

UNIVERZA V LJUBLJANI
AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE, RADIO, FILM IN TELEVIZIJO
Študijski program Filmski in televizijski študiji

MARIJANA KULJANAC
**Medprostor kot odraz razmerja med melanholiijo in humorjem v
postjugoslovanskem filmu**

Magistrsko delo

Ljubljana, 2025



Akademija *za gledališče, radio, film in televizijo*

Univerza v *Ljubljani*

UNIVERZA V LJUBLJANI

AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE, RADIO, FILM IN TELEVIZIJO

Študijski program Filmski in televizijski študiji

MARIJANA KULJANAC

**Medprostor kot odraz razmerja med melanholijo in
humorjem v postjugoslovanskem filmu**

Magistrsko delo

Mentorica: doc. dr. Maja Krajnc

Ljubljana, 2025

Ime in priimek: Marijana Kuljanac

Naslov magistrskega dela: Medprostor kot odraz razmerja med melanholijo in humorjem v postjugoslovanskem filmu

Kraj: Ljubljana

Leto: 2025

Število strani: 84

Naziv visokošolske ustanove: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Univerza v Ljubljani

Program in smer študija: Filmski in televizijski študiji

Mentorica: doc. dr. Maja Krajnc

Jezikovni pregled: Aleš Belšak, dipl. čeh. (UN) in dipl. slov. (UN)

Zahvala

Hvala družini na podpori ob študijski poti, prijateljem, ker so verjeli vame, mentorici za vse spodbude, nasvete in filmske predloge. Hvala Urbanu za razumevanje ob vsem, kar življenje prinese.

Povzetek

Medprostor kot odraz razmerja med melanholijo in humorjem v postjugoslovanskem filmu

V magistrski nalogi raziskujem razmerje med melanholijo in humorjem na izbranemu vzorcu filmov, ki so nastali v državah postjugoslovanske sfere. Odnos med melanholijo in humorjem bom obravnavala s teoretskega vidika in na fenomenološki ravni, pri čemer se bom v največji meri naslanjala na izhodišča in misli francoskega filozofa Gillesa Deleuza. Ključen pojem raziskave je koncept *medprostora*, ki ga razumem kot točko, v kateri se razmerje odvije. Poleg tega je medprostor tudi nosilec družbenega konteksta in kolektivnega spomina. Zanima me torej, kakšno je delovanje medprostora v prenašanju družbenih ideologij. V izbranih primerih gre večinoma za uprizoritev odnosa med posameznikom in njegovim mentalnim stanjem ter novonastalo družbo, ki je orisana skozi tradicijo in družbene vloge.

Cilj naloge je teoretsko razložiti koncept medprostora in ga nato aplicirati na konkretno filmsko gradivo (*Ne glej mi v krožnik*; *Oprosti za kung fu*; *Metastaze*; *Seks, alkohol in prelivanje krvi*; *Tovor*; *Delavski razred gre v pekel*; *Ekskurzija*; *Halimina pot*; *Grbavica*; *Oroslan*), kar mi bo omogočilo sintezo fenomenološke metode in analize. Razmerje med melanholijo in humorjem je bilo namreč značilno že v jugoslovanski kinematografiji, ki izrazito vpliva tudi na postjugoslovansko kinematografijo, kar nakazuje na specifičen trend in estetiko. Raziskava temelji na analizi izbranega filmskega vzorca, znotraj katerega bom identificirala ključne teoretske pojme ter iz njih izpeljala širši socialno-družbeni kontekst. Ugotovitve naloge kažejo na neposredno povezavo in uporabo medprostora za izražanje sporočil, poglobljanje v notranje stanje protagonistov ter kritiko novonastale, postsocialistične družbe.

Ključne besede: *medprostor, postjugoslovanska kinematografija, kolektivni spomin, melanholija, humor*

Abstract

Interspace as a reflection of the relationship between melancholy and humour in post-Yugoslav cinema

In my master's thesis I am researching the relationship between melancholy and humour in a selected sample of movies produced in the countries of Post-Yugoslavian sphere. I will analyse the relationship between melancholy and humour from a theoretical point of view on a phenomenological level. The main basis for this treatment is the ideas of French philosopher Gilles Deleuze. The key concept of this research is the notion of *interspace*, which I understand as a point of the unfolding of the aforementioned relationship. Furthermore, interspace also contains social context and collective memory. I am, therefore, interested in the role of interspace in transferring ideologies in societies. In the selected examples, the focus is mostly on presenting the relationship between an individual and their mental state, and the newly formed society, which is presented through tradition and social roles. The goal of the thesis is to theoretically explain the concept of interspace and to then apply it to the following movies: *Quit Staring at My Plate*; *Sorry for kung fu*; *Metastases*; *Sex, Drink and Bloodshed*; *The Load*; *Working Class Goes to Hell*; *Excursion*; *Halima's Path*; *Grbavica: The Land of My Dreams*; *Oroslan*. This will enable me to do a synthesis of the phenomenological method and analysis. The relationship between melancholy and humour was typical for Yugoslavian cinematography already. This affects post-Yugoslavian cinematography as well, and points to a specific trend and aesthetics. The research is based on the analysis of the selected sample of movies, where I will identify key theoretical concepts and derive a broader social context out of them. The findings of my thesis point to a direct link between and the use of interspace for transferring messages, analysing the internal states of the protagonists in depth, and the critique of the newly formed post-socialist society.

Key words: *interspace, Post-Yugoslav cinema, collective memory, melancholy, humour*

Kazalo

1 Uvod	8
1.1 Raziskovalna vprašanja	11
2 Metodologija	12
3 Medprostor kot odraz razmerja med melanholiijo in humorjem	15
3.1 Meje filmskega prostora	15
3.2 Medprostor	17
3.2.1 Filmska podoba kot osnovna enota	17
3.2.2 Podoba-sanje in podoba-spomini	18
3.2.3 Definicija prek podobe-kristala	20
3.3 Naključje	21
3.4 Prenos čustev	23
3.4.1 Haptičnost	23
3.4.2 Humor in želja	26
3.4.3 Melanholiija kot estetsko čustvo	28
3.5 Jugoslovanska in postjugoslovanska kinematografija	29
3.5.1 Metafora in identifikacija	29
3.5.2 Kolektivni spomin v jugosferi	31
3.5.3 Ključni trenutki in karakteristike	33
3.5.4 Prehod med kinematografijami	35
3.5.5 Sodobni film	38
4 Med melanholiijo in humorjem – na primerih	41
4.1 Vezi, ki povezujejo	41
4.2 Analiza primerov	43
4.2.1 Prikaz posameznika kot ujetega v tradicijo (<i>Ne glej mi v krožnik, Oprosti za kung fu</i>)	44
4.2.2 Surova podoba (Metastaze; Seks, alkoholizem in prelivanje krvi)	54
4.2.3 Socioekonomske problematike (<i>Tovor, Delavski razred gre v pekel, Ekskurzija</i>)	60
4.2.4 Melanholiija kot vodilni estetski motiv prikaza travme (<i>Halimina pot, Grbavica, Oroslan</i>)	66
5 Zaključek	75
6 Literatura in filmografija	80

1 Uvod

V uvodu bom poskusila povzeti in na kratko definirati pojme, s katerimi se bom podrobneje in širše ukvarjala v nadaljevanju naloge. Ključno je razumeti, kako so vključeni koncepti povezani, kako vplivajo drug na drugega in kako posledično pogojujejo obstoj medprostora kot odraza razmerja med melanholiijo in humorjem.

Filmska pripoved je zgrajena iz časa in prostora, ki obstajata in delujeta v nasprotju do resničnega sveta ter sta ustvarjena s filmskimi izraznimi sredstvi. Posledično lahko obstajata le znotraj filmskega platna in tako ustvarjata lastne vzorce prostornosti (Kuhn, Westwell, 165). Ti so dvodimenzionalni, a v svojem delovanju prevzamejo videz tridimenzionalnega prostora, in sicer zaradi filmske globine, ki jo pripoved uporablja za širjenje lastne prostornosti. Tako ima pri definiranju filmskega prostora pomembno vlogo okvir platna oziroma njegove štiri stene. V kontekstu optičnega razmišljanja gre za podoben princip kot pri slikarstvu.

Ker filmski prostor oziroma dogajanje znotraj filmskega okvirja obstaja v nasprotju do resničnega sveta, gre lahko tudi za neprostor oziroma prostor, ki ni fizičen ali taktilen, a je hkrati zelo občuten; fizično se nahaja med štirimi stenami okvirja, atmosfersko pa se seli izven štirih sten (Kuhn, Westwell, 165). Ta prostor se v svojem učinku namesto na optično nanaša na haptično filmsko podobo, ki jo Laura U. Marks definira kot dostopno za doživljanje znotraj meja telesnih občutkov (163).

Tako čas kot prostor sta lahko razdrobljena na posamezne dele. Če dogajanje znotraj filmskega časa dojemamo kot akcijo, se lahko strinjamo, da ta vsebuje tudi mikroakcije. Mikroakcije Gilles Deleuze razume kot filmske dogodke, posamezne segmente, ki obstajajo ob neskončnem izmenjevanju različnih variant sedanosti (139). Na isti način deluje tudi filmski prostor, saj vsebuje različne medprostore, ki jih Deleuze definira s pomočjo podobe-kristala oziroma s točko razločljivosti med dvema različnima podobama (aktualno in virtualno) (116). Znotraj filmske pripovedi je ključna prisotnost dogodka¹ in aktualne podobe, ki povzroči obstoj virtualne podobe. Fizičnost aktualne podobe lahko spodbudi možnost haptičnega dojetja in posledično sproži otipljivost virtualne podobe, odgovorno za prenos čustvenega impulza, ki je ključen v dojetju odnosa med melanholiijo in humorjem.

¹ Ta je vedno prisoten, vendar ne v isti obliki – dogodki se kontinuirano izmenjujejo.

Dudley Andrew poudarja, da je filmska pripoved več kot le niz besed, zato je ni mogoče definirati kot določeno vrsto besedila. Nagnjenost k izražanju z jezikom in splošnemu definiranju z jezikom je pri človeku tako močna, da se zdi kot prirojena. Posameznik tako v vsakdanji komunikaciji stremi k narativnosti, saj mu ta zagotavlja red in zaupanje, stabilnost in strukturo. Narativnost je del skoraj vsake forme komunikacije, saj ima močan vpliv na umetniške forme, kot so slikarstvo, ples, opera. V kontekstu filma se narativnost velikokrat pojavlja kot njegov sinonim ali samoumeven element (75). To sicer ne pomeni, da se od filma nujno zahteva igrana forma, se pa ne glede na žanr, znotraj katerega deluje, precej težko izogne komuniciranju skozi določeno naratološko plat. Da bi medprostor deloval, mora do izraza priti narativa. Ta je sestavljena iz dogajanja, ki je podkrepljeno s čustvenim impulzom. Po drugi strani se, če se čustveni impulz ne uresniči, na ravni cele pripovedi ne spremeni veliko; pripoved še naprej teče.

V odnosu med melanholijsko in humorjem je naključje segment, ki močno pripomore k vznujanju razmerja. To kaže na pripetljaj okoliščin, ki nosijo določene posledice. Vir naključja večinoma ni znan, saj gre za pojem, ki definira nekaj, kar ni nastalo namenoma in z določenim ciljem, ampak je rezultat nepravilnosti, mutacije, motnje (59). Posledično je dogajanje v medprostoru videti odveč, kot da je nastalo nepredvideno. Ustvarjeni čustveni impulz pa celotni filmski pripovedi pridoda drugo, virtualno dimenzijo in definira atmosfero filma.

Predmet magistrskega dela je obravnavanje koncepta medprostora kot odraza razmerja med melanholijsko in humorjem. Odnos bom obravnavala na izbranem vzorcu filmov, ki so nastali na postjugoslovanskem področju po razpadu skupne države. Medprostor in njegov odraz bom poskusila razložiti na primerih združevanja melanholične atmosfere in humornega podtona. Gre za razmerje, ki se že vrsto let jasno izraža v ustvarjanju regionalnih avtorjev in avtoric ter kaže na določen trend umetniškega delovanja na podlagi istega kolektivnega spomina. Tega lahko razumemo kot strukturni prostor, znotraj katerega lahko posameznik dojema in konstruira svojo preteklost, oblikuje spomine in jih celo oživlja z družbenimi okviri (normami okoliščin) (Halbwachs, 38).

Kolektivni spomin je v državah, nastalih po razpadu Jugoslavije, še vedno močan in jasno izražen v avdiovizualnemu ustvarjanju sodobnih filmskih umetnikov. Eden od razlogov je, da je bilo veliko avtorjev v obdobju Jugoslavije že odraslih in so imeli že ustvarjena mnenja in poglede. Na drugi strani se pojavljajo avtorji, ki so bili v času obstoja Jugoslavije še otroci, posledično brez jasnih mnenj in pogledov na družbo, a so hkrati v tej družbi navezali

določene stike in spomine. Razmerje med melanholijo in humorjem kot motiv filmske pripovedi namreč ni nastalo šele po razpadu Jugoslavije, vendar ima svoje korenine globoko v jugoslovanski kinematografiji. Veliko primerov je tako vezanih na pripadnike praške šole,² ki so z ustvarjanjem začeli v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja, a so nekateri z ustvarjanjem nadaljevali še v novem tisočletju.

Za zorec za razmislek in definiranje medprostora kot odraza razmerja bodo izbrani postjugoslovanski filmi, ki so nastali po letu 2000. Poudarek bo predvsem na čustvu humorja. Ta je v tem primeru lahko definiran kot situacijski humor, ki ga večinoma vežemo na situacijske komedije,³ kjer v ozadju vedno prevlada vnaprej posnet zvok smeha. Ta se predvaja ob odigrani situaciji, ki naj bi bila smešna (Taberski, 32). Specifika humorja v situacijskih komedijah pa je v samih likih, saj to prikazani kot dvodimenzionalne parodije ene ali dveh človeških slabosti, vsebinsko pa sta izpostavljena opazovanje in spremljanje njihovih dogodivščin (Auter, 78). Kot kaže pomen pojma »situacijski«, gre za subjekt humorja, ki je vezan na specifične okoliščine in kontekst, v katerem je nastal. Sama »situacija« v situacijski komediji pa je pravzaprav prekinitev določenega toka oziroma normalnosti in srečanje s problemom ter iskanje njegove rešitve, saj ta omogoča, da se vrnemo v normalnost. Problem situacijske komedije se skoraj vedno realizira v obliki zmede ali nesporazuma, ki povzroči nezmožnost komunikacije oziroma priložnost za spremembo, ki nekako ogroža običajen, znan vzorec, po katerem liki sobivajo (Mintz, 42). Izbrani humorni elementi tako niso nujno komični in ne temeljijo na dejanskem cilju, da bi pri gledalcu povzročili smeh. Videti so subtilni in slučajni. V kontekstu postjugoslovanskega filma pa skoraj vedno pride do dogodkov, ki humorne elemente iščejo v situacijah, vezanih na karakteristike vsakdana, ki so razumljive in podoživete skozi kolektivni spomin. Z drugimi besedami, situacijo lahko doživimo kot humorno zaradi kulturnega kapitala in pripadanja postjugoslovanski regiji. Posledično lahko humor, s katerim se bom v tem delu ukvarjala, okarakteriziram tudi kot regijski humor.

Občutek melanholije se bo v izbranih primerih gibal med vsebinsko in estetsko ravnjom. Predvsem gre za razpoloženje, ki je kot tako doživeto izrecno skozi lastno estetsko plat;

² Pripadniki, ki so se šolali na praški akademiji. Njihovo delo je podrobneje razloženo v podpoglavju *Prehod med jugoslovansko in postjugoslovansko kinematografijo*.

³ Angl. sitcom

vsebuje užitek razmišljanja in premišljevanja o stvareh, po katerih posameznik hrepeni, kar zadevi poda tudi kanček sladkosti in karizmatičnosti (Haapala, 4)

1.1. Raziskovalna vprašanja

V magistrski nalogi bom analizirala dejanske prizore, ki v izbranem vzorcu filmov definirajo medprostor kot odraz razmerja med melanholijo in humorjem. Pri tem je nujna poglobitev v tehnično plat filmske strukture. Razumeti je treba odnos med časom in prostorom znotraj filmskega okvira ter potek filmskega dogodka in njegovo sobivanje z podobo. Pri raziskovanju se bom poglobila tudi v vsebinsko plat izbranih filmov in prizorov, za kar sem si zastavila nekaj raziskovalnih vprašanj:

RV1 Kako, kje in zakaj se ustvari medprostor in kako deluje?

RV2 Kakšne so okoliščine, v katerih se v postjugoslovanski kinematografiji zgodi medprostor kot odraz razmerja med melanholijo in humorjem?

RV3 V katerih družbenih kontekstih avtorji operirajo s konceptom medprostora in v njega vpeljujejo razmerje med melanholijo in humorjem?

Naj izpostavim, da bom pri odgovarjanju na prvo raziskovalno vprašanje povsem izhajala iz teoretskih izhodišč. V to se poglobim v tretjem poglavju. Drugo raziskovalno vprašanje bo popolnoma aplikativno in se mu bom posvetila v četrtem poglavju. Odgovor na tretje raziskovalno vprašanje pa mi bo omogočil prenos teoretskih konceptov na izbran vzorec filmskih primerov. Ta namreč deluje kot socialno sidro in pripomore k lažjemu mapiranju same teorije na študijskih primerih.

2 Metodologija

Vsebine naloge lahko v splošnem razdelim na dva dela; prvi se nanaša na teorijo (3) in drugi na analizo izbranih prizorov (4).

Teoretski del začenjam s poglobljanjem v koncept filmskega prostora, pri čemer se v največji meri naslonim na klasična dela frankofonskih avtorjev Andréja Bazina in Gillesa Deleuza. Pri definiranju filmskega prostora imam za cilj razumeti, kako koncept kot tak nastane in deluje, saj samo na ta način lahko definiram tudi njegove posamezne dele oziroma medprostor. Pri filmskem prostoru me v največji meri zanima sam odnos do filmskega medija. Doživljanje narativne plati je tako precej drugačno kot recimo doživljanje iste pripovedi v gledališki igri. Posledično razumevanja filmskega prostora ni mogoče ločiti od prispodobe okna oziroma okvirja. Nadaljujem ob povezavi med iznajdbo filmskega medija in razumevanjem koncepta filmskega prostora, zaključim pa z obravnavo gledalca kot pomembnega akterja pri razumevanju razlike med gledališko in filmsko narativo. Menim, da je ključna razlika v procesu vključitve in prenosa čustvenega impulza možnost distance in odločanje o angažmaju, saj je v kinodvorani gledalec skrit v množici ljudi.

Nato preidem k definiciji medprostora kot vodečega koncepta naloge, pri čemer se skoraj v celoti naslonim na delo Gillesa Deleuza. Zanimajo me njegovi deli, odločitve in pristopi medprostora, ki v njem povzročijo odnos med melanholijo in humorjem. Pri obravnavi medprostora velikokrat povzemam tudi filozofa Mauricea Merleauja-Pontyja in Jacquesa Rancièra, vendar poudarjam, da se njunih idej oprimem precej obrobno oziroma jih ne uporabljam kot temeljna izhodišča.

Kot sem že izpostavila v uvodu, je primer medprostora močno vezan na koncept naključja, saj je tokratni primer razmerja med melanholijo in humorjem videti subtilen, *mimogrede*.⁴ Menim, da je naključje eden vodečih elementov delovanja medprostora in je ključen za aplikativnost medprostora v kontekstu postjugoslovanske kinematografije. Definirala ga bom s pomočjo vodilne strokovnjakinje na področju, Catherine Malabou.

Ker gre za preučevanje ustvarjanja in prenašanja čustev znotraj medprostora, ima pomembno vlogo Deleuzova virtualna podoba. S pomočjo haptičnosti velikokrat opišem lastno razumevanje medprostora in virtualne podobe, posledično tudi povezavo z gledalcem, na katerega ta čustva delujejo in ki jih podoživlja. Pri tem se v celoti naslanjam na strokovnjakinjo Lauro U. Marks. Humor in melanholija sta čustvi, ki sta v obravnavi

⁴ V nalogi bom velikokrat uporabila pojem *mimogreden*, predvsem pa v opisih humorja.

medprostora temeljni, pri čemer največ poudarka podam konceptu želje ob gledanju in se naslanjam na delo Dudleyja Andrewa.

Po definiranju vseh fenomenoloških pojmov se obrnem k obravnavanju jugoslovanske in postjugoslovanske kinematografije, pri čemer v samem izhodišču sledim konceptu kolektivnega spomina. Glede na to, da sem svojo diplomsko nalogo pisala na temo kolektivnega spomina znotraj postjugoslovanskega prostora, v nekaterih primerih citiram in povzemam že napisano delo iz diplomske naloge in se prav tako gospodarno izogibam ponavljanju.

Precej pomemben se mi zdi koncept metafore in identifikacije, pri čemer se naslanjam na Paula Ricoeurja. Namen uporabe njegovih trditev bo tokrat bolj ilustrativen kot teoretičen. Tako imam za cilj orisati kontekst odnosa med metaforo oziroma identifikacijo in kolektivnim spominom, za kar mi bodo v pomoč njegove ideje, katerih vloga tako ne bo nujno definiranje pojmov. Jugosfero in kolektivni spomin pogosto obravnavam z besedami Pavla Levija, zunanji pogled pa iščem pri Sergeu Daneyju in številnih besedilih iz revije KINO!. Ob tem se mi zdi ključno, da definiram pojem jugosfere.

V jugoslovanski kinematografiji iščem vzorce in karakteristike, ki jo določajo. Vpogled nikakor ni namenjen kronološkemu opisu dogajanj na filmski sceni, temveč izpostavljanju ključnih trenutkov. Tako je največ poudarka na črnem valu in praški šoli, saj sem v teh dveh gibanjih oziroma stilih zaznala veliko tehnično-vsebinskih podobnosti s postjugoslovansko oziroma sodobno kinematografijo. Naposled sem iskala povezavo med jugoslovansko in postjugoslovansko kinematografijo. Ta se nanaša na različne kontekste filmskega ustvarjanja, predvsem pa na ustvarjalni pristop. Na samem koncu teoretičnega dela se na kratko poglobim še v sodobno postjugoslovansko kinematografijo, kjer opišem lastno razumevanje sodobnih trendov in pristopov.

Pri analizi jih delim v naslednje tematske sklope: *Ne glej mi v krožnik* (Ne gledaj mi u pjat, Hana Jušić, 2016), *Oprosti za kung fu* (Ognjen Sviličić, 2004), *Metastaze* (Branko Schmidt, 2009), *Tovor* (Teret, Ognjen Glavonić, 2018), *Delavski razred gre v pekel* (Radnička klasa ide u pakao, Milan Đorđević, 2023), *Seks, alkohol in prelivanje krvi* (Seks, piće in krvoproliće, Antonio Nuić, Boris T. Matić, Zvonimir Jurić, 2004), *Halimina pot* (Halimin put, Arsen Anton Ostojić, 2012), *Grbavica* (Jasmila Žbanić, 2006), *Ekskurzija* (Una Gunjak, 2023) in *Oroslan* (Matjaž Ivanišin, 2013).

Ob analizi jih delim v naslednje sklope: *Prikaz posameznika kot ujetega v tradicijo* (*Ne glej mi v krožnik, Oprosti za kung fu*); *Surova podoba* (*Metastaze; Seks, alkoholizem in prelivanje krvi*); *Socioekonomske problematike* (*Tovor, Delavski razred gre v pekel, Ekskurzija*) in *Melanholija kot vodeči estetski motiv prikaza travme* (*Halimina pot, Grbavica, Oroslan*).

Izbrane primere obravnavam s poglobljanjem v elemente, ki kažejo na ustvarjanje medprostora. Pri tem se držim naslednjega vzorca: lociranje in obrazložitev medprostora v izbranem primeru; vzpostavitev nastanka medprostora in definiranje afekta, ki ga zaokroža; iskanje haptičnega vodila ter določanje detajlov, ki definirajo kolektivni spomin.

Pri tem filmske elemente apliciram na fenomenološke segmente, ki sem jih definirala v teoretskem delu naloge. Velikokrat se naslonim na različne tekste in refleksije revije KINO!, Hrvatskega filmskega ljetopisa ter številne zbornike, ki so izšli pri založbi Slovenske kinoteke. Literatura, ki jo uporabljam v teoretski obravnavi, je večinoma tuja, medtem ko si pri obravnavi jugoslovanske in postjugoslovanske kinematografije ter dejanskih filmskih primerov pomagam z regionalno in slovensko. V strokovno-znanstveni literaturi iščem predvsem postavljanje filma v širši kontekst in ne nujno sledenje vsebinski strukturi, ki ustvarja medprostor.

Pri vsakem filmu v izbranem vzorcu določim vsaj en prizor, s katerim ponazorim medprostor kot odraz razmerja med melanholijo in humorjem. V sklepnem delu odgovarjam na raziskovalna vprašanja.

3 Medprostor kot odraz razmerja med melanholijo in humorjem

V naslednjem poglavju in podpoglavjih bo največji poudarek na definiranju pojmov filmskega prostora in medprostora. Ob tem si bom prizadevala, da obrazložim in čim bolj jasno definiram elemente medprostora, pri čemer se bom v največji meri naslanjala na razmišljanje Gillesa Deleuza. Njegovo literaturo v tem poglavju dojemam kot temeljno in vodilno.

3.1 Meje filmskega prostora

André Bazin pri razmišljanju o filmskem prostoru in njegovi dvodimenzionalnosti izpostavlja njegove meje, ki se v neskončnost reproducirajo v globino ter nimajo jasnega začetka in konca (139). Na nekoliko drugačen način filmski prostor definira Gilles Deleuze, za katerega je kader, osnovna enota filmske slike, hkrati tudi določitev zaprtega ali vsaj relativno zaprtega sistema. Gre za množico z velikim številom elementov, ki sami naprej vstopajo v podmnožice (23).

Čeprav se teoretika na drugačen način poglobita v definiranje filmskega prostora, obstaja v njuni interpretaciji veliko podobnosti. Za Bazina je filmski kader pokazatelj filmskega prostora kot nedoločljivega, tistega, ki se lahko neskončno nadaljuje. Po Deleuzu nasprotno obstajajo točno začrtane meje kadra oziroma zaprtega sistema. Ob tem izpostavlja še, kako je del tega istega fizičnega in zaprtega prostora tudi virtualna podoba, ki je odgovorna za prenos čustvenih impulzov in metafor. Različni deli kadra lahko v svojem delovanju sprožijo pripovednost, ki seže onkraj fizičnosti kadra, kar je posledica haptične filmske podobe. Filmski prostor torej ne teži k fizičnosti. Njegov glavni namen je proizvajanje in prenos optičnih (in hkrati virtualnih) elementov, ki skupaj tvorijo gibljivo sliko.

Meje filma so velikokrat definirane s teorijami, ki izpostavljajo meje medija kot organizma oziroma žive entitete, katere cilj je procesiranje informacij in podob. Posledično lahko film razumemo kot živo stvar, ki kaže vse svoje zmožnosti (Valenčič, 85).

Film je torej v vsakem primeru fizično omejen, saj so objekti, ki omogočajo prenos filmske pripovedi, v prvi vrsti tehnični oziroma fizični objekti. Po drugi strani njegove fizične meje sežejo v notranjost oziroma globino, kar film naredi trodimenzionalen. Vsebinske meje filma oziroma njegova sporočila in čustveni impulz pa so neomejeni in se lahko neskončno širijo zunaj filmskega platna in tudi kinodvorane.

Thomas Elsaesser in Malte Hagener izpostavita (26):

»Film – prvi od sedmih načinov biti (v filmu/svetu) – je okularno-spekularen (pogojuje ga optični pristop), tranziten (človekov pogled je usmerjen v nekaj) in raztelesen (gledalec oziroma gledalka ohranjata varno razdaljo, nič ne potrjuje obstoja njunih teles v prostoru in nič ju neposredno ne nagovarja).«

Optični pristop kaže na spremljanje vizualne podobe s čutilom vida, kar je enostavno dejanje, ki vključuje prenašanje optičnih informacij. Človeško oko torej opazuje dvodimenzionalni prostor, ob čemer se odpre trodimenzionalni, ki seže dlje od ekrana in njegovih štirih sten, kar posledično pripelje do zavedanja o prostornosti filmskega prostora kot takega. Avtorja izpostavita še pomembno razliko med opazovanjem filmske pripovedi in gledališke igre, saj je gledalec v kinodvorani skrit ter ni neposredno vpleten v dogajanje. Pogled lahko neobremenjeno usmeri kamorkoli, ne da bi začutil moralno obveznost (26).

Odnos med filmsko podobo in realnostjo se pogosto opredeljuje s prispodobo okna. Ta zveza je transparentna in na njej temeljijo različne teorije, ki se poglobljajo v fotografsko reprezentacijo. Gledalci prek fotografije namreč vzpostavljajo zvezo z realnim, in sicer tako, da stojijo pred okvirjem in skozenj opazujejo stvari kot take (Merleau-Ponty, 31). Pri opazovanju gledališke igre je situacija drugačna, saj lahko pride do prizorov, ko je v predstavi predviden tudi gledalčev angažma. Dejanje gledanja filma lahko gledalca postavi v dominantno vlogo, v kateri med procesom gledanja sam odloča o svoji vlogi. To lahko rezultira v večji ali manjši čustveni angažiranosti do filmske pripovedi ali medija. Tako se sama privlačnost v dejanju gledanja skriva v njegovi podobnosti z resničnim svetom ter hkratni možnosti odločitve o sodelovanju. V primeru, da se gledalec odloči sodelovati, gre za njegovo emocionalno vpletenost v filmsko pripoved, medtem ko gre v primeru, da se za to ne odloči, za spremljanje filmske pripovedi z distance (Kuhn, Westwell, 165).

Bazin trdi, da filmski prostor lahko razumemo le v odnosu do konstrukcije odprtega prostora, saj ga filmski prostor nadomesti (121). Posledično se izkaže, da film ni preslikava resničnega sveta in to tudi ne poskuša biti, ampak je le njegov podaljšek oziroma preoblikovana oblika, reprezentacija. V filmski umetnosti gre le za mehansko reprodukcijo realnosti (28), pri definiranju filmske atmosfere pa se je zato nujno vrniti na začetek, k vodilnemu mitu, ki je navdihnil iznajdbo filma. V zgodovini si vse zvrsti umetnosti namreč delijo željo po

poustvarjanju sveta v njegovi lastni podobi. Enako funkcionira tudi film, saj je nastal zaradi želje po beleženju izbranega trenutka.

V tem se skriva izhodišče za razumevanje koncepta prostora, saj je ta močno vezan na poustvarjanje realnega časa. Po drugi strani Bazin govori tudi o cilju filma, da poustvarja realni prostor s hkratno neobremenjenostjo do interpretacije. Ta misel posledično pripelje do dojemanja prostora, ki je lahko fizičen in otipljiv, a obenem tudi popolnoma abstrahiran (28).

3.2 Medprostor

Medprostor kot koncept je glavna smernica te naloge, a se je za razumevanje njegovega obstoja in delovanja treba poglobiti v temeljne elemente filmskega prostora oziroma filmske pripovedi. Pri tem ponovno poudarjam, da se bom v največji meri naslanjala na delo Gillesa Deleuza, predvsem na njegove definicije filmske podobe in kristala časa. Med drugim je cilj podpoglavja odgovoriti na prvo raziskovalno raziskovalno vprašanje, pri čemer bo odgovor izhajal predvsem iz teorije:

RV1 Kako, kje in zakaj se ustvari medprostor in kako deluje?

3.2.1 Filmska podoba kot osnovna enota

Če se filmski prostor nahaja znotraj okvirja in se nato širi v globino, se medprostor nahaja v filmskem prostoru oziroma med njegovimi elementi. Posledično je z njimi lahko definiran. Eden ključnih segmentov filmskega prostora je filmska podoba, ki jo Gilles Deleuze definira kot pojav, ki v filmskem prostoru obstaja naenkrat, tako v sedanjosti kot tudi v preteklosti. Ob tem poudari (112): *»Če ne bi bila že pretekla v istem času, kot je sedanja, ne bi sedanjost nikoli minila.«*

Trenutek zavedanja o obstoju filmske podobe je hkrati trenutek, ko je podoba že minila in zamenjala svojo obliko; namesto v sedanjosti se nahaja v preteklosti. Ob tem se preteklost nujno ne nahaja pred sedanjostjo, ampak sobivata (112): *»Sedanjost je aktualna podoba, njena sočasna preteklost pa je virtualna podoba, zrcalna podoba.«*

Temu lahko dodamo tudi razmišljanje o odnosu med filmom in umom, ki je lahko samorefleksiven in metafilmski in ga razvijata Elsaesser in Hagener (175): *»[U]m, film in zavest se povezujejo drug z drugim preko dejstva, da določene podobe gledalca prisilijo k zavedanju zaznavanja podob, da se torej vse bolj zaveda procesov zavesti kot take.«*

Samorefleksivnosti v odnosu do filma se priključi še filozof Maurice Merleau-Ponty, ki poudarja, kako je zaznavanje oblik, ki so v splošnem razumljene kot strukture, skupki ali konfiguracije, treba razumeti kot gledalčev spontani način zaznavanja (8). Posledično se odpira vprašanje o načinu, na katerega človeški um spoznava oblike v splošnem, pri čemer se avtor redno naslanja na načela klasične psihologije. Tako je na primer včasih možno v abstraktnih podobah videti nekaj znanega, si ustvariti lastne pomene in predstave. Klasična psihologija v tem primeru pristopa s trditvijo, da um razume vizualne podatke, ki so mu dodeljeni. Hkrati večjo težo prevzame mozaik čustev, ki gledalca prisili, da enotnost zaznavnega polja utemelji z delovanjem razuma (10). Kot rezultat je ob opazovanju abstrakcij nemogoče, da si ne bi ustvarili določenega pomena oziroma predstave, saj je um programiran tako, da pomene išče, sestavlja in ustvarja. To vsekakor ne pomeni, da se filmska podoba lahko zazna le, če je že bila že videna v resničnem življenju, ampak kaže na dejstvo, da ob zaznavanju podobe v lastnih izkušnjah iščemo pomene, ki bi se jih lahko pripisalo videni filmski podobi. Dudley Andrew izpostavi (42):

»Resničnost je vzeta kot vrsta zavesti, za katero so značilne določene vizualne podobe in določena duševna dejavnost. Premik v imaginarno pomeni premik, kot v sanjarjenju – v drugo »kraljestvo«, medtem ko se še vedno držimo številnih pojavov, povezanih z našim resničnostnim stanjem.«

Posledično medij filma omogoča premislek o tem, kaj bo dojeta in v katerem trenutku. Videno in slišano je možno razumeti kot skupek preprostih tehničnih elementov, sestavljenih v avdiovizualno strukturo⁵, a je po drugi strani pozornost lahko usmerjena proti strogemu sledenju vsebini.

3.2.2 Podoba-sanje in podoba-spomini

Zaznavanje podobe in podajanje pomenov je torej pogojeno z izkušnjami. Ob tem pa imajo pomembno vlogo tudi spomini, ki jih Deleuze povezuje z odnosom med virtualno in optično podobo. Avtor poudarja, da je treba na enak način upoštevati virtualne spomine (vezane na čas) in aktualne otipljive predmete (ki so zaradi svoje materialnosti vezani na fizični prostor) (113). Na ta način se enači optično in virtualno, materialno in nematerialno. Ob tem je

⁵ Na primer opazovanje gibanja svetlobe v prizoru; dojemanje karakteristik sence in barve; oblike predmetov, vključenih v scenografijo.

ključna ideja o elementu, ki gledalca prepriča. Gre za element, ki povzroči, da gledalec videnemu verjame. Ta element avtor definira kot dejstvo, da podobe-spomini, ali pa podobe-sanje⁶ preganjajo gledalčevo zavest, ki je po naravi bolj nagnjena k sledenju podobam-sanjam kot podobam-spominom, saj so podobe-sanje pogojene s željo. To povzroči podaljšanje procesa zavedanja, saj se podobe-sanje aktualizirajo glede na trenutne potrebe gledalčeve zavesti oziroma trenutne želje (113). Posledično pri iskanju pomenov vedno obstaja nedvoumna povezava s preteklostjo, trenutkom, ki je vseboval informacije, preden so vstopile v stik s zavedanjem. Podobe in dogajanja iz preteklosti se oblikujejo glede na potrebe v sedanjosti, a so od preteklosti odvisne, saj se brez nje ne morejo realizirati. Če povzamem: opazovana podoba je odvisna od časa, v katerem je obstajala, preden je postala aktualna in vstopila v stik s zavedanjem. Ob tem lahko definiram tri koncepte časovnih reprezentacij, ki jih je postavil Gideon Yaffe: prva je anahronost, kar pomeni, da reprezentacije, ki jih podobe predstavljajo v določenem časovnem obdobju, niso prikazane takrat, ko se je isti dogodek v resnici zgodil. Tipični primer so spomini. Druga vrsta je elipsa oziroma primer, ko se s pomočjo montaže odreže čas in se željeno prikaže s preskokom. Primer je prizor zaljubljenega para, ki je po rezu prikazan z otrokom v naročju. Tretji pristop je upočasnitev ali pohitritev oziroma prikaz določenega časa na nerealen način. Primer je lahko upočasnitev posnetka (Yaffe, 2).

Spominov se dotika tudi filozof Jacques Rancière, ki poudarja, da je spomin določen nabor, ureditev znakov, sledov, spomenikov. To razloži na primeru Velike piramide, grobnice *par excellence*. Ob tem poudari pomembnost spominov kot nosilcev vrednosti, in ne informacij (147):

»Ne stoji zato, da bi varovala spomin na Keopsa. Sama je ta spomin. Gotovo se najde kdo, ki bo trdil, da obstaja nepremostljiva razlika, ki razdvaja dva različna režima spomina: na eni strani je spomin na nekdanje mogočne vladarje, katerega realnost se danes pogosto ohranja zgolj v materialu in okrasju pričevanja o sleherni eksistenci in najbolj vsakdanjem dogodku. Zdi se, da obilje informacij nujno vodi k preobilju spomina. Vendar pa nam sedanjost kaže, da ni tako. Informacija ni spomin, ne akumulira in ne shranjuje za spominjanje. Informacija dela zgolj za lasten dobiček: za to, da gre vse v pozabo, s čimer se uveljavi ena in edina abstraktna resnica sedanjosti, in da se sama utrdi kot edina, ki ustreza tej resnici.«

⁶ Avtor jih definira tudi kot sanjarjenje.

Spomin ni prenašalec informacije, ampak je njegova vloga prenašati vrednost oziroma značilnost, podati občutek. Gre za element neotipljivega, kar posledično vpliva na atmosfero filmske celote.

3.2.3 Definicija prek podobe-kristala

Pri definiranju podobe in vstop v koncept medprostora se nalonim na Deleuza, ki okarakterizira kristal časa (115): *»vizionar videc je tisti, ki vidi v kristalu, in to, kar vidi, je vrelec časa kot razdvojitve, kot razcep.«* Kristal časa je prispodoba preteklosti in sedanjosti z vpogledom v prihodnost. Vse naštetu v enem samem pojmu oziroma načinu gledanja. Kristal se lahko premika, pri čemer vpija različne svetlobne žarke in kaže na svojo drugačno obliko. Na isti način delujeta tudi filmski prostor in podoba – ne obstajata le v sedanjosti, ampak sta vedno v odnosu s preteklostjo oziroma prihodnostjo.

Točko razločljivosti med dvema različnima podobama (aktualno in virtualno) Deleuze poimenuje podoba-kristal (116). Filmska podoba je v kontekstu filmske pripovedi lahko videna in slišana, ker se nahaja v kristalu časa, ki vsebuje filmsko podobo. Njegova večplastnost omogoča tridimenzionalni obstoj filmske podobe – v preteklosti, sedanjosti in prihodnosti.

Podoba-kristal je hkrati točka, v kateri se ustvari medprostor in ob tem prevzame vse karakteristike, ki jih ima podoba (večplastnost in tridimenzionalnost, obstoj v preteklosti, sedanjosti in prihodnosti). Ob tem je za obstoj medprostora nujen avtorjev poseg, reflektiran v obliki mikroakcije, ki jo je mogoče razumeti tudi kot posamezni dogodek. Ta je lahko definiran kot eden od segmentov filmskega časa, ki ga v določenem trenutku zamenja drug dogodek. Tako različni konteksti drug za drugim zavzemajo sedanjost. Posledično se gledalci premikamo vzdolž različnih dogodkov v filmski pripovedi (138), medtem ko v dogodku obstaja čas, ki nastane iz hkratnosti treh impliciranih sedanjosti (sedanjost preteklost, sedanjost sedanjost in sedanjost prihodnost (139). Avtor ob tem izpostavlja, kako je lahko sedanjost hkrati tudi čas v celoti, in sicer takrat, ko ga ločimo od njegove lastne aktualnosti, *»kar pomeni, da mora biti ta aplikativna na različne čase. Enako delujeta tudi preteklost in prihodnost – npr. preteklost in prihodnost neke reči se kažeta v razmerju do sedanjosti druge reči. Torej, kontekst preteklosti in prihodnost sta odvisna od konteksta sedanjosti«* (137).

Deleuze na primeru povojnega filma akcije izpostavlja pogostost prizorov, ki prikazujejo like, ki so videti, kot da ne vedo, kaj bi rekli. Ob tem so prostori videti, kot da nimajo namena, kot da se akcija ne bi dogajala oziroma je celo ne bi bilo. Problem gledalca zato postane, kaj

mora videti v podobi, in ne več, kaj bo videl v naslednji podobi – posledično je akcija odrezana od vseh svojih nadaljevanj, velja samo še sama zase (383). Dojemanje podobe kot take postane dogodek zase.

V nadaljevanju bom poskušala odgovoriti na raziskovalno vprašanje, ki se glasi: *Kako, kje in zakaj se ustvari medprostor in kako deluje?*

Aktualna podoba nastane ob zavedanju obstoja virtualne podobe. Deleuze razlaga, da se proces prenosa pomenov začne z afektom. Afekt lahko doživimo v odnosu do časa, ki je popolnoma virtualen in se deli na dvoje – to, kar afektira, in to, kar je afektirano.⁷ Afektiranega zadane posledica afekta, kar je tokratnem primeru zagotovo medprostor, medtem ko je afekt avtorjev poseg, trenutek, ki je videti naključen. Proces se zaključi tako, da Deleuze poda definicijo časa – afekcija sebe s seboj (117). Čas je kot element strukture filmske pripovedi čist in obstaja kot tak, neodvisno od drugih elementov, a se v njem kljub temu lahko zgodi akcija. Odvije se določen trenutek, čemur avtor pravi afekt, a da bi ta lahko bil definiran in realiziran, morata obstajati vsaj dva dejavnika, ki delujeta med seboj. Posledice tega so nato vidne v celotnem filmskem prizoru, posledično delujejo na gledalca. Skratka, če je pripoved definirana kot akcija, je sestavljena iz manjših akcij oziroma dogodkov. Gre za segmente, ki obstajajo in delujejo znotraj procesa neskončnega izmenjevanja lastnih različic sedanjosti. Dogodki se odvijajo na mikro ravni, posledično ne afektirajo filmskega prostora v celoti, vendar posamezne medprostore, razumljene tudi kot podobe-kristale. Da bi se medprostor zgodil in deloval, je ključna prisotnost dogodka (afekta; avtorjevega posega, ki je videti naključen) in aktualne podobe, ki ob dogodku povzroči obstoj virtualne podobe.

3.3 Naključje

Avtorjev poseg je torej videti naključen, a s tem ne mislim, da gre za slučajne posege v delo. Naključje kot pojem kaže na slučajnost, dogodek brez načrta, a kljub temu, film zaradi lastne narave⁸ obstoja svojih elementov ne sprejema kot slučajnega ali brez razloga.

⁷ Posledično je virtualno tisto, kar je subjektivno in obstaja neodvisno v odnosu do afekta. Vizualno pa pomeni objektivno – kar je posledično videno in dojeto. Afekt je tisti, ki poda vizualnost na samem koncu, a se pomen ustvari v samem procesu igre med afektom, virtualnostjo in posledično vizualnostjo. Proces poteka na isti način kot prej razloženi odnos med preteklostjo, sedanjostjo in prihodnostjo (117).

⁸ Vsi elementi filma so vključeni z razlogom.

V nadaljevanju poglavja se zdi nujno razumeti pojem naključnega, posledično tudi kontekst razumevanja, da je nekaj lahko le *videti naključno*.

Catherine Malabou je postopek, ki pripelje do naključnega dejanja, definirala kot eksplozivno plastičnost (12): *»Življenja grejo po navadi svojo pot kot reke. Včasih izstopijo iz strug, ne da bi kakršenkoli geološki razlog, kakršnakoli podzemna trasa razložila naraščanja ali prelivanje čez bregove. Nenadoma deviantna, preusmerjena oblika teh življenj ima lasnosti eksplozivne plastičnosti.«*

Eksplozivnost lahko razumemo kot možnost nenapovedane, nepričakovane spremembe, ki funkcionira tudi naključno oziroma se zgodi brez načrta. Plastičnost pa je lahko definirana kot možnost spreminjanja oblik in hkrati možnost vračanja v svojo prvotno formo.

Naključni elementi, ki za svoje sredstvo vzamejo življenje,⁹ ga lahko nenapovedano modificirajo, preoblikujejo, a se življenje lahko obenem vedno vrne v svojo prvotno obliko. Posledično je plastičnost neke vrste naravno skulpturiranje, ki oblikuje identitete in se modelira z izkušnjo, iz posameznikov dela subjekte določene zgodovine (12).

Filmska pripoved deluje po svojem principu in planu. Nato iz nekega razloga pride do nepravilnosti,¹⁰ kar posledično vpliva na formo filmske pripovedi; jo nekoliko modificira in spreobrne. Ker sprememba zadeva le del filmske pripovedi oziroma medprostor, ne prevzame vodilne vloge. Kot rezultat se filmska pripoved lahko vrne v svojo prvotno obliko. Iz tega razloga je naključen element medprostora lahko doživljan tudi kot »odvečni« element, brez katerega bi lahko filmska pripoved še naprej tekla.

Naključje in pogoj, da nekaj, kar je pogojno in mogoče, postane možno in na koncu tudi izpeljano, avtorica razloži na primeru smrti (59):

»Čeprav je umiranje naravno, se mora smrt še vedno pojaviti, mora priti, najti svojo možnost in ta možnost je lahko samo nezgoda¹¹. Bolezen, oslabelost, slabost. Tudi kdo, ki umre v spanju, ne umre naravno. Smrt je dvojna: biološka in logična. Tudi nepričakovana, naključna¹², ustvarjalka svoje oblike. Priti mora do nepravilnosti, da se na tem mestu v neverjetnem času ustvari oblika smrti, ki loči postajanje od njegevega lastnega konca. V času

⁹ Avtorica v nadaljevanju uporabi koncept smrti kot sredstvo, nasprotno od smrti pa je življenje.

¹⁰ Nujno je razumeti razliko med tem, da je nekaj naključno oziroma je videti kot nepravilnost, in tem, da znotraj filmske pripovedi dejansko pride do nepravilnosti, ki povzroči neprepričljivost filmske pripovedi.

¹¹ Avtorica nezgodo definira kot *accidentel*.

¹² Koncept naključja avtorica poimenuje *accidentelle*.

skrivnega izuma, ki ga v večini primerov nihče ne vidi. Ta interval žive smrti, ko bit improvizira v sebi, vznikne znova za čas, ki je potreben, da ga pokonča. Bit-k-smrti se mora navsezadnje nujno izumiti, se v zadnjem trenutku narediti, da smrt, ki je mogoča v vsakem trenutku, končno postane mogoča.»

Ker se v filmu vse zgodi z določenim namenom, je načeloma sestavljen plan, ki mu sledimo, prav tako tudi naključje, a se realizira v obliki navidezne nepravilnosti. Tekstualno¹³ delujejo kot odvečni elementi, ki niso nujno potrebni za doživljanje prizora.

Koncept naključja kot takega je precej blizu filmu, saj je kot medij nastal in kar nekaj časa deloval z naključjem kot svojim vodilnim elementom. Brata Lumière sta nadzorovala le, kam bosta postavila kamero, vse ostalo pa se je odvijalo po naključju (Burch, 182). Nato je z razvojem filmske industrije in studiev naključje postalo nezaželen element filmske pripovedi, saj so avtorji stremeli k točnemu sledenju napisanemu scenariju. Veliko avtorjev se je naključjem izogibalo – in se jim še vedno. Posledično se njegova prisotnost dojema kot napaka, nepredviden element.¹⁴ Po drugi strani odvečen element v filmski pripovedi v celoti funkcionira kot prenašalec čustvenega impulza ter tako vpliva na celotno atmosfero filma. Če je torej določen element filmske pripovedi videti naključen, a vendar ne kot napaka, kaže svojo plastičnost in sposobnost modificiranja filmske podobe, posledično tudi možnost prenašanja čustvenega impulza.

3.4 Prenos čustev

V nadaljevanju naloge se bom posvetila razumevanju čustvenih impulzov znotraj filmskega prostora in tudi medprostora. Doživljanje čustvenih impulzov bo obravnavano s haptično filmsko podobo, željo v tekstu ter naposled tudi s pomočjo čustva humorja in melanholije kot glavnimi elementi naloge.

3.4.1 Haptičnost

Laura U. Marks se v svojem delu *The Skin of the Film* poglobi v razlago karakteristik in razlik med haptičnostjo in optičnostjo. Razliko namreč razloži kot razmerje med čutilom

¹³ Filmska pripoved kot tekst.

¹⁴ Avtor se med ostalim pogloblja v celotno filmsko kronologijo in različna obdobja, gibanja in stile, ki so do naključja imeli drugačen pristop.

dotika in čutilom vida. Haptično je možno razumeti kot doživljanje telesnih občutkov (vonj ali otip) med spremljanjem avdiovizualne vsebine. Po drugi strani je optično tisto, kar je doživeto izključno vizualno. Optična percepcija je tista, ki daje prednost reprezentativni moči slike, medtem ko daje haptična percepcija prednost materialni prisotnosti slike (163). Z drugimi besedami, optična podoba je razumljena in obravnavana skozi reprezentacijo, ki jo uprizarja, medtem ko je haptična podoba doživeta skozi fizične oziroma materialne učinke, ki jih s svojim obstojem proizvede.

Proces deluje tako, da se ob gledanju aktivira spomin, v katerem iščemo izkušnje. Vizualni dražljaj je v vsakem primeru doživet prvi, a je čutilo dotika ali vonja tisto, ki igra ključno vlogo pri samem dejanju spominjanja (tukaj gre za doživljanje filma na čutni ravni), in ker gre za telesno občudovanje, gre pri haptični podobi tudi za močnejši vir kot vizualizacija (129). Posledično razmerje med iskanjem gibov kamere in zvokov na zvočnem traku oziroma razmerje med vizualno in avditivno podobo ustvarja zavedanje, da je čustvo dotika v resnici pogrešano ter ga sam film v dobesednem pomenu ne more prenesti. V skladu s tem haptično in optično ne moreta obstajati en brez drugega, saj se eno čez drugo tudi realizira in prenaša, eno pogojuje zavedanje o drugem.

Srečanje med telesom gledalca in telesom filma se odvija predvsem na senzorični ravni. Gledalec v film prinese svojo osebno in kulturno organizacijo čutov. Ta se potem sreča z osebno organizacijo čutov samega filma oziroma s filmskim senzorjem, ki je prelomljen s filmskim aparatom. Komunikacija se nato odvije kot podajanje in prevajanje kulturnega znanja med gledalcem in filmom (153).

To razmišljanje pripelje še do asociacij, ki se lahko ustvarijo v simbiozi videnega in slišane in tako pripeljejo do mimezisa in simbolične reprezentacije. Mimezis in ta reprezentacija sta po Marks v sorodu, enako kot je notranjost zemlje v odnosu do zunanosti zemlje (131). V primeru taktilne epistemologije sta ta dva pojma izrazito pomembna za razumevanje funkcije haptične podobe. Taktilna epistemologija vključuje razmerje med svetom mimezisa, postavljenega ob simbolično reprezentacijo. Na eni strani se tako nahaja mimezis (nastal iz grškega *mimeisthai*), ki v svoji definiciji kaže na imitacijo in ob tem sugerira, da objekt A reprezentira objekt B, in sicer tako, da ga imitira, se postavi v njegovo kožo, prevzame njegovo vlogo. To posledično pomeni, da je mimezis predstavljen z določenim premikom oziroma materialnim kontaktom (138).

Zakaj pa je haptična vizualna podoba tako privlačna in zakaj se ji preprosto verjame? Zakaj je pomembna za razumevanje in doživljanje medprostora?

Dotik je čut, ki se nahaja na površini telesa: razmišljanje o filmu kot celoti, ki omogoča haptičnost, je le korak k razmisleku o načinih, kako film nagovarja telo kot celoto, a je ob tem razlika med haptično in optično vizualnostjo le stvar stopnje vključenosti. V večini procesov gledanja sta vključeni obe, v dialektičnem gibanju od daleč proti blizu. Posledično sta potrebni obe vrsti vizualnosti, kot navaja Marks, *»težko je od blizu pogledati kožo ljubimca z optičnim vidom; težko je voziti avto s haptičnim vidom«* (163).

Posledično gre za moč čuta dotika kot takega. Prvi čut, ki ga človek doživi (celo pred rojstvom), je v vsakem primeru sluh, a je čut dotika tisti, ki poudarja človekov stik s seboj, spominja ga in opozarja, da se nahaja v svojem telesu. Gre za prvo čutilo, ki ga človek lahko fizično začuti. Če nekaj ni blizu telesu, se vseeno lahko sliši, vidi ali zavoha, a pri dotiku te možnosti ni. Zato so čutila, ki so bližje telesu, sposobna shranjevati močnejše spomine (130), saj čutilo dotika potrjuje, da je telesu nekaj res blizu, se nahaja ob njem. V prvi vrsti gre tukaj za osebne spomine, saj so nastali s čuti, ki so zelo blizu telesu, zaradi česar so tudi močnejši oziroma intenzivnejši.

Če definirane pojme poskusim ilustrirati na dejanskih primerih, ki bodo izpostavljeni v drugem delu naloge, lahko poudarim prizor obroka v filmu *Ne glej mi v krožnik*. Štirje odrasli sedijo za mizo v mali jedilnici. Slutiti je neposredno bližino in neprestano medsebojno dotikanje komolcev. Okoli njih letijo muhe, kar nam film da videti in slišati. Muhe se ustavijo na hrani, mizi ali na telesih likov, katerih obrazi so prepoteni. Stanovanje je videti mračno in zatoхло. Na mizi je pohano meso, ki še bolj poudarja vročo atmosfero, saj asociira na paro in kipeče olje. Haptični elementi so tisti, ki pripomorejo k temu, da tesnost sobivanja doživimo bolj pristno in se nas zato bolj dotaknejo. Posledično je haptična podoba tista, ki ustvari močno pristnost ter na določen način tudi »premaga« optično vizualno podobo, naredi večji vpliv na gledalca in ga čustveno bolj angažira, saj ob opazovanju družinskega obroka postane tudi gledalcu bolj vroče in zatoхло v prostoru, kjer se nahaja.

Čeprav bo metafora kot koncept znotraj filmskega izražanja razložena v nadaljevanju naloge, se je lahko dotaknem tudi v odnosu do haptičnosti, saj vpliva na gledalčevo identifikacijo s filmsko podobo. V tem primeru haptičnosti ne spodbuja sama identifikacija kot taka oziroma senzorično-motorične reakcije, ampak jo spodbuja telesni odnos med gledalcem in sliko. Posledično tako kot pri mimetičnem odnosu ni primerno govoriti o objektu haptične podobe, temveč o dinamični subjektivnosti med gledalcem in sliko (164). Hkrati pa je subjektivnost tudi odnos med gledalcem in videnim ter posledično tudi vez, v kateri se ustvari humorni občutek, a je ta velikokrat vezan prav na koncept metafore in asociacije.

Razumevanje haptičnosti je torej nujno za razumevanje delovanja medprostora, saj je ta podkrepjen s čustvenimi impulzi, ki se nato v njem razvijajo naprej in reflektirajo različne vidike filmske atmosfere. Ker je haptičnost tako zelo blizu gledalčevemu doživljanju (ker se nanaša na njegovo fizično telo), je hkrati tudi sprožilec spominov, posledično tudi čustev, kar na koncu pripelje do doživljanja filmske pripovedi skozi čustveni impulz.

3.4.2 Humor in želja

Humorni elementi so velikokrat razumljeni kot šale, ki so načeloma lahko del vsakdanjega življenja in vsakodnevne komunikacije. Ker se umetniško izražanje velikokrat zgleduje po resničnem življenju, so šale prav tako pogosto del tudi njega.

Ted Cohen v knjigi *Jokes* razpravlja o zvrsteh šal in jih sprva poskuša razdeliti na čiste in pogojne. Pri tem naj bi pogojna šala delovala le pri določenem občinstvu, ki mu je tudi namenjena. V tem primeru mora občinstvo poskrbeti za odziv na šalo, v odnos s šalo mora dodati nekaj svojega in biti v tem odnosu aktivno. Po drugi strani naj bi bila čista šala univerzalna in bi jo lahko doživel vsak posameznik. V tem primeru občinstvo ničesar ne predstavlja in mu prav tako ni treba biti vpleten v kontekst šale (12). Avtorju se ta vrsta šale zdi popolna, vendar neobstoječa. Natančneje, če obstaja želja po tem, da šala deluje in izpolni svoj namen, mora občinstvo poznati kontekst, v katerem se humor odvija. Posledično je tudi humor v filmih postjugoslovanskega področja nekoliko vezan na razumevanje konceptov, okoli katerih se vrti, a so ti večinoma vezani na lokalno družbo in njene navade. Natančni primeri, na kaj se nanašajo se šale v postjugoslovanski kinematografiji, bodo razloženi v drugem delu naloge.

Nagnjenost k določenemu humorju v sebi nosi koncept želje, saj je humor nekaj prijetnega in vzbuja užitek. Želja v kontekstu filma obstaja v dveh oblikah, ki ju opredeli Dudley Andrew v knjigi *Concepts in Film Theory*. Gre namreč za željo teksta in željo v tekstu. Želja teksta je osnovni impulz, ki pelje od prvega do zadnjega prizora. To je želja po razrešitvi problema, napetosti. Gre za ustaljeno željo in obstaja v filmih klasične naratološke strukture, ki sledijo zgodbi. Andrew poudarja, da sta ves estetski užitek, ki ga gledalec pridobiva ob branju oziroma gledanju, ter resnično uživanje v vsebini, pogojena s sproščanjem napetosti,¹⁵ kajti

¹⁵ Namišljenim čustvom so nasprotna artefaktna čustva, ki so prenešena skozi film le takrat, ko se na njega gleda kot na objekt oziroma ustvarjen artefakt. V tokratnem primeru se film in njegovo pripoved opazuje iz zunanjega stališča. Gre za občudovanje filma skozi njegova izrazna sredstva, brez tega da bi se nujno postavljalo v vlogo lika ali v narativni potek pripovedi (Andrew, 135).

manjša kot je obremenitev gledalca, večji je estetski užitek. Točneje, cilj konzumiranja vsebine je uresničitev želje teksta, saj to pripelje do užitka. Na drugi strani se nahajajo želje v tekstu oziroma želje posameznih likov. Gledalec se z njimi lahko identificira, kar pripelje do poenotenja med željo teksta in željo v tekstu.

Deleuze trdi, da je pripoved tista, ki zadeva razmerje med subjektom in objektom oziroma je ključna v procesu razvoja tega razmerja. Objekt oziroma objektivno je tisto, kar vidi kamera, medtem ko je subjekt oziroma subjektivno tisto, kar vidi gledalec. Posledično je pripoved sestavljena iz dveh vrst podob (objektivne in subjektivne) (270). To kompleksno razmerje se mora razrešiti v identiteti oziroma v združenju med osebo, ki gleda, in kamero (med sineastom in kamero). Deleuze tukaj poudarja, da gledalci v tem odnosu med objektom in subjektom niso le pasivni opazovalci, ampak tudi ustvarjalci. Nekaj je torej posneto in to sineast objektivira, medtem pa je na gledalcu, da videnemu materialu poda pomene, čustva, ideje, misli in podobno ter da na ta način vse skupaj objektivira oziroma iz objekta naredi subjekt ali pa prekine vez, ki ju loči. Ta način pripelje do zaključne misli Deleuza, in sicer da se »*film začne z razločevanjem dveh vrst podobe in se konča z njunim poistovetenjem, njuno prepoznano identiteto*« (207). Da bi bila želja v filmu uresničena, mora na koncu priti do utelešenja ene identitete, ki je sestavljena iz podobe gledalca in podobe videnega.

Vprašanje »*Kaj počne film s pomenom, da doseže komični učinek?*« si je zastavil Darko Štrajn v besedilu *Filmska komika, gibanje in spreminjanje*. Na lastno vprašanje nato poda definicijo, ki komiko opredeli kot »*tisto vpeto v veliko formo kot dopolnjujoča mala forma, kot tista raven naracije, na kateri se dogaja tisto, kar se na ravni velike forme vendar še ni čisto zares [zgodilo]*« (176). Komični oziroma humorni element je manjši segment filmske celote. Ta segment je na ravni naracije in je pomemben, ker se humor začne iz njega, nato se pa razširi po celoti. Humor se tako ustvari v manjšem segmentu filmskega prostora, ustvari se v medprostoru. V primeru, da medprostor in humor, s katerim je napolnjen, ni podoživiljen, pa naratološka plat filma teče naprej, se namen humornega elementa in medprostora ni uresničil. Če je torej vir humorja v nedefiniranem prostoru, zgrajen znotraj celotne forme, je to v resnici ista lokacija, v kateri se uresniči medprostor. Posledično to pomeni, da humor lahko deluje znotraj medprostora, saj oba izvirata iz enakih okoliščin.

3.4.3 Melanholija kot estetsko čustvo

Melanholija je velikokrat razumljena kot čustvo, ki vsebuje ton žalosti. V preteklosti so jo celo zamenjavali ali poistovetili z depresijo, a je ena najjasnejših razlik med njima skrita v dejstvu, da je depresija čustveno stanje resignacije, medtem ko je melanholija nagnjena k aktivnosti. Sigmund Freud melanholijo¹⁶ primerja z žalovanjem, a poudarja, da gre pri žalovanju za usmerjenost proti družbi, svetu, ki je postal reven in prazen. Po drugi strani je pri melanholiji človek oziroma ego tisti, ki pridobi te značilnosti. Tako pacient svoj ego predstavlja kot ničvrednega, nesposobnega za kakršnekoli dosežke ter je moralno zaničevalen (246), našteva pa še ostale simptome, ki jih danes povezujemo s stanjem depresije.

Depresija torej s seboj vleče demotiviranost in na splošno pesimistično stanje, ki vključuje bolečino (246). Po drugi strani melanholija (v sodobnem kontekstu) ni izčrpajoča in, nasprotno, vsebuje estetski vidik, torej nanjo lahko gledamo in jo doživljamo z vidika načina dela, stila in izražanja. Pomembnejša je značilnost melanholije kot oblike razpoloženja, ne pa nujno čustva.

Danes je melanholija večinoma vezana na nostalgijo in samorefleksijo, predvsem jo doživljamo skozi njeno estetsko plast, kar jo posledično razlikuje od čustva žalosti. Predvsem je pomembna v odnosu do vsakdanjih situacij, saj te dajejo razlog, da melanholija sploh nastane (246). Njena vključenost v vsakdanje življenje je ključna, saj na ta način podaja estetski vidik nečemu, kar ne sledi nujno določenim pravilom vizualnega čuta. Melanholično razpoloženje lahko zato v detajlih vsakdana oblikuje individualne estetske presežke, čemur sledi užitek (254).

Razlog, zakaj je melanholijo možno doživeti kot estetsko čustvo, je njena dvojna narava. V njej so tako pozitivni kot tudi negativni vidiki. Čustva načeloma izhajajo iz določenega konteksta, a pri melanholiji se ti različni vidiki združijo in ustvarijo popolnoma novo situacijo, ki okoli sebe ustvari novo estetsko dimenzijo (246). Čeprav izhaja iz čustva žalosti, učinkuje na pozitiven in estetsko naravnan način, ki ni pasiven, ampak aktiven in optimističen. V skladu s tem jo lahko doživljamo kot simbiotično s humorjem.

Melanholija je v tekstu zaželen, ker prispeva k uresničevanju želje (tokrat gre za željo po estetskem užitku), enako kot humor. Posledično je razmerje med melanholijo in humorjem

¹⁶ Govori o tem, kaj danes razumemo pod pojmom depresije.

hkrati tudi simbioza, ki v splošnem pozitivno vpliva na filmsko celoto. Humor se ustvari v medprostoru, medtem ko je melanholija aktivno vpeta v celotno atmosfero filma.¹⁷

3.5 Jugoslovanska in postjugoslovanska kinematografija

3.5.1 Metafora in identifikacija

Metafora kot stilsko izrazno sredstvo je podobno kot metonimija tesno povezana s stilskimi sredstvi literature oziroma je vezana na jezik. Načini izražanja in pristopi k njemu se med seboj prepletajo, kot se prepletajo tudi umetniške zvrsti, zato pride do prenosa uporabe stilskih izraznih sredstev. Metafora ni več nujno vezana le na literaturo, ampak je prisotna v vizualni in avdiovizualni formi. Avtor s filmskimi izraznimi sredstvi, ki lahko vsebujejo metaforo in metonimijo, zgradi svoj umetniški slog. Navsezadnje so filmska izrazna sredstva pogosto označena za filmski jezik, torej je aplikacija istega velikokrat dojeta kot podoben proces ustvarjanja.

Pri razumevanju metafore sta pomembni pojmi denotacije in konotacije. V kontekstu filmskega ustvarjanja denotacija kaže na kamero, ki prikazuje določeni del realnosti. Konotacija pa nastane v kontekstu filmske montaže oziroma v odnosu filmskih prizorov do preostalih izraznih sredstev (zvok, dialog, barvna paleta, scenografija, kostumografija itd.). Ti elementi pripomorejo, da filmski kadri pridobijo svoje pomene oziroma postanejo možni za interpretacijo.

Grajenje pomenov s filmskimi izraznimi sredstvi ni odvisno samo od konotacije, ampak tudi od gledalčevih izkušenj. Iskanje pomenov kaže tudi na iskanje interpretacije.

Paul Ricoeur v svojih raziskavah in razmišljanjih o hermenevtiki govori o pomembnosti razlike med interpretacijo in razumevanjem. Interpretacijo opiše kot miselni proces, sestavljen iz opazovanja skritega pomena v očitnem pomenu in v kasnejšem razkritju vseh ravni tega pomena, ki se skriva v dobesednem pomenu (13). Razumevanje pa povezuje tehnične elemente tekstualne oziroma besedilne eksegeze z bolj splošnimi elementi pomenov v jeziku (28). Interpretacija in razumevanje interpretiranega sta si blizu, a hkrati daleč, ter dokaj enostavno obstajata ločene ena od druge, toda povezani ustvarita bolj celotno sliko. Interpretacija se začne z močno dominacijo simbolov. S svojim uresničevanjem zmanjšuje bogatost teh simbolov, saj jih prilagodi kontekstu (13). Postavljanje simbolov v kontekst povzroči izgubo moči, pojmi postanejo le del celote. Simbol kot tak pa Ricoeur definira kot

¹⁷ To bo kasneje razloženo na primerih.

strukturo označevanja, v kateri je direkten, primaren in dobeseden pomen označen v odvisnosti do drugega, ki je neizraven, sekundaren in figurativen, vendar se ga lahko prepozna le v odvisnosti do prvega (14).

Metafore so v kontekstu izražanja lahko tudi vez med dvema osebama (ali več ljudmi). Pri tem se jezik nanaša na metaforične strukture človeškega kognitivnega sistema (Fahlenbrach, 36). Isti proces se lahko odvije tudi v avdiovizualnih medijih, ki so v bistvu specializirani za materializacijo kognitivne in čustvene metafore. Tako je brezpogojna vloga jezika nanašanje na simbolne abstrakcije, medtem ko avdiovizualni materiali predstavljajo predsimbolne elemente kognitivnih metafor na fizično konkretne načine, in sicer tako, da zvoki in slike lahko spodbudijo konkretne asociacije, ki delujejo zunaj spektra simbolnih abstrakcij oziroma asociacij. Tako deluje asociativna montaža, ki lahko temelji na prehodu med dvema podobama, ki sta si različni in skupaj sestavljata tretji pomen.

Thomas Elsaesser pri razmišljanju o filmu kot o možganih ali umu uporabi pet konceptov (175), med katerimi se *»prvi nanaša na trenutke, ko se podoba skozi abstrakcijo loči od svojih fizičnih lastnosti in ustvari metaforičen pogled«*. Primer tega je sovjetsko montažno gibanje oziroma delo Sergeja Eisensteina, ki je omenjeni odnos med gledalcem in trenutkom ustvarjanja metaforičnega pogleda definiriral kot konflikt. Trenutek, ko se abstrakcija preoblikuje v pomen, je hkrati tudi trenutek, ko se gledalčeva pasivnost pri gledanju in dojetju nekoliko izgubi ostrino. V ospredje pride aktiven um, posledično gledalec postane aktivni gledalec. Silvan Furlan ob poglobljanju v prenos čustvenega impulza in filmske pripovedi uporablja primer efekta Kulešova in postavitve iste obrazne mimike v odnos z različnimi vizualnimi podobami. To pri gledalcih pripelje do različnih čustev in odnosa do vidnega (148), pomembno pa je le zaporedje prikazanih sličic. Zaznava, da se je ob vidnem ustvaril nek pomen, samo po sebi kaže na aktivnost uma oziroma aktivno gledanje in sledenje vsebini. Neobstoj novonastalih pomenov kaže na pasivnost uma, ki le spremlja dražljaje in vsebino, ne da bi se integriral v sporočila, ki jih avdiovizualno posreduje. *»Druga povezava med filmom in možgani pravi, da je med filmom in umom temeljna analogija, kajti številne tehnike, ki so značilne za film (asociativna montaža različnih prostorov, izoliranje podrobnosti), so podobne delovanju uma«* (175). Same filmske tehnike so se torej razvijale v smeri podobnosti delovanju človeških možganov in človeškemu načinu dojetja, povezovanja, sklepanja.

Metafore v humorju v jugoslovanski in postjugoslovanski kinematografiji se večinoma nanašajo na razumevanje konteksta družbe, v katero je pripoved postavljena, kar posledično zahteva tudi širše razumevanje postjugoslovanske družbe in medsebojnih odnosov znotraj nje (na primer odnos med Hrvati in Srbi). Gre za humor, ki s svojim obstojem in dejanji spodbuja k identifikaciji z vsebino, medtem ko ta spodbuja k pripadnosti določenemu širšemu konceptu. Posameznik se identificira z nečim večjim od sebe, da bi se lahko prepričal, da pripada določeni skupnosti.

Saša Vojković v kontekstu sodobnega hrvaškega filma govori o trenutku potrditve lastne identitete, predvsem v odnosu do geografskega prostora in tradicije, v kateri je posameznik integriran (29). Ob tem se osredotoča na filme, ki so nastali po razpadu Jugoslavije, kot sta recimo *Armin* (Ognjen Sviličić, 2007) in *Oprosti za kung fu* (Ognjen Sviličić, 2004). Pozornost je usmerjena v potrditev lastne identitete in iskanje tradicije kot močnega segmenta vsakdana, kar avtorica definira kot element, zakoreninjen v posameznikih. Liki so prikazani znotraj diskrepanc, kot da bi bežali od lastne nacionalnosti ali se je močno držali.

3.5.2. Kolektivni spomin v jugosferi

V pričujoči nalogi preučujem kolektivni spomin v državah, nastalih po razpadu Jugoslavije, oziroma na območju jugosfere. Pojem »jugosfera« ima svoje korenine v deljenih izkušnjah, trgovini ter na splošno v poslovanju med državami, nastalimi po razpadu Jugoslavije (Judah 9). Povezava je namenjena vzpostavljanju koristnih vezi, zasnovanih na razcepljeni, a skupni zgodovinski izkušnji, podobnosti v jeziku ter predvsem življenjskem stilu oziroma vsakdanu, ki posledično vodi v naklonjenost podobnim zvrstem humorja (9). Poleg tega je jugosfera povezana z jezikom, ki je v večini novonastalih držav isti, z minimalnimi razlikami. Izjema so Slovenci in Makedonci, katerih jezika se razlikujeta v večji meri, vendar pa vsi pripadniki novonastalih držav bolj ali manj razumejo *srbohrvaščino*, nekdanji uradni jezik Jugoslavije. Pripadniki novonastalih držav so v splošnem naklonjeni istim elementom kulture in umetnosti, kot tudi podobni prehrani; med seboj prav tako delijo iste strahove, skrbi in upanja (Judah, 4).

Ob podobnih navadah in pogledih, ki države združujejo, ima pomembno vlogo tudi kolektivni spomin (Kuljanac, 53):

»Kolektivni spomin črpa moč in dolgotrajnost iz tega, da je njegov nosilec skupina ljudi, od katerih vsak gradi svoj individualni spomin. Vsak individualni spomin je pravzaprav en pogled na kolektivni spomin. Ta pogled pa se spreminja glede na odnose, ki jih posamezniki

imajo v določenemu okolju.¹⁸ Individualni spomini so del kolektivnega spomina ter vedno tudi ostanejo del kolektivnega spomina. Tako na primer posamezniku kolektivni spomin lahko priklicujejo drugi ljudje celo tedaj, ko gre za dogodke, v katere posamezniki niti niso bili zares vpleteni. Individualni spomini so torej v večini primerov prepleteni s spomini drugih posameznikov.¹⁹ Kolektivni spomin ima veliki vpliv na dojemanje in razumevanje družbe in lahko učinkuje kot neke vrste vezivo znotraj generacije postsocializma oziroma med njenimi posamezniki, ki prihajajo iz različnih držav bivše Jugoslavije. «

Pojma jugosfere se na nekoliko drugačen način loti Mazzucchelli, ki k njemu pristopi kot k prostoru na internetu ter hkrati vpelje še kontekst definiranja jugoslovanskosti, ki se nujno nanaša na meje Jugoslavije v geografskem pomenu ali dobesedno izražanje v jugoslovanskih jezikih. Po njegovem mnenju se jugoslovanskost izraža na semiotični ravni (4). Avtor za primere uporablja spletne strani, ki v svojih vsebinah rekreirajo Jugoslavijo, se je spominjajo in o njej diskutirajo. Iz raziskovanja izbranega vzorca sodobnih spletnih strani, ki se v svoji vsebini nanašajo na pojem Jugoslavije, je jasno, da so vsebine vezane predvsem na politično in ideološko figuro nekdanjega predsednika Josipa Broza Tita, SFRJ in socialistično ideologijo v splošnem, zgodovino in politiko ter kulturo nekdanje Jugoslavije. Temu sledijo še glasba in film iz nekdanje države, koncept jugonostalgije, športa ter na koncu – tradicionalna hrana (13). Jasno je, da prevladujejo jugonostalgичne komponente, saj gre za spominjanje in raziskovanje nekdanjega vsakdana.

Pri konceptu jugonostalgije gre za manipulacijo s kolektivnim spominom in nostalgijo, razvidna je pri generaciji, ki je določeno obdobje življenja preživela v Jugoslaviji in ji je tudi po razpadu države ostal strah pred totalitarnim režimom, ta je v posameznikovi podzavesti in je bil morda najopaznejši nekaj let po razpadu države. Primer jugonostalgije, ki ni pogojena z manipulacijo, najdemo pri mlajši generaciji, rojeni po letu 1990. »*Ta jugonostalgичne ideale sicer črpa iz kolektivnega spomina staršev, ki [jim] je vsiljen, vendar po drugi strani ne manipulira z njimi. Gre za del njihovega kulturnega kapitala, na katerega se lahko osredotočijo ali pa se ne zmenijo zanj*« (Kuljanac, 16). Poleg tega je pomembna komponenta jugonostalgije tudi kontekst enotnosti znotraj preučevanja določenih tematik in naklonjenosti tem tematikam – podobne preference glede hrane, glasbe in sodobne kulture.

¹⁸ (Halbwachs, str. 52), izsek iz diplomske naloge.

¹⁹ Pri definiranju pojma kolektivnega spomina je imel precej pomembno vlogo Maurice Halbwachs, ki poudarja pomembnost spominov (Kuljanac o Halbwachs, 24).

3.5.3. Ključni trenutki in karakteristike

Filmski kritik Serge Daney je zapisal (138):

»Jugoslovanski cineasti so čudaški, surovi, grobi in, kot se neutemeljeno govori, precej 'latinski'. Jugoslovanski film na splošno niha med dvema skušnjavama: med skušnjava ganjenega esteticizma (v stilu Aleksandra Petrovića) in skušnjava rahlo omehčanega naturalizma (v stilu zgodnjega Makavejeva).«

V njegovi izjavi je jasen odnos med čustvi, občutki in atmosferami. Avtor uporabi opis »ganjeni esteticizem« in »rahlo omehčani naturalizem«. Ob tem pa cineaste v celoti okarakterizira kot čudaške, grobe, surove. Karakteristike ganljivega se lahko primerjajo s karakteristikami melanholije, a hkrati tudi humorja, saj ganljivost vodi v čustva fuzije med žalostno in rahlo duhovito atmosfero. Temu se lahko pridružijo še karakteristike omehčanega naturalizma.

Tudi sodobna kinematografija je usmerjena k naturalizmu, a hkrati proti visoki stopnji dramatičnosti, ki s precej potenciranimi filmskimi izraznimi sredstvi pripomore k odmiku od resničnosti in verjetnosti.²⁰ Surovost in grobost pa sta jasno vidni v temah, s katerimi se filmi ukvarjajo. Večinoma gre za težke življenjske situacije, za katere je značilna bolj pesimistična atmosfera.

Pripadnost istemu kolektivnemu spominu je videti v sodobni postjugoslovanski družbi. Pripadniki različnih po razpadu Jugoslavije nastalih držav se v filmskem ustvarjanju velikokrat spominjajo dogodkov iz časa skupne države. Spomin se prenaša iz generacije v generacijo, vse dokler enkrat ne izgine, čas, preživet v Jugoslaviji, pa ni več del individualnega spomina bližnjih prednikov, posledično tudi individualnega spomina živih posameznikov.

Za boljše razumevanje postjugoslovanske kinematografije je treba razumeti temelje, na katerih je nastala, zato bo nadaljevanje naloge posvečeno ključnim trenutkom jugoslovanske kinematografije, ki so zaradi svojih avtorskih pristopov vplivali na sodobno postjugoslovansko kinematografijo.

²⁰ Več o tem v poglavju *Postjugoslovanski film*.

Potem ko se je postavila na noge in po vsej državi odprla vodilne filmske produkcije, je socialistična Jugoslavija iskala lastne poti na področju umetnosti. Ob tem je bila naklonjena poti, ki naj bi se razlikovala tako od socrealizma, službene umetnosti sovjetskega bloka, kot od zahodne umetnosti (ameriške, francoske, britanske). To operiranje med različnimi umetnostnimi izrazi je pogosto pripeljalo do rahle zmedenosti ter pomanjkanja osrednje orientacije v kulturni politiki države (Gilić, 49). Tako je bil velik poudarek na tematikah slavljenja velike zmage v drugi svetovni vojni, vendar v bolj samostojni, nacionalno zavedni različici in brez pretiranih filmskoizraznih vplivov sovjetskega vzhoda.

Največ navdiha prihaja iz odnosa do fašizma. Temu je sledil fokus na novonastali federaciji in njeni ureditvi. Prevladovala so drame z dozo tragedije, ki so bile vedno napolnjene s čustveno in psihološko kompleksnostjo; med tovrstne filme sodijo *Ne obračaj se, sin* (Ne okreči se sine, Branko Bauer, 1956), *Deveti krog* (France Štiglic, 1960) in podobni (Levi, 15). Šlo je za filmske spektakle, ki niso toliko služili realističnemu prikazovanju zgodovinskih dogodkov partizanskega boja, kolikor so bili namenjeni predvsem zabavanju občinstva in subtilnemu ohranjanju spomenikov preteklosti (Kirn, 15).

V očeh jugoslovanske kinematografije vzhodni blok ni bil edini neprivačen. Isto usodo je delil še zahodni, predvsem zaradi svoje protestne politike in tematik, ki se niso nujno ujemale z idealizirano sliko družbe, ki naj bi jo Jugoslavija predstavljala. Zato je prišlo do cenzure pri novem jugoslovanskem gibanju, kasneje definiranim kot črni val.

Kot odklon od klasične forme (predvsem glede tematike filma, vendar tudi v kontekstu filmskih izraznih sredstev oziroma forme), ki sta jo jasno sprejemala družbena uprava in sistem, se je v šestdesetih letih začelo filmsko gibanje, katerega pripadniki so k filmskemu ustvarjanju pristopili s kritiko takratnega stanja v družbi. Njihovi pristopi so kazali na inovativen pogled in pristop do redko izpodbijanega okvira državnosocialističnih vrednot. Na spremembe so vplivali italijanski neorealizem, francoski novi val in poljska črna serija. Avtorji črnega vala so bili: Aleksandar Petrović, Boštjan Hladnik, Živojin Pavlović, Dušan Makavejev, Ante Babaja, Vatroslav Mimica, Kokan Rakonjac, Krsto Papić, Matjaž Klopčič, Bahrudin Bata Čengić, Želimir Žilnik. Na njihovo delo so močno vplivala dogajanja in protestna gibanja okoli leta 1968 po vsej Evropi, ki so dosegla tudi Jugoslavijo.²¹ Njihovo

²¹ Po celotni Evropi se se oblikovala gibanja za človekove pravice. V prestolnicah, kot sta Berlin in Pariz, so vzniknile množične študentske demonstracije, ki so želel sporočiti nezadovoljstvo z avtoritarnimi režimi. Odmev je prišel vse do jugoslovanske prestolnice, kjer so se leta 1968 začele študentske demonstracije oziroma blokada beograjske univerze. Glavna kritika je bila ta, da se ideali socializma niso uresničevali (Kaj hočejo ti norci?!: Pogovor z Želimirjem Žilnikom, KINO 45, 125–126).

gibanje je bilo sprva imenovano »novi jugoslovanski film«, nato pa je kot posledica ideološke kampanje kulturno-političnega establišmenta proti delu teh režiserjev v nekaterih od svojih utelešenj postal znan tudi kot jugoslovanski črni val (Levi, 21).

Pri ustvarjalcih ni šlo nujno za drugačne ideologije, kot jih je poudarjal socializem, bolj za opozicijo ideološkemu dogmatizmu in reifikaciji. Ni bilo prisotno nasprotovanje socialistični ureditvi kot taki, vendar so, kot pravi strokovnjak na področju jugoslovanske in postjugoslovanske kinematografije Pavle Levi, črnovalovci izpostavljali kritiko do kolektivne nacionalne ideologije, ki je bila dotlej »nedvomna« (16). Z drugimi besedami, avtorji so kazali na nujno po spraševanju o stvareh, ki so bile do tega trenutka predstavljene kot samoumevne. Filmi so se tematsko ukvarjali s težavami vsakdanjega človeka in pod vprašaj postavljali funkcionalnost jugoslovanskega socialističnega modela.

Pripadniki črnega vala so prevpraševali prikaz sedanjosti in preteklosti ter iskali korelacijo med njima. Zlasti so bili zavezani kritiki »nedotakljive« kolektivne nacionalne mitologije, ki jo je vzpostavila država in je v prvi vrsti zadevala narodnoosvoboditveno borbo, revolucionarni boj jugoslovanskih narodov in naravo ter delovanje jugoslovanskega socialističnega modela (Levi, 21).

3.5.4 Prehod med kinematografijami

Na koncu sedemdesetih let se je začela formirati skupina filmskih ustvarjalcev, ki je nekako obeležila prehod med jugoslovansko in postjugoslovansko kinematografijo. Gre za ustvarjalce, ki so se šolali na filmski akademiji v Pragi (FAMU) in so po vrnitvi v Jugoslavijo formirali lasten filmski izraz. Nekateri od njih so Rajko Grlić, Goran Paskaljević, Goran Marković, Srđan Karanović, Goran Marković, Emir Kusturica in Lordan Zafranović. Večina je ustvarjanje nadaljevala tudi po razpadu Jugoslavije, nekateri pa ustvarjajo še danes.

Pripadniki praške šole so močno definirali »*duh moderne Jugoslovanske kinematografije*« (Levi, 111). V svojih delih so se pogosto naslanjali na humorno refleksijo in podobne predstavitve nekdanjega državnega sistema, vključno s predsednikom. V filmih je videti vpliv češkega novega vala kot tudi praške pomladi. Do ustvarjanja nikoli niso pristopali z manifestom ali posebnim programom, ampak so iz dotedanjega kodeksa jugoslovanskega filma odstopali v drugih vidikih. Na stran so namreč dali idealistične prikaze junakov, kot je bila prej ustaljena praksa v filmskem ustvarjanju. Avtorje praške šole je privlačil drugačen pogled na posameznika, posledično so na platno postavili vsakdanje življenje, podobno kot črnovalovci. Protagonisti niso bili heroji, ampak ljudje z vsakdanjimi navadami; pripoved je

bila večinoma podkrepljena s humorjem in ironijo. Film *Čaruga* (Rajko Grlić, 1991) na ironičen način prikazuje rojstvo in smrt komunizma.²² Podoben izraz Grlić zasleduje tudi v svojem drugem filmu, *Karavli* (Karaula, 2006), ki na humoren način prikaže jugoslovansko vojsko na koncu osemdesetih let. Poudarek je namreč na prikazu državne službe, sestavljene iz posameznikov, ki imajo precej neodgovoren odnos do pomembnih vprašanj (obramba države, potencialni boji in napadi), kar povzroči kolaps. Glavni vzrok za težave pa je odločitev posameznika, ki izhaja predvsem iz osebne koristi.²³

Režiser in scenarist Rajko Grlić humoren pristop in prikaz državnega sistema ohrani tudi v vsebinah, vezanih na sodobni čas in prostor. V svojem najnovejšem filmu, *Ustava Republike Hrvaške* (Ustav Republike Hrvatske, 2016), se poglobi v kompleksen hrvaško-srbski odnos.²⁴ Vsebinsko popestri še z LGBT tematiko, ki je tabuizirana v kontekstu obeh držav. Ne glede na določen Grličev *modus operandi* (ironičen pristop k državnemu sistemu, družbi v splošnem) se njegovi protagonisti med seboj razlikujejo. Avtor izpostavlja, kako se ob ustvarjanju svojih likov poglobi predvsem v iskanje mentalnega ustroja glavnega lika, kar posledično pripelje do razlike v dojemanju avtorskega pristopa oziroma stila. Za Grliča je »filmski stil« v resnici »notranji stil«, poglobljanje v notranjost lika pa mu omogoča raznolikost namesto ponavljanja reprezentacije in protagonistove perspektive (Grlić, 137). Zato je na prvi pogled videti, kot da bi avtor iz filma v film spreminjal lasten stil, a gre v resnici za drugačen pristop k opisu protagonista, ki v Grličevih filmih služi kot vodilna narativna komponenta.

Tudi pri ostalih pripadnikih praške šole je videti podoben način dela ob prikazu posameznika. Emir Kusturica, svetovno najbolj prepoznaven pripadnik praške šole, je svoj stil zgradil na eksotičnem prikazu balkanske družbe, ki je najbolj viden v prikazih kontroliranega kaosa, vključenega v skoraj vsak njegov celovečerec. Gre za prikaz balkanske mentalitete, nagnjene k opijanju in zabavanju, pri čem vedno manjkata disciplina in samokontrola, prevladata pa nasilje in kriminal.²⁵

Tudi Kusturica je se osredotoča predvsem na posameznika kot vodilnega naratološkega subjekta. V filmu *Dom za obešanje* (Dom za vješanje, 1988) je protagonist, pripadnik romske skupnosti, prikazan kot nekdo, ki mu v resnici ne preostane nič drugega, kot da postane kriminallec. Je del družbe, ki je po naravi marginalizirana in postavljena na rob, posledično je

²² To prikaže s protagonistom, ki je bil včasih član komunistične partije, nato pa je obogatel in začel luksuzno živeti.

²³ Dogajanje se odvija na jugoslovansko-albanski meji leta 1987. Poveljnik Pašić po aferi s prostitutko zboli za sifilisom, zaradi česar se za dopust noče vrniti domov k svoji soprogi. Zato se, da pridobi čas in da mine tritedensko zdravljenje, vojakom zlaže, da Albanija pripravlja napad na Jugoslavijo.

²⁴ Pripoved sledi učitelju hrvaškega jezika in književnosti, ki je hkrati prikriti transseksualec. Na precej negativen način je nastrojen proti pripadnikom srbske nacionalne manjšine.

²⁵ Primer je lahko prizor poroke iz filma *Podzemlje* (Podzemlje – Underground, 1995).

redko oziroma nikoli vključena v filmske pripovedi. Ko pa je vključena, pa je zagotovo ne predstavlja protagonist. Kusturica ustvari filmsko pripoved, ki se vrti samo in le okoli romske skupnosti, njihovega načina življenja, njihovih tradicij in vlog znotraj širše družbe, ter na ta način kaže na nehvaležno usodo, ki je romski skupnosti pripisana. Ironijo v pripoved vpelje splošno sprejemanje te usode, predvsem s strani družbenega sistema.

V kontekstu avtorjevega filma *Oče na službenem potovanju* (Otac na službenom putu, 1985) je teoretik Serge Daney izpostavil (138):

»V bistvu sta estetska obdelava pokrajin in naturalistični prikaz ljudi dva različna načina, kako zaobiti eno in isto pripoved: omejiti se na eno samo osebo, odraslega, in pripovedovati zgolj njegovo zgodbo. Oče na službenem potovanju je festival ostrih odgovorov, udarcev, objemanj in stiskov rok, za katerimi lahko zgolj ugibaš o neizrečenem, ki je posledica zamere, jeze in maščevanja, te mrzle jedi.«

Gre za prikaz posameznika v odnosu do strogega državnega sistema, ki svojih sankcij ne izrazi v javnosti in ne pokaže jasno, ampak se jih trudi prikriti in preoblikovati, kar pripelje do metaigre. V njej liki vedo resnico, ampak se pretvarjajo, da je resničnost drugačna, kot je v resnici. Čeprav ga tlači sistem, je posameznik prikazan z lastnimi pomanjkljivostmi in nagoni, kot surov, brutalen in nespoštljiv. Prikazan je, kot da je načeloma videti izgubljen znotraj družbene vloge, ki bi jo moral opravljati.

Kusturica si pri ustvarjanju protagonista oziroma njegovih karakteristik ne prizadeva za prikaz nedolžnosti, kvečjemu so predmet njegovega zanimanja kriminalci in drugi, ki jim etičnost in morala nista prioriteta. Na ta način ohranja naturalistični prikaz družbe, ki v sebi vsebuje oba pola, dobro in zlo, potlačeno in nadmočno.

Srđan Karanović se v filmu *Petrijin venec* (Petrijin venac, 1980) obrne k prikazu življenja ženske v ruralni Srbiji. V samem prikazu protagonistke uporablja pristope naturalizma. Izrazna sredstva podkrepi z igrivostjo in virtuoznostjo, ob tem pa uporablja še statičnost in centralnost kot tudi razbitje četrte stene. Sam prikaz protagonistke in njenega življenja (od mladosti pa vse do smrti) kaže na nehvaležen položaj ženske v obdobju nastanka povojne Jugoslavije, ki je težko preživela zunaj zakona, kar je posledično pomenilo, da mora v njem ostati, čeprav je soprog nespoštljiv. Gre za tematiko, ki v tem času še ni bila izpostavljena v družbi, sploh pa ne na filmskem platnu. Avtor tako ni izpostavljал zgodbe le ene ženske iz

preteklosti, ampak je pod vprašaj postavil položaj žensk v splošnem, tudi v družbi, ki deluje avtoritarno, kar s sabo prinese tudi patriarhalne in tradicionalne družbene vloge.

3.5.5 Sodobni film

Definiranje posameznih kinematografij, nastalih po razpadu Jugoslavije, je praksa, ki se obudi vsakih nekaj let. Ivan Velisavljević opisuje, kako se je leta 2007 pojavila potreba po definiranju sodobne srbske kinematografije. Šlo je namreč za obdobje, ko je srbska kinematografija postala bogatejša za konkreten kup filmov, ki so se v svojih tematikah in v ustvarjalnih pristopih razlikovali od klasikov srbske kinematografije. Filmi, uvrščeni v pregled, med seboj stilsko niso bili nujno povezani, a so jih združevali detajli, ki so kazali novonastali nastop proti dominantnim figuram v srbski kinematografiji. Za primere avtor navaja filme pripadnikov t. i. praške šole – Goran Marković, Goran Paskaljević, Srđan Karanović (82). Pri novih filmih je šlo večinoma za prvence mlajših režiserjev, nekateri od njih so: *Hudičev bojevnik* (Šejtanov ratnik, 2006) Marka Kostića, *Čarlston za Ognjenko* (Čarlson za Ognjenku, 2008) Uroša Stojanovića, *Ljubezen in drugi zločini* (Ljubav i drugi zločini, 2008) Stefana Arsenijevića, *Beograjski fantom* (Beogradski fantom, 2009) Jovana Todorovića itd. Ključne novonastale karakteristike so gverilski način snemanja, izvajanje medijskega pritiska prek interneta, uporaba promocijskih filmov in oglaševanje na neodvisnih, študentskih in alternativnih festivalih (83). Vse naštetu so temeljni primeri, ki kažejo na odmikanje od mainstreamovskega filmskega pristopa. Na kratko, v novem srbskem filmu ne definiramo enega samega trenda, ki bi bil nujno vezan na filmska izrazna sredstva ali pripoved, ampak gre za nabor načinov delanja filmov in sodelovanja znotraj filmske industrije, s katerimi mladi umetniki raziskujejo svoj način dela, ki ni pogojen z že ustaljenimi pravili.

V postjugoslovanskih filmskih sistemih se je marsikaj razlikovalo, a je hkrati marsikaj tudi ostalo enako, kot je bilo v Jugoslaviji. Nekateri hrvaški režiserji, predvsem pripadniki praške filmske šole, so bili izključeni iz filmskega sveta, saj so v svojih filmih velikokrat poudarjali za državni sistem nesprejemljive podobe. Grlić in Zafranović sta bila po osamosvojitvi Hrvaške odstranjena iz filmskih enciklopedij, ukinili so jima zdravstveno zavarovanje in delovno dobo. Poleg tega njuni filmi več kot desetletje niso bili prikazani na hrvaški nacionalni televiziji (Grlić, 240). Lordan Zafranović je veliko prahu dvignil s filmom *Zaton stoletja: testament Lordana Zafranovića* (Zalazak stoljeća: testament L.Z., 1994), v katerem

se pogloblja v hrvaško (in širšo regionalno) družbo s poudarkom na zločinih, ki jih je izvajalo vodstvo nekdanje Neodvisne države Hrvaške.

V splošnem sta na začetku novonastale hrvaške države upadla popularnost starejših filmov in njihovo predvajanje na televiziji, kar je bilo precej škodljivo zaradi rušenja mreže kina in izgubljanja kinotečnega fonda na začetku devetdesetih let. Nekaj časa se je zanemarjala tuja kinematografija, pa tudi domača, če je vključevala srbsko igralsko zasedbo, kar je privedlo do zmanjšanja vpliva filma v definiranju postjugoslovanske kulturne identitete Republike Hrvaške (Gilić, 142).

V novi hrvaški kinematografiji je na splošno pogosto izpostavljen odnos posameznika do naroda, ki ji pripada (Crnković, 216). Za primer lahko vzamem delo režiserja Vinka Brešana (*Kako je počeo rat na mom otoku*, 1996; *Maršal*, 2000; *Svjedoci*, 2003; *Nije kraj*, 2008; *Svećenikova djeca*, 2013; *Koja je ovo država!*, 2018), pri katerem gre za ponavljajoče se reprezentacije posameznika, ujetega med samoto in pripadanjem narodu. Vedno se namreč pojavlja povezava, ki posameznika prikaže šibkega v odnosu do naroda – njegov obstoj je definirala le skozi prizmo pripadnosti, a je v nasprotnem njegovo preživetje postavljeno pod vprašaj (Crnković, 216). Narod je videti kot nekaj močnejšega, zato vpliva na posameznikova prepričanja in dejanja. V filmu *Duhovnikovi otroci* je jasna povezava med posameznikom kot pripadnikom Cerkve, zaradi česar je vpleten v odnos z vodilno politično stranko na Hrvaškem (HDZ).²⁶ Hkrati pa Brešan v svojem ustvarjanju kot glavni način izražanja uporablja humor oziroma posmehovanje skrajnostim etničnega povzdigovanja (Levi, 111), kar je v primeru filma *Duhovnikovi otroci* lahko ideologija, katere pristaš je lik farmacevta Marina.²⁷

Prevpraševanje odnosa med posameznikom in narodom je bila praksa tudi v jugoslovanski kinematografiji, ob čemer Levi izpostavlja, da je sam razpad jugoslovanskega naroda neposredno povezan s politično pat pozicijo oziroma nezmožnostjo ohranitve politične identitete federacije (17). Posledično je občutek pripadnosti pogojen z državnim ustrojem oziroma njegovo strukturo. Iz tega pomisleka lahko izvira vprašanje jugonostalgije kot ustvarjalnega motiva, a se po drugi strani praksa izpostavljanja odnosa posameznika do naroda lahko nadaljuje tudi v posameznih kinematografijah novonastalih držav.

²⁶ Hrvatska demokratska skupnost.

²⁷ Lik uprizarja prispodobo nacionalista, ki ga je strah katerekoli druge nacije razen tiste, ki ji pripada.

Hrvaško kinematografijo je stilistično opredelil Bruno Kragić in definiral štiri kategorije. Prva je klasični populizem, sledijo ji postmodernizem, modernizem in pozni klasicizem (1). Klasični populist sledijo ideji o filmu kot o primarno populistični umetnosti ter identificirajo svojo težnjo do komercialnega in družbenega uspeha. Ti filmi so večinoma v tradiciji klasičnega stila, osredotočeni so na grajenje lika in fabule. Nekateri od primerov so: *Kako se je začela vojna na mojem otoku* (Kako je počeo rat na mom otoku, Vinko Brešan, 1996), *Trije moški Melite Žganjer* (Tri muškarca Melite Žganjer, Snježana Tribuson, 1998), *Karavla* (Karaula, Rajko Grlić, 2005), *Kaj je moški brez brkov* (Što je muškarac bez brkova, Hrvoje Hribar, 2005). Postmodernistični stil s populističnim deli željo po širši recepciji, komercialnem uspehu, vendar se po drugi strani v njem lahko najdejo elementi eklektike, naglašene svetlobe in stila ter jasno nasprotovanje fabulizmu. Načeloma gre za podobne elemente kot pri postmodernizmu v drugih umetnostnih smereh. Nekateri od takšnih filmov so: *Ta čudovita splitska noč* (*Ta divna splitska noć*, Arsen Ostojić, 2004), *Prijazna mrtva dekleta* (Fine mrtve djevojke, Dalibor Matanić, 2002) ter *Kaj je Iva posnela 21. oktobra 2003* (Što je Iva snimila 21. listopada 2003, Tomislav Rudić, 2005). Film tretje skupine, modernistov, se bolj ali manj eksplicitno pridružujejo modernističnim težnjam v hrvaškem in evropskem filmu. Nekateri od primerov so *Kamnita vrata* (Kamenita Vrata, Ante Babaja, 1992), *Nebo, sateliti in Sami* (Lukas Nola, 2000 in 2001) ter *Sarafin, svetilničarjev sin* (Sarafin, svjetioničarjev sin, Vicko Ruića, 2002). V pozni klasicizmu spadajo filmi, ki uporabljajo nekatere elemente vseh predhodnih stilov, nekatere pa izpustijo ter iz kolaža naredijo svojo različico. Gre za klasične narativne filme, ki se gibljejo med grajenjem fabule in poudarkom na stilu ter vzdušju. Poleg tega ni prisotno vztrajanje pri vizualni simboliki ali metafori. Nekateri od primerov so: *Priče* (Syjedoci, Vinko Brešan, 2003), *Poletje za spominjanje* (Ljeto za sjećanje, Bruno Gamulin, 1990) in *Sedma kronika* (Bruno Gamulin, 1996).

4 Med melanholijo in humorjem – filmski primeri

V filmih novega jugoslovanskega filma (oziroma črnega vala) kot tudi filmih avtorjev praške šole je izraženo nanašanje na posameznika kot navadnega člana družbe. Večinoma je okarakteriziran z dobrimi in slabimi značilnostmi, skozi vrline in pomanjkljivosti. Dokaj podoben pristop nadaljujejo tudi novi postjugoslovanski filmi.

V naslednjem poglavju se bom poglobila v izbrane primere in zajela kontekst, v katerem so zgodbe nastale. Cilj je izpostaviti podobnosti med jugoslovansko in postjugoslovansko kinematografijo.

4.1 Vezi, ki povezujejo

Sodobna kinematografija se v svoji vsebini pogosto poglobi v kritiko družbenega sistema, in sicer na podoben način, kot so to počeli avtorji v Jugoslaviji. Tako nobeden od filmov, ki bodo obravnavani v nadaljevanju, ne izraža nujno nestrinjanja s tem, da se je država osamosvojila, ampak izpostavlja družbene nepravilnosti, ki jih je osvoboditev prinesla. V filmu *Ne glej mi v krožnik* je mlada ženska predstavljena kot ujeta v tradicionalni družini in družbi, brez kakršnekoli možnosti za odcepitev in samostojnost. Vse vloge, v katerih se je znašla, so ji vsiljene, kar posledično prevprašuje sistem, v katerega je po osamosvojitvi mlad človek postavljen. Ta sistem je neperspektiven, zatiralski in ima do človekove individualnosti precej strupen odnos v obliki zatiranja lastnih nagonov in perspektiv ter je kot zaprta celica, v kateri ni prostora za lastne odločitve. Na voljo je namreč le slepo sledenje že začrtani poti, ki jo je določil nekdo drug. Novonastali sistem je pripeljal do dveh polov – na eni strani je brezposelnost, na drugi pa pregorelost zaradi preobremenjenosti.

Pri perspektivnosti v novonastali državi se ustavi tudi film *Oprosti za kung fu*, ki se sprašuje o družbenem odnosu do tujcev. Nova družba je prikazana kot nagnjena k rasizmu in zgrajena na tradiciji; prihodnost imajo le Hrvati, ostali so zavrženi. Posledično film prevprašuje, kakšna bo prihodnost tistih, ki so se po osvoboditveni vojni znašli znotraj njenih meja, po lastni odločitvi ali ne.

Film *Metastaze* kaže na ljudi, ki jih je osamosvojitvena vojna prizadela v občutljivih, najstniških letih. Prihodnost je prikazana pesimistično; perspektiva in ambicija pa mlademu človeku nikakor nista blizu. Ob odprtem komentiranju in postavljanju Zagreba v kontekst evropskih prestolnic avtor kaže na črnogledno sedanost (in prihodnost). Na podoben način se v reprezentacijo mladega človeka poglobi film *Seks, alkoholizem in prelivanje krvi*.

Film *Tovor* v svoji pripovedi sicer podaja retrospektivo dogajanja v Srbiji med samo vojno oziroma med Natovim bombardiranjem Beograda, a ker se odloči tematizirati preteklost, tematizira tudi sedanjost. Protagonista sta moški srednjih let, ki ga je prizadela finančna kriza, ter mladenič, ki ob krizni situaciji beži na Zahod. Film seveda pod kritični pogled postavlja državni sistem in način, kako se je ta angažiral v težki situaciji, v kateri so se znašli prebivalci, a hkrati omogoča introspekcijo v sodobno dogajanje v isti družbi, saj preteklost oblikuje sedanjost. Na eni strani prikazuje mlade ljudi, ki jim Srbija ne more zagotoviti prihodnosti in zato iz nje tudi bežijo, na drugi strani pa gre za ljudi z družinami, ki se ob močni stiski in revščini podajajo na pot kriminala ter kršijo načela etike in morale.

Brezposelnost in krizne situacije, ki jih povzročila vojna, so predstavljene tudi v filmu *Grbavica*, ki opisuje razširjenost neetičnih in nemoralnih dejanj ter družbo, v kateri človeku lahko uspe le, če se ukvarja z kriminalom. Isto perspektivo podajata tudi filma *Delavski razred gre v pekel* in *Halimina pot*.

Nekoliko drugačen pogled pripeljeta filma *Ekskurzija* in *Oroslan*, ki se poglobita predvsem v mentalno stanje likov, ob tem pa humorno-melanholično noto gradita z atmosfero in filmskimi izraznimi sredstvi in ne nujno skozi vsebino pripovedi.

Vse omenjene vzorce lahko najdemo tudi v jugoslovanski kinematografiji oziroma v črnovalovskem gibanju, posebej pa v delu Živojina Pavlovića, kjer je velikokrat izpostavljen odnos med individualno svobodo in kolektivno definiranimi družbenimi interesi (*Sovražnik*, *Ko bom mrtev in bel*, *Nasvidenje v naslednji vojni*). Problem svobode je Pavlović obravnaval s politično pesimističnega vidika, predmet kritike pa so postali tudi humanistični ideali. V tem lahko najdemo povezavo s sodobno kinematografijo, saj so protagonisti velikokrat razpeti med iskanjem lastne svobode in že definiranimi družbenimi interesi (Levi, 36).

Pavlović ta odnos namreč prikaže skozi protagonista, ki je razočaran nad družbeno-politično situacijo, v kateri je. Pogosto gre za razočarane komuniste, ki so izgubili svoje družbeno-politične iluzije. Njihovo mentalno stanje prikazuje razcep med ideološkim idealizmom in prakso oziroma realnostjo, nesoglasje med želenim in obstoječim stanjem stvari (Levi, 37). Protagonisti so večinoma ljudje, ki ne vedo, kaj hočejo, pa tudi, česa nočejo, ter posledično kažejo na določeno ravnodušje do vprašanj politike in ideologije. V filmih *Ne glej mi v krožnik* in *Oprosti za kung fu* protagonistki v resnici ne vesta, kaj hočeta, ampak sta prepričani, da nista zadovoljni tam, kjer sta. Isti vzorec je viden tudi v filmu *Metastaze*.

Saša Vojković pri prevpraševanju pripadnosti določenemu narodu oziroma etnični skupnosti pozornost poda filmom, kot so *Nikogaršnji sin* (Ničiji sin, Arsen Ostojić, 2008), *Dvainsedemdeset dni* (Sedamdeset i dva dana, Danilo Šerbedžija, 2010), *Sijaj v očeh* (Sijaj u očima, Srđan Karanović, 2003). Vsa našeta dela si delijo podobne situacije, prikaze družbe in reprezentacijo perspektiv, kar na področju filmskega ustvarjanja kaže na trend, ki se je formiral po razpadu skupne države (Vojković, 29).

4.2 Analiza primerov

Temeljni cilj tega poglavja je na izbranem vzorcu filmov razložiti temeljne pojme, v katere sem se poglobila v prvem delu naloge. Ob uporabi teorije na primerih bo moj cilj razumeti, kako se na dejanskih primerih ustvari medprostor kot odraz razmerja med melanholijo in humorjem. Za jasnejšo aplikacijo teoretskih izhodišč na izbrane primere se bom v analizi naslanjala na naslednje točke (za vsak primer ločeno):

- razložitev mikrodogodka
- vzpostavitev nastanka medprostora in afekta
- iskanje haptičnega vodila
- lociranje detajlov, ki definirajo vpliv kolektivnega spomina

Naposled, z ugotovitvami bi rada odgovorila na naslednja raziskovalna vprašanja:

RV2 Kakšne so okoliščine, v katerih se v postjugoslovanski kinematografiji zgodi medprostor kot odraz razmerja med melanholijo in humorjem?

RV3 V katerih družbenih kontekstih avtorji operirajo s konceptom medprostora in v njega vpeljejo razmerje med melanholijo in humorjem?

Čeprav večina izbranih primerov temelji na humorju, ki izvira iz stereotipov in tradicije, bo predmet raziskave tako imenovani *mimogredni humor*. Humor, ki temelji na stereotipih, vezanih na balkansko družbo in tradicijo, a je hkrati nekoliko bolj poznan in oprijemljiv gledalcem, ki prihajajo iz postjugoslovanske regije. Samo dejstvo, da pripadniki različnih

nacionalnih skupin nastalih po razpadu Jugoslavije še naprej razumejo podobne vzorce humorja, kaže na pripadnost istemu kolektivnemu spominu.²⁸

Po drugi strani je mimogredni humor precej subtilen, zdi se, kot da bi nastal po naključju. Čeprav je njegova ključna značilnost, da večinoma izhaja iz stereotipizacije tradicije balkanske družbe, se po drugi strani v svojem delovanju nanaša na vsakdanje situacije. Zato je ta tip humorja nekoliko prijaznejši do gledalcev, ki ne poznajo nujno konteksta postjugoslovanske regije in njenih običajev. Kljub temu je treba opozoriti, da se v veliko primerih meja med mimogrednim humorjem in humorjem, ki temelji na balkanskih stereotipih, briše in se humorja med seboj prepletata. Izbrani filmi so prav tako razdeljeni glede vsebinsko-estetskih karakteristik, ki so v njih najbolj vidne, in sicer:

prikaz posameznika, ujetega v tradicijo (Ne glej mi v krožnik, Oprosti za kung fu); *surova podoba* (Metastaze; Seks, alkoholizem in prelivanje krvi); *socioekonomske problematike* (Tovor, Delavski razred gre v pekel, Ekskurzija); *melanholija kot vodeči estetski motiv prikaza travme* (Halimina pot, Grbavica, Matera, Oroslan, Kratki izlet).

4.2.1 Prikaz posameznika, ujetega v tradicijo (Ne glej mi v krožnik, Oprosti za kung fu)

Oba filma imata za subjekt podobo mlade ženske, ki je prikazana kot ujeta znotraj stereotipnih načel tradicionalne hrvaške družbe, v kateri prevladujeta patriarhat in patriotizem. Obe veže razmerje do družbe in dejstvo, da sta postavljeni v vlogo hčerke, kar še posebej poudarja odnos med njunimi pogledi na okolje, željami in perspektivami ter prevladujočimi pogledi njunega okolja.

Film *Oprosti za kung fu* čez celotno pripoved prikazuje elemente močne diskrepance med liki in njihovimi pogledi na svet. Nestrinjanja so prepletena med protagonistko Miro in njeno družino oziroma starši. Mira ni pasiven subjekt, saj staršem močno nasprotuje in se postavlja zase in svoje poglede. Končna sekvenca filma Miro sooča z očetom Jozom, ki leži na smrtni postelji. Ob njima je še Mirin otrok, ki je vzhodnoazijskega porekla, hkrati tudi simbol, proizvajalec celotnega konflikta med likoma, ki je prikazan čez cel film. Azijski otrok namreč deluje kot ideološki (rasni) presežek, ki ga ni mogoče vključiti v tradicionalne, konservativne vrednote podeželske skupnosti ali v svetovni nazor Mirinega očeta, ki je

²⁸ Halbwach trdi, da je za kolektivni spomin nujno ostati del določenega kolektiva, ker se v primeru zapustitve izgubljajo omenjeni deli individualnih spominov. Ti se potem ne morejo več uskladiti z ostalimi individualnimi spomini in skupaj graditi kolektivnega spomina. Dejstva in pojmi, ki si jih najlažje priključimo v spomin, spadajo v to domeno kolektivnega spomina, zato pripadajo »vsem« v enaki meri in tako postanejo kolektivni (Halbwachs v Kuljanac, 50).

stereotipni predstavnik te paradigme (Lučič, 253). Razočaranje nad dejstvom, da je dobil vnuka, ki ni Hrvat, je Joza tako prizadela, da je izgubil kontakt z Miro.

Film *Ne glej mi v krožnik* pa odnos med protagonistko Marijano in njeno družino prikaže na nekoliko drugačen način. Marijana je videti pasivna in svojega mišljenja ne pove na glas. Svoj pogled, želje in mnenje pokaže s svojimi dejanji. Nasprotovanje tradicionalni vzgoji kaže skozi spolna dejanja, ki istočasno konotirajo na lastno osvoboditev ter močen upor proti družbi in tradicionalnim pogledom njene družine. Nasprotovanje vzgojnim elementom pripelje do tega, da jo mati vrže iz doma.

V obeh primerih je nasprotovanje med protagonistko in vzgojnim elementom (starši) povzročilo razkol, prekinitev odnosa oziroma mu je sledil izgon iz skupnega doma. Metaforično gre za prikaz mlade osebe, ki je ob neustaljenem pogledu na okolje in družbo zavržena od matične države oziroma naroda.

Vojković o filmih, ki so nastali v prostoru konfliktnih dogajanj, čustev in temporalnosti, pravi, da do izraza pridejo vprašanja rekonstruiranja subjektivnosti ter rekonfiguracije na nacionalni, rasni in etnični identiteti (23). Izpeljava odnosa oziroma konflikta kaže na različne plati človeške perspektive in njegovega pogleda na okolje. Očetu Jozi je tako na koncu življenja vseeno pomembno, da njegovi potomci govorijo njegov jezik, pa čeprav niso Hrvati. Ko v *Krožniku* mati, ki je Marijano prej izgnala iz stanovanja, vidi, da hči pakira, jo objame, s čimer da vedeti, da pravzaprav ne želi, da se ločita. Filma skozi konflikte preučujeta in prevprašujeta meje, do katerih tradicionalnost lahko seže.

Ali je lahko močnejša od ljubečega odnosa med otrokom in staršem? Na eni strani je prikazano nestrinjanje in ob njem tudi grob odnos. Nobena stran v resnici noče popustiti in sočustvovati z drugo stranjo, kar pripelje do razkola, ki se zdi nepopravljiv in da bo obstajal za vedno. Dejstvo, ki like premakne oziroma kaže na novonastalo razumevanje, pa je izguba, ki je lahko simbolična, še neuresničena, lahko pa je tudi že skoraj dokončna in neustavljiva. Oče Jozo tako šele na svoji smrtni postelji premaga svoj ponos in načela, ko začuti, da bo njegovega življenja kmalu konec. Pred seboj ima hčerko, ki je jutri mogoče več ne bo.

Dejstvo izgube, ki je tako blizu in neustavljivo, očeta prisili v kompromis. Tako oče na smrtni postelji sprejme dejstvo, da je njegov vnuk Aziyec, a mu je vendarle pomembno, da se ta nauči »našega« jezika, kar kaže na reproduciranje patriarhalnega sistema in želje po potrditvi lastne identitete, ki tokrat producirana iz nacionalne identitete (Vojković, 26). Njegovo življenje je bilo namreč posvečeno tradicionalni vzgoji in ohranjanju nacionalne identitete, zaznamujeta ga vojna in ponos na to, da svobodno živi v svoji državi. Dejstvo, da bo njegov

vnuk (čeprav ni Hrvat) govoril njegov jezik, omogoča nadaljevanje njegovega poslanstva ponosnega hrvata.

Podobno, a nekoliko blažje je v *Krožniku*, saj Marijanina mami že naslednje jutro po prepiranju spremeni mnenje in si zaželi, da bi hčerka ostala. Prisotnost hčerke v njenem življenju se izkaže kot pomembnejša od načel in govoric, ki se bodo razširile v soseski in okolju. Vseeno pa je pomembno izpostaviti, kako je iz preteklih konfliktov v Marijanini družini jasno, da tudi če Marijana ostane, se nič ne bo spremenilo in bo kompromis sklenila le Marijana. Ona je namreč skrbnica doma, njena mati bo zato le na kratko sprejela kompromis, saj drugače ne more obstati in preživeti, a bo na dolgi rok ponovno vpeljala ustaljene navade skupnega življenja le in izključno pod lastnimi pogoji.

Skozi konflikte in odpuščanja filma preučujeta, kje se nahajajo meje med človeškostjo in osebnimi odnosi, med tradicijo, narodom in družbo, ki je prikazana kot občutno pomembna komponenta pogleda antagonist.

Če se počasi dotaknem humorja oziroma melanholije, grem težko mimo situacij s preprosto vsakdanjo komunikacijo. Tako Mira kot Marijana sta prikazani kot osebi, ki v resnici nimata pravice do izražanja lastnega mnenja, oziroma tudi če ga izrazita, njun pogled in mnenje nista najbolj zaželena ali pričakovana. Prisiljeni sta v sledenje navodilom. Gre za elemente, ki so prikazani mimogrede, kot slučajne opazke in komentarji, vedno pa med protagonistko in starši. V *Kung fuju* lahko izpostavim starševsko dominacijo nad Mirino nosečnostjo in kontinuirano iskanje ženina, ki bo preprečil, da bo družina osramočena. Čeprav se Mira upira in starše poskuša prepričati, da v tujini ni sramotno biti mati samohranilka, se onadva močno vpletata v hčerino osebno življenje in prihodnost. V *Krožniku* nihče razen očeta ne sme povedati svojega mnenja, saj je on tisti, ki ima glavno besedo, v nasprotnem primeru pa pride do konflikta.

Naštete primere sem izbrala kot tiste, ki odražajo in humor in melanholijo. Komentarji staršev so videti smešni, saj se v *Kung fuju* kot gledalci precej pogosto nasmejimo mentaliteti očeta, ki si prizadeva najti idealnega ženina (Hrvata in katolika) za svojo hčerko. Pri *Krožniku* pa komentarji niti niso zares duhoviti, ampak absurdni. V obeh primerih gre za komentarje, ki so ne glede na svoj podton predvsem surovi in nespoštljivi, kažejo na protagonistkin podrejeni odnos do staršev, a so hkrati humorni, ker na ta način še bolj poudarjajo absurdnost tradicionalnega pogleda na svet in okolje. Posledično umestitev humorja povzroča satirično reprezentacijo tradicionalne družbe.

Tradicionalizem v hrvaški družbi Luka Ostojić opredeli kot »očetov zakon« (Ostojić, 87). Gre namreč za situacijo, v kateri se podoba patriarhalnega moškega (v teh primerih seveda upodobljena v liku očeta) prikazuje kot vodilna avtoriteta v filmski pripovedi, ki sicer vlada tudi ob očetovi fizični odsotnosti. V *Krožniku* je ta avtoriteta še vedno prisotna, tudi ko očeta zadane možganska kap in običi nepremičen v postelji. To dejanje navidezno sproži Marijanino svobodo, saj ji oče več ne sledi v službo, dejavnosti lahko opravlja samovoljno. Marijana začne preiskovati različne možnosti, za katere ob očetu niti ni vedela, da obstajajo (Ostojić, 87). Po eni strani je njena nesigurnost oziroma celo tišina (ki je precej pogosta, saj je Marijana kot lik dojeta kot precej tiho dekle, ki več opazuje, kot govori) lahko dojeta kot pasivnost ali pa kot posledica večletnega zatiranja in nasilja znotraj družine, kar lahko pripelje do težave v komunikaciji tudi zunaj doma. Po drugi strani pa je njena tišina tudi obrambni mehanizem, s katerim sebi onemogoči napako (Borjan, 51). Primer lahko črpam iz prizora, ko jo oče za jedilno mizo fizično kaznuje, ker ga ni ubogala. Prizor kaže na kontinuiranost kaznovanja v njihovem gospodinjstvu, na podrejen prikaz ženske ter na stagnacijo družine, saj jo oče tretira, kot da bi bila majhna deklica, ne pa ženska, stara 24 let. Tako film prikaže, kako se patriarhalna avtoriteta obdrži tudi v odrasli dobi, Marijana namreč svojo tišino nadaljuje, tudi ko oče ni prisoten.

Ob podrejenosti in navidezni pasivnosti je v obeh primerih posebno izražen tudi koncept izpraznjenega prostora, v katerega sta protagonistki postavljeni. Medtem ko je *Kung fu* sestavljen iz širokih prizorov, ki posameznika prikazujejo kot izoliranega v času in prostoru, gre v *Krožniku* za posnetke praznega mesta, po katerem se Marijana sprehaja. Kar je za Miro pokrajina Dalmatinske Zagore, so za Marijano tržnica in prazne ulice Šibenika. V obeh primerih sta njuni podobi prikazani kot naključni element znotraj širokih kadrov, ki prikazujejo prazni prostor, kar posledično dodatno poudarja metaforični občutek utapljanja v družbi oziroma poudarja nemoč glavnega lika (Alavanić, 126).

Ne glede na navidezno prisotnost pasivnosti se pri Marijani da zaslutiti močen občutek upornišтва, kar izpelje prek raziskovanja lastne spolnosti, konkretnim tabujem v okolju, v katerem se nahaja. Dejstvo, da se je Marijana poljubljala s neznancem (pred tem pa spolno občevala z več moškimi na plaži), in sicer ne sama, ampak pred pričami (prijateljica in ostali ljudje v lokalu), kaže, da film ne upodablja le pasivne mlade osebe, ampak nekoga, ki bo proti svoji družini uporabila dejavnik, ki jo bo najbolj bolel (Durić, 100) – nečast in ponižanje.

Pri *Kung fuju* je zakon očeta prikazan predvsem skozi komunikacijo med materjo in očetom, saj njena dejanja kažejo na potrditev njegove avtoritarne vloge. Tukaj predvsem mislim na njeno subtilno potrjevanje vsega, kar on trdi, in kontinuirano skrb za njegova čustva, počutje v splošnem in za njegovo mnenje. Ker sta materi v obeh primerih prikazani kot potrdilo zakona očeta, sta posledično hčerki oziroma protagonistki prikazani kot ujetnici prostora, ki naj bi pomenil njun dom (Durić, 105). Zaradi konteksta tradicionalne vzgoje pa sta lahko videti tudi kot ujeti v lastno življenje, ki se ob vseh različnih pravilih zdi kot zapor. Sara Alavanić *Krožnik* primerja s hrvaškim filmom *Lisice* iz leta 1948 in poudarja patriarhalno družbo, v kateri so ljudje še vedno nezanesljivi in radi govorijo ter med seboj tekmujejo. Poleg tega to kaže na stagnacijo, liki *Krožnika* imajo enake značilnosti kot liki iz *Lisic* z istega območja, toda iz leta 1948 (Alavanić, 122). Kontekst stagnacije in nagnjenosti k običajem je še bolj izražen v *Kung fuju*, k čemur nedvomno prispevajo tudi mine, ki prebivalce kontinuirano opozarjajo na vojno, hkrati pa omogočajo nadaljnjo izolacijo in prikaz likov, ki čutijo določeno tenzijo (Kolarić, 208). Mira in Marijana sta prikazani kot prepleteni med očetom kot represivnim organom in matero, ki se je odpovedala lastni avtonomiji. S svojimi dejanji upora protagonistki reprezentirata sodobno mladino, postavljeno med tradicionalno vzgojo in sistemom, ki jo bolj omejuje, kot pa podaja svobodo (Alavanić, 127). S svojo samostojnostjo in spolnostjo se upirata represivnemu sistemu. Po drugi strani se materi, ki je v lastni odpovedi avtonomiji postala ambasadorica tradicije, protagonistki upirata s samo vsebino odpora oziroma z žensko spolnostjo zunaj zakona. V *Kung fuju* je Mirin nerojeni otrok simbol upora na obeh straneh. To, da očetu nasprotuje očetovemu vztrajanju pri zakonu, in že samo dejstvo, da je Mira zanosila z moškim, ki ni bele rase, kaže na odpor materi in njeni tradicionalni vzgoji. To je najbolj vidno v prizoru, ko mati pride k Miri na obisk v bolnišnico in jo fizično napade ob besedah »Kdo te je vzgojil?«, s čimer konotira to, da je rodila otroka, ki ni čistokrvni belec.

Varja Močnik prikaz lika Marijane celo opredeli kot feminističnega, ob čemer še poudarja, da se feminizem kaže v tem, da je ženska gonilo zgodbe, torej filma, in ne feministični subjekt v kontekstu politične sodobnosti (Močnik, 83). Močnik se namreč nanaša na vse filme Hane Jušić, a je v *Krožniku* to nekako najbolj izraženo. Dejanja, ki kažejo na odpor na obeh straneh, so njena novonastala svoboda, da gre, kamorkoli si zaželi, ter da odprto vstopi v spolne interakcije.

Trenutki medprostora

V obeh primerih se medprostor kot odraz razmerja med melanholijo in humorjem ustvari ob preprostih in vsakdanjih komunikacijah med Miro oziroma Marijano ter njunimi družinskimi člani. Sprožilec samega odnosa, situacije oziroma možnosti, da se liki sploh podajo v pogovor, je konflikten odnos. Podrejen oziroma nadrejen položaj likov prav tako prispeva k razumevanju in doživljanju medprostora ter vseh njegovih elementov.

Oprosti za kung fu

Melanholija v bolniški sobi, v kateri leži Jozo, se še posebej poudari, ko v prostor zakoraka Mira, ki očeta ni videla več let. Za njo pride še njen sin, ki dedka srečuje prvič v življenju. Leta pred tem, ko je bila Mira noseča, je bil isti melanholični občutek prisoten v njihovi jedilnici, ko so se dogovarjali o potencialnem ženinu, kar je v Miri vidno vzbujalo močne občutke tesnobe, zaprtosti, zavrženosti in samote. Pomembna komponenta humorja v primerih je »mimogrede«, kot naključen humor, tokrat povzročen z odvečnimi deli dialogov, ki na prvi pogled dajejo vtis, kot da ne peljejo zares naprej. Med Miro in Jozo gre tako specifično za občutek, da se nihče od njiju ne želi sodelovati v pogovoru, ampak za njima stoji nekaj večjega, kar ju veže in sili v interakcijo. Element večjega je tukaj prikazan kot tradicija, družina in odnosi. Humorna komponenta, ki se ustvari, so občutki nerodnosti, ki so v svoji biti še zmeraj prijetni. Kljub redkobesednosti in izogibanju direktnega pogleda iz oči v oči se kot paradoks žalostni atmosferi pojavi očetov komentar, ki ob pogledu na azijskega otroka vseeno vpraša: »*Ali otrok zna povedati kakšno hrvaško besedo?*«, na kar otrok odgovori: »*kupus*«²⁹.

Tesnobe situacije v jedilnici oziroma v bolniški sobi so tiste, ki v filmu *Oprosti za kung fu* vzpostavijo pogoje za ustvarjanje medprostora. Gre za situacije, ki likom omogočajo soočanje različnih pogledov in stališč, in sicer v domačem okolju ali v okolju, v katerem so zaradi nujnosti, trenutek pred izgubo oziroma smrtjo. Mikrodogodek sestavljata njuni podobi, ki se izmenjujeta s pomočjo plana–kontraplana (Jozo in Mira) ter posledično tvorita aktualni podobi tokratnega medprostora. Kristal časa pa je prostor med njima, saj omogoča priložnost za afekt in medsebojno izmenjavanje čustev. Čeprav se zavedamo, da v sobi nista sama ter ob Jozu leži več moških, nas avtor vpelje v mikrodogodek med štirimi stenami in prikaže njuno redkobesedno komunikacijo. Učinek je dojemanje dogodka kot enega, saj pogovor ne poda možnosti za razvoj, kar rezultira v občutku, da lika stagnirata. Po drugi strani nam namesto

²⁹ Kupus v hrvaščini pomeni zelje.

besed avtor ponuja nerodne poglede in premike telesa, ki kažejo na to, da se mikrodogodki med seboj izmenjujejo in da se lika vseeno nekam premikata. Napetost kot sredstvo je tokrat odraz sedanjosti; izmenjavanje sedanjosti je torej enako izmenjavanju različnih različic napetosti, kar posledično pripelje do stopnjevanja njenega učinka. Ob tem napetost deluje haptično, saj počasno izmenjavanje kadrov in statičen pogled pripeljeta do možnosti, da začutimo Jozov dah in težko dihanje zaradi bolezni. Prizor se konča z Jozovim prižigom cigarete, česar prikaz je tako statičen in skoncentriran, da lahko začutimo dotik med njegovimi ustnicami in cigaretnim filtrom ter naposled vonj dima. Mirina živčnost se stopnjuje z njenim prikazom, saj lahko otipamo njene prepotene dlani. Posledično se napetost in melanholija, ki v prizorih prevladujeta že od samega začetka, stopnjujeta in med seboj prepletata.

Afekt, avtorjev poseg, ki posledično zaokroži in definira medprostor, pa je preprosta vključitev humornega elementa, v tem primeru besede *kupus*. Med drugim se v njej skriva tudi naključje, in sicer ne v sami izjavi, vendar v izbiri besede. Avtor se ni odločil za vsakdanjo besedo ali preprost pozdrav, ampak, nasprotno, uporabi nepričakovan pojem, vsaj za kontekst obiska očeta v bolnišnici. Nepričakovan element pozvrači humoren učinek, in sicer znotraj atmosfere, ki je bila že od začetka prevlečena z melanholično avro. Afekt prav tako omogoči uresničitev podobe-kristala, ki je tokrat vezana na lik očeta Joze. Ob tem, ko slišimo besedo *kupus*, podoba očeta ni le fizična, ampak jo začnemo doživljati tudi virtualno, kot nabor melanholičnega vodila v prizoru.

Nenapovedan element je torej afekt, ki je hkrati proizvajalec medprostora kot tudi primer definiranja kolektivnega spomina, tako znotraj prizora kot celotne filmske pripovedi. Gre namreč za odgovor na vprašanje, ki definira očetovo željo po nadaljnjem produciranju lastnih idealov, ta pa konotira, da je nekaj *naše*, posledično lahko le mi to razumemo in doživljamo.

Ne glej mi v krožnik

V *Krožniku* so humorni elementi precej bolj izpostavljeni in prevladajo nad absurdnostjo. Ne glede na dejstvo, da je Marijana edina, ki v gospodinjstvo prinaša denar, zanj skrbi ter uspešno premaguje finančno stisko, se njena mati in brat obnašata, kot da je nesposobna. Njuni podobi, ki se v svoji reprezentaciji čez celotno filmsko pripoved spogledujeta z mentalno prizadetostjo in zaostalostjo, tako v mentalnem razvoju kot v osebnem, sta hkrati močna sprožilca humorja v filmu. Njuni vsakdanji komentarji so tako na površini smešni, a v kontekstu celote kažejo na grdo resničnost.

Primer medprostora se tudi tokrat obudi ob vsakdanjem ritualu skupnega obroka oziroma za jedilno mizo. Mati ob kosilu postreže pohano meso v obliki dinozavra, kar pri Marijani povzroči jezo, saj je takšen obrok veliko dražji kot navadno meso. Tukaj sicer nekoliko težje govorim o mikrodogodku, saj opazujemo tri osebe v jedilnici, kar je celotno dogajanje v tem trenutku. Vseeno pa ga lahko tudi zožimo oziroma izločimo njegove detajle, in sicer s fokusom na prostor jedilne mize kot kristala časa in hkrati prostora med aktualnimi podobami (mati, brat in protagonistka Marijana). Tudi tukaj se avtorica poslužuje plana–kontraplana, vendar s kamero iz roke, kar prizoru pridoda dokumentarno noto. Kot sem že poudarila v poglavju o haptični filmski podobi (3.4.1), so liki videti prepoteni in so v zatohlem stanovanju. Ob zavedanju pohanega mesa kot postrežene jedi se nam v poletni sopari pod nos privleče še vonj ocvrtega olja. Celota tako proizvede živčnost ob gledanju, ki jo dodatno poudari nikoli umirjena kamera iz roke ter luster nad mizo, ki osvetljuje sijoče obraze. Ob gledanju nam postane rahlo nerodno, saj so omenjeni haptični elementi tako močni, da povzročijo občutek, da je v prostoru slab zrak. Afekt se pojavi ob zavedanju, da gre za pohano meso v obliki dinozavra. Ob tem Marijana postavi retorično vprašanje »*Kaj je to?*«, medtem ko ji brat dokaj resno odgovori »*Dinozaver; piščanec v obliki dinozavra.*« Videti je, kot da bi brat mislil, da Marijana ni sposobna sama prepoznati oblike. Podoba-kristal je konstruirana skozi podobo brata, ki ob povedanem izpostavi lastno nesposobnost razumevanja ironije ter povzroči občutek absurdnosti.

Virtualna podoba tako kaže na humor in nesmisel, absurd, saj reakcija matere in brata konotira dejstvo, da je Marijana tista, ki je problematična. Poleg tega, da ne zna sama prepoznati oblike, je v njunih očeh tudi škrt in sebična.³⁰

Melanholija v jedilnici Marijanine družine se ne potopi v občutke žalosti in sočutja kot v *Kung fuju*, vendar sovпада z slutnjo, da gre za absurd in ironijo, ki sicer ni popolnoma potopljena v humor, a na površje vseeno priplava grenek priokus. Tudi tokrat se avtorica oprime naključnega elementa tako, da absurden odnos v družini pokaže z motivom otroškega obroka, medtem ko so podobe, ki afekt sprožijo, odrasle osebe.

Čeprav v tem primeru ne gre za afekt, ki direktno sproži odnos do kolektivnega spomina, pa gre vsekakor za neposredni dejavnik. Afekt oziroma pohano meso je povod za nadaljevanje pogovora, ki se nanaša na položaj ženske v družbi in produciranje patriarhata (v obliki

³⁰ Ko Marijana izrazi mnenje, da mati zapravlja preveč denarja (ki ga Marijana zasluži) in da bi lahko tudi sama začela delati ali pa biti bolj pozorna na to, kaj kupuje, se mati obnaša, kot da gre za absolutno nesprejemljivo mnenje, ter izpostavi Marijanini problematičnost in sebičnost. Poleg tega, da Marijana nima pravice do lastnega mnenja, mora ves svoj denar dati družini, saj se to spodobi.

matere). Tako Marijana izpostavi, da služi 3000 kun na mesec (kar je precej majhna plača) ter ves denar da materi. Ona pa odgovori: »Komu boš pa dala, če ne meni? Kaj bi raje, šla v disko?« Ob tem se naveže na Marijanino škrtost, ki jo je očitno podedovala od svoje babice (v tem primeru od tašče). Kolektivnost je tukaj izražena skozi izpostavljanje ključnih karakteristik tradicionalne družbe, v kateri so meje med osebnim prostorom precej zabrisane. Marijana tako nima lastnega prostora, ne dobesedno kot tudi ne abstrahirano. Njen denar ni njen denar, ampak je denar njene matere, saj ne glede na to, koliko si star, si te tvoja mati vedno »lasti«. Posledično ima pravico zahtevati tvoj denar, saj ti je podarila življenje. Med vrsticami se vplete tudi neprenašanje in večna negativna konotacija na taščo, ki je tihi sovražnik in oseba, s katero ni možno imeti normalnega odnosa.

V obeh filmih se medprostor kot odraz razmerja med melanholiijo in humorjem zgodi ob opazovanju in spremljanju protagonistk, kar posledično pomeni, da gre za osrednji podobi oziroma subjekta filmov. Obe sta prikazani v položaju podrejenosti do svojih družinskih članov, kar v celotno filmsko pripoved vpelje napeto atmosfero, ki kaže na tesnobne občutke, saj je v ospredju večinoma prikaz nesvobodnih in v okove tradicije ujetih oseb. Element družine je v obeh filmih prikazan kot ranljiv segment širše tradicionalne družbe. Tako na primer ni nobenega nagona po spremembi odnosov in dinamik med protagonistkama in njunimi družinami. Kot ciljna oblika skupnosti je prikazana družina, ki je hkrati edina možnost in primarna smernica na poti iskanja lastne identitete (Ostojić, 98). Pri tem ne mislim nujno, da je takšno splošno stališče filma, ampak da gre za resničen prikaz mlade ženske, ujete v tradicionalnem patriarhalnem sistemu, ki se težko obrne kamorkoli drugam kot nazaj k družini, zlasti ker sta patriarhalnost in tradicija tudi »drugje«, izven domačih štirih sten.

Sam konec *Krožnika* kaže na pesimizem v odnosu do sodobne hrvaške družbe. Gre za prikaz situacije, ki se počasi vrača v normalo, družina je ponovno skupaj, a ob tem vzbuja konotacijo na zakoreninjena načela prikazane družbe in nezmožnost spremembe. Alavanić poudari, da gre v resnici za surovi realizem, ki kaže na širši kontekst in poudarja ustaljenost in statičnost družbene realnosti (128).

Medprostor se ustvarja ob njunih komunikacijah z družinskimi člani. Čeprav gre za komunikacije oziroma pogovore, ki so v svoji naravi in tonu resni, se humor kot naključen

element pojavi ob sredstvu, ki omogoča pogovor oziroma se ustvari ob tematiki pogovora. Ta je vedno vzpostavljena mimogrede in je v resnici nepomembna za razumevanje problematike njunega odnosa (v širšem kontekstu gre za eksistencialne problematike). Tako se na primer kot sredstvo pojavi tematika obroka, hrane oziroma vsakdanjih objektov. Na ta način mimogreden objekt postane sprožilec humorja znotraj medprostora, ki pa posledično prevzame celotno atmosfero filmske pripovedi, saj je uporabljen kot diskrepanca ali orodje banaliziranja dejanskega problema, ki je v filmu predstavljen (podrejenost, avtoritaren odnos, etc). V celoti pripoved tematizira problematičen odnos med družinskimi člani, kar povzroča tesnobne občutke. Vmes pa se pojavijo subtilni in humorni elementi, ki se nanašajo na izpostavljene probleme, vendar jih poudarjajo tako, da problemi v resnici izgubljajo svojo moč in resnost. Ker je nekaj humornega postavljeno v tesnoben kontekst, avtomatično bolj izstopa ter posledično kaže na problematiko sprožilca tesnobe občutka, hkrati pa je lahko doživeto na bolj subtilen in haptičen način. Humorni elementi torej kažejo na surovost ter konotirajo problematike prikazane družbe. Čeprav se Marijanina mati in brat zafrkavata iz nje, se film v resnici zafrkava iz njiju, saj sta njuna lika tista, ki zaradi lastnih absurdnih dejanj in komentarjev v filmu ustvarjata smešne elemente. Posledično film z izpostavitvijo tradicionalnih in konservativnih pogledov in s tem, ko se iz likov, ki te vrednote izpostavijo, šali, kaže na prevpraševanje družbe in vodilnih perspektiv v njej.

Mirina družina v resnici ni nesramna do nje, humornost se ne kaže v tem, da bi bili liki ali njihova dejanja prikazani skozi ironijo. Humornost je postavljena kot sprožilec predstavljanja običajev in mnenj v okviru tradicije. Okoli očeta se ustvari duhovita persona, ki jo sprožijo predvsem njegov način govora in reakcije, ki so dokaj simpatične, delujejo spontano in preprosto. Njegov lik je humoren kot tak, saj kaže na stereotip hrvaškega tradicionalnega moškega. Po drugi strani je prikaz teh interakcij le uvertura v globlje stanje, ki odraža splošno mnenje in stališče novonastale družbe. V njej drugačnost, tako fizična kot tudi psihična, ni dobrodošla; ženska usoda je odpoved avtonomiji, glavno besedo pa ima moški.

Če pomislim na prvo raziskovalno vprašanje, in sicer *okoliščine, v katerih se v postjugoslovanski kinematografiji zgodi medprostor kot odraz razmerja med melanholijo in humorjem*, grem težko mimo konteksta vsakdanje komunikacije. V obeh primerih se medprostor ustvari ob navidezno sproščeni atmosferi, trenutku pogovora med družinskimi člani, ki pa hitro preide v trenutek, napolnjen s tesnobo, na katerega nepričakovano vplivajo humorni podtoni. Glede na to lahko zaključim, da se avtorji in avtorice pogosto poslužujejo

trenutkov, ki se nam vsem zdijo domači in vsakdanji, a hkrati vanje poskusijo vpeljati kritiko in lastno stališče.

Pri odgovoru na tretje raziskovalno vprašanje oziroma pri *družbenih kontekstih* pa do izraza v največji meri pride sam kontekst odnosa med protagonistkama in njunimi družinami. Medprostor se tako nahaja in deluje znotraj središča, v katerem se soočata nasprotujoča si pola, izražena v obliki podobe mlade ženske in podobe starša ali družine, ki simbolizira višji družbeni aparat. Tako gre za prikaz ženske znotraj tradicionalističnega oziroma patriarhalnega sistema.

4.2.2 Surova podoba (Metastaze; Seks, alkoholizem in prelivanje krvi)

Humor v filmih *Metastaze* in *Seks, alkoholizem in prelivanje krvi*³¹ temelji predvsem na ironiji in absurdnih situacijah, ki se v večini oprijemajo stereotipnega pogleda hrvaškega moškega. Po drugi strani se pridevnik 'absurdno' nanaša na drastičen in direkten prikaz grdih elementov istega stereotipnega pogleda. Stereotipizacija tako poteka le z negativne plati in izpostavlja grde elemente novonastale družbe, za svoj subjekt pa ima specifično skupino ljudi oziroma prikaz mladih moških, prebivalcev Zagreba. Ti dneve zapravljajo z alkoholiziranjem, konzumiranjem prepovedanih substanc, gledanjem nogometnih tekm in stavnico. Odnosov z bližnjimi skorajda nimajo ali pa so ti zelo krhki in polni konfliktov. Celo znotraj skupine precej pogosto prihaja do konfliktov, saj je gledalec postavljen v zmeden položaj, v katerem mu ni jasno, ali gre res za prijatelje ali le skupino mladeničev, ki se med seboj sovražijo in imajo za cilj dokazati, kdo je boljši.

Film *Metastaze* je nastal po istoimenskem romanu Alena Bovića in je skupaj z romanom (kasneje tudi filmom) *Ljudožder vegetarijanec* vzbudil nekaj negativnih kritik, ki so temeljile na splošnem nestrinjanju z avtorjevim pogledom. Neujemanja v pogledih izhajajo predvsem iz nepsorednega izpostavljanja grdih plati novonastale družbe. Ta je prikazana skozi subjekt povprečnega moškega, ki obvlada vse zgoraj naštetе karakteristike, ob tem pa gre za korumpiranega in nemoralnega kriminalca, nasilneža in alkoholika. Takšne tematike in pogledi po osvoboditveni vojni namreč nikakor niso bile dobrodošli, saj so kazali na dvom o poštenosti hrvaškega naroda in novonastale države. Film je bil obtožen kontroverze in namernega negativnega ekscesa (Krivak, 88). Čeprav je *Seks* nastal pet let pred *Metastazami*,

³¹ Film sestavljajo tri krajše zgodbe. Govorila bom le o tretji, ki jo je režiral Antonio Nuić.

takega odziva ni prejel, kar lahko pripišemo njegovi formi. Sestavljen je z treh zgodb, od katerih sta prvi dve veliko bolj subtilni. Predvsem pa je pomemben njihov kontekst, saj nobena od zgodb ne napeljuje na željo po odražanju celotne družbe, kot je to pri *Metastazah*. V obeh filmih se pojavlja koncept, ki mu Krivak pravi fašizacija (94). V njem se nanaša na dejanje uničenja liberalno-socialne osnove družbe. To uničenje se odvija zaradi metastaz, ki se počasi, vendar suvereno širijo po različnih vejah družbe, najbolj pa so vezane na kriminal in nemoralno (94). V tokratnih primerih je koncept razumljen skozi reprezentacijo protagonistov, predvsem pa njihovo sovraštvo do česarkoli tujega. V *Metastazah* so element tujega Srbi, medtem ko so v *Seksu* to Dalmatinci. Na ta način se kot vodilna postavlja ultimativna želja protagonista, ki povečuje vse, kar je njegovo, zavrača pa vse, kar je tuje. Zaradi izpostavljanja grdote in nemorale se v obeh primerih humor spogleduje z gnusom, kar ob gledanju pripelje do občutka nerodnosti, a po drugi strani celota, v katero je gnus postavljen, hitro pripelje do ironično-humornega občutka. Atmosfera je podobna kot pri predhodnem sklopu (*Ne glej mi v krožnik* in *Oprosti za kung fu*), kar pomeni, da je občutek tesnobe še vedno precej izražen s filmskimi izraznimi sredstvi. Poleg tega je tesnoba močno navezana na gnus in averzijo, kar na humor deluje kot diskrepanca in odstopanje. Rezultat pa je občutek nerodnosti in neizpolnjena želja ob gledanju.

Grdih podob se je v ustvarjanju oprijemal tudi Živojin Pavlović. Gre namreč za surovo, drastično podobo oziroma takšno, ki je zmožna sprožiti nagonsko relacijo, večinoma mešanico šoka in gnusa (Levi, 37). Pavlovićeva drastična podoba je predvsem izražena z ekscesivno spolnostjo, različnimi oblikami pretiranega izpostavljanja neposrednega in subtilnega nasilja, telesnih ran in podobnih odvratnosti telesa kot gojišča gnusa ter slutnje smrti (Šprah, 65). Gre za podobe, ki pri gledalcu vzbujajo šok in prebujanje. Čeprav so podobe videti in doživeti kot ekscesivne, to v resnici ni bil cilj avtorja. Prizadeval si je za določen asketicizem. V praksi to pomeni, da moč njegovih podob ni v preobilju elementov, ki podobo gradijo in spodbujajo, ampak v izboru, selekciji in kombiniranju najznačilnejših elementov obravnavane situacije, ob čemer ima pomembno vlogo tudi iskanje slikovitega ravnovesja (Šprah, 65).

Podobe v *Metastazah* in *Seksu* so predvsem umazane. Gre za prikaz moških, ki so prešvicani, pijani, včasih tudi krvavi, če so se znašli v kakšnem pretepu. Umazanija mesta oziroma betonske četrti, v kateri ni videti nobenega drevesa, le avtomobile, spodbujajo nečist videz likov. Njihovo telo je tako vedno prešvicano, oblačila, ki jih nikoli ne zamenjajo, so prilepljena na kožo. Vse skupaj ob gledanju povzroči haptične elemente, ki kažejo na neprijetne vonjave, mešanico zadaha, polnega toksinov, in vonja po izpušnih plinih

avtomobilov. Grdoba se ne ustavi le v fizičnem videzu likov, ampak se pojavlja in aktivno obstaja tudi v načinu njihovega obnašanja in v vsakdanjih pogovorih. Tako ni mogoče slišati stavka, v katerem ne bi bilo vsaj ene kletvice. Pogovori so nespoštljivi, kletvice in podobne grde besede so uporabljene kot mašila. Do nespoštovanja predvsem pride v interakcijah s pripadnicami ženskega spola, kot so recimo natakarike, delavke v stavnici, predvsem pa soproge in matere. Pomanjkanje besednjaka in prevladovanje kletvic kažeta na neizobraženost, a hkratno suverenost.

V splošnem skozi prikaz moškega avtorja filma prikazujeta stanje v državi, ki je neurejeno, polno kriminala in medsebojnega nespoštovanja, kot najhujši element pa postavita popolno suverenost znotraj tega stanja.

Trenutki medprostora v surovi podobi

V teh dveh primerih se odnos med melanholijo in humorjem preoblikuje v odnos med grozo in humorjem. V *Seksu* oziroma v njegovi tretji zgodbi obstaja cela kader–sekvenca, znotraj katere se pojavi celotno razmerje med gnusom in ironijo, medtem ko je pri *Metastazah* to razmerje razdrobljeno na posamezne mikroakcije oziroma pogovore, interakcije, predvsem med likoma Krpe in Kiza. Krpa tako predstavlja skinheada, nasilneža, kockarja in nekdanjega branitelja oziroma vojaka. Gre za precej dominantno persono, ki ima v vsakem pogovoru glavno besedo, če se nekdo z njim ne strinja, pa pride do intenzivnega konflikta, celo pretepa. Po drugi strani je Kizo predstavljen kot nekoliko nežnejša figura. Živi z materjo, zdi se, da je z njo v dobrem in ljubečem odnosu, je brezposelen in dneve zapravlja predvsem v gostilni, saj je močno odvisen od alkohola. Njegovo nežno stran lahko vidimo tudi v prizoru, ko ga prijatelji pustijo samega in brez njega odidejo na tekmo Dinama, saj se obupan napije do alkoholne kome, zadnji denar pa zapravi za mačjo hrano, s čimer nahrani potepuške mačke.

Metastaze

Kot primer razmerja med gnusom in humorjem lahko navedem Krpove komentarje, ki so večinoma vezani na Kizov izgled in obnašanje. Če se osredotočim na dejanski prizor njunega skupnega izleta v center mesta, se ob tem lahko fokusiram na naslednje replike: »*Kako si to oblečen, izgledaš kot trije šiptarji,*« oziroma »*Kakšna ti je to karitas trenirka*«. Iz same uporabe pridevnikov se jasno vidi Krpovo stališče do vsega, kar mu je tuje. Tako je po njegovem mnenju izgledati kot pripadnik albanskega naroda precej slabo, da grozoto še poudari, uporabi izraz »*trije šiptarji*«. Podobna situacija je tudi pri *karitas trenirki*, saj s tem

hoče poudariti Kizov izgled, ki kaže na to, da oseba nima denarja in je revna, oblačila je primorana iskati v Karitasu.

Prizor njunega obiska centra mesta opazujemo skozi kamero iz roke, večinoma srednji plan ali amerikan. Na trenutke jima sledimo (kamera je postavljena za njima), nato ju opazujemo, kako gresta mimo kamere. Postavljena sta v dogajanje, v katerem je veliko ljudi. Gre za prometno ulico v centru mesta, kjer je veliko turistov in hrupa. Njuni podobi predstavljata mikrodogodek zase, a se kristal časa v tokratnem primeru ne nanaša nujno samo na prostor med njima, ampak tudi na prostor okoli njiju. Razlog za to je, da podobi s svojo telesno držo in karakterjem dominirata atmosfero ulice in v njej prevladata, a hkrati ena od podob kontinuirano sproža afekte (podoba Krpe). Te so izraženi skozi kontinuirane komentarje, katerih absurd je v vsebini in se stopnjuje. Ker se komentarji vedno nanašajo na Kizov videz, se posledično gledalčev pogled pogosto vrne k opazovanju tega. Videti je prešvican, ima mastnimi lasmi. Ker ima v roki vedno žganje in cigareto, se hitro da zavohati tudi njegov dah, ki je sestavljen iz mešanice omenjenih substanc. Ker je njegov lik v skoraj celi pripovedi prikazan v isti trenirki in se premika po ulici in zadimljenih prostorih, dobimo občutek, da gre za umazano osebo neprijetnih telesnih vonjav.

Podani komentarji se tako hitro in nepričakovano izmenjujejo in kažejo na naključje in nesledenje scenariju. Primer ne vsebuje le enega afekta, ampak številne, ki se hitro izmenjujejo in reproducirajo naključje, posledično ustvarijo medprostor, ki je zapolnjen z absurdom. Točka razločljivosti, oziroma podoba-kristal je seveda nakopičena v liku Krpe, a se ne zgodi le enkrat, vendar njeno reproduciranje teče, saj je tudi afektov več. Nič od tega, kar Krpa pove, v resnici namreč ni smešno, saj gre za omalovaževanje tistih, ki potrebujejo pomoč, so v finančni stiski oziroma so pripadniki nekega drugega naroda. Humornost pa se ustvari znotraj njunega odnosa, saj je Kizo prikazan kot precej zmeden lik, ki je v svoji podobi nekoliko nesposoben, da bi sam skrbel zase, kaže na določeno infantilnost v odrasli obliki. Ob tem pa tudi to ni zares smešno, ampak bolj absurdno, nekoliko nerodno. A ker gre za precej neposreden prikaz nepravilnosti in umazanije, hkrati prihaja tudi do šoka. Kot gledalec tako težko verjamemo, da oseba, ki govori grde besede in izpostavlja svoje fašistoidno stališče, zares misli to, kar govori in dela. Neposrednost torej povzroča šok, ta pa ironijo in humor. Gre za vsebine, ki so v neposredni povezavi s kolektivnostjo. Tako izpostavljanje pripadnikov albanske skupnosti znotraj hrvaške družbe kaže na neupravičeno negativno konotacijo. Čeprav točen vir tega ni znan, se Albance v tem kontekstu (in v kontekstu družbe v splošnem) dojema kot vizualno neskladne, kar je lahko videti v njihovem

načinu oblačenja oziroma urejanja interierov trgovin in restavracij, ki jih posedujejo in vodijo.

Seks, alkoholizem in prelivanje krvi

Sekvenca kaže četverico moških, ki se ob pretepu znajdejo v stanovanju enega od njih. Umazani so s krvjo, prešvicani ter, kar je pomembno, osramočeni, saj so jih v lastnem mestu pretepli Dalmatinci oziroma oboževalci nogometnega kluba Hajduk.³² V dnevni sobi nadaljujejo s pritoževanjem in pitjem alkohola, medtem ko sta v sosednji sobi soproga in otrok enega od njih, ki deluje kot element strahu, saj jo obtožijo, da je ona kriva za pretep, po čemer se tematika pogovorov nadaljuje v smer njene nemoralnosti in promiskuitetnosti. Odnos med gnusom in ironijo je tukaj prikazan na isti način kot pri *Metastazah*. Gnusen je sam prikaz likov (umazanija, kletvice, nespoštljiva komunikacija), ki v svoji neposrednosti pelje do meje absurdnosti.

Surove optične podobe so v svojih dejanjih tako neposredne, da je skoraj nerealno verjeti, da so resnične. Močno je prisoten občutek ironije, celo žalosti, saj gre za štiri moške, ki sedijo pijani in si podajajo besede, ki so bolj karakteristične za osnovnošolska kreganja kot za odraslo dobo, kar posledično pripelje do humorja. Liki v izpostavljanju lastne neumnosti, kažejo na ironičen prikaz določenega profila ljudi, ki ni nič drugega kot odvečen, nepotreben element družbe. Celotno dogajanje kaže na vse elemente stanovanja, ki ga je avtor pokazal v prizoru pred osrednjim, v katerem sedijo v dnevni sobi. Prejšnji trenutek je vseboval še hodnik ter agresiven poskus enega od likov, da ujame žensko in jo pretepe, a ji je uspelo zbežati in se zakleniti v spalnico, skupaj z otrokom. Čeprav se tudi v nadaljevanju kontinuirano spominjamo dejstva, da sta ženska in otrok v spalnici, je fokus usmerjen v dogajanje v dnevni sobi, ki kaže na mikrodogodek. Ritem, skozi katerega mikrodogodek deluje, je obenem stagniranje in aktivnost. Tako pogovor bolj ali manj ne gre nikamor, liki pa se tako ali tako ne premikajo, le skozi statiko opazujemo njihove izmenjujoče se obraze. Po drugi strani sta pogovor in potem izmenjevanje besed hitra in kontinuirana. Precej podobno kot v prizoru iz *Metastaz*. Kristal časa je miza med njimi, zapolnjena z alkoholom in ogorki. Opazovanje likov in statičen pogled na njihove obraze kažeta na umazanijo in neprijetne vonjave, kar je vodilni haptični element prizora. Njihovi obrazi so prešvicani in umazani s krvjo. V oblačilih, ki jih imajo na sebi, so celo noč tavalili po mestu in švicali na nogometni

³² Gre za prizor tekme med rivalskima kluboma Dinamo in Hajduk.

tekmi. Pitje alkohola, kot da je vodo, in kajenje cigaret, kot da so zrak, kaže na močne neprijetne vonjave iz ustne votline.

Tudi tokrat afekt sproža ena od podob, točneje, lastnik stanovanja. Proces se odvije na skoraj enak način kot v *Metastazah* – z vsakim naslednjim komentarjem se s pomočjo afekta stopnjujeta virtualna podoba in gnus, a posledično tudi ozaveščanje o kolektivnem. Enako kot v *Metastazah* se podoba-kristal ne ustvari le enkrat, ampak se kontinuirano reproducira. Afekti oziroma hitro izmenjujoče se besede, večinoma kletvice in mašila, ob tem pa povzemajo zgodbo o tem, kako so mladeniče pretepli *tovori*³³, kar je v kontekstu zagrebških huliganov precej sramotna situacija. Ne glede na to, da je ta primer nujno vezan na Hrvaško in odnos med dvema poloma – Zagreb proti Splitu, enak primer lahko najdemo tudi v drugih postjugoslovanskih državah. V Srbiji je to lahko rivalstvo med kluboma Crvena zvezda in Partizan, v Sloveniji pa med kluboma Olimpija in Maribor. Posledično je odnos lahko razumljen in podoživljen tudi kolektivno.

Humornost v filmih najdemo tudi v subtilnejših sekvencah, ki niso nujno vezane na interakcije med liki. Tako do iztopanja pride tudi zadnji prizor *Metastaz*, v katerem Krpa, ki se, potem ko uspešno ubeži policajem, ustavi za vogalom, prižge cigareto in sam sebi v brado pove »moral bi prenehati kaditi«. Za razumevanje situacije, v kateri se lik nahaja, ta stavek ni potreben, vendar pa da pomembno noto celoti in kontekstu. Iz pripovedi smo izvedeli, da gre za hudega kriminalca, ki počne precej nemoralnih in etično vprašljivih stvari, a se zaključi s tem, da bi lik moral nehati kaditi, saj bi bil potem preprosto učinkovitejši v svojih nemoralnih dejanjih oziroma bi mu bilo lažje ubežati policiji. Na ta način film zaokroži svoj način dela in vlogo humorja, ki je jasna tudi v *Seksu*. Vloga humornosti je namreč ta, da navidezno prekrije gnus sodobne družbe in reprezentacijo povprečnega Hrvata. V splošnem gre ob prikazu likov za izpostavljanje njihove surovosti in grobosti na eni strani ter neumnosti in absurdnosti na drugi. Zato je tokratni medprostor nastal na skoraj popolnoma enak način kot v prejšnji skupini, a je hkrati njegov učinek veliko bolj drastičen, saj so uporabljeni impulzi močnejši, bolj direktni in bolj surovi, kar avtomatsko ustvari večjo diskrepanco med atmosferami.

³³ Osli – slabšalni naziv za Dalmatince.

»Destruktivna asociativnost določenih umetniških podob, bolj ali manj analogna destruktivni asociativnosti 'surovih' slik, tako kljub možnosti brutalne prepričljivosti ne bo pristala sama svoj cilj.«

(Pavlović, 60)

Posledično lahko zaključim, da uporaba surove oziroma drastične podobe nikakor ni prisotna samo zato, da bi pri gledalcu proizvedla določen šok, ampak v svoji strukturi vsebuje višji pomen, določen duhovni vzgib. Liki v *Metastazah* in *Seksu* niso brezpogojno in brez razloga prikazani tako surovi, nečloveški, grdi in nerodni, ampak je njihov namen spodbuditi zavedanje resničnosti novonastale družbe.

Krivak zaključi z mnenjem, da je resnični odpor v resnici sposobnost, da se v javnosti prepozna fašistoidnost. Glavna naloga javnosti pa je, da ob takšnih podobah in reprezentacijah rekonstruira javni prostor (Krivak, 105).

Okoliščine, v katerih se zgodi medprostor kot odraz razmerja med melanholijo in humorjem (RV2) so prav tako vsakdanji pogovori, a vendar se v tem primeru zdi, kot da vsebinsko ne vodijo nikamor. Humorni elementi delujejo kot kontrast prevladujoči vsebini, ki kaže na nacionalizem, fašizem, seksizem, ksenofobijo in homofobijo, toda ne tako, da bi iz omenjenega delali farso, ampak omogočajo posmehovanje vodilni optični podobi. Medprostor se ustvari na presečišču med absurdnim prikazom podobe kot polne gnusa, umazanije in neumnosti ter nepričakovanim elementom, zaradi katerega reprezentacijo podobe ne sovražimo, ampak jo celo opazujemo z usmiljenjem.

Za družbene kontekste, v katerih avtorja operirata s konceptom medprostora in v njega vpeljeta razmerje med melanholijo in humorjem (RV3) pa lahko izpostavim predvsem reprezentacijo fašistoidne nastrojenosti novonastalega družbenega reda. Osrednje vizualne podobe kažejo na reprezentacijo mladega moškega v novonastali državi, posebej pa do izraza pridejo njegove vrednote, perspektive in ideologije, proti katerim je nastrojen.

4.2.3 Socioekonomske problematike (Tovor, Delavski razred gre v pekel, Ekskurzija)

Filme tega sklopa veže žanr drame, v katerega je subtilno vpeljan podton humorja. Vsi štirje filmi se v svoji tematiki sprašujejo o trenutnem družbeno-ekonomskem stanju in njegovem vplivu na povprečnega človeka. *Tovor*, čeprav je postavljen v čas devedesetih let in Natovega

bombardiranja Beograda, lahko popelje v prevpraševanje sodobne situacije, v kateri še zmeraj vladajo finančna kriza, brezposelnost, korupcija in normalizacija genocidnega prizadevanja. Težave glavnih likov filma *Delavski razred gre v pekel* prav tako izhajajo iz korumpirane srbske družbe, kjer gentrifikacija po vrsti zapira podjetja in zaradi nje množica ljudi izgubi službp. *Ekskurzija* in *Kratki izlet* sta v svoji dramatičnosti in resnosti nekoliko drugačna, a je vez s splošnim družbenim stanjem kljub temu močno prisotna.

Trenutki medprostora v socioekonomski problematiki

Medprostor kot odraz razmerja med melanholijo in humorjem je precej bolj otipljiv kot v prejšnjih dveh sklopih, saj je sam občutek melanholije veliko bolj jasno prisoten in izrazit. Prizori, v katerih je medprostor najbolj izražen, večinoma niso zares vezani na potek filmske zgodbe oziroma ne pripomorejo k nujnemu razumevanju vzročno-posledičnih vezi, ampak je njihova vloga dodajanje čustvenega impulza, ki je predvsem humoren ter v že napeti in melanholični situaciji deluje kot sprožilec sproščenega elementa.

Ekskurzija

Subjekt filma je osnovnošolsko dekle, ki pod pritiskom pubertete, družbe in slabe samopodobe začne lagati, kar privede do konkretnih težav v njenem življenju in življenju njenih bližnjih.

Če govorimo o kontekstu medprostora, so to vmesni kadri protagonistkininega sobivanja z njenimi družinskimi člani oziroma druženje s sošolci. Občutek melanholije precej hitro preplavi ves kader in sekvenco, v kateri gre večinoma za preprosto opazovanje Imaninega obraza skozi statično kamero. Ker zgodba kot taka močno temelji na njenem notranjem stanju in počutju, je statična kamera postavljena kot sprožilec tenzije, saj smo prisiljeni opazovati njeno negotovost in frustracijo, kar ustvari občutek napetosti.

Za primer medprostora lahko izpostavim prizor na igrišču, kjer se dijaki zbirajo po pouku, poslušajo glasbo in se družijo. Dogajanje je precej razpršeno, saj je v prizoru veliko število ljudi, katerih izmenjujoči se glasovi ustvarjajo hrup. Vodilna vizualna podoba je protagonistka, predvsem pa njen obraz, prikazan v polbližnjem planu. Mikrodogajanje pa je njen osebni prostor, ki ga opazujemo, saj se kamera kontinuirano vrača k njej. Čeprav je videti statično, je mikrodogajanje aktivno in spreminjajoče se, saj vsakič, ko se kamera vrne k Iman, čutimo večjo napetost in se približamo notranjemu stanju protagonistke. Čeprav nam avtorica da vedeti, kaj se dogaja zraven Iman, se vedno vrnemo k njenemu osebnemu

prostoru, ki tokrat deluje kot kristal časa. Ta namreč spodbuja in producira nevednost o vsebini Imanine naslednje laži. Podobno kot pri *Kung fuju* lahko začutimo Imanine prepotene dlani, saj velikokrat vidimo, kako živčno opazuje lastne nohte in jih praska. Ob opazovanju njenega obraza predvsem zaradi statičnega pogleda do izraza pridejo vsi požirki slin, ki jih dekle naredi. Tako haptični elementi služijo kot močno vodilo uprizarjanja Imaninega mentalnega stanja oziroma tesnobe, ta pa vpliva na atmosfero, ki postane zapolnjena z napetostjo.

Afekt tokrat ne pride iz podobe-kristala, ampak ga spodbudijo vmesni kadri, ki prikazujejo Imanine sovrstnike. Ti se šalijo in si izmenjujejo besede in kletvice – dokaj podobno kot pri *Seksu*, toda tukaj dejansko pride do duhovite atmosfere, saj je brezskrbnost primerna njihovim letom. Afekti se realizirajo v obliki brezskrbnih najstniških šal in domislic ter služijo kot protiutež tesnobni atmosferi, ki vlada, posledično omogočijo ustvarjanje medprostora.

V primeru filma *Ekskurzija* precej težko govorim o elementih medprostora, ki svoj vpliv gojijo v kolektivnem spominu. Gre namreč za situacijo, ki sicer kaže na medprostor kot odraz razmerja med melanholijsko in humorjem, a njeni elementi niso nujno vezani le na postjugoslovansko družbo. Lahko bi bile recimo uporabljene katerekoli šale in domislice, učinek pa bi bil več ali manj enak. Po drugi strani afekti oziroma humorni elementi, ki tokrat omogočijo zaokroženje medprostora, temeljijo na šalah in domislicah, ki so splošno znane v postjugoslovanski družbi, posebej pa med dijaki in sošolci. Lahko izpostavim »*Halo? – metnem ti ga malo.*« Konotacija tega je vezana na dominacijo toksične moškosti, poudarjanje moči in nadrejenosti, a je po drugi strani tako močno ukoreninjena v postjugoslovanskemu vsakdanu, da se jo uporablja kot mašilo, nekaj nedolžnega in predvsem smešnega.

Tovor

Trk dveh avtomobilov povzroči, da iz prtljažnika poleti balon, kar pripovedi dodeli ironijo in banalnost, saj je kontekst dogajanja surov, temačen in grd (vojna, genocid).

Dogajanje vključuje protagonista, ki sta na parkirišču izstopila iz kamiona in hodita proti gostilni, v kateri se odvija poroka. Vodilna vizualna podoba je lik Vlada, ki se na poti ustavi ob telefonski govorilnici. Skozi statičen pogled ga opazujemo, kako se pogovarja po telefonu. Pogovor s soprogo kaže na nekoliko težke tematike (pregled pri zdravniku in izvidi), premori in tišina med povedanim pa na močno čustveno nabitost in napetost. Slišati je vsak premik

Vladovih ustnic kot tudi dotike s slušalko, kar še naprej producira tenzijo. Mikrodogajanje je Vladov osebni prostor v govorilnici in njegov intimni pogovor s soprogo, ob čemer se okoli njega začne močen hrup in trobljenje avtov, kar je le napoved afekta. Ta se dokončno uresniči ob trku dveh avtomobilov, ob katerem se prtljažnik prvega odpre, iz njega pa odletijo praznični baloni. Prizor z baloni zaokroži medprostor med dvema tesnobnima atmosferama, zada protiudarec tesnobi, ki je vodilno čustvo filma. Podobno je tudi v prizoru na hodniku stavbe. Sin in oče srečata soseda in ga vprašata: »*Kako gre?*«, na kar on odgovori: »*Molčim in trpim.*« Afekt je v tem primeru zagotovo sosedov nepričakovani odgovor, ki je v odnosu do filmske celote videti naključen. Razlog, zakaj molči in trpi, je grozen in surov, a je vendarle način, kako je to dejstvo izpostavil, humoren in kaže na trenutek sprostitev v trpečem vsakdanu. Po drugi strani odgovor »*Molčim in trpim.*« kaže na vpliv kolektivnega spomina, saj je trpljenje močno zaznamovano in prisotno v vsakdanu postjugoslovanske družbe, tako zaradi vpliva krščanstva kot v odnosu do revolucije, komunizma in socializma. V kontekstu postjugoslovanske družbe je ta odgovor splošno sprejet in prisoten v vsakdanu ter deluje skoraj kot mašilo.

Tesnobo atmosfero poudarja tudi melanholija, ki je jasno izražena skozi barvno paletu, v kateri prevladujejo nevtralne barve in odtenki sive, rjave, modre in zelene. Podoba protagonista Vlade je videti vedno zaskrbljena, utrujena; njegov tovornjak pa je umazan in ga polnijo vonjave cigaret, vlage in mrličev.

Delavski razred gre v pekel

Film prikazuje skupino posameznikov v majhnem industrijskem mestu v Srbiji, ki so v težkih socialno-ekonomskih situacijah. Čeprav se film kot tak spogleduje z žanrom grozljivke, so njegovi medprostori zapolnjeni s humornimi elementi. Ti se gibljejo med vsebino, ki jo posamezniki spremljajo na televiziji,³⁴ in ironijo črnih ritualnih obredov, ki se nanašajo na klicanje demonov. Ironija je tukaj premešana z obupom, saj pripoved prikazuje ljudi, ki so ostali brez službe. Na drugi strani pa nimajo težave s tem, da denar dajejo za satanistične obrede. Humor pa vedno ostane vezan na domislice, ki temeljijo na stereotipnih pogledih, kar povzroči podoben občutek kot pri prvem sklopu.

³⁴ Resničnostni šov Zadruga.

Satanistični rituali so prikazani skozi srhljivo atmosfero. Postavljeni so v stanovanje, vizualne podobe pa so udeleženci ritualov, večinoma goli ali v spodnjem perilu. Dogajanje in mikrodogajanje se v tem primeru močno prepletata, kar je zasluga žanra grozljivke. Tako gre namreč za popolno zatemnitev prostora, kjer so osvetljeni le obrazi udeležencev, zaradi česar zavedanje o prostoru zunaj kroga nekoliko zbledi. Včasih se avtor poslužuje tudi rdeče luči, ki prav tako onemogoča jasen pregled nad prostorom. Mikrodogajanje je tako definirano skozi slučajne komentarje in opazke, ki načeloma niso zelo pomembni za potek zgodbe, nanašajo pa se lahko na karkoli – od videza enega od udeležencev pa vse do vprašanj, namenjenih voditelju ritualov. Ker so ob ritualih udeleženci vedno postavljeni v krog, je kristal časa prostor med njimi – večinoma miza ali tla, na katerih je narisana pentagram.

Obredi velikokrat vsebujejo različna žrtvovanja živali, njihove kri in drobovin, česar se udeleženci morajo oprijemati, kar proizvede sluzaste zvoke. Posledično gre za haptičen element, ki je vodilo srhljive situacije. Te nepričakovano prekinejo domislice in humorni komentarji, ki si jih udeleženci podajajo. Posledično domislice delujejo kot afekti, saj so producirani skozi naključje. Banalnost vpelje še dejstvo, da so udeleženci nagi, ob njih pa so živali, pripravljene na žrtvovanje, a jim zbežijo in jih nato iščejo po stanovanju. Ironijo prav tako sprožajo tudi na glas povedane želje znotraj ritualnega kroga kot je recimo *sedmica na lotu*. Tako se podoba-kristal zgodi večkrat, in sicer ob vsakem komentarju, ki deluje kot šala ali domislica. Gre torej za absurdistični prikaz nekoliko slabše izobraženih pripadnikov delavskega razreda, ki iz obupa nad lastno življenjsko situacijo izberejo nekoliko lažji izhod. Tujcu verjamejo na besedo, da jih bo nevidna sila rešila in jim izpolnila vse želje. Ritualni obredi tako postanejo priložnost zaznavanja virtualne podobe, ki je videti absurdna in humoristična.

Končni obračun med srhljivostjo in humorjem pa se zgodi na koncu filma, ko humor sicer prevlada, kar kaže na podoben razplet okoliščin kot v *Metastazah* in *Seksu*. Prevlada gnus, želja v tekstu ostane neizpolnjena, kar rezultira v distanci, ki pripoved spreobrne v humorno. Razmerje med grozo in humorjem se ustvari ob prisilnem vlomu v elitno vilo, v kateri so bogati tajkuni (povzročitelji gentrifikacije). Skupina delavcev jih želi umoriti, kar povzroči občutek groze, saj so oboroženi in v svoji nameri resni. Ob vstopu v vilo pa se atmosfera takoj spreobrne v humorno, in sicer zaradi glasbe, ki se tam predvaja.³⁵

Precej naštetih detajlov definira vpliv kolektivnega spomina – od samega konteksta, v katerega je filmska pripoved postavljena, in elementov medprostora (udeleženci in njihov

³⁵ Narodnozabavna glasba, pevka Seka Aleksić s skladbo *Crno i zlatno*.

odnos do kristala časa oziroma narisane pentagrama) pa vse do afektov. Sama ironija, ki je posledično realizirana, močno definira energijo postjugoslovanskega pristopa k težavam in kaže na posmehovanje določeni mentaliteti.

Kar je ključno pri vseh filmih, je prikaz ljudi, ki se spopadajo s svojim vsakdanom, na videz polnim tenzije in melanholije. Humorni element vsakdana je tako v vseh primerih postavljen kot sprožilec sproščanja, trenutek pozabe in prikaz lahkotnosti, ki jo med pripovedjo velikokrat zmanjka. Zato je jasno, da se element humorja tukaj ponovno uporabi na nekoliko podoben način kot pri prvih dveh sklopih. Kar sta v prvem sklopu tradicija in ujetost v družbene norme, je v drugem sklopu grda plat družbe; v tretjem pa je to vsakdan. V vseh primerih gre za protagonistovo notranje stanje, ki je pogojeno z zunanjih faktorjem oziroma družbo, v kateri se nahaja. Iman morijo skrbi, ki so značilne za puberteto, ob tem pa je nekako prepuščena sama sebi, saj njena starša veliko delata. V odnosu do njene najboljše prijateljice tudi dojamemo, da prihaja iz bolj revnega ozadja, kar posledično vse skupaj pripelje do kompleksov in nezadovoljstva, ki rezultirajo v tesnobi in laganju. Tesnoba, s katero se skozi svet giblje protagonist filma *Teret*, je neposredno pogojena z njegovo socialno situacijo, saj gre za vprašanje preživetja, podobno kot v *Delavskem razredu*. Uporaba humorja je tako namenjena izpostavljanju tesnobe, ki je v družbi precej razširjena in aktivno prisotna v vsakdanu povprečnega posameznika.

Okoliščine, v katerih se zgodi medprostor (RV2), so trenutki, ki nam omogočajo, da vstopimo v notranji svet likov. Filmska izrazna sredstva pa nas ob tem peljejo v občutek napetosti in tenzije, prekinejo pa jih nenapovedani humorni elementi, ki to tenzijo takoj sprostijo. Medprostor deluje kot trenutek nabora tenzije in njenega takojšnjega sproščanja.

Družbeni konteksti, s katerimi se operira (RV3), je predvsem prikaz težke življenjske situacije in družbe, v kateri povprečen človek izredno težko preživi. Družba kot neke vrste nadrejeni aparat je prikazana kot tista, ki zatira posameznika in mu onemogoča lahkoten prehod iz enega dneva v drugega. Medprostor deluje kot podajanje stališča »v vsaki travmi lahko najdemo tudi nekaj lepega,« a po drugi strani deluje kot pomoč pri lažjem spremljanju vsebine, omogoča lažje premikanje skozi tenzijo.

4.2.4 Melanholija kot vodilni estetski motiv prikaza travme (Halimina pot, Grbavica, Oroslan)

V teh primerih je melanholija glavni element, znotraj katerega se zgodijo subtilni humoristični elementi. Sama reprezentacija likov in njihov položaj znotraj družbe pa so več ali manj enaki kot v preteklih primerih. Večina filmov prikazuje posameznika kot del določene skupnosti ali naroda, kar ga močno zaznamuje. Izpostavljeno je njegovo/njeno psihološko stanje, ki neposredno kaže na širšo družbeno in socialno situacijo. Posledično je filmska pripoved zgrajena na občutku tesnobe, na splošno pa prevlada napetost, prepletena z žalostjo in turobno atmosfero. V vseh dosedanjih primerih gre za uporabo subtilnega, mimogrednega humorja kot vmesnega dela, ki ni povezan z celoto, a hkrati služi kot element sproščanja in grajenja distance do filmske celote oziroma atmosfere, ki s seboj nosi nekoliko težjo tematiko. Predvsem pa gre za uporabljanje domačnosti in bližine, a ne skozi besede, ampak dejanja, kar privede do tega, da veliko stvari ostane neizrečenih, ampak bolj začutenih. V vseh primerih je čutiti sladkogrenki priokus, saj liki utelešajo močna čustva, ki kažejo na predelovanje travme in spominjanje na težke življenjske situacije.

Trenutki medprostora znotraj melanholije

Grbavica

Prizor sina in matere, ki sedita v jedilnici, zaznamuje odnos med melanholijo in humorjem v filmu *Grbavica*. Mati je videti depresivna in mentalno odsotna. Melanholija najprej opazna v vsebini pogovora med sinom in materjo (naštevane oziroma preverjanje, ali so iz Karitasa prinesli vse, kar bi morali) ter kaže na čustveno težko socialno-ekonomsko stanje. Z naslednjim kadrom se občutek melanholije združi s podobo matere in se kaže v njenem žalostnem pogledu v daljavo.

Pri *Grbavici* je kot pri preostalih filmih tega sklopa občutek melanholije vodilno izrazno sredstvo, ki se ga avtorice in avtorji poslužujejo. Melanholija je večinoma ohranjena v vsebini, saj gre za žalostne tematike. Te se poglobljajo v mentalno stanje oseb, ki predelujejo določeno travmo ali se spopadajo z izgubo oziroma so na prelomnici v življenju. Element humorja se v vsakem primeru zgodi, a vendarle ostane globoko potopljen v melanholijo, in sicer do te mere, da prizore, ki ga vsebujejo, precej težko definiramo kot duhovite. Trenutki humorističnosti so torej postavljeni kot čas otopelosti; sredstvo, ki omili žalovanje in turobno atmosfero, vezano na travmo. Tudi tokrat humor deluje kot trenutek sprostitve (kot velja za

prejšnje sklope), a je njegova oblika drugačna, saj se ustvari in tudi ostane v podtonu, medtem ko melanholija prevlada.

Če nadaljujem s prizorom matere in sina v filmu *Grbavica*, je občutek melanholije otipljiv v prostoru, v katerem se optični podobi nahajata. Skozi svoj obstoj spodbujata in razvijata občutek melanholije, čeprav sta si v resnici precej različna, tudi po svojem značaju.

Mati je potopljena v globoko travmo vojne in revščino, v kateri je, po vojni, ostala ujeta. Njen pogled kaže na obup, neperspektivnost, globoko depresijo in nezainteresiranost. Nasproti nje vidimo podobo njenega sina, ki mu oči zasijejo ob pogledu na mater, saj je očeta izgubil v vojni in je ona edina bližnja oseba, ki jo ima. Njegov pogled je videti osupel od lepote, poln je upanja in perspektive.

Seveda sta omenjena lika ključni vizualni podobi dogajanja, ki se ponovno združuje z mikrodogajanjem. Izmenjevanje mikrodogajanj je precej linearno in vsebuje jasne vzročno-posledične vezi. Gre za preprost pogovor, iz katerega je povsem jasno njuno ozadje kot tudi trenutna situacija. Kristal časa je jedilna miza oziroma prostor med njima.

Materino telo je drobno, medtem ko je njena koža videti suha; statičen pogled nanjo pa kaže na navidezno možnost, da skozi njene suhe dlani otipamo hrano, ki se je dotika. Mikrodogajanju to poda občutek nežnosti in krhosti.

Sina razveseli majhno dejanje in dejstvo, da je mati nekaj pojedla, zato ji gre v objem in poljub, ki jih mati odvrča, saj »*bi si mogel najti soprogo in njo poljubljati*«. Naposled mu tudi reče »*jebem ti mater*«, in sicer na način, kot da gre za slučajno, vsakdanjo izjavo, mašilo, nekaj, kar sploh ni kletvica oziroma ne konotira nič grdega. Naključno videni afekt, ki v prizoru proizvede humoren občutek, je materin komentar. Prizor se je začel in je potekal skozi izrazito melanholijo, ki po njenem komentarju sicer še vedno ostane vodilna, a jo je zaradi komentarja nekoliko lažje prenašati. Komentar, ki se zdi mimogreden, banalen, proizvede sproščujoč občutek, ki prekine napetost. Tako je ena od optičnih podob tista, ki afektira medprostor in posledično pripelje do virtualne podobe, ki v svojem razpoloženju odstopa od prvotne, melanholične atmosfere. Podoba-kristal se torej ustvari okoli lika matere. Humornost znotraj medprostora med podobama se prevleče skozi mimogredne premike in poglede, ki so videti spontani. Posebej pa se razvije z izgovorjenimi besedami. Te so v svoji vsebini slišati neprimerne in žaljive, a v tokratni situaciji kažejo na izjemno bližino in ljubeč odnos, saj so meje skorajda izbrisane. Vlada iskren odnos, v katerem ni strahu pred tem, kaj je žaljivo in kaj ni. Kletvice so tako uporabljene kot simbol domačnosti, sproščenosti in vpliv kolektivnega spomina, znotraj katerega je takšen odnos sprejemljiv. Ta namreč povzroči

humoren podton, ki je pokazatelj trenutka upanja in veselja znotraj izjemno težke življenjske situacije, posledično tudi filmskega prizora.

Protagonistka *Grbavice* je Esma, mati samohranilka, ki živi s svojo hčerko Saro. Gre za predvsem otožen lik, ki skozi filmsko pripoved vidno skriva hudo skrivnost, kar jo večkrat postavi v melanholično razpoloženje in žalovanje za preteklimi časi, ki so bili in grdi in lepi. Tako se na primer spominja časa študiranja, na katerega veže le srečne spomine, čemur pa sledi vojna, ki ji je pustila travmo in negativne občutke. Odtonek humorja znotraj melanholičnega vsakdana v večini situacij prinese prijateljica Sabina, ki ob svoji iskrenosti in neposrednosti preprosto izpade komična, saj povzroči številne konflikte in nesporazume. V enem od prizorov tako postane pomembna komponenta in pogajalec razmerja med melanholijo in humorjem, in sicer ko si Esma ne more privoščiti šolske ekskurzije za otroka. Sabina nato angažira celotno skupnost v službi ter s pomočjo drobnih prispevkov uspe nabrati dovolj denarja. Gre namreč za prikaz ženske podpore v krizi in finančni stiski (Lukić, 94), kar sicer ne pokaže le skozi omenjeni prizor, ampak gre za element, ki je močno prisoten v celotni pripovedi. Sabina tako odraža element domačnosti in iskrenosti, podobno kot pri odnosu med materjo in sinom iz istega filma. Sabina, čeprav je velikokrat v konfliktu z Esma, ne pozabi na bližino in odnos, ki se zdi pomembnejši kot trenutna nestrinjanja ali drugačni pogledi. Humor se tako pritaji v podtonih žalostne in kompleksne socialne situacije in postane odraz človečnosti in bližine.

Oroslan

Moška sedita v gostilni in se pogovarjata o smrti bližnjih enega od likov. Ob tem je kamera statična, scenografija pa preprosta (miza v gostilni, rdeč prt, lika pijeta pivo in vino). Avtor filma Matjaž Ivanišin je v sami postavitvi oziroma sredstvih veliko navdihal črpal iz dela Karpa Godine, ki je bil tudi njegov profesor na študiju filmske in televizijske režije. Ob njegovih delih ga je posebej fascinirala svoboda na vseh področjih, posebej pa prepletanje ustvarjanja z osebnim ter vprašanje o kompleksnosti in širini prikazanega (Krajnc, 8). Tako se otipljivo, haptično razmerje med melanholijo in humorjem odvija v preprostem pogovoru oziroma celo monologu. En lik govori, drugi pa aktivno posluša, kar lahko razberemo iz kontinuiranega kimanja in podobne gestikulacije, ki kaže na potrjevanje slišane in sledenje

zgodbi. Naturšček pripoveduje o trenutkih, ko mu je umrla sestra, nato pa opisuje še okoliščine bratove smrti. Vsebina njegovega govora je žalostna, kaže na nostalgijo in pogrešanje. Spomine opisuje detajlno, kar deluje precej haptično, kajti njegove besede omogočajo, da začutimo hladnost mrliča in vonj mrtvega telesa. Haptična podoba se producira predvsem skozi uporabljeno tišino in poslušanje le enega glasu, ki pripoveduje, ob čemer je prizor statičen. Minimalizem tako pripelje do predstavljanja in sestavljanja vizualne podobe povedanega. Ob žalostni atmosferi smo postavljeni v topel in prijeten prostor gostilne, medtem ko je zunaj mrzlo in vlažno. Lika torej delujeta kot ključni optični podobi, ki se nahajata v gostilni, ki je očitno precej večja, kot avtor filma pokaže. Zavedamo se, da v nekem drugem kotičku gostile, za neko drugo mizo, lahko poteka podoben ali čisto drugačnem pogovor. Mikrodogajanje je prav tako linearno, z jasnimi vzročno-posledičnimi vezmi, enako kot v *Grbavici*. Kristal časa se realizira v fizičnem prostoru med likoma oziroma na mizi. Kot afekt, a hkrati tudi prehod med pripovedovanjem o različnih žalostnih situacijah pripovedovalec (hkrati tudi sprožilec afekta) uporabi humorne opazke, ki temeljijo na vsakdanjih situacijah oziroma okoliščinah, ki so se zgodile ob travmatičnem trenutku. Lik pripovedovalca je hkrati tudi točka obstoja podobe-kristala, kar je razvidno iz njegovega fabuliranja čez nasmeh in nostalgičen prizvok, kot da bi govoril o trenutkih, ki so zaznamovali določen odnos in pristnost³⁶. Avtor kot ključni element razmerja med melanholijo in humorjem poudarja distanco (Krajnc, 12): *»Ko govorimo o nekom, ki ga ni več, se dostikrat spomniš tudi stvari, ki so bile zanimive na tak ali drugačen način – v svoji humornosti ali pa v svoji žalosti.«* Močno pripovedno sredstvo je statična kamera, saj poudarja bližino, ki se ustvari med subjektom in opazovalcem. Skozi prizor in počasno nadaljevanje zgodbe se fokus in pozornost stopnjujeta in ne glede na to, da avtor filma drži fizično distanco (ne premakne plana, ne približa niti ne oddalji se več, kot je načrtoval na začetku prizora), se ob premikanju iz ene zgodbe v drugo gledalec nezavestno premika bližje čustveni plati pripovedovalca. Čeprav gre za fizično distanco, ki nikoli ni prekršena, *Oroslan* operira z odmikanjem in izmikanjem, ki sega v čas in prostor (Zavrl, 13). Kot oddih služijo rezi in črnina, ki jih Ivanišin postavi med zgodbami ter na ta način dovoli čustveno razbremenitev. Čeprav so tematike pripovedovanih zgodb izredno čustveno zahtevne, je način, kako se jih pripovedovalec loteva, predvsem življenjski in človečen. Skozi opazke, nasmeh in simpatične premore kaže na razmerje med lepim in grdim kot edino stalnico, ki je lahko sprejeta. *»Slika skozi besedo, življenje, skozi smrt, podoba skozi prikrivanje; tudi z*

³⁶ Ob smrti brata opisuje, kako so mrliča prinesli domov in dali na ogromno mizo, ki je služila za vse – rezanje mesa, deklščine, poroke in ostale zabave.

asketskimi sredstvi, nenehnim odmikanjem, izmikanjem, je mogoče povedati marsikaj» (Zavrl, 13).

Razmerje med lahkotnimi trenutki in tistimi, ki skozi atmosfero kažejo na trpljenje in bolečino, je videti čez celoten film, za kar je odgovorna tudi igrano-dokumentarna forma. Prepletajo se zgodbe različnih ljudi, ki so hkrati videti kot ena sama zgodba. Avtor namreč pravi, da vsak lik in tudi vsak gledalec v zgodbo prinaša nekaj resničnega (Krajnc, 9). »*Gre za like, ki na primer ne predstavljajo nujno sebe, vendar hkrati predstavljajo en element sebe, točno taki živijo v zgodbi, ki jo dojamemo mi kot gledalci.*« To se avtorju zdi kot ključen element igrano-dokumentarne forme.

Jasnih detajlov, ki v *Oroslanovem* medprostoru definirajo vpliv kolektivnega spomina, ni enostavno jasno in preprosto razložiti. Videti je, kot da jih v resnici ni, a hkrati težko ignoriramo dejstvo, da točno ta domačnost, ki se jo da slišati ob protagonistovem pripovedovanju, kaže na čustveni impulz. Ta se vsebinsko vedno nanaša na družino, običaje, družbene vloge in odnose. Posledično jih lahko razumemo tudi v širšem kontekstu, saj gre za običaje in norme, ki so splošno sprejeti in ustaljeni znotraj postjugoslovanske družbe. Lahko le izpostavim pripovedovalčevo omenjanje tematike preprirov z bratom in očetom; bdenje nad mrličem; kolektivne pogovore o umrlem in pripovedovanje anekdot iz časa, ko je bila oseba še živa.

Halimina pot

Tudi *Halimina pot* je zapolnjena z naključnimi in sprotimi komentarji, ki se nanašajo na elemente vsakdana, vezane na tradicionalno balkansko družbo. Na ta način se zgodi sama uvertura v film. Prikazana je melanholična pokrajina, prekrita z meglo, nežnimi barvami in dežjem – karakteristično za pozno jesen. Montažni rez pelje v eno od hiš, v kateri je lik moškega, ki poskuša poslušati novice prek radijskega prenosnika, a mu slabo vreme nekoliko otežuje situacijo. Ob frustraciji sam pri sebi reče »*Jebem ti anteno*«, ob tem pa ni nobene jeze ali hude agresije, le preprosto in vsakdanje nezadovoljstvo ob slučajnimi, mimogrednicami. Komentar je videti naključen in močno vezan na splošen pristop do vsakdanjih predmetov, enako kot v *Grbavici*.

Melanholijo, ki prevladuje v atmosferi celote filmske pripovedi, velikokrat gradijo in razvijejo montažni rezi in elipse. Te temeljijo na odnosu med sedanostjo in preteklostjo. Gre za spomine ženske, lika Halime ali Safije, čas pa je prepleten med sodobnim (nekaj let po

vojni v Bosni in Hercegovini) in časom pred vojno. Spomini tako predstavljajo portal med lepimi trenutki in travmo. Potovanje spodbujajo premiki, zvoki, besede, predmeti. Gre za trenutke precej nežnih prehodov med sedanjostjo in preteklostjo, ki ustvari medprostor, v katerem se obe dogajanji odvijata naenkrat. Prikazana podoba ženske obstaja v sedanjosti kot tudi v preteklosti in je v različnih časih na enak način aktivna in prisotna; vez med sedanjostjo in preteklostjo je tako neločljiva. Preteklost nosi pomene čustev, medtem ko jih sedanjost reflektira na obrazu ženske (lažen nasmešek, obup, žalost). Ta pot med sedanjostjo in preteklostjo ustvarja melanholično vzdušje, ki prevlada nad celotno filmsko pripovedjo.

Montaža je ključnega pomena tudi pri vpeljavi vmesnih, mimogrednih elementov, ki služijo sproščanju napete atmosfere. Glavni primer je prizor v avtu, ki se odvije med tremi liki in hkrati ključnimi vizualnimi podobami (Halima, Aron in Mustafa). Aron in Halima namreč od Mustafe skrivata, kam gresta, saj je njun cilj priti do vasi na srbskem območju. Mustafa ju sooča s to odločitvijo, kar privede do občutka strahu in nelagodja, na subtilen način pa se vpeljeta tudi melanholija in žalovanje. Melanholija je osrediščena predvsem na obrazu protagonistke, ki ji pot v srbsko vas daje drobtino upanja na bolj lahko življenje. Dogajanje v sekvenci je sestavljeno iz opazovanja treh omenjenih vizualnih podob v in ob avtu, ter fizičnih delavcev, ki na robu ceste opravljajo svoje delo. Mikrodogajanje se odvije med Halimo, Aronom in Mustafo. Halima in Aron sta si fizično blizu, saj gre za majhen avto, Mustafa pa se ob pogovoru skloni, da se lahko pogovarjajo na isti višini. Mikrodogajanje je tako polno napetosti, sredstva pogovora pa kažejo na neposrednost, ki se jo začuti v besedah in močno nastrojenih mnenjih. Kristal časa se zgodi tesno med njihovimi obrazi, medtem ko so si liki tako blizu, da drug drugemu lahko zavodajo dah ali pa začutijo toploto ustne votline. Tako medprostor med Halimo in Aronom v avtu in Mustafo na oknu avta napolni občutek melanholije, povzročen z bližnjim planom Haliminega obraza in njenega ožaloščenega pogleda. Hitro ga prekine montažni rez in prizor, v katerem se vsi trije vozijo v avtu, medtem ko je Mustafa tisti, ki vozi, kar konotira spremembo njegovega stališča. Medprostor je tako afektiran izključno z izraznim sredstvom oziroma z montažnim rezom, medtem ko je pogajalec humorja virtualna podoba lika Mustafe. Ne gre sicer za dejstvo, da je spremenil mnenje, ampak se razlog skriva v prikazu njegovega lika čez celotno pripoved. Gre za lik ostrega človeka, ki je v svojem načinu izražanja velikokrat prikazan kot surov in krut. Halimi nikakor ni naklonjen in zdi se, da njuna komunikacija poteka le zaradi družbenih norm, saj je vdova njegovega brata. Njuna medsebojna nenaklonjenost in distanca ter hkrati samo dejstvo, da ji je v težkem trenutku vseeno pomagal, ustvari prostor med melanholijo in humorjem, v

katerem odločitev pomoči ni povedana z besedami, vendar je izkazana z dejanji. Zato je sekvenca oziroma rez, v katerem filmska atmosfera hitro preide iz melanholijske v humor, ključna za razumevanje medprostora tega filma. Tako avtorica operira z optičnimi podobami, katerih obnašanje in videz konotirata travmo, a v kombinaciji s filmskimi izraznimi sredstvi kaže na melanholijo. Podoba-kristal, ki temelji na produciranju melanholičnega čustva, je afektiran z ostrimi montažnimi rezi. Prizori v nadaljevanju oziroma tisti, v katerih rezi ne vsebujejo tako smešnih elementov, pa duhovitost proizvajajo v odnosu do prizora, ki se je zgodil pred rezom. Ta lahko obstaja in deluje le v odnosu do optične podobe iz prvega reza, saj služi kot odziv, ki praviloma temelji na naravi mentalitete likov, v katere se filmska pripoved pogloblja. Točno ta odgovor oziroma odziv je hkrati tudi detajl, ki definira vpliv kolektivnega spomina. Gre namreč za dejanje (Mustafova privolitev), ki je opravljeno izključno zaradi družbenih norm, ki so v kontekstu postjugoslovanske družbe precej jasne in razumljive. Obstaja nekaj večjega, kar je uprizorjeno v obliki družine in obveznost do nje. To se spoštuje, pa čeprav se s tem ne strinjamo ali ji ne zadostujemo. Podobno kot v *Krožniku* in *Kung fuju*, kjer se protagonistki nista razumeli s preostalimi člani družine, a sta na koncu vseeno privolili v odnos in kompromis. Gre za vzorce, ki so v postjugoslovanski družbi pogosto izpostavljeni, njihovo delovanje je splošno razumljeno.

Sredstvo, s katerim avtorica v splošnem vzpostavlja odnos med melanholijo in humorjem, je precej odvisen od odnosov med liki. Med Halimo in Mustafom je čutiti skrb in naklonjenost, saj ju povezuje izguba bližnje osebe. Po drugi strani si ne dovolita niti komunicirati več, kot je v resnici nujno. Patriarhalnost, in sicer takšna, kot sem o njej govorila v obravnavanju *Kung fuja* in *Krožnika*, oziroma podrejen položaj ženske, ki ga še naprej producira ženska oseba, je viden tudi v filmu *Grbavica*. Upodobljen je namreč skozi lik Esmine tete, precej bogate gospe iz aristokratskega razreda. Čeprav ima dovolj denarja in bi Esma lahko pomagala, tega ne počne, saj je Esma povzročila sramoto lastni družini, ker vzgaja otroka brez moža (Lukić, 94).

Podobno kot ostali tudi *Grbavica* vsebuje noto uporništva in nasprotovanja družbi, kar je upodobljeno v liku Sare. Ona se namreč sooči z resnico in svojim poreklom, ki je v družbi, v kateri se nahaja, precej problematično, ter se odloči za metaforičen segment odpuščanja. Neposredno pred šolsko ekskurzijo si pobrije glavo. Mati ji je enkrat rekla, da ima po očetu le lase, a glede na to, da je s Saro zanosila zaradi akta posilstva, se Sara odloči zapustiti ta del sebe. Ne glede na možnost, da bodo na ekskurziji vsi sošolci vedeli resnico o njenem

biološkem očetu, se Sara odloči na izlet vseeno odpraviti, in to s pobrito glavo, kar je še dodaten odmik od družbenih norm, kajti punce njenih let nimajo takšne frizure (Gisèle Nyembwe, 85). Žensko upornišvo je prikazano tudi pri Halimi, saj tudi sama skozi film večkrat poudari, kako je ona v svojem domu in *ženska* in *moški*,³⁷ ob čemer ne kaže želje ali namere, da bi se ponovno poročila. Podrejen položaj je jasen tudi iz njenega konflikta z bratom, ki ji ob nestrinjanju pove, da ne razume, kako njeni *ženski glavi* določene stvari niso jasne.

V filmih tega sklopa prihaja do vsebinsko največjega odstopanja med melanholijo in humorjem. Melanholija je tista, ki atmosfersko prevlada nad pripovedjo, medtem ko so humorni elementi videti slučajni in spontani. V kontekstu celote se sploh ne realizirajo v svoji popolnosti ter služijo le kot proizvajalec oddiha.

Lahko trdim, da so humorni elementi v filmih *Oroslan*, *Grbavica* in *Halimina pot* uporabljeni kot orodje, ki omogočajo umirjanje napetosti situacije. Po eni strani je tako njihov namen prikaz težkih življenjskih situacij, ki kažejo na močno razočaranje, a v njih vseeno obstaja neka iskra, ki konotira življenje in lepoto. Vsi liki v sebi nosijo žalost, a se v medprostorih nahajajo drobni elementi, ki dodajo dozo entuziazma in pozitivnega čustvenega impulza. Na ta način avtorji prikazujejo metaforo življenja in vseh njegovih plati. Te podobe nikoli niso črno-bele in enolične, ampak so sestavljene tako iz lepih kot tudi iz grdih segmentov. Na drugi strani pa je odnos med melanholijo in humorjem uporabljen kot močno strukturno sredstvo, ki deluje kot trenutek oddiha in je namenjeno predvsem gledalcu. Znotraj napete atmosfere se tako pojavijo lahkotni detajli, ki omogočajo premor in nato lažje nadaljevanje z melanholijo prevlečene filmske pripovedi.

Okoliščine, v katerih se zgodi medprostor (RV2) so predvsem trenutki soočanja s travmo. Gre za izredno težke tematike, ob katerih avtorji in avtorice omogočajo lažje spremljanje in prebavljanje vsebine. Medprostor se pojavi ob vrhuncu čustveno zahtevnega prizora. Humoren element gledalca nekoliko poboža in pomaga pri nadaljnjem spremljanju vsebine. Gre za precej podoben pristop kot pri prejšnjem sklopu.

³⁷ Pri tem konotira to, da opravlja delo, ki naj bi ga ponavadi opravljal moški.

Družbeni kontekst, v katerem se operira z medprostorom (RV3) pa je lahko preprosto dojemanje lepih in grdih trenutkov življenja. Medprostor v teh primerih vsebuje simbiozo med humorjem in melanholijo, ki v svojem sobivanju kažeta na dozo naravnosti, lahkotnosti in linearnosti. Posledično pokaže iskren pogled na trenutke življenja, ki so lahko kakršnikoli, a jih je vendarle treba sprejeti in nato odpustiti. Gre za precej drugačen pogled kot v preteklih sklopih, saj do izraza pride avtorski pristop kot tak in ne operiranje z medprostorom zaradi kritike oziroma sporočila.

5 Zaključek

V magistrski nalogi sem se osredotočila na razumevanje nastanka in obstoja koncepta medprostora. Pred raziskavo sem pojem doživela kot trenutek, ko se znotraj filmske pripovedi zgodi humoren element. Ta je videti naključen in se ne pojavi sam, ampak sobiva z občutkom melanholije. Cilj magistrske naloge je bil koncept medprostora teoretsko razložiti in ga aplicirati na primeru izbranega vzorca postjugoslovanskih filmov.

V nalogi sem si zastavila tri raziskovalna vprašanja:

RV1 Kako, kje in zakaj se ustvari medprostor in kako deluje?

RV2 Kakšne so okoliščine, v katerih se v postjugoslovanski kinematografiji zgodi medprostor kot odraz razmerja med melanholijo in humorjem?

RV3 V katerih družbenih kontekstih avtorji operirajo s konceptom medprostora in vanj vpeljejo razmerje med melanholijo in humorjem?

Refleksija metodologije

Metoda dela je temeljila predvsem na raziskavi ključne literature. V največji meri sem se naslonila na delo Gillesa Deleuza in razlago pojmov podobe-kristala, filmskega dogodka ter sobivanja med optično in virtualno podobo. Njegovo delo mi je pomagalo na poti definiranja tega, kar sama razumem kot medprostor znotraj filmske pripovedi. Iz preučevanja literature sem ugotovila, da je interpretacija medprostora, vsaj znotraj moje teme, lahko precej odprta. Ker gre predvsem za filozofsko snov, sem lahko avtorjeve besede aplicirala na različne vidike lastnega razumevanja medprostora. Povezavo med Deleuzovimi definicijami in lastnimi pomeni sem poskusila vzpostaviti organsko in menim, da mi je to uspelo, a se po drugi strani zavedam, da se znotraj koncepta nahaja še veliko prostora za dodatno definicijo in razlago. Zatorej menim, da mi je medprostor in njegove elemente uspelo aplicirati na izbran vzorec filmov, vendar nisem vzpostavila samostojne definicije koncepta medprostora kot takega.

Izbran vzorec vsebuje filme, ki so si v svoji vsebini in tudi stilu precej različni, kar je bil moj namen, saj me je zanimalo, kako se bo medprostor ustvaril in razvijal v različnih okoljih. Zanimalo me je, kako se bodo tudi njegovi elementi razvijali in na različen način realizirali. Pomemben del medprostora je afekt, ki je skoraj vedno produciran skozi navidezno naključje. Med primeri se je vir afekta velikokrat spreminjal ter bil vezan na različne elemente pripovedi.

Odgovor na prvo raziskovalno vprašanje (*Kako, kje in zakaj se ustvari medprostor in kako deluje?*) sem podala v poglavju *Definicija medprostora prek podobe-kristala*. V odgovoru na vprašanje oziroma v definiranju medprostora sem se popolnoma nanašala na delo Gillesa Deleuza. Ugotovila sem, da je obstoj medprostora odvisen od različnih dejavnikov, kot je sobivanje dogodka in aktualne podobe. Posledično lahko trdim, da dejavniki za obstoj medprostora nikakor niso zahtevani v svojem sobivanju, saj gre za stalne elemente filmske pripovedi. Komponenta, ki je po definiciji nujna, pa je afekt, ki je videti naključen ter posledično ustvari humoren učinek.

Če se osredotočim na drugo raziskovalno vprašanje (*Kakšne so okoliščine, v katerih se v postjugoslovanski kinematografiji zgodi medprostor kot odraz razmerja med melanholijo in humorjem?*) se ob nanašanju na izbrane primere lahko obrnem na vsakdanje komunikacije med liki. Pri *Krožniku* in *Kung fuju* prihaja do skoraj enakega avtorskega pristopa, saj se humorni podtoni odvijajo ob jedilni mizi, ki simbolizira srečanje dveh svetov. Na eni strani je protagonistka, ki uprizarja mladostniški odpor tradicionalnim vrednotam. Na drugi strani je starševski oziroma splošni družinski element, predstavljen kot konservativni segment in posledično nasprotovanje uporniškemu. Predmet humorja v medprostoru pa je vedno enačenje perspektive uporniškega subjekta kot nesmiselnega, nespoštljivega in nesprejemljivega.

Na preprosti, vsakdanji komunikaciji ostanemo tudi v *Metastazah* in *Seksu*, kjer se kontekst še bolj posploši. Tako iz dveh odstopanj, uporniškega proti tradicionalističnemu, pristanemo v prikazu le tradicionalističnega, s poudarkom na nacionalizmu. Če je v *Krožniku* in *Kung fuju* medprostor postavljen kot lokaliziran primer nasprotovanja in prikaza dveh polov, je v *Metastazah* in *Seksu* namenjen reprezentaciji. V obeh sklopih prihaja do uporabe humorja za namen posmehovanja tradicionalističnemu elementu.

Čeprav satanistični rituali niso nujno del vsakdana, postanejo v *Delavskem razredu* tako pogosti in vsakdanji, kar posledično pripelje do enačenja obredov s preprosto vsakdanjo rutino izbrane skupine ljudi. Tukaj ni dveh polov, ni odpora niti nasprotovanja, ampak gre za sorazmerno sodelovanje in privolitev v odnos. Skozi ta odnos se avtor vseeno posmehuje tradicionalnosti, ki globoko obseda prikazano skupino ljudi in jo tudi poganja v dejanjih.

Posmehovanje popolnoma izgine v filmih *Ekskurzija*, *Halimina pot* in *Grbavica*, humor se izrazi kot element sproščanja in odmika, celo ustvarjanja distance od napetosti in tematike, v katero se film pogloblja. Gre za filme, ki so v svoji vsebini in izraznih sredstvih predvsem vezani za žanr drame. Humorni elementi znotraj nje so namenjeni ustvarjanju distance do občutka melanholije, ki prevlada. Ena stran kaže na humornost in sproščenost vsakdana, običajev karakterja ljudi, ki so prikazani, a po drugi strani pripomore k lažjemu opazovanju filmske pripovedi. Gre za vsebinski element kot tudi za rešitev.

Dokaj podobno, vendar na drugačen način, se na humor in melanholijo osredotoča avtor filma *Tovor*, kjer humorja ni, ne v vsebini ne v rešitvi. Odtenska humornega podtona se zgodita popolnoma mimogrede, ločeno od prevladujoče atmosfere. Ko se na parkirišču slučajno odpre prtljažnik z baloni, se čas navidez ustavi. Za trenutek pozabimo na tesnobo, ki prevladuje. Pri *Oroslanu* se situacija še bolj posploši. Substanca razmerja med melanholijo in humorjem tako ni več odvisna od likov in njihovih dejanj, ampak se nahaja v gledalčevem izrazu in percepciji. Služi kot stil, skozi katerega avtor deluje. Odstopanje od preostalih primerov je v tem, da se melanholija in humor aktivno prepletata skozi celotno filmsko pripoved. Trenutki, ko niti eno ni prisotno, so precej redki ali se sploh ne zgodijo.

Humor je tako uporabljen kot način posmehovanja, posledično tudi način izražanja stališča. V kontekstu uporabe humorja kot izraznega sredstva pa gre večinoma za premor od napetosti ali izražanje umetniškega stila.

Če se navežem še na zadnje raziskovalno vprašanje (*V katerih družbenih kontekstih avtorji operirajo s konceptom medprostora in v njega vpeljejo razmerje med melanholijo in humorjem?*) pa ima pomembno vlogo simbolika med lepim in grdim. V izbranih filmih velikokrat prihaja do soočanja s težkimi tematikami, travmo, grdobno itd. Nevšečne plati življenja in družbe avtorji velikokrat omilijo s humorjem. Glede na to, da se naloga pogloblja v specifično geografsko-kulturno območje, je v razumevanje nujno vpeljati še kontekst *jugoslovanskosti*, posledično tudi *postjugoslovanskosti*. Uporaba humorja v prikazu groze tako konotira družbo, v kateri se je lažje ukvarjati s težkimi tematikami, če se vanje poglobimo skozi razbremenjenost.

Težke tematike se v splošnem večinoma gibljejo med elementi družbe s poudarkom na patriarhat in posledično podrejenost žensk. Družbo se velikokrat prikazuje kot polno kriminala in nasilja, posameznik pa v sebi goji veliko tesnobe in travme. Vse naštetu je prikazano skozi dva nasprotujoča si pola, ob čemer je humor pripomoček za lažje prenašanje notranjih tegob in splošnega nezadovoljstva.

Krožnik, *Kung fu*, *Halimina pot* se nekoliko bolj direktno poglobljajo v feminističen pogled, ki je močno vezan na medprostor omenjenih filmov. Kritičen avtorski pristop je tako precej izražen v trenutkih, ko tudi medprostor pride do večjega izraza. V *Krožniku* do poudarka pride Marijanina nemoč ob izražanju lastnih pogledov in mnenj, celo odločanje o lastnem denarju. Mira je v *Kung fuju* ob obisku očeta osramočena, saj jo oče obtoži, da je ona uničila njun odnos³⁸, ne njegovo nesprejemanje njene življenjske poti. Pri Halimi se ob medprostoru še bolj zavemo njenega nehvaležnega položaja in težke življenjske situacije, v kateri je odvisna od odločitve moškega. Tako nam medprostor v naštetih primerih omogoči globok vpogled v položaj ženske. Skozi humor je namreč lažje izraziti kritiko, posebej če se ta nanaša na družbo oziroma njene karakteristike. Posledično duhovitost omogoča lažje izražanje globljega, ob čemer sporočilo ostane jasno. Humor tako omogoča enostavnejše spopadanje s težkimi situacijami.

V preostalih primerih prav tako pride do feminističnega pogleda, vendar se ta ne pojavi v medprostoru. V *Metastazah* in *Seksu* je ženska podoba vedno uprizorjena kot segment strahu, nemočna v odnosu do moškega, ki v popolnosti nadzira njeno življenje. *Ekskurzija* govori o pogledih družbe na mlado dekle, posebej na norme o njeni seksualnosti.

Ugotovitve, ki sem jih znotraj raziskave pridobila, se mi zdijo pomembne, saj postjugoslovanski kinematografiji podajajo karakteristike in jo posledično postavljajo v določen kontekst. Jasno je, da v stilih različnih ustvarjalcev in ustvarjalk obstaja en trend, ki mu sledimo, a je ta močno pogojen z vplivom kolektivnega spomina. Poleg tega se mi zdi nujno apliciranje teoretskih in fenomenoloških definicij, saj sem do sedaj večinoma zasledila le sociološke obravnave čustev humorja oziroma melanholije (v obravnavi postjugoslovanske kinematografije). Po poglobljanju v teorijo in primere sem ugotovila, da je medprostor kot odraz razmerja med melanholijo in humorjem precej specifičen za jugoslovansko oziroma postjugoslovansko področje. Zaradi ključne povezave s kolektivnim spominom si ga izredno težko zamislim kot ustaljen del kinematografij, ki si tega spomina ne delijo. Pomembno vlogo imajo humorni segmenti, ki so v neposredni povezavi s kontekstom kolektivnega. Brez njega ne bi bili prenosljivi in mogoči za razumevanje oziroma doživljanje.

Omejitve raziskave

³⁸ Mira očetu pove, da bo sina naučila hrvaško, na kar ji on odgovori: »Ajde, ne spet zajebat.«

Kot glavno omejitev raziskave lahko navedem zahtevnost v iskanju teoretskih iztočnic, posledično tudi definicij, ki bi lahko pripomogle k lažji in bolj dosledni opredelitvi koncepta medprostora. Ne glede na aplikativnost je razlaga koncepta ostala nedokončana ter je za seboj pustila še veliko prostora za nadaljnje raziskave. Poleg tega se mi zdi koncept nujno definirati še s pomočjo drugih virov, kar bi omogočilo podajanje protiargumentov.

Če se osredotočim na analizo primerov, lahko izpostavim, da je omejitev vseekakor v izbiri samih filmov in njihovi dostopnosti. V nalogi si nisem zadala obravnave celotne postjugoslovanske kinematografije, izbrane filme pa sem zavoljo kolektivnega spomina, ki je vplival na posamezne filmke govorice, umestila v socialno-politični kontekst, v katerem so nastali. Raziskavi prav tako manjkajo primeri, ki bi pripadali črnogorski in makedonski kinematografiji, kar lahko pripišem neprepoznavnosti omenjenih kinematografij kot tudi zahtevnosti pri pridobivanju oglednih kopij.

Menim, da sem v nalogi izpolnila svoje cilje in dosledno odgovorila na raziskovalna vprašanja, a se po drugi strani zavedam odprtosti in nezaključenosti ugotovitev. Kot pomemben dejavnik razumevanja koncepta medprostora znotraj postjugoslovanske kinematografije se mi zdi razumevanje družbenega konteksta in mentalitete, s poudarkom na dojetju humorja kot rednega elementa vsakdana. Če temu pridodam še dodatne teoretične iztočnice za nadaljnje razvijanje koncepta medprostora, posledično odprem veliko vprašanj za bolj neposredno razumevanje humorja v postjugoslovanski kinematografiji.

5 Literatura in filmografija

1. Alavanić, Sara. »Etnografska metamorfoza mediteranskih dram: podoba, metafora in interpretacija lastnega časa v filmih Lisice in Ne glej mi v krožnik«. KINO! 54, 2024, str. 121–129.
2. Andrew, Dudley. *Concepts in Film Theory*. Oxford; New York: Oxford University Press, 1984.
3. Auter, Philip. »Situation Comedy«. *Encyclopedia of Radio*, 2004, str. 78.
4. Ban Brejc, Oskar; Božak Kavčič, Kristian; Gregorčič, Maja; Krašovic, Tina; Markič, Vesna; Senica, Nika; Žagar, Zala; Krajnc, Maja. »Kaj hočejo ti norci?! – pogovor z Želimirjem Žilnikom«. KINO 45, 2021, str. 124–135.
5. Bazin, André. *Kaj je film?*, Ljubljana: Društvo za širjenje filmske kulture Kino!, 2010.
6. Brady, Emily, and Arto Haapala. Melancholy as an Aesthetic Emotion *Contemporary Aesthetics*, vol. 1, 2003, članek 6, str. 4.
7. Borjan, Etami. »Subverting male gaze: Mediterranean women in contemporary Croatian cinema«. *Narodna umjetnost: Croatian Journal of Ethnology and Folklore Research*, vol. 60, št.1, 2023, str. 39–56.
8. Burch, Noel. »Naključje in njegove funkcije«. KINO!4, 2008, str. 182.
9. Cohen, Ted. *Jokes: Philosophical Thoughts on Joking Matters*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
10. Crnković, Gordana. Post-Yugoslav Literature and Film: Fires, Foundations, Flourishes. *Slavic Review*, vol. 72, 2013, str. 882–883.
11. Daney, Serge. *Filmski spisi*. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2001.
12. Deleuze, Gilles. *Podoba-čas*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2020.
13. Durić, D. »Her-story« : Contemporary female film directors in post-Yugoslav cinema. *Images: The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication*, vol. 23, št. 32, 2018, str. 97–109.
14. Elsaesser, Thomas, in Malte Hagener. 2015. *Teorija filma: uvod skozi čute*. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2015.
15. Fabčič, Melanija. »Jezik podob – metafora in metonimija v filmu«. *Slavia Centralis* letnik 15. številka 2, 2022, str. 78–95.

16. Fahlenbrach, Kathrin. »Embodied Metaphors in Film, Television, and Video Games«. *Embodied Metaphors in Film, Television, and Video Games*. Oxfordshire: Routledge Research in Cultural and Media Studies, 2007, str. 36.
17. Freud, Sigmund. Mourning and melancholia. On the History of the Psycho-Analytic Movement, Papers on Metapsychology and Other Works, št. 16. London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-analysis, 1917.
18. Furlan, Silvan. Filmska komedija. Obraza, ki se ne smejita. Revija Ekran, Ljubljana, 1989.
19. Gilić, Nikica. Uvod u povijest hrvatskog igranog filma. Zagreb: Leykam international, 2011.
20. Grlić, Rajko. Še ne povedane zgodbe: režiserjeve beležke o izgnanstvu, družini in filmu. Let. 56. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2022.
21. Halbwachs, Maurice. The Collective Memory. New York :Harper & Row, 1980.
22. Judah, Tim. »Yugoslavia is Dead Long Live the Yugosphere«. LSEE – Research on South Eastern Europe European Institute, LSE, št.1, 2009. Dostopno prek: <https://www.lse.ac.uk/LSEE-Research-on-South-Eastern-Europe/Assets/Documents/Publications/Paper-Series-on-SEE/Yugosphere.pdf>
23. Kirn, Gal. »New Yugoslav Film: Filmic Response to the Label of “Black” and The Emergence of Cinematic Political Aesthetics«. KINO! 22, 2014, str. 7–15.
24. Kolarič, Tamara. Hidden dialogues with the past: Cinema and memory of the “Homeland war”. Budimpešta: Central European University, Doctoral School of Political Science, Public Policy and International Relations, 2018.
25. Kragić, Bruno. Hrvatski film nakon 1990. - prijedlog stilske klasifikacije. Sarajevske sveske, vol.7, št. 17-20, 2008.
26. Krajnc, Maja. »Estetika Hane Jušić: grdota, umazanost in lepota, Intervju s Hano Jušić«. KINO! 34/35, 2018, str.74–79.
27. Krajnc, Maja. »Oroslan! Pogovor z Matjažem Ivanišinom in Mikijem Rošem«. KINO!, št. 34, 2019, str. 7–13.
28. Krivak, Marijan. »Metastaze hrvatske zbiljnosti. Diskurs o fašizaciji: uz roman Alena Bovića (2006) i film Branka Schmidta (2009)«. Hrvatski filmski ljetopis, št. 90–91, 2017, str. 87–106.
29. Kuhn, Anette; Westtwell, Guy, A Dictionary of Film Studies. Oxford: Oxford University Press, 2012.

30. Kuljanac, Marijana. Vpliv jugonostalgije na sodobno alternativno glasbeno sceno: diplomsko delo [online]. Ljubljana: Repozitorij Univerze v Ljubljani, 2021. Dostopno prek: <https://repozitorij.uni-lj.si/IzpisGradiva.php?lang=eng&id=130958>
31. Levi, Pavle. Razpad Jugoslavije Na Filmu. Ljubljana: Slovenska kinoteka; Društvo za širjenje filmske kulture Kino!, 2011.
32. Lukić, Jasmina. The Language of the Body as the Language of Trauma in J. Žbanić's Feature Films Grbavica and Na putu v Women Narrating Their Lives and Actions. Centre for Women's Studies, Institute of Ethnology and Folklore, Zagreb, 2013.
33. Malabou, Catherine. Ontologija naključja: esej o destrukcijski plastičnosti. Let. 24. Ljubljana: Maska, zavod za založniško, kulturno in producersko dejavnost, 2023.
34. Marks U, Laura. The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses. Durham: Duke University Press, 2000.
35. Marleau-Ponty, Maurice. Film in nova psihologija. *Fenomenologija filma: tradicije in novi pristopi*. 1. izd. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2014.
36. Mazzucchelli, Francesco. What remains of Yugoslavia? From the geopolitical space of Yugoslavia to the virtual space of the Web Yugoslosphere, e-Diasporas Atlas, Avril 2012.
37. Mintz, Lawrence E. »Ideology in the Television Situation Comedy.« *Studies in Popular Culture* 8, št 2, 1985, str. 42–51.
38. Močnik, Varja. »Glej mi v film«. KINO 34/35, 2018, str. 80–83.
39. Nyembwe, Gisèle. »Esma's and Sara's Resilience in Grbavica: The Land of My Dreams«. Confetti: A World Literatures and Cultures Journal / Un journal de littératures et cultures du monde, št. 6, 2020, str. 79–91.
40. Ostojić, Luka. »U ime obitelji: klasični stil i modernizam u filmovima S druge strane, Obrana i zaštita i Ne gledaj mi u pijat«. Hrvatski filmski ljetopis, št. 97, 2019, str. 89–99.
41. Polajžer, Tilen. Jugosfera : fikcija ali resničnost?: Diplomsko delo. Ljubljana: Repozitorij Univerze v Ljubljani, 2013. Dostopno prek: http://dk.fdv.unilj.si/diplomska_dela_1/pdfs/mb11_polajzer-tilen.pdf.
42. Rancière, Jacques. Kinematografska pripoved, prev. Katja Kraigher in Nil Baskar, Društvo za širjenje filmske kulture Kino!, Ljubljana, 2010.
43. Ricoeur, Paul. *The Conflict of Interpretations: Essays in Hermeneutics*. Translated by Don Ihde, The Athlone Press, 2000.

44. Šprah, Andrej. »V odtenkih krvavega žita : barvna vizija drastične podobe Živojina Pavlovića v filmu Rdeče klasje«. V: Šprah, Andrej (ur.): *Prekletstvo iskanja resnice : filmska ustvarjalnost in teorija Živojina Pavlovića*. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2012, str. 49–70.
45. Štrajn, Darko. Filmska komedija. Filmska komika, gibanje in spreminjanje. Ljubljana: Revija Ekran. 1989.
46. Taberski, Derrick James, »A Gricean analysis of a situation comedy«. 1998. *Theses Digitization Project.*, Dostopno prek: <https://scholarworks.lib.csusb.edu/etd-project/1439>
47. Valenčič, Maks. »Meje filma«. KINO 51, 2023, str. 85–91
48. Velisavljević, Ivan. Novi srbski film: val, gibanje ali domislica?; KINO! 22, 2014, str. 78–89.
49. Vojković, Saša. »Interkulturalnost, transnacionalnost in novejši hrvaški film«. KINO! 22, 2014, str. 90–100.
50. Vojković, Saša. »Protijugoslovanski film: hibridni postmodernizem in hrvaški film Hibridni postmodernizem in hrvaški film: Vse je tako kot včasih, le da nič ni več tako«. V Krajnc, Maja (ur.): 25 let po Jugoslaviji: vidiki pojma postjugoslovanski film. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2017.
51. Vojković, Saša. »Subjektivnost u novom Hrvatskom filmu: Kritičkonaratološki pristop«. Hrvatski filmski ljetopis, št. 46, 2006, str. 23–31.
52. Yaffe, G. Time in the Movies. Midwest Studies of Philosophy, št. 27, 2003.
53. Zavrl, Nace. »Poetike prikrivanja: Oroslan«. KINO!40/41, 2020, str. 7–14.

Ne glej mi v krožnik (Ne gledaj mi u pijat, Hana Jušić, 2016)

Oprosti za Kung fu (Ognjen Sviličić, 2004)

Metastaze (Branko Schmidt, 2009)

Seks, alkohol in prelivanje krvi (Seks, piće i krvoproliće, Zvonimir Jurić, Boris T. Matić, Antonio Nuić. 2004)

Tovor (Teret, Ognjen Glavonić, 2018)

Delavski razred gre v pekel (Radnička klasa ide u pakao, Mladen Đorđević, 2023)

Ekskurzija (Una Gunjak, 2023)

Halimina pot (Halimin put, Arsen Anton Ostojić, 2012)

Grbavica (Jasmila Žbanić, 2006)

Oroslan (Matjaž Ivanišin, 2013)

IZJAVA O AVTORSTVU

magistrskega dela

S svojim podpisom zagotavljam, da:

- je magistrsko delo Medprostor kot odraz razmerja med melanholijo in humorjem v postjugoslovanskem filmu rezultat samostojnega dela,
- je tiskani izvod identičen z elektronskim,
- na Univerzo v Ljubljani neodplačno, ne izključno, prostorsko in časovno neomejeno prenašam pravico shranitve avtorskega dela v elektronski obliki in reproduciranja ter pravico omogočanja javnega dostopa do avtorskega dela na svetovnem spletu preko Repozitorija Univerze v Ljubljani.

Datum:

Podpis: