

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

SABINA PEŠEC

**SLOVENSKI FILM IN
REPREZENTACIJE PRIPADNIKOV BALKANSKIH
NARODOV**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2007

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

SABINA PEŠEC

Mentorica: Asist. dr. Maruša Pušnik
Somentor: Asist. Ilija Tomanić Trivundža

**SLOVENSKI FILM IN
REPREZENTACIJE PRIPADNIKOV BALKANSKIH
NARODOV**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2007

SLOVENSKI FILM IN REPREZENTACIJE PRIPADNIKOV BALKANSKIH NARODOV

Filmi predstavljajo eno izmed osrednjih mest produciranja in reproduciranja družbenih ideologij, mitov in stereotipov. Diplomsko delo je tako analiza filmskih reprezentacij pripadnikov balkanskih narodov, natančneje narodov bivše Socialistične federativne republike Jugoslavije. Pri tem gradivo za analizo obsega slovenske celovečerne filme, nastale v obdobju med letoma 1931 in 2004. V času skupne Jugoslavije so bili pripadniki ostalih jugoslovanskih narodov v slovenskih celovečernih filmih reprezentirani v skladu z diskurzom bratstva in enotnosti vseh jugoslovanskih narodov. Nova slovenska nacionalna identiteta pa temelji na podlagi razlikovanja med Slovenci in pripadniki ostalih narodov bivše skupne Jugoslavije. Tako se je oblikoval tudi novi slovenski nacionalizem, naperjen proti pripadnikom ostalih jugoslovanskih narodov. Skladno s tem so se v določenih filmih, ki so nastajali proti koncu obdobja skupne Jugoslavije, že začele pojavljati razpoke, v katerih se je kazal nacionalistični diskurz. V obdobju desetih let po osamosvojitvi pa nacionalistično obarvan diskurz zasede mesto prejšnjega vodilnega diskurza in popolnoma zavlada slovenskemu javnemu prostoru, kar vpliva tudi na reprezentacije pripadnikov jugoslovanskih narodov v slovenskem celovečernem filmu. Slednji so tako v slovenskih filmih med letoma 1991 in 2003 prikazani izrazito negativno, od leta 2003 pa se začnejo pojavljati tudi pozitivne reprezentacije, nekoliko se zniža tudi nivo stereotipiziranja.

Ključne besede: reprezentacije, stereotipi, nacionalna identiteta, slovenski film

SLOVENIAN FILM AND REPRESENTATIONS OF MEMBERS OF BALKAN NATIONS

Films are one of the central places for production and reproduction of social ideologies, myths and stereotypes. This diploma thesis contains an analysis of film representations of members of Balkan nations, more precisely former Yugoslav nations, in Slovene films between 1931 and 2004. In the period of the Socialist Federative Republic of Yugoslavia, members of other Yugoslav nations were represented within the discourse of brotherhood and unity of all Yugoslav nations. The new Slovenian national identity is, however, based on the clear distinction between Slovenians and members of other Yugoslav nations. In this way, a new Slovene nationalism was formed and directed against members of other Yugoslav nations. Its traces can be found in discursive cracks of certain films from the end of Yugoslav period. In the first ten years of independent Slovenia, nationalistic discourse functions as the main discourse in Slovenian public sphere, which can be observed also in film representations of Balkan nations' members. In the Slovenian films of this period, the latter are represented in explicitly negative fashion, although after 2003, some positive representations of members of Balkan nations are observable, together with a lesser degree of stereotyping of these social groups.

Key words: Representations, Stereotypes, National Identity, Slovenian Film

KAZALO

1. UVOD	5
2. TEORETSKE OSNOVE ZA ANALIZO FILMSKIH REPREZENTACIJ	8
2.1 DRUŽBENA RESNIČNOST KOT KONSTRUKT.....	8
2.2 FILM, VIDNO IN PROIZVODNJA KULTURE.....	9
2.3 KONSTRUKCIJA POMENA PREK MEDIJSKIH REPREZENTACIJ.....	10
2.3.1 SEMIOTIČNI PRISTOP H KONSTRUKCIJI POMENA.....	13
2.3.2 DISKURZIVNI PRISTOP H KONSTRUKCIJI POMENA.....	13
2.4 DYERJEVA TIPOGRAFIJA KOT ORODJE ZA ANALIZO FILMOV.....	16
2.4.1 RE-REPREZENTACIJA.....	16
2.4.2 REPREZENTATIVNOST.....	18
2.4.3 ODGOVORNOST ZA REPREZENTACIJO.....	19
2.4.4 PREDSTAVA OBČINSTVA O REPREZENTACIJI.....	20
2.5 KONSTRUKCIJA NACIONALNE IN ETNIČNE IDENTITETE	21
2.6 STEREOTIPI, PREDSDOKI, RASIZEM.....	24
2.7 MEDIJSKE (FILMSKE) REPREZENTACIJE IN KONSTRUKCIJA NACIJE.....	27
3. ZGODOVINSKI OKVIR	28
3.1 OBLIKOVANJE SLOVENSKE NACIONALNE IDENTITETE.....	28
3.2 RAZVOJ SLOVENSKEGA FILMA	34
4. ANALIZA REPREZENTACIJ »BOSANCEV« V SLOVENSKEM FILMU	39
4.1 METODOLOŠKI OKVIR.....	39
4.2 IZBOR FILMOV ZA ANALIZO.....	40
4.2.1 FILMI, NASTALI PRED LETOM 1991.....	40
4.2.2 FILMI, NASTALI PO LETU 1991.....	42
4.3 ANALIZE FILMOV.....	43
4.3.1 PO ISTI POTI SE NE VRAČAJ.....	43
4.3.2 LAŽNIVKA.....	45
4.3.3 ZGODBA, KI JE NI.....	47
4.3.4 RDEČE KLASJE.....	47
4.3.5 OVNI IN MAMUTI.....	48
4.3.6 OUTSIDER.....	50
4.3.7 PORNOFILM.....	53
4.3.8 AMIR – ŠERIF IZ NURIČA.....	55
4.3.9 KAJMAK IN MARMELADA.....	58
4.3.10 TU PA TAM.....	60
4.3.11 PREDMESTJE.....	62
4.4 DISKUSIJA.....	64
5. ZAKLJUČEK	68
6. LITERATURA	72
6.1 INTERNETNI VIRI.....	75

1. UVOD

Ustvarjanje in pripovedovanje zgodb kot način osmišljanja sveta in lastnega sebstva je temeljna značilnost vseh družb. Vlogo pripovedovalca zgodb, ki prenašajo, razširjajo in utrjujejo temeljne mite družbe, imajo v različnih družbah in kulturah različne osebe ali kulturni produkti. To mesto v družbah s preprosto strukturo zavzemajo vrači in šamani, v sodobni zahodni družbi pa je vlogo osrednjega pripovedovalca zgodb prevzel film. Tako se zapletene mitologije zahodne družbe odsevajo skozi filme na enak način, kot so vračeve zgodbe vpete v mitske predstave njegove družbe.

Od ostalih pripovedovalcev zgodb pa se film razlikuje v tem, da je kombinacija pripovedi, glasbe in vidnega, torej da v sebi združuje vse prejšnje načine pripovedovanja zgodb oziroma vrste umetnosti in zaradi tega zadovoljuje vse vrste okusov in pritegne najširše občinstvo. Poleg tega je izmed vseh kulturnih tekstov med lažje razumljivimi, saj za njegovo osnovno branje posameznik ne potrebuje posebne izobrazbe (kot na primer pismenost v primeru knjig), ampak le osnovno poznavanje družbenih pomenov, ki se jih večinoma priučijo v osnovnih fazah socializacije. Na ta način torej film pokriva celotno populacijo človeške družbe, zato je eden izmed najpomembnejših prenašalcev in ustvarjalcev pomena v sodobni družbi.

Filmska in družbena konstrukcija resničnosti sta med seboj povezani v sklenjen krog. Na eni strani družba in kultura vplivata na način reprezentiranja oseb, predmetov in idej v filmu, film pa prek svojih zgodb vpliva nazaj na pripadnike te družbe ter reproducira družbene vrednote, norme ter na splošno poglede na svet. Kot takšni torej filmi vplivajo na načine osmišljanja sveta in konstrukcijo identitet, v njih se zrcalijo mitologije družbe in reproducirajo ter tudi kontestirajo stereotipi, predsodki in strahovi.

Ravno zaradi patronata, ki ga ima film nad reprezentiranjem resničnosti, ter njegove sugestivne moči, je podobe na filmskem traku potrebno preučevati in poskušati vzpostaviti neko kritično distanco do njih. Šele na ta način se namreč lahko dokopljemo do spoznanja o skonstruiranosti in družbeni pogojenosti tistega, kar nam film v ozadju zgodb prikazuje kot samoumevno in naravno dano.

V diplomskem delu se tako ukvarjam z analizo podob pripadnikov balkanskih narodov v slovenskem filmu, pri čemer se bom v analizi omejila predvsem na pripadnike narodov bivše skupne Jugoslavije. Analiziram slovenske filme, ki so nastajali v obdobju med letoma 1931 in 2004. Filmske reprezentacije namreč odigrajo pomembno vlogo pri tem, kako se

dojema te posameznike v družbi. Slovenski filmi tako ne le prikazujejo obstoječe, dominantne podobe teh posameznikov in skupin v slovenski družbi, ampak jih tudi proizvajajo in reproducirajo.

Pri tem je izraz »balkanski narodi« izbran namerno, saj že implicira, na kakšen način reprezentiranja bom najbolj pozorna. »Balkanec« namreč ni vrednostno nevtralen geografski termin, ampak je izraz, ki v sebi nosi celotno paletu konotacij. Kot piše Todorova, mednje spadajo stereotipi zaostalosti, nečistoče, nedejavnosti, nezanesljivosti, sovraštva do žensk, nagnjenosti k spletkarjenju, neiskrenosti, preračunljivosti, lenobe, vraževernosti in apatije, pa tudi okrutnosti, neolikanosti, nestalnosti in nepredvidljivosti (Todorova 2001: 189). Takšna oznaka prebivalcev področja Balkana, katerega meje Todorova enači z mejami oziroma področjem, ki ga je v Evropi zasedalo Otomansko cesarstvo (2001: 64), se je v svoji manj negativni različici začela v državah zahodne Evrope pojavljati že v 19. stoletju in se je utrdila na začetku prve svetovne vojne z atentatom na prestolonaslednika, ki ga je izvedel Gavrilo Princip (Todorova 2001: 188). Izraz se je razširil po celotnem zahodnem svetu in čeprav je njegov pomen precej variiral glede na posamezna obdobja v 20. stoletju, se je v času jugoslovanske vojne zopet utrdila njegova najbolj negativna različica, ki je na koncu celo pripeljala do simbolične ločitve Evrope od Balkana (Todorova 2001: 243). Sama ta izraz uporabljam ravno zaradi prekrivanja večjega števila zgoraj naštetih značilnosti Balkancev s popularnimi slovenskimi reprezentacijami pripadnikov ostalih narodov bivše Socialistične federativne republike Jugoslavije. Tako bom v nadaljevanju naloge izraz pripadniki balkanskih narodov uporabljala z vso distanco do njegovih implikacij oziroma kot vrednostno nevtralno sopomenko izraza pripadniki ostalih jugoslovanskih narodov.

V nalogi torej ugotavljam, kakšne so reprezentacije pripadnikov balkanskih narodov v slovenskem filmu, katere mite o njih proizvajajo in prenavljajo, ali so predstavljeni stereotipno in kakšne zaključke lahko oblikujemo o podobi in vlogi teh posameznikov v slovenski družbi glede na reprezentacije v filmu. V analizo sem vključila predvsem filme, v katerih pripadniki balkanskih narodov igrajo vidnejše vloge, pri čemer pa sem že pred tem filmsko gradivo omejila na celovečerne filme, saj slednji ponavadi dosežejo najširše občinstvo. Iz gradiva sem izločila dokumentarne in otroške filme, risanke, pa tudi zgodovinske filme (med njimi tudi partizanske filme).

Film je kot najbolj množična umetnost današnjega časa najprimernejši medij za analizo produkcije in vzpodbujanja nacionalnih mitov, zato sem predpostavila, da slovenski film reproducira stereotipno podobo pripadnikov balkanskih narodov v družbi, ta pa je pogojena s slovensko kulturo in mitskim ozadjem. Moja teza je, da so pripadniki balkanskih

narodov v slovenskem filmu prikazani izrazito stereotipizirano in negativno, kot manjvredni ljudje v primerjavi s Slovenci. Poleg tega sem analizirane filme razdelila v dve časovni obdobji, prvo sovpada z obdobjem Slovencev v skupni Jugoslaviji, drugo pa se pokriva z obdobjem samostojne Slovenije. Za to delitev sem se odločila zaradi različnosti politične ureditve obeh režimov, pa tudi zaradi razlik v percepciji pripadnikov ostalih jugoslovanskih narodov s strani Slovencev, saj naj bi bili v prvem obdobju dojeti kot sodržavljeni skupne Jugoslavije, v drugem pa že kot tujci oziroma ljudje, ki prihajajo iz tujih držav. Na podlagi tega predpostavljam, da bodo filmske reprezentacije pripadnikov balkanskih narodov v drugem obdobju bolj stereotipne ter negativne kot v prvem.

Diplomsko delo je razdeljeno na tri večje sklope. V prvem opredeljujem teoretske nastavke, na katerih bom gradila analize filmskih reprezentacij, drugi vsebuje zgodovinski pregled tako oblikovanja nove slovenske nacionalne identitete kot nastanka in razvoja slovenskega filma, tretji sklop pa sestavljajo empirične analize posameznih primerov ter diskusija o rezultatih teh analiz.

2. TEORETSKE OSNOVE ZA ANALIZO FILMSKIH REPREZENTACIJ

2.1 DRUŽBENA RESNIČNOST KOT KONSTRUKT

Pri analizi filmskih reprezentacij pripadnikov balkanskih narodov bom izhajala iz konstruktivističnega teoretskega okvirja.

Pri konstruktivizmu gre pravzaprav za kulturni preobrat, ki je zaznamoval velik del družboslovnega raziskovanja v zadnjih dveh desetletjih in izhaja iz epistemološkega reza, s katerim so se francoski poststrukturalisti distancirali od prevladujočega humanističnega pa tudi objektivističnega pogleda na svet. Poststrukturalizem v osnovi izhaja iz trditve, da je jezik oziroma diskurz tisti, ki oblikuje ljudi in jim osmišlja svet. Tako je »družba v resnici sestavljena iz množice diskurzov, ki posameznike (kot racionalne, moralne itd. akterje ali karkoli drugega) šele konstruirajo« (Stankovič 2005: 12), in ne neko objektivno dejstvo. Ali kot pravi Hall, »stvari same po sebi nimajo pomena, pomen z uporabo reprezentacijskih sistemov konstruiramo ljudje« (Hall 1997: 25).

Koncept diskurza kot »določene načine urejanja družbenega znanja v kontekstu služenja specifičnim tipom razmerij moči« (Strinati 2004: 227) je v družboslovne vede vpeljal Michel Foucault. V njegovem delu sta tako družbena moč in znanje prepletene skozi konkretne diskurzivne prakse oziroma prakse funkcionalne uporabe jezika in produkcije pomena. V teh diskurzivnih praksah so izmuzljiva področja realnosti transformirana v znane in kontrolirane objekte. To pomeni, da nič ne obstaja zunaj diskurzov, ampak so šele diskurzi tisti, ki preko pripovedi, klasifikacij, predstav in drugih postopkov naredijo stvari ljudem »vidne« oziroma pomenljive. Foucault tudi opozarja, da diskurzi nastajajo le v različnih institucijah (prav tam).

Kot pravi Burrova, se »diskurz nanaša na zbirko pomenov, metafor, reprezentacij, podob, zgodb, stavkov, ki skupaj tvorijo posebno verzijo dogodka« (Burr v Pušnik 1999: 798). Te verzije »resnice« pa so vedno vsaj delno odvisne od razmerij in porazdelitve moči v družbi v določenem zgodovinskem trenutku.

Barthes tako dokazuje, da je »materialna« resničnost vedno skonstruirana in ljudem dostopna preko kulturno specifičnih pomenskih sistemov. Za temi kulturnimi pomeni pa se vedno skriva družbeno in historično specifični poseben interes ali namen, na kar kaže že to, da kulturni pomeni niso univerzalni in se med družbami pa tudi v neki družbi skozi čas spreminjajo. Ti pomenski sistemi se povezujejo v mite. Barthes mit definira kot »sistem

komunikacije, oziroma sporočilo, način signifikacije /.../ vrsta govora /.../ izražena skozi diskurz. Mita ne definira vsebina govora ampak način, na katerega je ta vsebina izražena« (v Strinati 2004: 100).

Značilno za diskurze je torej, da resničnost prikazujejo na način, ki privilegira neko konkretno, nikakor pa ne naravno ali edino možno podobo sveta v danem zgodovinskem trenutku. In ker ti diskurzi ljudem resničnost dejansko osmišljajo, s tem prispevajo tudi k naturaliziranju obstoječih razmerij moči in odnosov v družbi. V sodobni družbi procesi diskurzivnega konstruiranja resničnosti v veliki meri potekajo prek različnih tekstov popularne kulture kot zelo specifičnih reprezentacij sveta, med katere lahko prištejemo tudi filmske reprezentacije.

2.2 FILM, VIDNO IN PROIZVODNJA KULTURE

Večina sodobnih medijskih in komunikoloških teorij ugotavlja, da množični mediji sicer vplivajo na občinstvo, vendar gre pri tem za kompleksen proces, ki ni »/.../ neposreden in ne vpliva nediferencirano na občinstvo, temveč je vpliv posredovan s kontekstualnimi, socialnimi in osebnostnimi dejavniki« (Luthar 1995: 35). Predvsem je pomembno, da mediji vplivajo dolgoročno, ta vpliv pa je nujno povezan z vsakdanjim življenjem posameznika, njegovo socializacijo, emocionalnimi in kognitivnimi lastnostmi ter z družbenim kontekstom. Poleg tega na gledalca ne vplivajo le neposredni dialogi in naracije, ampak bolj pomeni oziroma ideje, ki jih medijski diskurzi ponujajo.

Tudi Douglas Kellner ugotavlja, da se je po drugi svetovni vojni z razvojem televizije, najprej seveda v zahodnem svetu, oblikovala nova vrsta kulture, »v kateri slike, zvoki in spektakli sodelujejo pri izgrajevanju vsakodnevnega življenja, dominirajo nad prostim časom, oblikujejo politične poglede in priskrbijo gradivo, na podlagi katerega si ljudje ustvarijo lastne identitete« (Kellner 1995: 3). Kot taka je postala dominantna sila socializacije, v kateri so medijske predstave in znane osebnosti kot posredniki okusa, vrednot in mišljenja nadomestile družine in šole. Ta kultura je dobila splošno oznako kot medijska kultura.

Nekateri teoretiki pa gredo še dalje in pravijo, da je v sodobni družbi pravzaprav med vsemi izraznimi sredstvi najbolj vplivna in dominirajoča prav podoba. Tako Hanno Hardt ugotavlja, da so slike simboli industrijske dobe in »najbolj prepričljivi mediji dokazovanja in še naprej vzdržujejo sloves zelo kredibilnih upodobitev realnosti« (Hardt 2002: 323). Naš svet postaja posredovana podoba, podvržena spreminjanju, rekonstrukciji in interpretaciji, ali kot

pravi Hardt, »videnje je postalo več kot verovanje« (Hardt 2002: 316). V sodobni zahodni družbi prevladujoča kultura pravzaprav ni samo medijska, ampak dejansko vizualna kultura.

Podobno zatrjuje Nicholas Mirzoeff, ki meni, da je današnja družba obsedena z vizualiziranjem vseh stvari, tudi tistih, ki same po sebi niti niso vizualne. To sicer ne pomeni, da je vizualizacija zamenjala besedni diskurz, ga je pa naredila bolj razumljivega, hitrejšega in bolj učinkovitega (Mirzoeff 1998: 7). V tem kontekstu Guy Debord sodobno družbo definira kot družbo spektakla, v kateri je premoč vizualnega v vsakodnevem življenju ni le naključje, ampak posledica intenzitete sodobnega kapitalizma (v Mirzoeff 1998a: 126).

Tudi Irit Rogoff ugotavlja, da sta v procesu ustvarjanja kulturnih pomenov in utrjevanja razmerij moči v družbi videnost in vizualni svet središčnega pomena. V današnjem svetu se namreč pomeni širijo in utrjujejo najprej v vizualni in šele nato v govorni in pisni obliki (Rogoff 1998: 14-15).

Iz tega zornega kota pravzaprav ni nenavadno, da prav na vizualnih podobah temelječi medijski teksti in njihove prakse reprezentacije, skupaj s hitro razvijajočimi se komunikacijskimi tehnologijami, v sodobnosti igrajo zelo pomembno vlogo v proizvodnji kulture. Na ta način tudi film zaznamuje kulturo in kot pravi Turner, je proučevanje slednjega predvsem raziskovanje zavesti in nastajanja sistema vrednot, ki družbo povezuje ali osvetljuje njene razpoke (Turner 2004: 338).

2.3 KONSTRUKCIJA POMENA PREK MEDIJSKIH REPREZENTACIJ

Pojem reprezentacije je precej kompleksen, in ker se bom v nalogi ukvarjala predvsem z vizualnimi reprezentacijami, ga bom pojasnila na primeru fotografije. Fotografija je sicer precej veren odraz resničnosti pred objektivom, vseeno pa ne moremo zanikati dejstva, da je nastala kot posledica nekaterih precej subjektivnih odločitev posameznika za fotografskim aparatom, in sicer izbira predmeta fotografiranja, zorni kot, osvetlitev, vremenske razmere in tako naprej. Iz te perspektive je torej fotografija (pa tudi posnetek na kameri) subjektivno obarvan tekst oziroma interpretacija, nikakor torej ne more biti objektivna. To razlago lahko razširimo na vse kulturne tekste (ne glede na medij, v katerem se pojavljajo) – ti teksti torej svet vedno kulturno, subjektivno, politično, geografsko, historično specifično reprezentirajo (Hamilton 1997: 81-85).

Seveda pa to ne pomeni, da skušajo avtorji teh tekstov zavestno manipulirati s svojimi izdelki in posledično z občinstvom, to velja le za primere propagande. Dejansko gre za to, da so ti teksti vpleteni v procese produkcije kulturno in zgodovinsko specifičnih načinov

samorazumevanja, ki šele omogočajo obstoj dane družbe kot smiselne celote, torej so primarno točka oblikovanja koherentnih načinov osmišljanja sveta.

Podobno meni tudi John Fiske, vendar dodaja, da so vizualni teksti v primerjavi s pisnimi manj učinkoviti v zatiranju diskurzivnih alternativ. Fotografije in posnetki namreč, kljub temu da nastanejo kot kulturno in družbeno obarvan produkt, vseeno prinašajo mnogo več informacij, kot je potrebno, da povedo tisto, kar ima avtor namen povedati. Ti drobci nepotrebnih informacij po eni strani funkcionirajo kot dodatna potrditev »resnice« v fotografiji, po drugi strani pa, prav nasprotno, omogočajo, da se fotografija ali posnetek bere tudi v drugačnem diskurzu. Dejansko so to sledi, prek katerih v vizualnih tekstih poiščemo tudi zatrite alternativne interpretacije (Fiske 1996: 222-223).

Hall pravi, da je reprezentacija »bistven del procesov ustvarjanja in izmenjave pomenov med pripadniki določene kulture /.../ vključuje uporabo jezika, znakov in podob, ki predstavljajo ali reprezentirajo stvari« (Hall 1997: 15). Teoretične pristope, ki se ukvarjajo s pojasnjevanjem, kako reprezentacije povezujejo jezik in kulturo, Hall deli na tri vrste, in sicer na reflektivnega ali mimetičnega, pri katerem jezik preprosto izraža stvari, ki same po sebi že obstajajo v svetu, intencionalnega, ki izhaja iz teze, da jezik izraža le tisto, kar želi povedati avtor teksta, in konstruktivističnega, pri katerem je, kot sem omenila že zgoraj, pomen ustvarjen v jeziku in prek jezika (prav tam). Glede na teoretično in epistemološko usmeritev naloge, bom pozornost namenila samo slednjemu.

Pri analizi reprezentacij se konstruktivistična paradigma deli na dva pristopa, prvi je semiotični pristop, ki se opira na jezikovno teorijo Ferdinanda de Saussurea, drugi pa je diskurzivni pristop, povezan z Michelom Foucaultom. Preden pa se posvetim tema dvema pristopoma, pa si najprej pogledimo, kako se pomen pravzaprav ustvarja.

Nastajanje pomena poteka preko dveh med seboj povezanih sistemov reprezentacij, kot pravi Hall. Pri prvem je reprezentacija produkcija pomena konceptov (miselne podobe objektov) prek jezika v naših mislih, torej gre za povezavo med koncepti in jezikom, s katero se lahko nanašamo na zunanje objekte. Sestavljajo ga različni načini organizacije, urejanja in klasifikacije konceptov, ki so med seboj v kompleksnih razmerjih (na primer podobnosti in razlike, vzročnost, posledičnost). Ta sistem nam omogoča, da s tem, ko vzpostavimo niz povezav med objekti (stvarmi, ljudmi, idejami in tako dalje) in koncepti v naših glavah, tem objektom pravzaprav podelimo pomen. Ta je kulturno specifičen proces in čeprav vsak posameznik verjetno interpretira svet vsaj malo drugače od ostalih, si vsi člani ene kulture delijo skupne pomene. Zato kulturo lahko definiramo tudi v okviru skupnih pomenov ali skupnih konceptualnih map (Hall 1997: 18-20).

Uporaba prvega sistema reprezentacije se torej odvija v naših glavah. Drugi sistem pa uporabimo, kadar želimo te pomene in koncepte izraziti, za kar potrebujemo skupen jezik. In ravno jezik je drugi sistem reprezentacije, s katerim so naši koncepti in ideje izraženi skozi pisane besede, govor ali sliko. Vsi ti nosilci pomenov spadajo v splošno kategorijo znakov, za katere je značilno, da reprezentirajo koncepte in razmerja med njimi in ustvarjajo pomenske sisteme določene kulture. Jezik je torej povezava med konceptualnimi mapami in zapletenim nizom znakov, ki te koncepte predstavljajo (Hall 1997: 18-20). Pri tem naj še opozorim, da je jezik tukaj uporabljen v najširšem pomenu besede, saj vključuje vse vrste znakov in ne le jezikovne, na primer filmski jezik, jezik mode, glasbeni jezik in tako dalje.

Pomeni se torej ustvarjajo v sistemih reprezentacij in so fiksirani preko nizov družbenih konvencij oziroma kod, ki določajo (sicer povsem arbitrarne) povezave med konceptualnimi in jezikovnimi sistemi. Pri tem je pomembno vedeti, da znaki teh sistemov sicer imajo materialno dimenzijo, ki pa ni bistvena, temelj pomenov je namreč njihova simbolična funkcija. Tako je pomen pravzaprav rezultat družbenih, kulturnih in lingvističnih konvencij neke družbe in kot tak vedno nestabilen, drseč, relativen, tako med različnimi kulturami kot v eni sami kulturi skozi čas.

2.3.1 SEMIOTIČNI PRISTOP H KONSTRUKCIJI POMENA

Semiotika družbeni pomen razume kot produkt odnosov, ki so vzpostavljeni med različnimi znaki. Znak je tako »osnovna enota komunikacije« (Turner 2004) in je lahko fotografija, prometni znak, beseda, zvok, predmet, torej vse, kar v določeni kulturi nosi pomen. Po de Saussureu ga teoretično lahko razdelimo na dva dela, in sicer na označevalca (znak v fizični obliki – beseda, slika in podobno) ter označenca (mentalni koncept, na katerega se označevalec nanaša), ki skupaj tvorita znak, razmerje med njima pa je arbitrarno in urejeno s kodami in konvencijami (De Saussure 1997: 79-83). Jezik v semiotiki torej vključuje »vse tiste sisteme, iz katerih lahko izbiramo elemente in jih kombiniramo z namenom, da bi komunicirali« (Turner 2004: 339). Za primer lahko kot jezik uporabimo modo: če na primer zamenjamo stil oblačenja in s tem svoj videz, dejansko zamenjamo označevalce, s katerimi reprezentiramo sami sebe, s tem pa spremenimo tudi to, kar pomenimo drugim ljudem. Posledično so torej tudi družbene identitete neke vrste znaki.

Najvidnejši pripadnik semiotičnega pristopa Roland Barthes pa Saussurjev tridelni model označevalec–označenec–znak nadgrajuje s konceptoma konotativnega in denotativnega pomena kot dvema nivojema označevanja, pri čemer je denotacija prvi, osnovni in opisni

nivo, konotacija pa se že veže na širši družbeni kontekst in pri njej bralec znak interpretira na podlagi kod, ki temeljijo na splošnih prepričanjih, konceptualnih okvirjih in vrednostnem sistemu družbe. To pomeni, da se drugi nivo že veže na »fragmente ideologije« (Barthes v Hall 1997: 22). Vendar pa se proces ne zaključi na tej točki. Produkcija pomena namreč, kot pravi Barthes, poteka skozi dva ločena, a povezana procesa. Najprej se vzpostavi pomen po Saussurjevem modelu označevalec–označenec–znak, v drugi fazi reprezentacije pa to zaključeno sporočilo oziroma znak v enakem tridelnem vzorcu zavzame mesto označevalca. Ko ga bralec poveže s širšo tematiko ali okvirjem, prinaša sekundaren, bolj izdelan in ideološko obarvan pomen ali sporočilo. Temu drugemu procesu Barthes pravi nivo mita in mit označi za metajezik (Barthes v Hall 1997: 36-39).

Barthes meni, da v mitu oblika ne prikriva koncepta, ampak pravzaprav koncept sam izkrivi pomen, saj mitsko označevanje ni arbitrarno kot v prvem nivoju označevanja, ampak je vedno vsaj delno motivirano. Analiza mitskih shem tako po Barthesovem mnenju vodi do prepoznavanja osnovnih postavk in mehanizmov vodilne ideologije neke družbe v določenem zgodovinskem obdobju. Pri tem pa opozarja še, da je mit potrebno razumeti v oziru na to, kako transformira družbeno in zgodovinsko specifično v naravno in neizogibno. Tako uporabniki mitov takšna označevanja sprejmejo kot sistem dejstev (Barthes v Strinati 2004: 167).

Barthesov pristop pa ima šibko točko, saj temelji predvsem na subjektivnih interpretacijah. Semiotika se torej, tako kot še nekatere druge analize kulturnih študij interpretativne narave, lahko ujame v »krog pomena«, iz katerega ne najde izhoda. Druga težava pristopa pa je v tem, da proces reprezentacije obravnava kot zaprt, precej statičen sistem (Hall 1997: 42) in tako spregleda dejstvo, da so konotativni pomeni posameznih znakov fluidni in v vsakem trenutku odvisni od družbenega konteksta.

In ravno temu področju, kjer semiotični pristop zaide v slepo ulico, največ pozornosti posveti diskurzivni pristop.

2.3.2 DISKURZIVNI PRISTOP H KONSTRUKCIJI POMENA

Diskurzivni pristop reprezentacijo obravnava kot vir produkcije družbene vednosti, kot odprt sistem, povezan z družbenimi praksami in vprašanji moči. Temelji predvsem na delu in razmišljanjih francoskega filozofa in zgodovinarja Michela Foucaulta, ki se v nekaterih pogledih skladajo s semiotičnim pristopom, predvsem glede kulturnega dojetja in deljenih

pomenov, v drugih pa se od njega radikalno oddaljijo. Diskurzivni pristop se večinoma vrti okoli treh njegovih glavnih idej, in sicer koncepta diskurza, vprašanja moči in vednosti ter vprašanja subjekta (Hall 1997: 43).

V tem pristopu se torej pozornost preusmeri od jezika k diskurzu. Foucault je diskurz definiral kot »skupino sporočil, ki proizvajajo jezik za reprezentacijo vednosti o določeni temi v določenem zgodovinskem trenutku«, in ga povezal s produkcijo vednosti prek jezika (Foucault v Hall 1997: 44). In ker vse družbene prakse vsebujejo pomen, ki vpliva na posameznikovo obnašanje, diskurz torej pokriva tako območje jezika kot prakse. S tem pa diskurz postane več kot le lingvistični koncept, saj je vanj vključeno tudi delovanje.

Diskurz konstruira teme, o katerih se govori, in definira objekte naše vednosti. Nikoli ni sestavljen iz samo enega teksta ali dejanja, ampak se pojavlja v vrsti tekstov in družbenih praks na različnih institucionalnih mestih v določeni družbi kot način razmišljanja v določenem časovnem obdobju. Skupine diskurzov, ki se v določenem obdobju ukvarjajo z istimi tematikami, Foucault poimenuje diskurzivne formacije.

Lacey po drugi strani diskurz izpelje skozi ideologijo in pride do podobnih ugotovitev. »Ideologija je svetovni nazor, bolj ali manj koherenten sistem prepričanj, uporabljenih za sprejemanje sodb o družbi«, ki je močno povezan z družbenimi strukturami moči in sama sebe predstavlja kot realnost (Lacey 1998: 98). Vidna postane šele skozi uporabljene diskurze, ki so najbolj očitni na družbeni ravni, saj, kot pravi Lacey, vsaka človeška aktivnost vključuje promoviranje določenih idej oziroma dajanje prednosti določenim idejam. Diskurz pa vpliva tudi na to, kaj bo v reprezentacijah, ki jih ustvari določena družba, poudarjeno in kaj prezrto.

Podobno tudi Turner meni, da se prepričanja in prakse določene kulture pojavljajo znotraj njenih naracij, pri čemer se krepijo, kritizirajo ali preprosto obnavljajo, in ta družbena dimenzija filmske naracije se »dogaja na nivoju diskurza – načinov, na katere je zgodba povedana, obrnjena, reprezentirana« (Turner 1993: 79).

Kot sem že omenila, za Foucaulta pomen zunaj diskurza ne obstaja, saj samo diskurz proizvaja ne le objekte znanja oziroma vedenja, ampak določa tudi način reprezentacije teh objektov. Študija določenega mora tako vsebovati sledeče elemente:

1. izjave o predmetu diskurza, ki prinašajo določeno osnovno vednost o tematiki,
2. pravila, ki uveljavljajo določene načine pogovora o teh temah in izključujejo druge načine,
3. subjekte, ki na nek način posestevajo ta diskurz (torej z vsemi lastnostmi, ki bi jih na podlagi prve točke pri njih pričakovali),

4. način, na katerega ta določena vednost o temi pridobi avtoriteto v določenem zgodovinskem trenutku,
5. prakse institucij, ki se ukvarjajo s subjekti, katerih vedenje je regulirano v skladu s prevladujočimi idejami,
6. zavest, da ima vsak diskurz le določen rok trajanja, nato pa ga bo zamenjal nov diskurz, ki bo reguliral družbene prakse na nov način (v Hall 1997: 45-46).

Predvsem iz zadnje točke je razvidno Foucaultovo poudarjanje historičnosti in kulturne specifičnosti vsakega diskurza, reprezentacije, vednosti in resnice, pri čemer so najbolj pomembni prav radikalni prelomi in diskontinuitete na prehodih med obdobji.

Naslednje področje, s katerim se je ukvarjal Foucault, je učinkovanje vednosti prek diskurzivnih praks v določenih institucionalnih pogojih na regulacijo človeškega obnašanja. Pri tem se je osredotočil predvsem na razmerje med znanjem, močjo in telesom (kot objektom regulacije družbenega obnašanja v praksi) v sodobni družbi ter na način, na katerega moč deluje znotraj tako imenovanega institucionalnega aparatusa in njegovih tehnologij (Hall 1997: 47).

Družbena vednost, povezana z družbeno močjo, prevzame avtoriteto nad resničnostjo in se pravzaprav predstavlja kot resnična. In čeprav na tem mestu lahko potegnemo paralele med Foucaultovo teorijo in Barthesovim konceptom mita, se Foucault od njega oddalji s tem, ko v to povezavo vključi še koncept regulacije družbenega obnašanja (v obliki omejevanja in discipliniranja določenih praks), kar poteka s pomočjo te vednosti in prek mehanizmov družbene moči. Produkcija vednosti je tako vedno povezana z odnosi moči v družbi, zato v družbi vedno prevlada diskurz skupine, ki zasede hegemonsko pozicijo (prav tam).

Kljub temu pa moč sama v družbi ni nikoli zbrana v enem samem središču, ampak v družbi kroži v mnogih majhnih lokaliziranih krogih, ki skupaj sestavljajo vse večje vse do državne ravni, objekt te moči pa je po Foucaultovem mnenju vedno človeško telo. Seveda ne le kot fizično telo, ampak kot produkt določenega diskurza, preko katerega se dejansko kanalizira regulacija obnašanja celotne družbe (Hall 1997: 51).

Hall diskurzivnemu pristopu očita to, da ne najde subjekta (kot na primer vladajoči razred), skozi katerega bi formacija vednost/moč operirala. Subjekti sicer ustvarijo določene tekste, vendar so omejeni s tem, da so tudi sami, tako kot njihovi teksti, le produkti določene diskurzivne formacije in s tem njeni nosilci. Zato dodaja, da diskurzi poleg subjektov

ustvarjajo tudi njihove subjektivne pozicije, znotraj katerih se subjekti lahko identificirajo, saj šele tako lahko sprejmejo pomen diskurza (Hall 1997: 56).

V sodobnosti imajo na področju prenašanja, razširjanja in utrjevanja različnih diskurzov največji vpliv množični mediji in njihovi proizvodi, med njimi tudi filmi. V medijskih in torej filmskih tekstih se zrcalijo specifične reprezentacije in diskurzi skupine, ki je v družbi trenutno na hegemonski poziciji, ravno zaradi svojega ogromnega dometa pa množični mediji te diskurzivne formacije utrjujejo in povzročijo, da jih sprejme večina družbe. Iz tega zornega kota tako filmske reprezentacije in diskurzi, ki jih te reprezentacije razširjajo, odražajo vrednote in družbene prakse določene skupnosti, zgodovinska analiza filmskih tekstov pa lahko nazorno pokaže, kako se le-te spreminjajo in razvijajo skozi čas.

2.4 DYERJEVA TIPOGRAFIJA KOT ORODJE ZA ANALIZO FILMOV

Pri analizi izbranih filmov se bom naslonila na Dyerjevo tipografijo reprezentacij, ker menim, da iz vsakega od zgoraj omenjenih pristopov povzema najbolj uporabne elemente, dodaja pa še subjektivni moment različnega branja medijskih tekstov s strani občinstva.

Richard Dyer je v svojem eseju *Taking popular television seriously* kot orodje za analizo medijskih reprezentacij podal sledečo tipografijo:

1. RE-PREZENTACIJA – je sestavljena iz medijskega jezika, konvencij, s katerimi je svet predstavljen občinstvu,
2. REPREZENTATIVNOST – obseg, v katerem so za reprezentacijo družbenih skupin uporabljeni tipi in stereotipi,
3. ODGOVORNOST ZA REPREZENTACIJO – kako institucija, ki ustvari medijski tekst, vpliva na reprezentacijo,
4. PREDSTAVA OBČINSTVA O REPREZENTACIJI – občinstva lahko medijske tekste berejo na različne načine (Dyer v Lacey 1998: 131).

2.4.1 RE-REPREZENTACIJA

Prav tako kot vse kulturne prakse, so tudi filmske naracije razvile lastne označevalne sisteme. Gledalec namreč največ informacij o filmskem liku dobi iz načina, na katerega je ta vizualno reprezentiran. Tako Turner navaja različne geste, naglase in stile oblačenja kot kode, prek katerih gledalec lahko like uvrsti v določen razred ali subkulturo. Te kode so pravzaprav

bližnjice do družbenih in narativnih pomenov. Naslednji nivo so konvencije oziroma nizi pravil, ki urejajo kodiranje narativnih dogodkov ter ki jih pozna in se jih drži režiser in je z njimi seznanjeno tudi občinstvo. Tako so na primer filmski žanri sestavljeni iz vrste narativnih in reprezentacijskih konvencij. Žanr dejansko je sistem kod, konvencij in vizualnih stilov, ki omogoča, da občinstvo takoj ugotovi, »katero vrsto naracije gledajo« (Turner 1993: 85).

Stuart Hall meni, da moramo, ko analiziramo pomene v televizijskih programih, obravnavati slike na ekranu kot označevalce in uporabiti kode televizijskega žanra, da ugotovimo, »kako je vsaka podoba na ekranu uporabljena, da v skladu s temi pravili »pove nekaj« (označi), kar lahko gledalec nato prebere ali interpretira znotraj formalnega okvirja določene televizijske narative« (Hall 1997: 23).

V filmu se pomen ustvarja skozi različne sisteme, ki se med seboj dopolnjujejo. Tako se zgodba in liki ne razvijajo le skozi dialog, ampak jih označujejo tudi označevalni sistemi. Turner med njih prišteva različne postavitve kamere, ki vplivajo na motiviranje in nadzor nad tem, kako se občinstvo identificira z liki, ter njeni premiki. Nato tudi načine osvetlitve, ki ima dva poglobljena namena, in sicer proizvajanje ekspresivnosti – dajanje filmu videz ali prispevanje k elementom naracije, kot sta lik ali motivacija – ter ustvarjanje realizma, pri čemer je za prvo značilna osvetlitev nizkega ključa (ekspresivna osvetlitev), za drugo pa osvetlitev visokega ključa (realistična osvetlitev). Naslednji označevalni sistem je zvok, ki ima sicer tudi narativno funkcijo (tako da ključnim točkam v filmu priskrbi močno čustveno spremljavo), njegova glavna naloga pa je, da povečuje vtis realističnosti z reproduciranjem vsakodnevnih zvokov, značilnih za prizore, ki jih film upodablja, čemur Turner pravi diegetska uporaba zvoka. Poleg tega lahko zvok uporabimo tudi kot sredstvo za prehode, čedalje večjo vlogo kot element konstruiranja sveta posameznega filma pa dobiva tudi glasba (soundtrack), ki je uporabljana kot vir vzpostavljanja vzdušja ali kot referenca na posamezne mladinske subkulture ali specifične kulture odraslih. Mizanscena ali konstruiranje odnosov znotraj posnetkov s svojimi podrobnostmi dodaja filmski konstrukciji družbenega sveta verodostojnost. Montaža oziroma konstruiranje odnosov med posnetki pa je za film sploh osrednjega pomena, saj je sredstvo reprezentiranja vzdušja in ustvarjanja narativne elipse (kadar določeni deli potrebujejo hiter povzetek), izkoriščajo pa jo tudi za dramatične učinke ter za stopnjevanje ali upočasnjevanje energičnosti akcije (Turner 2004: 337-357).

Po Marcelu Martinu pa struktura filmskega jezika temelji na petnajstih elementih, in sicer: izrezu in zasnovi posnetka, gibanju kamere, vrstah posnetkov, zornih kotih, kostumih in dekorju, okrajšavah, prehodih, metaforah (kot montažnem sosledju dveh slik, ki na gledalca

deluje psihološko, tako da lažje dojame misel, ki jo ponuja režiser in je pomensko odprta, ker temelji na svobodni asociaciji), simbolih (kot posnetkih, ki imajo poleg neposrednega pomena v filmu še neko dodatno, globljo vrednost in so konvencionalni, z vnaprej določenim pomenom), zvočnih pojavih, dialogih, dodatnih pripovednih pomagali (na primer glas off), prostoru, času in montaži (Martin v Šimenc 1994: 26-37).

2.4.2 REPREZENTATIVNOST

Analiza stereotipov je moment v procesu reprezentacije, ki najbolj nazorno dokazuje tezo, da reprezentacije konstruirajo resničnost tako, da naturalizirajo privilegije določenih družbenih skupin in marginaliziranost drugih. Za razumevanje stereotipov pa moramo najprej razumeti razliko med tipiziranjem in stereotipiziranjem.

Tipiziranje je proces, s katerim se posamezniki v svetu orientirajo, in sicer tako, da posamezne osebe, dogodke in predmete na podlagi njihove podobnosti ali različnosti urejajo v klasifikacijske sheme. Te sheme so kulturno priučene in članom družbe samoumevne. »Tipiziranje je v tem smislu nujno tako za produkcijo pomena v vsakdanjem življenju kot tudi za naše učinkovito delovanje v svetu« (Stankovič 2005: 19).

Tipi v kulturnih tekstih pa se od produktov vsakodnevnega tipiziranja rahlo razlikujejo. Lacey tako tipe definira kot preproste filmske like, »ki so določeni s tem, kar predstavljajo in torej niso resnični individuumi« oziroma karakterji (Lacey 1998: 133). Kot taki so bili še posebej uporabljeni v nemih filmih, v katerih za označevanje likov in okolja ni bilo mogoče uporabljati dialoga, seveda pa se pojavljajo tudi v sodobnih filmih.

Tudi stereotipe sestavlja nekaj jasnih, enostavnih, zabavnih, lahko zapomnljivih in splošno priznanih značilnosti, ki so pripisane določenim posameznikom oziroma skupinam in jih torej lahko uvrščamo pod tipe, vendar z določeno posebnostjo, k kateri se bomo še vrnili. Najprej si pogledajmo štiri funkcije stereotipov v filmu, kot jih je iz Lippmanove definicije izpeljal Dyer, ki pravi, da:

- a) urejajo svet, kar pomeni, da razložijo realnost v lahko razumljivi obliki, in dejstvo, da so površinski, še ne pomeni, da so napačni,
- b) imajo efekt bližnjice do pomena, ker so poenostavljeni, a hkrati kompleksni, saj poleg osnovnega pomena nosijo še številne druge,
- c) so načini nanašanja na svet, saj so izraz dominantne ideologije,
- d) izražajo vrednote in prepričanja, saj imajo status konsenza in temeljijo na idejah, ki odražajo distribucijo moči v družbi (Dyer v Lacey 1998: 133).

Po drugi strani pa obstaja posebna družbena dimenzija stereotipov, ki jih radikalno loči od ostalih tipov. Stereotipi namreč ne samo reducirajo vso kompleksnost posameznikov na teh nekaj poenostavljenih značilnosti, ampak takšne podobe fiksirajo kot nekaj naravnega in nespremenljivega. Poleg tega se stereotipi po Dyerjevem mnenju praviloma pojavljajo le v tistih družbah, v katerih obstajajo velike neenakosti v razmerjih moči med različnimi skupinami. Družbena moč je namreč vedno usmerjena proti marginaliziranim in podrejenim skupinam in stereotipi predstavljajo eno ključnih mest legitimacije izključenosti teh skupin. Ta legitimacija pa poteka preko postavljanja simbolnih mej med normalnim in družbeno sprejemljivim (torej »nami«) ter nenormalnim in družbeno nesprejemljivim (drugačnim, torej »njimi«), pri čemer stereotipi to drugačno postavijo na področje nevarnega, umazanega ali tabuiziranega (Dyer v Stankovič 2005: 19-20).

2.4.3 ODGOVORNOST ZA REPREZENTACIJO

V tej kategoriji gre pravzaprav za poudarjanje dejstva, da vodilne strukture v družbi najbolj odločilno vplivajo na nastajanje medijskih reprezentacij. Lacey meni, da ne smemo pozabiti, da so reprezentacije še vedno produkt določenih ustanov. To so lahko komercialna podjetja ali državni zavodi, v vsakem primeru je v njihovem vodstvu določen, ponavadi vodilni družbeni sloj ljudi, zato lahko ti izdelki večinoma služijo ustvarjanju in ohranjanju njihove hegemonije (čeprav to ne velja za vse primere) (Lacey 1998: 143).

Tako lahko dominantne ideološke diskurze neke družbe raziskujemo tudi preko praks in agend ustvarjalcev medijskih reprezentacij. Pri tem mora biti raziskovalec velikokrat pozoren tudi na tisto, kar sploh ni reprezentirano. Družbena realnost je namreč sestavljena iz vrste kompleksnih sistemov procesov, interpretacij in dogodkov in mora biti za učinkovito reprezentiranje reducirana na nekaj koherentnih in atraktivnih pripovedi, kar pomeni, da morajo nekatere interpretacije in dogodki iz reprezentacije pač izpasti. Vendar pa Stankovič ugotavlja, da so pri tej redukciji nekateri dogodki in interpretacije »praviloma opaženi, drugi pa iz agende relevantnega že na samem začetku sistematično izpadejo« (Stankovič 2005: 23).

Seveda pa je treba poudariti, da hegemonija ni trajna oziroma stalna, ampak se vedno znova ustvarja kot posledica boja med različnimi družbenimi skupinami. Zato lahko tudi medijske ustanove dojemamo kot mesto boja teh družbenih skupin za reprezentacijo, oziroma boja okoli vprašanja, »kateri fragmenti bodo iztrgani iz kompleksne resničnosti in predstavljeni kot njen značilen (reprezentativen!) del« (prav tam).

2.4.4 PREDSTAVA OBČINSTVA O REPREZENTACIJI

Vizualni teksti so, kot pravi Fiske (1996: 223), odprti za različne interpretacije, zato lahko govorimo o njihovi polisemičnosti. Lacey (1998: 88) meni, da imajo vsi teksti prednostni način branja, ki ponavadi izhaja, ali iz tega, kar je avtor s tem tekstom želel povedati, ali pa se nanaša na družbeno sprejete pomene. Hall tako navaja tri pozicije, s katerih uporabniki presojujejo tekste. Prva je dominantna hegemonška pozicija, na kateri se uporabnik s sistemom vrednot, iz katerega tekst izhaja, popolnoma strinja, zato sporočilo v tekstu sprejme kot resnično in neproblematično. Druga pozicija je pogajalska, uporabnik na njej sicer razume dominantno pozicijo, vendar jo postavi v lasten socialni kontekst, kar pomeni, da sporočila ne sprejema v celoti. Zadnja pozicija pa je opozicijska, na kateri uporabnik, kljub temu, da razume način kodiranja, sistem vrednot, vsebovan v tekstu, popolnoma zavrne in sporočila zavestno ne sprejme (Hall v Lacey 1998: 88).

Podobno kot Fiske tudi Stankovič meni, da se v različnih režimih reprezentacij v popularni kulturi, kljub temu da večinoma podpirajo obstoječe družbene hierarhije, pojavljajo tako imenovane razpoke, ki omogočajo uhajanje pomenov in zaradi katerih pomeni reprezentacij niso nikoli povsem enoznačno hegemonški. Te razpoke so posledica same zmuzljive narave teksta, pa tudi dejstva, da se »ideološki konstrukti resničnosti nikoli ne sklenejo v celoti in brez ostanka v neke povsem koherentne ideološke podobe sveta« (Stankovič 2005: 30). Pri analizi tekstov pa niso pomembne samo te razpoke, ampak tudi njihova relativna teža.

Do sedaj sem izhajala iz teze, da večina popularnih tekstov v osnovi reprezentira svet, posameznike in dogodke na način, ki reproducira obstoječo distribucijo moči v družbi. Tako naj na tem mestu še opozorim, da obstajajo tudi teksti, ki so eksplicitno politično artikulirane, proti-hegemonške reprezentacije, kot na primer ameriški blaxploitation filmi.¹

¹ Blaxploitation filmi so pričeli nastajati v času ameriškega Gibanja za državljanske pravice. Gre za večinoma nizko- ali srednjeproračunske filme, ki so predvsem zaradi navdušenega sprejema med temnopolto skupnostjo doživeli velik komercialni uspeh. Zanje je značilno, da prevzemajo tipične belske negativne stereotipe o črnih, a jih preigravo tako, da na koncu izpadejo kot prednosti, dobijo pozitivno konotacijo (Stankovič 2005: 34-35). V slovenskem prostoru bi morda podobno vlogo lahko odigrala filma Kajmak in marmelada ter Amir – šerif iz Nurića, vendar z eno pomanjkljivostjo – v obeh primerih se namreč za glavna junaka zgodba »slabo konča«.

2.5 KONSTRUKCIJA NACIONALNE IN ETNIČNE IDENTITETE

Odkar je v 19. stoletju prišlo do nastanka in uveljavitve nacionalnih držav, je nacionalna pripadnost postala največji faktor kohezivnosti v družbi. Kot taka namreč zajema večinski del njenih članov (državljanov), ki se na podlagi te pripadnosti tudi identificirajo, si torej pripisujejo določene (pozitivne) lastnosti, ki naj bi bile lastne le njim kot članom določene skupine. Že samo zaradi večinskosti pripadnikov ta skupina v družbi zavzema hegemonsko pozicijo in skozi lastne diskurze uveljavlja svoje načine samoreprezentacije in reprezentacije drugih (ne-pripadnikov). Ker se bom v tej nalogi ukvarjala predvsem s tem, kako večinska skupina v slovenski družbi reprezentira skupine ljudi, ki jih kot druge oziroma drugačne definira na podlagi nacionalne, ali bolje, etnične pripadnosti in identitete, je potrebno ta dva pojma podrobneje razdelati.

Rase, narodi in etnije sami po sebi nimajo nobene vrednosti, dokler jim je ne pripišejo njihovi nosilci, kar pomeni, da je za obstoj naroda ali rase bistvena narodna ali rasna zavest. Kot pravi Dekleva, »kot posamezniki ter člani skupine nismo nevtralni, pač pa vselej interesno angažirani iščemo in opredeljujemo koordinate lastne pripadnosti« (Dekleva 2002: 18). Narodi, rase in tudi ostale družbene skupine pa se vedno definirajo tudi glede na drugačnost od ostalih skupin. »Čeprav nam je že dolgo znana preprosta in eksaktna definicija identitete, ki se glasi $A = A$ in $A \neq B$, nam drugi člen definicije prikaže problem v dokaj nestabilni luči. Kolikor upoštevamo, da je za določitev identitete potreben nekdo, ki ni A, nam povsem simptomatično postane vprašljiv tudi sam A. Kajti slednji nima utemeljitve v ničemer zunaj sebe; sklicuje se na golo tautologijo. Toda ravno zato seveda konstituira tisti B« (Praprotnik 1999: 152). Tako je koncept naroda v bistvu ideološki konstrukt.

Po Južničju nacionalna identiteta sodi med bazične skupinske identitete sodobnega sveta in izvira iz pripadnosti neki etnični skupini (Južnič 1989: 970). Gre za skupinsko identiteto, družbeno in kulturno podedovano identifikacijo, ki je določena s posameznikovim rojstvom, naključjem družine in okoliščin časa in prostora, v katerem smo se rodili. Posameznik do svoje skupine izkazuje lojalnost, ki je rezultat zapletenih socializacijskih procesov, kar pomeni, da je skupinska identiteta »spoj in dinamična interakcija med subjektivnim občutkom identitete, privrženostjo skupini in prav gotovo tudi pripravljenostjo skupine, da individualno identiteto pripozna in ji pripiše tak ali drugačen status« (Južnič 1989: 973).

Konstruktivistična paradigma v definiciji nacionalne identitete izpostavi element diskurza. Van Dijk tako meni, da elitni diskurzi, to so politični, korporativni, izobraževalni,

znanstveni in medijski diskurz, konstruirajo nacionalni konsenz in dejansko tudi nacionalno identiteto ter razlike »nami« in »njimi« (Van Dijk 1993: 8). Pri tem pa je seveda treba upoštevati tudi historični aspekt tvorjenja teh identitet. Kot pravi Pušnikova, tako množični mediji (med drugimi družbenimi dejavniki) kot »sredstva identitetne eksistence (Eder) s pomočjo tekstov pri posameznikih aktivirajo občutenje oziroma pripadnost točno določeni nacionalni skupnosti« (Pušnik 1999: 796). V konstruktivistični paradigmi so identitete že na splošno rezultat interakcije, stalen proces izgrajevanja skozi uporabo jezika, strukturiranega v različne diskurze. Diskurzi so tako tisti, ki nas kot socialne subjekte umestijo znotraj nekega točno določenega izmed njih, ki ga zagovarjamo, pa tudi omogočijo, da smo konstruirani ter prepoznani v skladu z izbranim diskurzom. Tudi Stuart Hall (1996) meni, da je nacionalna identiteta »diskurzivni zasnutek«, le da jo (za razliko od Van Dijkovih elit) tukaj konstruirajo nacionalne kulture. V tej identiteti so predstavljeni pomeni nacije, njena zgodovinska razlaga, pa tudi svetovni nazor oziroma ideologija, s katerimi se nato posamezniki identificirajo. Pri tem pomembno vlogo igra medijski diskurz, ki ponuja in vzdržuje prototipične osebe, dogodke, mite, krepki ceremonije in rituale, v katerih posamezniki sodelujejo kar na svojih domovih (Hall 1996: 4).

Tako kot vse identitete tudi etnična nastaja samo v interakciji, njen konstitutivni element pa so po Fredriku Barthu njene simbolne meje. Te meje so pravzaprav razlike v kulturi, ampak le tiste, ki jim pomembnost pripišejo akterji. Posledično so te identitete spremenljive in fleksibilne, šlo naj bi za »občutenje etničnosti« (Barth v Pušnik 1999: 798-799).

Dekleva razlaga, da k vprašanju etnične identitete obstajata vsaj dva pristopa. Prvi, primordialni pristop etnijo in njeno navezanost na ozemlje razume kot prvobitno značilnost družbenega življenja, ljudje pa si v skladu s svojo psihokulturno potrebo po pripadanju svet razdelimo na »nas« in »njih« (Dekleva 2002: 30). Če izhajamo iz konstruktivistične paradigme, je ta pristop zelo vprašljiv, saj je etnija družbeni konstrukt in kot taka ne more biti naravno dana značilnost družbene skupine. Drugi pristop je mobilizacijski in po njem posamezniki uporabljajo simbole etnične identitete, da bi to koristilo njihovim interesom, skupine pa se oblikujejo na podlagi prepričanja ljudi, da lahko imajo od tega korist (Dekleva, 2002: 31). Tudi drugi pristop ima svoje pomanjkljivosti, saj ne upošteva kompleksnosti procesa nastajanja identitet, ampak ga dejansko zreducira na (samo)umeščanje posameznikov v skupine (identitete), ki jim najbolj omogočajo uresničevati interese.

Na tem mestu je potrebno omeniti, da poimenovanja narodnost, etnija in državljanstvo ter pomeni teh konceptov nikoli niso bili dovolj jasno opredeljeni, kar vodi do zelo različnih

interpretacij. Tako Lukšič-Hacinova pravi, da »...opredelitev pojma etnije ni absolutna, ampak postavljena v iskanje signifikantnih razlik med etnijo, narodom in nacijo« (Lukšič-Hacin 1994: 159). Dodaja še, da je etnija v primerjavi z narodom splošnejša, saj še nima močnih političnih in ideoloških razčlenitev, kakršne so značilne za narode. Ravno ta neopredeljenost pojmov in velika svoboda v njihovi interpretaciji pa kažeta na njihov že zgoraj omenjeni ideološki značaj ter da obstoj narodov dejansko ni posledica realnosti, ampak »konceptualizacije sveta, ki smo ga ustvarili« (Jackson in Penrose v Praprotnik 1999: 62).

Nacionalna identiteta ima več sestavnih delov oziroma meril za določanje, med katerimi so zgodovina in domneve (resnične ali mitološke) o poreklu naroda, njegov jezik, religija, kultura, vrednostni in politični sistem, teritorij ter zavezanost skupnemu interesu. Nekateri avtorji menijo celo, da je narodna zavest najbolj univerzalno priznana vrednota v sodobnem političnem življenju. Anderson tako ugotavlja, da so vse skupnosti, ki so večje od prvotnih vaških, zgolj zamišljene skupnosti. Te so ustvarila in jih tudi vzdržujejo tako imenovana narodotvorna sredstva, katerih značilnost je, da učinkujejo pospeševalno na zamišljanje skupnosti oziroma skupne usode določene skupine posameznikov, ki imajo po možnosti skupnih tudi nekaj naravno danih značilnosti. Ena izmed teh sredstev so množični mediji, ki so tudi zgodovinsko povezani z nastankom (predvsem evropskih) narodov. To pa seveda ne pomeni, da bo na primer satelitska televizija povzročila, da bodo vsi ljudje postali državljani sveta, saj se narod namreč lahko vzpostavlja le na osnovi razlikovanja od drugih narodov (Anderson 1998: 14-16).

Zamišljanje naroda pa je del širše ideološke in diskurzivne zavesti oziroma, kot pravi Michael Billig, nacionalizma (Billig 2004: 10). Nacionalizem je »najprej pomenil nacionalno zavest, potem pa je dobil izrazit prizvok: prevelik pomen ali poudarek, ki ga tovrstna ideologija daje lastnemu narodu, in stališče o narodni izjemnosti« (Južnič 1989: 91). Je socialno naučen, pri čemer so v procesu njegove produkcije in reprodukcije bistvenega pomena diskurzivne prakse, ki igrajo pomembno vlogo v izražanju, legitimaciji in vključevanju v družbo.

Podobno Velikonja nacionalizem označi kot eno izmed zgodovinskih oblik sociocentrizma, »prepričanja o središčnosti, pomembnosti, večvrednosti lastne skupine, v zadnjih par stoletjih privilegirana nad drugimi centrizmi; nacionalna kultura pa v njem preferirana oblika kulture« (Velikonja 2002: 293).

Billig pa nacionalizem definira širše, in ga označi kot ideologijo, ki »vključuje strukture prepričanj in praks, ki reproducirajo svet – 'naš' svet – kot svet nacionalnih držav, v katerih živimo kot njihovi državljani,« in naturalizira ter dejansko sploh omogoča obstoj

nacionalnih držav (Billig 2004: 15). Tako je nacionalizem zgodovinsko specifična oblika zavesti, iz katere dejansko izhaja konstrukcija nacionalne identitete, hkrati pa tudi splošni moralni princip: »Prav je, da imamo lastno državo, ker ljudstva (narodi) morajo imeti svoje države« (Billig 2004: 24). Kot takšen je nacionalizem pravzaprav koncept, v čigar zakrilju se skrivajo načini rutinskega reproduciranja uveljavljenih nacionalnih držav.

Glede na to, da je svetovna ureditev v obliki nacionalnih držav ter s tem tudi koncept nacionalizma relativno kratkega roka² je slednji moral ustvariti tudi narodne zgodovinske tradicije, ki so potrjevale status nacionalnih identitet kot naravnih in večnih (Billig 2004: 26). Tako je za konstrukcijo nacionalne identitete zelo pomembna produkcija mitov o poreklu in zgodovinski kontinuiteti, pa tudi »izbranosti« oziroma posebnosti določenega naroda – seveda glede na ostale narode. Velikonja sodobne politične (pri tem je politične mišljeno v najširšem smislu: nacionalne, religijsko-nacionalne, kulturne, rasne, zgodovinske in podobno) mitologije definira kot »organizirano in sankcionirano zavest članov neke skupine ali družbe kot celote o njeni posebnosti, izbranosti, večvrednosti v primerjavi z drugimi«, torej kot samolaskanje, zgodbo o uspehu svoje skupine (Velikonja 2003: 7). Mit pa svoje naslovnike ne le povezuje in jim razlaga realnost, ampak daje tudi preproste odgovore tako na bistvena politična in družbena, kot tudi osebna, eksistencialistična vprašanja. Mitologija je torej na preprost način izražen političen diskurz, ki je usmerjen k nekemu praktičnemu cilju. »Sodobna politična mitologija je torej kolektivna, pragmatična, praktična, dramatična, vseeno pa strukturno dokaj preprosta zgodba o sebi in drugih, (samo)konstrukcija in (samo)percepcija« (Velikonja 2003: 9), ki je utelešena v natančno določenih simbolih, podobah in drugih znamenjih.

Obstoj nacionalnosti je torej podlaga za politične diskurze, kulturne produkte ter družbene prakse, vključno z načini razmišljanja in uporabe jezika, ki skupaj konstruirajo nacionalno identiteto. Slednja je vrsta skupinske identitete in se kot taka ustvarja na podlagi kategorizacije in samokategorizacije na podlagi določenih (večinoma družbeno konstruiranih, pa tudi bioloških) lastnosti. Kategorizacija pa nujno vključuje določeno raven poenostavljanja oziroma stereotipiziranja pripadnikov različnih skupin (Billig 2004: 66).

2.6 STEREOTIPI, PREDSDODKI IN RASIZEM

² Glede tega, kaj je bilo prej, nacionalna država ali nacionalizem, se mnenja teoretikov razlikujejo.

Čeprav so stereotipi dolgo veljali za neutemeljeno, s predsodki obremenjeno mišljenje, se je kognitivna analiza, ki sta jo razvila Allport in Tajfel v šestdesetih letih prejšnjega stoletja, od tega distancirala ter jih definirala kot »produkt socialne kategorizacije in perceptivnega poudarjanja znotrajskupinskih podobnosti in medskupinskih razlik« (Oakes in drugi 1999: 62). Stereotipiziranje je tako postalo psihološko racionalno in sprejemljivo, kot orodje za hitrejšo, bolj pregledno in učinkovito dojetje realnosti. V skladu s tem se stereotipiziranje spreminja ustrezno z družbeno realnostjo oziroma kontekstom. Stereotipiziranje pa ne obsega le kategoriziranje drugih ampak tudi samokategorizacijo, ki je že sama po sebi komparativna in odraža komparativne, relacijske lastnosti. Prav tako se skupinski stereotipi spreminjajo kot funkcija realnih družbenih dogajanj, ki spreminjajo medskupinske odnose. Še vedno pa velja poudariti dejstvo, da stereotipi predstavljajo trenutno »realnost« na ravni skupine (ki jo opredeljuje kontekst medskupinskih odnosov) in ne osebnostnih značilnosti posameznih članov. Stereotipi so torej »kontekstualne socialne reprezentacije« (Oakes in drugi 1999: 70), ki ljudi opredeljujejo po njihovih družbenih komparativnih lastnostih. Po drugi strani pa je očitno, da stereotipi lahko služijo političnim, ideološkim in družbenim namenom, saj marsikdaj postanejo politično in ideološko orožje v spopadih med konfliktnimi skupinami. V tem pogledu niso le kognitivni produkti, ampak tudi družbene norme, ki nastajajo v procesu družbenega vplivanja in so veljavni bolj družbeno in kulturno, kot pa psihološko.

Značilno je, da ljudje pripisujejo več stereotipnih značilnosti tujim skupinam kot pa svoji lastni; »... 'nas' pogosto dojemamo kot standard, nezaznamovano normalnost, glede na katero se 'njihove' odklonskosti zdijo še bolj očitne« (Billig 2004: 81) Ravno percipiranje drugačnosti ne-lastnih skupin kot nenormalnosti pa je podlaga, na kateri posamezniki določene skupine do pripadnikov drugih skupin lahko začnejo gojiti predsodke.

Predsodki so »subtilne mikroideologije vsakdanjega sveta« (Ule 1999: 7), ki jih najdemo na vseh področjih družbenega življenja, v medijih, filmih, popularni kulturi, pravnem diskurzu in tudi znanosti. Kažejo se v prezirljivem in netolerantnem odnosu do drugih in drugačnih in delujejo »vzporedno z mikrostrukturo delitve moči« (prav tam) v družbi. Predsodki lahko postanejo orodje določene politike in ideologije, ko medijsko producirani in reproducirani standardi normalnosti, večinskosti in zaželenega obnašanja postanejo družbene norme in tisti, ki teh norm ne izpolnjujejo, hitro postanejo tarče predsodkov in s tem predmet sproščanja primitivnih psiholoških in družbenih obrambnih mehanizmov. Uletova ugotavlja, da je za sodobne družbe značilno »potiskanje predsodkov v anonimnost vsakdanjega življenja, v nereflktiranost vsakdanjega govora in pogovora, kar jim

povečuje moč in vpliv« (prav tam). Tako se predsodki v sedanosti izražajo posredno, v bolj prikriti obliki. In ker ravno iz predsodkov izhaja tudi rasizem, je le-ta v svojih novejših različicah bolj izmuzljiv in temelji na pasivnem zavračanju.

Rasizem izhaja iz zagovarjanja razlike med »nami« in drugimi, ki so najpogosteje določeni kot »oni« in so zaradi nekega razloga ne samo drugačni, ampak tudi »slabši«. Ta manjvrednost je skozi zgodovino utemeljena na različne načine. Tako je bil v antiki odnos Grkov do barbarov povezan z »naravo«, kar pomeni, da so bili za Grke »oni« po naravi inferiorni, sužnji in podobno. Proti koncu rimskega imperija in v srednjem veku je bil kriterij razlikovanja religija, z začetkom modernega časa je to postala država oziroma nacija. Med najnovejše kriterije uvrščamo še kulturno razlikovanje, razlikovanje na podlagi izsledkov sociobiologov in tako dalje. Sodobni rasizem pa se od zgodovinskih razlikuje po tem, da vključuje takšne ali drugačne kombinacije vseh skozi zgodovino nastalih kriterijev drugačnosti, ki jih uporabi za dokazovanje (samo)ogroženosti neke entitete, identitete oziroma socialne ali politične skupnosti. Za sodobni rasizem je značilno še, da se kaže kot radikalno apolitičen in pa da se večinoma v osnovi sklicuje na kri, raso in barvo (Kuzmanić 1999: 9-67).

Obrazec (mi–oni) predpostavlja dehumanizacijo in dekulturnizacijo vsakokratnega drugega, kar pomeni, da oni niso individuumi in tudi kot kolektiviteta ne morejo funkcionirati. Namesto tega nastopajo kot nezdiferencirana gmota, kateri še najbolj ustreza živalska oblika prikazovanja (mrčes, pasme in podobno). Kot taki predstavljajo problem, ki ga je potrebno rešiti, torej se jih »znebiti«, za to pa je dovoljena izraba vseh sredstev, ki so v določenem času in prostoru na voljo (prav tam).

Rasizem se pojavlja v različnih oblikah, v sodobnem svetu pa se najpogosteje prikazuje v »vsakodnevnih, svetovljanskih, negativnih mnenjih, držah in ideologijah ter v navidez neopaznih delovanjih in pogojih za diskriminacijo manjšin« (Van Dijk 1993: 5). Torej v tistih družbenih kognicijah (kot so skupinske norme in vrednote) in družbenih praksah, procesih, strukturah in institucijah, ki posredno ali neposredno omogočajo dominantnost hegemonске skupine in podrejeno pozicijo manjšin. Van Dijk ga definira kot družbeni in kulturni sistem, ki ga vzdržujejo družbene elite skozi politične, korporativne, izobraževalne, znanstvene in medijske diskurze (Van Dijk 1993: 8). Čeprav je rasizem³ teh elit prikrit, se v družbi vseeno reproducira s pomočjo »preformulacije ljudskih oblik rasizma« (Van Dijk 1993: 9) skozi različne oblike družbeno-kulturnih tekstov. Navadni državljani so

³ Van Dijkov koncept rasizma vključuje tudi etnicizem, »sistem hegemonije etnične skupine, ki temelji na kulturnih kriterijih kategorizacije, diferenciacije in izključevanja, kot so jezik, vera, običaji in nazori« (Van Dijk 1993: 5)

namreč bolj ali manj le pasivni udeleženci večine tipov diskurzov, ki so pod kontrolo družbenih elit. Slednje imajo namreč oblast nad sredstvi simbolne reprodukcije in s tem nadzor nad komunikacijskimi pogoji za ustvarjanje javnega mnenja ter posledično tudi etničnega konsenza. To seveda ne pomeni, da v družbi ne prihaja do spontanih pojavov ljudskega rasizma, vendar Van Dijk meni, da le-ta ni problematičen, saj se ne more širiti in reproducirati, če ga ne podprejo elite (1993: 10).

Sodobni rasizem ne temelji več na rasah, ampak primarno na kulturi, skozi katero se tudi legitimira. V skladu s tem so literatura, filmi, novinarski prispevki, politični govori, znanstvena dognanja in vsakodnevne zgodbe - skupaj z njihovimi pripovednimi, stilističnimi in retoričnimi strukturami ter strategijami – del diskurzivne formacije, ki producira in reproducira rasizem v tej družbi (Van Dijk 1993: 16).

2.7 MEDIJSKE (FILMSKE) REPREZENTACIJE IN KONSTRUKCIJA NACIJE

Procesi diskurzivnega konstruiranja resničnosti v veliki meri potekajo prek tekstov sodobne popularne kulture, med njimi tudi prek filmov, kot zelo specifičnih reprezentacij sveta in identitet. V tej luči lahko film definiramo kot diskurz, ki predstavlja resničnost.

Seveda pa je ta resničnost relativna, saj bi določene podobe o svetu in sebi, ki si jih ljudje ustvarijo prek različnih reprezentirancijskih sistemov (filmi, novinarski prispevki, politične izjave), ob drugačnih reprezentacijah lahko bile povsem drugačne. Proces reprezentiranja torej odraža zgolj nek specifičen (in nikakor ne edini) način gledanja v določenem časovnem obdobju, pri čemer pa je potrebno poudariti, da ta način posamezniki dojemajo kot »normalen« in »edino možen« (Hamilton 1997: 78-79). To je ideološki moment, na podlagi katerega je določen način gledanja in reprezentiranja sprejet kot resnica in ima kot tak realne posledice v družbenih praksah.

Tako medijski teksti ter njihove prakse reprezentiranja z oblikovanjem kulturnih pomenov in torej organiziranjem družbenih praks, znanj in obnašanj v sodobnosti igrajo zelo pomembno vlogo v proizvodnji kulture (Pušnik in Senić 2001: 515). Poleg tega »mediji vzdržujejo, razširjajo, ohranjajo in prilagajajo vrednote, ki posamezne skupine v družbi med seboj povezujejo z nekakšnim skupnim konsenzom o prevladujočih načinih videnja sveta« (Fiske 1994: 56).

Medijska potrošnja je aktiven proces, kar pomeni, da občinstvo ni zgolj pasivni sprejemnik medijskih vsebin, ampak aktivni akter v procesu sprejemanja teh vsebin. Na oblikovanje mnenj pa mediji ne vplivajo s tem, kar eksplicitno izjavljajo, ampak s tistim, kar

posredujejo posredno s svojo poetiko. To pomeni, da na gledalca ne vpliva neposreden pogovor med igralci v filmu, pač pa bolj pomeni in ideje, ki jih filmski diskurzi ponujajo. Tako množični mediji s svojimi podobami nenehno utrjujejo podobo na primer Slovenca, Bosanca, Avstrijca, ženske, moškega, reveža in podobno, in potrjujejo naša izkustva, ki smo si jih pridobili že prej (v šoli, družini, literaturi) (Pušnik 1999: 800).

Tudi film kot medijski tekst producira in reproducira podobe, ki reprezentirajo pripadnost določenim etničnim skupinam in je kot takšen podlaga za konstruiranje nacionalne in etnične identitete. Torej, če je hegemonška diskurzivna formacija v nekem zgodovinskem trenutku rasistična, bodo to odseval tudi diskurzi znotraj filmskih tekstov. Na podlagi povedanega je tako analiza filmskih reprezentacij lahko orodje za ugotavljanje prevladujočih kulturnih vrednot družbe, ki jih je ustvarila.

Kot je ugotavljal že Levi-Strauss, so dejavniki prenosa obstoječih kulturnih vrednot v družbi ponavadi zgodbe (2003: 224), film pa je sodobni pripovedovalec zgodb in skozi dekonstrukcijo teh zgodb se lahko prebijemo do nacionalne ideologije in mitografije naroda.

3. ZGODOVINSKI OKVIR

3.1 OBLIKOVANJE SLOVENSKE NACIONALNE IDENTITETE

Ker je za preučevanje diskurzov nacionalne identitete po konstruktivistični paradigmi potrebno poznavanje historičnih in institucionalnih okoliščin, si bomo na tem mestu na kratko ogledali nastanek in potek oblikovanja slovenske narodne zavesti ter njenih »drugih«, torej skupin, glede na katere (oziroma proti katerim) so se Slovenci samoidentificirali.

Slovenska nacionalna identiteta se je oblikovala v 19. stoletju, in sicer v nasprotju z narodom, ki je tedaj predstavljal vladajoče strukture in katerega nadvlade se je želel znebiti, nemškimi narodom. Kot ugotavlja Stankovič, se je v nasprotju s hladnim, racionalnim, temeljitim in delovnim Nemcem, Slovenec predstavljal kot pristen, topel, prešeren in v pristnem stiku z naravo (Stankovič 2005: 84). Iz slednjega izvira tudi podmena o »zdravih kmečkih koreninah slovenstva, ki se pojavlja tako v literaturi kot slikarstvu in celo jezikovni teoriji. Pri tem pa naj opozorimo še, da sta pri konstruiranju slovenskega naroda že v samem začetku imela pomembno vlogo predvsem jezik in kultura. Slovenci naj bi bili »kulturni narod«, narod, ki je bil »rojen iz besede«, čemur Rupel pravi »slovenski kulturni sindrom

(Rupel v Velikonja 2002: 292). Slovenski nacionalizem je tako tipični primer kulturnega nacionalizma, za katerega je značilno, da sicer priznava kulturne razlike, a vztraja na njihovem ločevanju, izoliranju (prav tam).

V času druge svetovne vojne v Sloveniji obstajajo štirje dominantni diskurzivni okvirji oziroma ideologije, in sicer ideologija naroda, ideologija katolicizma, ideologija socialne pravičnosti (oziroma socialistična ideologija) ter ideologija liberalizma (ki jo je podpiralo predvsem meščanstvo) (Stankovič 2005: 46). V boju za hegemonijo in prisvojitve ideologije nacionalizma je zmagala socialistična ideologija in leta 1945 se Slovenci skupaj z ostalimi balkanskimi narodi ponovno združijo pod krovom Socialistične federativne republike Jugoslavije. SFRJ je bila socialistična država pod vlado ene same stranke – partije, ki je imela ustavno zagotovljene privilegije, s formalno samoupravnim, v resnici pa državno dirigiranim gospodarstvom z nedefinirano družbeno lastnino (Repe 2002: 6). Osnovna pravica do svobode govora njenim državljanom ni bila priznana, vodilni državni diskurz pa je temeljil na socialistični ideologiji bratstva in enotnosti vseh narodov znotraj skupne države. Poleg tega je bila ustanovljena tudi zvezna ideološka partijska komisija, ki je na podlagi Programa ZKJ iz leta 1958 skrbela, da se je v javnosti in predvsem na področju kulture in znanosti razvijala socialistična idejnost kot pogoj za razvoj socialistične miselnosti ter se borila »/.../ proti poskusom, da bi se pod firmo svobode znanosti in umetnosti afirmirali dejansko reakcionarni in protisocialistični nazori ali spodkopavale moralnopolitične osnove socialistične družbe« (Program ZKJ v Repe 1990: 34). Oblastna struktura tedanje SFRJ je torej nadzorovala vsa področja družbenega življenja.

V drugi polovici šestdesetih let prejšnjega stoletja se prične proces prestrukturiranja slovenske samopodobe kot klenega naroda v sožitju z naravo, ki je izhajala iz tega, da so slovenska mesta znova začela pridobivati meščanski značaj, ta na novo urbanizirana resničnost pa je klicala po drugačnih točkah identifikacije (Stankovič 2005: 88). Poleg tega se v tem času začnejo pojavljati idejnopolitična razhajanja med slovenskimi politiki ter Centralnim komitejem Zveze komunistov Jugoslavije, saj se v luči porajajoče se ekonomske krize prvi zavzemajo za decentralizacijo, samoupravljanje in upoštevanje ekonomskih zakonitosti, medtem ko večina CK-ja še vedno vztraja pri centralizmu, močni partiji ter kontrolnem represivnem aparatu (Repe 2002: 15).

V istem času se v Sloveniji začne tudi boj za jezikovne in kulturne pravice. V SFRJ se namreč pojavi ideja o oblikovanju jugoslovanskega naroda z enotnim jezikom (srbohrvaščino), vsi ostali jeziki pa bi imeli status narečja. Temu se uprejo tako slovenski politiki kot kulturniki in dosežejo, da se začne slovenščina ponovno uporabljati v javnosti ter

kasneje tudi kot uradovalni jezik (prav tam). To pa je tudi ena redkih slovenskih zmag, saj se v CK ZKJ slovenske ideje in interesi praviloma podrejajo jugoslovanskim.

Kriza SFRJ se še bolj poglobi v osemdesetih letih. KP ZKJ namreč ne najde prave rešitve za ureditev gospodarskega stanja, zaradi česar se razlike v ekonomski razvitosti med državami še poglobijo. Slovenci vzroke za svojo gospodarsko stagnacijo in celo nazadovanje vidijo v nepravičnem sistemu pobiranja in razdeljevanja skupnih sredstev s strani skupne države. V manj razvitih republikah pa se pojavlja nejevolja in celo zamera do Slovenije kot edine federalne enote, ki še razpolaga z minimalno akumulacijo. Na podlagi tega pride do vse večje indiferentnosti med narodi in posledično do erozije jugoslovanske zavesti (Repe 2002: 26). V istem času pa se začenjajo kazati tudi čedalje večje razlike v vrednotah med posameznimi republikami, pri čemer najbolj izstopa Slovenija s svojo vse očitnejšo usmerjenostjo na Zahod (prav tam).

V takšnih okoliščinah se (že v šestdesetih letih) začne oblikovati novo osrednje Drugo slovenskega nacionalizma, pripadniki drugih južnoslovanskih narodov. V tej konstelaciji se nato Slovenci definirajo ravno s tistimi termini, od katerih so se v 19. stoletju distancirali, in sicer s pridnostjo, poštenjem, delavnostjo in čistostjo (glej Stankovič 2005). Posledično se v Sloveniji oblikuje nov nacionalizem, ki je usmerjen proti pripadnikom ostalih jugoslovanskih republik, saj slednje dojema kot krivce za to, da Slovenija ne more uresničiti svojih liberalističnih teženj. K negativnemu odnosu do državljanov drugih republik ter do federacije pa je »precej prispevalo tudi medijsko razglašanje Slovenije »za dežurnega krivca« v Jugoslaviji,« (Repe 2002: 27).

Alenka Kobolt (2002) po drugi strani novi slovenski nacionalizem opisuje kot posledico migracij znotraj Jugoslavije, ki je potekala v večji ali manjši meri skozi cel čas obstoja skupne države. Prvo večje notranje selitveno obdobje je bilo v letih 1953 do 1961, v katerem je najprej prišlo do večje demografske preobrazbe, saj je hitra industrializacija povzročila spremembe v strukturi prebivalstva predvsem zaradi migracij proti mestnim, urbanim jedrom. Zaradi tega se je v mestih začel pojavljati presežek delovne sile in brezposelnost ter posledično izseljevanje na začasno delo v druge, bolj gospodarsko razvite republike, po letu 1963 pa tudi v tujino. Po letu 1974, ko se zahodnoevropsko tržišče delovne sile zapre, se začne drugi, še močnejši val emigracij v Slovenijo kot najbolj gospodarsko razvito republiko v skupni državi (Kobolt 2002: 19-26).

Imigracije neposredno služijo interesom vladajočega razreda v kapitalističnih družbah, saj zmanjšujejo plače in tudi pomagajo ohranjati oblast najvišjega sloja. Pri tem so bistvenega pomena predsodki. Tako Castles in Korsack definirata nekatere glavne funkcije

predsodkov do priseljencev v določeni družbi. Predsodki namreč zamaskirajo in legitimizirajo izkoriščanje imigrantskih delavcev z razglašanjem njihove manjvrednosti in parazitizma. Imigrantski delavci so tako dober izgovor za težave kapitalističnega sistema, kot na primer brezposelnost, ki so dejansko splošna pomanjkljivost tega sistema. To pa vodi do razkroja v delavskem razredu na podlagi diskriminacije in sovraštva do tujcev, kar onemogoča, da bi se ta razred združil proti nosilcem moči, kapitalistom (Castles in Korsack v Haralambos in Holborn 1999: 680).

Tako imenovani delavci na začasnem delu v tujini so bili večinoma slabo izobraženo kmečko prebivalstvo, zato so se lahko zaposlili predvsem v slabše plačanih in neuglednih delih, kot so delavci v komunalni, proizvodnji, gostinstvu, jeklarji, kuharice in čistilke. Tako se je vzpostavila njihova relativna prikrajšanost, ki je dolgoročno zaznamovala njihov socialni in ekonomski status v imigrantski državi. Ravno to je ustvarilo prve stereotipe o pripadnikih balkanskih narodov, ki so v Sloveniji aktualni še danes, če se spomnimo samo čistilke Fate v slovenski televizijski nanizanki TV Dober dan.

Prvotno začasni delavci v tujini so si postopoma v Sloveniji začeli ustvarjati domove. Kot piše Dekleva, je domače prebivalstvo nanje gledalo kot na »južne sosede s posebnimi manirami«, ki so v Sloveniji zato da opravljajo dela, ki jih Slovenci raje ne bi opravljali (Dekleva 2002: 23). Kot kažejo izsledki raziskave, ki jo je opravila Koboltova s sodelavci, so priseljenci že v tistem času prihajali v stik z diskriminatornimi praksami, ki pa takrat niso obstajale na institucionalni, ampak le na individualni ravni. Tako je bil povod za diskriminacijo ponavadi neznanje slovenskega jezika ter (pre)očitno ohranjanje svoje kulture (kar se je s strani domačega prebivalstva interpretiralo kot pomanjkanje le-te). Dejansko je večji del priseljencev v vsakdanjem življenju uporabljal domači jezik in slovenščine ni dobro obvladal, saj jezikovna integracija zaradi političnih razlogov ni bila posebej spodbujana. Iz istih razlogov je bil tudi obstoj kulturnih in religioznih razlik, ki so v končni fazi pripeljale do vojaškega spopada, v času skupne države zavestno minimaliziran in se o njem dejansko ni govorilo (Kobolt 2002: 95-96). S političnimi spremembami pa se je zavest o pripadnosti narodu povečevala, poleg tega se je gospodarsko stanje v skupni državi pospešeno slabšalo in zato se je spremenil tudi odnos Slovencev do priseljencev, slednji so bili namreč čedalje manj razumljeni kot pomoč in čedalje bolj kot konkurenti, kar je še bolj vzpodbudilo zavračanje in pozornost na njihovo »drugačnost«. Tako so se družbena interesna nasprotja, namesto da bi se izrazila v razrednih ali socialnih konfliktih, preložila in predstavila kot migracijski ali integracijski problem.

Sledila je desetdnevna vojna in osamosvojitve Slovenije leta 1991. Ravno neodvisnost države je priseljence iz drugih delov skupne Jugoslavije v očeh domačinov naredila za tujce, kar kažejo tudi rezultati raziskav slovenskega javnega mnenja. Tako je leta 1992 kar 49,2 % anketirancev menilo, da lahko imigranti iz drugih republik Jugoslavije ogrozijo varnost Slovenije. Med skupinami ljudi, ki jih ne bi želeli imeti za sosede, pa je kar 55,6 % anketirancev navedlo imigrante, 49,6% anketirancev pa muslimane. Poleg tega je kar 60% vprašanih menilo, da se morajo Neslovenci v Sloveniji najprej naučiti slovenskega jezika in se prilagoditi tukajšnjim razmeram, med seboj pa lahko uporabljajo svoj jezik in gojijo svojo kulturo (Toš 1999: 200, 271, 438). Do leta 1994 se je slovenska nestrpnost še povečala, saj se je, kot v svoji raziskavi navaja Mlinar (v Kobolt 2002: 32), odstotek Slovencev z negativnim stališčem do oseb s področja bivše skupne države od leta 1991, ko je znašal 29,7 odstotka, povečal na 52,8 odstotka v letu 1994. Ob tem je večina Slovencev menila, da je bilo podeljevanje slovenskega državljanstva preveč lahkotno, ugotovitve pa so pokazale tudi, da so se za restriktivno politiko zavzemali predvsem anketiranci z nižjim socialnim statusom. Koboltova pri tem navaja, da izsledki teh in drugih mednarodnih raziskav kažejo na to, da »čim nižja je raven socialne varnosti v posamezni deželi, tem bolj je izražena etnocentrična in ksenofobična naravnost njenih prebivalcev« (Kobolt 2002: 33). Na porast nacionalističnih čustev pa je seveda vplivala tudi vojna v Jugoslaviji in (vsaj na začetku) neposredna ogroženost Slovenije s strani Jugoslavije ter množični prihod beguncev iz vojnih območij v letih 1992 in 1993, na katerega se je domače prebivalstvo odzvalo s strahom pred preplavitvijo slovenske družbe s strani njenih »drugih«. Da je bil to odziv večine prebivalstva, kaže tudi dejstvo, da je Slovenija posledično zaprla svoje meje za begunce. Po osamosvojitvi Slovenije se je dejansko spremenila narava diskriminatornih praks do pripadnikov ostalih narodov bivše Jugoslavije. Diskriminacija je prešla iz individualne na institucionalno raven, za katero je značilno delovanje različnih nerepresivnih družbenih institucij po ustaljenem diskurzu, ki dopušča in ponuja le omejene oblike aktivnosti. Tako je prišlo do pospešenega procesa družbene segregacije in getoizacije glede na nacionalnost, kar je bilo najbolj opazno v Ljubljani, kjer je Uletova s sodelavci v raziskavi pokazala, da je povezava med etnično pripadnostjo ter izobrazbo oziroma šolskim uspehom zelo visoka (Ule in drugi 2000: 138).

Skladno s porastom nacionalističnih čustev pa se je spremenil tudi odnos stigmatiziranih in diskriminiranih skupin do večinskega prebivalstva. Prva generacija priseljencev, torej tisti, ki so odraščali zunaj Slovenije, zase ni zahtevala pravice do družbene soudeležbe in je bolj ali manj negativen odnos domačinov sprejemala pasivno. To pa ne velja za naslednjo generacijo. Kot pravi Koboltova, je v Sloveniji prišlo do »delegacije prelociranih

latentnih konfliktnih potencialov, zatrte agresije in neizživetega uporništva« na naslednjo generacijo, ki je tako dobila nalogo »reagirati, odzvati se namesto staršev« (Kobolt 2002: 190). Ta generacija, sicer rojena v Sloveniji, a vzgojena z elementi kulture njihovih staršev, je razpeta med dve kulturi, od katerih jo ena zavrača. Kot odgovor na to zavračanje se pojavlja povečana potreba po izgradnji lastne ter skupinske identitete, ki velikokrat temelji na sovražnosti do večinske družbe. Dekleva v svoji raziskavi med slovenskimi učenci in dijaki, ki je potekala v letih 2000 in 2001, ugotavlja, da »nezanemarljiv del anketirancev (15 – 19%) /.../ povezuje izkušnje z nasiljem z nacionalno problematiko« (Dekleva 2002: 29). Nadalje je iz analize medijskih poročil in stališč laične javnosti mogoče razbrati, da je »neslovenska« populacija pogosto spoznana za bolj nasilno ter odklonsko od »slovenske« (prav tam).

Tudi slovenski mediji so bili eno osrednjih mest produciranja in reproduciranja nacionalističnih diskurzov in s tem osmišljanja družbene realnosti. Pred osamosvojitvijo mediji niso postavljali tako ostrih mej med Slovenci in ostalimi državljani Jugoslavije. Medijski diskurz je po letu 1991 »inventiral in reinventiral tradicijo slovenstva« (Pušnik 1999: 801), s katero se je Slovenija distancirala od Jugoslavije, posledično pa so pripadniki ostalih jugoslovanskih narodov tudi v državnem diskurzu postali »drugi« oziroma »oni«. Tako so pri vzdrževanju ravnovesja med kategorijami Slovenci in Neslovinci mediji poudarjali tiste kulturne razlike med njimi, ki so bile najbolj očitne (prav tam).

Tako v devetdesetih letih prejšnjega stoletja Dekleva v večini medijskih sporočil zasledi vsaj latentna stališča o »južnjaškem karakterju«, kot bolj temperamentnem in agresivnem vedenju ter bolj nepremišljenih in nepotrpežljivih reakcijah (Dekleva 2002: 29). Prihajalo pa je tudi do bolj očitnih izrazov slovenskega nacionalizma, rasizma in ksenofobije, največ sicer v rumenem tisku, a tudi v osrednjih slovenskih dnevnikih.

To pokaže Kuzmaničeva analiza besedil v Nedelovi rubriki Nočna kronika, ki so začela izhajati konec poletja 1995. Kuzmanič rubriko poimenuje kot »vrhunski kulturniški izdelek diskurzivno in sicer razvitega slovenskega postsocialističnega okolja, ki je nastajal in se oblikoval, še preden so utihnili topovi na bosanskih bojiščih...« ter ga označi kot »izvirno domačijsko kulturno ali civilno podobliko vojn na Hrvaškem in v Bosni in Hercegovini« (Kuzmanič 1999: 12). Pri tem pa še opozori, da položaj Dela (in njegovega tednika Nedela) kot osrednjega slovenskega dnevnika omogoča, da se takšne ekstremistične oblike sovražstva po državi širijo in pomembno oblikujejo slovensko javno mnenje. V analizi, ki obsega tekste iz dveletnega obdobja (od novembra 1995 do avgusta 1997) ugotavlja, da se Slovenci očitno počutimo natalitetno, kulturno pa tudi ekonomsko ogroženi s strani balkanskih etničnih manjšin, živečih v Sloveniji. Tako je njihova kultura označena kot nasprotni pol Kulturi, to je

slovenski kulturi, kot Ne-kultura, njeni pripadniki pa kot krdelo in umazana svojat, ki za povprečnega slovenskega državljana predstavlja nevarnost in mu poleg vsega še odžirajo delovna mesta. Besedi Balkan in Balkanci se v Nočni kroniki pojavljata kot odločilna sestavina umazanije in svinjarije, ki se je pregovorno drži »pregovorno znana in značilna higienična poteza: smrad oziroma zaudarjanje« (Kuzmanič 1999: 34). Na splošno naj bi bili to ljudje, ki bi se jih bilo treba na bolj ali manj radikalen način »rešiti«.

Do podobnih rezultatov kot Kuzmanič so prišli tudi avtorji *Human Development Report* za leto 2000-2001, saj njihove raziskave kažejo na netoleranco Slovencev in visok indeks etnocentrizma in ksenofobije v primerjavi z drugimi deželami. Tako je Slovenija uvrščena v zgornjo tretjino 43 držav, ki so bile vključene v poročilo. Najvišji nivo netolerance v naši državi so Gregorčičeva in drugi izmerili leta 1992, leta 1995 nato upade in se ponovno poveča leta 1998, ne glede na nihanja pa je v slovenski družbi v 90-ih letih stalno prisotna. Avtorji izpeljejo ugotovitev, da je etnocentrična in ksenofobična naravnost prebivalcev določene države obratno sorazmerna z ravniyo socialne varnosti ter da se visok indeks etnocentrizma pojavlja predvsem v državah z nizko in nerazvito demokratično kulturo (Gregorčič in drugi 2001: 66).

3.2 RAZVOJ SLOVENSKEGA FILMA

Posebnost slovenskega filma je, da je bil spočet kot »nacionalna reč« v obdobju med prvo in drugo svetovno vojno. Ta čas Vrdlovec opredeljuje kot prvo obdobje slovenskega filma, v katerem sta bila posneta dva celovečerna filma, in sicer *V kraljestvu zlatoroga* (1931) in *Triglavske strmine* (1932), v katerih »igra glavno vlogo nacionalna mitologija« in sta tudi glede na formo »strukturno narodotvorna« (Vrdlovec 1994: 342).

Naslednje obdobje se je začelo z nastankom Jugoslavije in se z njenim propadom tudi zaključilo. Njegov začetek zaznamuje film *Na svoji zemlji* (1948), ki je mitologizacija narodnoosvobodilnega boja, saj temelji na reprezentiranju NOB kot le patriotskem, ne pa tudi socialno-revolucionarnem boju ter izenačuje ta boj z moralno dobrim. Kot takšen je pravzaprav ustanovni film slovenske nacionalne kinematografije v socialističnem obdobju. Konec obdobja pa predstavlja *Babica gre na jug* (1991), ki kaže odkrito željo po komercialnosti in ki ga je Vinci Vogue Anžlovar posnel tudi s pomočjo tujega kapitala (Vrdlovec 1994: 346).

Jugoslovansko obdobje je zaznamovano s tem, da je bila filmska produkcija popolnoma odvisna od državnih subvencij in zato tudi delno idejno – estetsko dirigirana.

»Ključne odločitve o filmu so prihajale v začetku za vse republike v državi, torej tudi za Slovenijo, iz Centralnega komiteja Zveze komunistov Jugoslavije v Beogradu,« (Šimenc 1996: 64). Kot ugotavlja Šimenc, je bil slovenski film vse do sedemdesetih let pod partijskim drobnogledom (prav tam). Zato je za to obdobje značilna predvsem že zgoraj omenjena mitologizacija narodnoosvobodilnega boja (Vrdlovec 1994: 344). Partijski funkcionarji so bili namreč, kot je ugotavljal že Janko Kos, bolj naklonjeni »preizkušnemu, standardnemu, konvencionalnemu filmskemu delovanju ali pa nečemu, kar je navidez novatorsko, a je tako abstraktno in odmaknjeno pravemu življenju, da v nobenem pogledu ne more postati problematično« (Kos v Šimenc 1996: 66). Kot posebnost filmov, ki so nastali pred letom 1991, je mogoče omeniti tudi »prepoznavno gledališko oziroma literarno noto«, ki se kaže kot gledališkost filmske igre, skrb za »lepo besedo«, precejšnja statičnost filmske govornice in tako dalje (Furlan 1994: 10). Stankovič poleg tega ugotavlja še, da je značilnost filmske produkcije tega časa »značilna ujetost v elitistični interpretativni okvir«, kar vodi v kompleksno, velikokrat ambivalentno »pozicioniranost med različnimi ideologijami umetnosti, konkretno med ideologijo o filmu kot avtentični, osebno-izpovedni in angažirani umetnosti na eni strani, ideologijo o filmu kot orodju za propagiranje ideje socializma na drugi in ideologijo filma kot povsem komercialnega podjetja na tretji strani« (Stankovič 2005: 42). Ker gre za daljše obdobje, v katerem so se družbene okoliščine in z njimi film počasi, a vztrajno spreminjale, ga Vrdlovec razdeli na podobdobja oziroma desetletja (1994: 346).

Petdeseta leta prejšnjega stoletja Vrdlovec poimenuje paradigmska dekada, saj je v tem času nastalo »skoraj vse, kar je potem zaznamovalo slovenski film« (Vrdlovec 1994: 346). To so bile vojne in povojne drame ter njuna podzvrst partizanski film, kot so *Na svoji zemlji*, *Trst* (1951) in *Trenutki odločitve* (1955). Sledile so otroške in mladinske komedije, na primer *Kekec* (1951) in *Vesna* (1953), filmi po literarni predlogi (kot je *Jara gospoda*, 1953) in zametki modernizma (*Tri zgodbe*, 1955). Predvsem za vojne in povojne drame je značilno, da je ideološko nadomeščeno z moralnim in etičnim, pač skladno z Leninovo doktrino. Po drugi strani pa je v tem času že začel izgubljati politično agitatorsko vlogo in se predvsem počasi začel izvijati iz politično zaželenega prikazovanja kolektiva in začel prikazovati individualne junake.

V šestdesetih letih pride do preobrata, saj se reprezentacija narodnoosvobodilnega boja osredotoči na eksistencialistični boj posameznika s svojo tesnobo, nemočjo in dvomom, zato to desetletje Vrdlovec poimenuje modernistično. To je filmsko obdobje, ki ga naseljujejo depresivne in razočarane figure (*Lažnivka*, 1965 in *Ples v dežju*, 1961) in v katerem se slovenski film tudi počasi začel poslavljati od vojne tematike (*Balada o trobenti in oblaku*,

1961), čeprav odkriva, kako je »vojna preteklost v sedanosti še kako (prav travmatično) navzoča« (Vrdlovec 1994: 364), pojavljati pa se začnejo tudi filmi s socialno tematiko. V tej smeri so šli predvsem *Veselica* (1960), *Po isti poti se ne vračaj* (1965) ter *Grajski biki* (1967), vendar so vsi, kot pravi Šimenc, »nekako zamujali, saj problemi, prikazani v filmu, v družbi niso bili več v ospredju« (Šimenc 1996: 68).

Na začetku sedemdesetih letih Slovenija dobi prvi film, ki vsebuje prikaz nasilnosti in dejansko kritiko socialistične oblasti, *Rdeče klasje* (1970), ki ga je sicer režiral Živojin Pavlović, pripadnik srbskega »črnega vala«. Dejansko v Sloveniji ni bilo ne »novega«, ne »črnega vala«, ampak so bila sedemdeseta leta bolj akademska oziroma estetska, kar Vrdlovec (1994: 370) poimenuje »rožnati val«. Nedvomno je bilo to predvsem obdobje ekranizacij starejših literarnih del (*Cvetje v jesen* – 1973, *Pastirci* – 1973, *Na klancu* – 1971 in drugi), po drugi strani pa so v tem času nastali tudi filmi, ki so takratno slovensko realnost slikali v zelo črni luči. Tako je v *Vdovstvu Karoline Žašler* (1976) kmečka skupnost prikazana kot patološka in na robu moralnega in dejanskega propada kot posledici industrializacije. Slovensko mesto je prav tako prostor razvrata in korupcije, kjer je prodajna vrednost postala edina vrednota, zato ga Klopčič v svojem filmu *Strah* (1974) s potresom uniči, da bi ustvaril prostor za novo življenje. V tem času je nastala tudi *Maškarada* (1971), za katero Vrdlovec meni, da je družbo šokirala ravno zaradi tega, ker jo je prikazala takšno, kakršna je postajala s prevzemanjem zahodnih vrednot, pregreh in načina življenja (1994: 376). Na nek način se to kaže tudi v otroškem filmu *Sreča na vrvi* (1977), kjer glavni junak skoči v vodo, čeprav ne zna dobro plavati, samo zato, da bi nastopil v filmu.

Osemdeseta leta Šimenc označuje kot »zlato dobo za vse rodove slovenskih filmarjev« (Šimenc 1996: 76). V tem času je bilo posnetih kar 44 filmov, za katere je značilna neverjetna pestrost tematik. Slovenska kinematografija znova obudi NOB tematiko, ki jo tokrat obravnava z nostalgijo, prikaže pa tudi ideološki antagonizem, ki je med vojno razcepil Slovence (filma *Razseljena oseba* – 1982 in *Christophoros* – 1985). Leta 1980 nastane tudi »prvi in najbrž tudi edini slovenski pravi postmodernistični film« (Vrdlovec 1994: 382), *Splav meduze* Karpa Godine in se pojavi prvi popolni antijunak v Slakovem *Kriznem obdobju* (1981), filmu, v katerem pravzaprav ni nobene zgodbe, gre le za posameznika, »ki sam ugasne, ker na začetku 80. let ničesar ne najde« (Vrdlovec 1994: 386). Pojavi se še angažiran, družbenokritičen film predvsem izpod rok režiserja Boža Šprajca, poleg tega pri obravnavanju socialne ali kake druge resne tematike prvič zasledimo sledi humorja (na primer film *Ovni in mamuti* – 1985). Slovenski film je tako v tem obdobju obravnaval različno paleto tematik; socialno, politično, zgodovinsko, prikazoval je nasilne agitpropovske metode in

kolektivizacijo vasi po vojni, romsko življenje, izgubljene iluzije, razpad meščanske družbe, slovensko ksenofobijo, probleme priseljencev »in seveda ideološki antagonizem, ki je poleg nacionalnih, gospodarskih in socialnih težav zaostreno pestil Titovo Jugoslavijo v zadnjih letih njenega življenja« (Šimenc 1996: 77).

Po slovenski osamosvojitvi leta 1991 se je začelo obdobje, ko v slovenskem filmu opazimo dva pojava, in sicer digitalizacijo in pa globalizacijo oziroma vpliv hollywoodske kinematografije. Začelo se je s krizno petletko, ki jo je označevala skromna produkcija, nizek obisk in slabe kritike. To je bilo povezano tudi z institucionalnimi spremembami, s propadom edinega nacionalnega filmskega studia, Viba filma, ter neposrednim državnim prevzemom programiranja filmske produkcije. Leta 1996 je bila *Carmen* edini slovenski film, ki so ga vrteli v kinu, in je kot avtorski film »napovedoval renesanso domačega filma« (Vrdlovec 2005: 125). Naslednje obdobje se je začelo leta 1997 s prelomnico, ki sta jo povzročila dva filma, in sicer komercialno zelo uspešni *Outsider* režiserja Andreja Košaka in pa *Ekspres, ekspres* Igorja Šterka, ki se je izkazal celo na mednarodnih filmskih festivalih. Sledili so jima filmi, ki bi jih oblikovno in tematsko lahko označili kot postmodernistične, vendar le v smislu zamenjave velikih zgodb z malimi, mešanja visoke in popularne kulture ter kanibaliziranja žanrov. Zanje je predvsem značilno, da »odsotnost zgodbe ne pomeni kakšnega nahajališča izgubljenih, blodnih in anksioznih eksistenc, ki povsod vidijo samo puščavo, marveč veselo izhodišče za vsakršne zgodbe in še rajši nepomembne pripetljaje« (Vrdlovec 2005: 138). Takšni so na primer *V leri* (1998), *Temni angeli usode* (1999), *Jebiga* (2000) in drugi. Po prelomu tisočletja, seveda poleg resnih filmov, ki se ukvarjajo s socialno in drugimi resnimi tematikami, začnejo čedalje bolj prevladovati komercialno naravnani lahkotni filmi, kot sta na primer *Kajmak in marmelada* (2003) ter *Pod njenim oknom* (2003). Za zadnje obdobje filma torej lahko rečemo, da si je kljub težjim finančnim pogojem pridobil množično občinstvo in se hkrati tudi mednarodno uveljavil. To obdobje Vrdlovec označi kot čas slovenskega »mladega« filma, saj je v času od 1994 do 2003 nastalo 41 kinematografskih celovečercer, katere je posnelo kar 21 debitantov in le 10 že uveljavljenih režiserjev (Vrdlovec 2005: 161).

Slovenski »mladi« film najbolj označuje pomanjkanje akcije. Njegovi protagonisti so v glavnem marginalci. Žanrsko gledano med temi filmi prevladujejo bolj ali manj realne komedije, zelo pogoste pa so tudi drame z elementi ljubezenske romance ali kriminalke. Le redki filmi pa so se realnosti dotaknili z ostrino ali radikalnostjo, ki izhaja iz motivov družbenega roba ali eksistencialne izgubljenosti (najboljši med njimi je seveda *Kruh in mleko*, 2001). Slovenski film se je končno tudi obrnil stran od ekranizacije literarnih del, ki je bila tako pogosta v času skupne Jugoslavije. Večina filmov po osamosvojitvi je nastala po izvornih

scenarijih in le pet po literarnih predlogah. Slovenska kinematografija je prav s tem, da se je opirala na »trivialne zgodbe, črno kroniko, rock in pop zvezde, oglaševalske spote in televizijske oddaje« šele v zadnjem obdobju zares postala oblika množične kulture (Vrdlovec 2005: 163).

Tomanić po drugi strani meni, da je celotna devetdeseta leta zaznamovala kriza slovenskega filma, ki ji je botrovala »temeljna nezmožnost soočenja s specifičnim družbeno-zgodovinskim kontekstom družbenih sprememb post-komunistične tranzicije« (2002: 18). Zaradi slednje je resničnost slovenskih devetdesetih let v filmu obravnavana s štirimi specifičnimi strategijami, ki so pripeljale do »svojevrsne družbeno zgodovinske kastracije« (prav tam). Prva strategija je revizionizem, ki pa se v Sloveniji sicer ni nikoli povsem razmahnil. Sledi ji mitična po-osamosvojitvena doba, katere ideološki konstrukt je podoba Slovenije kot sodobne, Zahodne kapitalistične države, ki je brezčasna, nekakšen imaginarni status quo, ki temelji na potlačitvi 73-letne Balkanske epizode. To je najbolj razširjena strategija in se je ohranila skozi celo desetletje, zasledimo pa jo v filmih *Babica gre na jug*, *Carmen*, *Poker* (2001) in drugih. Leta 1996, pred katerim je slovensko občinstvo znova navdušil balkanski film, preferirana strategija postane nostalgija, katere najvidnejši predstavnik je *Outsider*, pri čemer je treba poudariti, da gre za nostalgijo posebne vrste, in sicer nostalgijo mladosti in upornišva. Zadnja izmed strategij pa je bila spogledovanje - praviloma skrito za parodijo ali komedijo in podprto s preigravanjem klišejev in stereotipnih likov in vlog. Za to strategijo je značilna površinska obdelanost tem sedanjika, slednje pa dejansko služijo le kot ozadje za »projekcijo klasičnih slovenskih fascinacij s kriminalom, pornografijo in razdrtimi družinami« (Tomanić 2002: 19). Slednje pa se navezuje na fenomen, ki mu Tomanić pravi »slovenski filmski sindrom« (prav tam) in ki ga sestavlja več simptomov, med drugimi odsotni oče, patološka seksualnost, prevlada marginalnih nad povprečnimi junaki in pretencioznost.

Slovenski film se je v svojem kratkem življenju srečal z mnogimi problemi. Tako je poleg časovne zamude in tehnološkega zaostanka nanj zavirajoče vplivalo tudi takratno družbeno-politično stanje ter kulturne značilnosti slovenskega naroda. Slovenski film namreč ni bil v službi filma kot takega, ampak v službi ideologije, kot sem omenila že zgoraj, to pa je na njegovi sceni povzročalo nenehne boje za vpliv na politično, moralno in duhovno življenje naroda. Po drugi strani je bil film dolgo podrejen literaturi, zaradi česar dolgo ni našel svojega pristnega filmskega izraza in je bil posnet z literarnimi prijemi. Razlogov za to je bilo več, med njimi pomanjkanje izvirnih scenarijev in evropska filmska tradicija. Prav odnos film-literatura je na področju slovenskega filma povzročil kar nekaj kriznih trenutkov in pripeljal

do oznake slovenske kulture kot knjižne. Že Rožanc je menil, da »Slovenci mislimo in čustvujemo izključno v besedi, literarno in zaprto, nikakor pa ne v sliki, filmsko in odprto« (Rožanc v Vrdlovec 1988: 173). Slovenski film pa je imel še eno težavo, in sicer da je ves čas drugega filmskega obdobja po Vrdlovcu (1994) in tudi v devetdesetih letih zaostajal za sodobnostjo in bil od nje odtujen, s problemi neaktualnosti in zamujanja z zgodbami pa se je pogosto srečeval še v letu 2002. Ne glede na ustvarjalno svobodo slovenski film tako v zadnjem obdobju gledalcem ni ponudil nobene zgodbe o posledicah tranzicije na individualnih in kolektivnih usodah, ne vprašanj in odgovorov, odpovedal pa je tudi na estetski ravni (Tomanić 2002: 19).

4. ANALIZA REPREZENTACIJ »BOSANCEV« V SLOVENSKEM FILMU

V nadaljevanju naloge bom analizirala izbrane slovenske filme ter poskusila ugotoviti, na kakšen način so v njih reprezentirani pripadniki balkanskih narodov.

Slovenski nacionalizem ne razlikuje med različnimi balkanskimi narodi, ampak vse te različne kulture zvede na en sam enoten konstrukt, ki ga poimenuje bodisi »Bosanec« bodisi »južnjak«, v sodobnosti pa tudi »čefur«. Te oznake v okviru diskurza o slovenstvu označujejo tujost. Slednje poudari že Filip Robar – Dorin v filmu *Ovni in mamuti* iz leta 1985, podobno pa kasneje ugotavljajo tudi drugi avtorji (glej Dekleva 2002; Kuzmanić 1999). Ker me na tem mestu ne zanimajo konkretni ljudje in njihovi narodi, ampak bolj popularne kategorije, ki se uporabljajo za označevanje določenih skupin, bom v analizi uporabljala te popularne izraze, seveda z vso distanco do njihovih šovinističnih implikacij.

4.1 METODOLOŠKI OKVIR

Pri analizi reprezentacij pripadnikov balkanskih narodov v izbranih slovenskih filmih uporabljam kvalitativne interpretativne metode, in sicer metode za analizo vizualnih tekstov. Na podlagi semiotičnega in diskurzivnega pristopa tako v filmih skušam razbrati, na kakšen način so pripadniki balkanskih narodov prek vizualnih reprezentacij v teh filmih umeščeni v slovensko družbo, pri čemer iščem predvsem znake njihovega socialno–ekonomskega statusa in izobrazbe. Poleg tega sem pozorna tudi na razlike med reprezentacijami pripadnikov balkanskih narodov in Slovencev ter skušam ugotoviti, katere izhajajo iz potreb filmske

naracije ter katere so posledica nacionalističnega diskurza. (Ne)pripadnost izbranih medijskih tekstov nacionalističnemu diskurzu pa dokazujem tudi glede na pogostost in obseg (predvsem negativnega) stereotipiziranja v reprezentacijah teh ljudi. Ker me zanima filmska konstrukcija »bosanskosti« v širšem smislu, preučujem tudi jezik in dialoge, skozi katere so bile v filmu predstavljene psihokulturne značilnosti pripadnikov balkanskih narodov ter v njih iščem rasistične (oziroma etnicistične) elemente.

Pri izbiri vzorca za analizo sem svoje raziskovanje omejila na slovenske celovečerne filme (torej daljše od 69 minut), ki so bili posneti v Sloveniji in so nastali v obdobju od leta 1931 pa do vključno 2004. Pri tem sem iz raziskave izločila dokumentarne in otroške filme, risanke, pa tudi zgodovinske filme (med njimi tudi partizanske filme⁴). Med to populacijo celotnega filmskega nabora sem nato izbrala filme, v katerih imajo liki pripadnikov balkanskih narodov eno izmed glavnih ali večjih stranskih vlog. V primeru ponavljanja istih ali zelo podobnih reprezentacij v več različnih filmih pa sem v izogib ponavljanju izbrala samo enega izmed njih ter v njem dodatno izpostavila kumulativni efekt. Časovno sem izbrane filme razdelila v dve skupini, in sicer na tiste, ki so nastali v času Socialistične federativne republike Jugoslavije (pred letom 1991) in tiste ki so nastali v času samostojne Republike Slovenije (po letu 1991). Pri analizi pa izhajam iz naslednjih tez:

1. Slovenski celovečerni filmi predstavnike balkanskih narodov prikazujejo zelo stereotipno, kot manjvredne ljudi v primerjavi s Slovenci.
2. Slovenske filmske reprezentacije pripadnikov balkanskih narodov so po letu 1991 in po osamosvojitvi Slovenije bolj negativne kot pred njo.

4.2 IZBOR FILMOV ZA ANALIZO

4.2.1 FILMI, NASTALI PRED LETOM 1991

V filmih, ki so nastali pred letom 1991, se pripadniki ostalih jugoslovanskih narodov pojavljajo izjemno redko. Tako je od 122 filmov, kolikor jih je nastalo v šestdesetletnem obdobju, le pet takšnih, kjer se med njihovimi glavnimi liki pojavljajo tudi pripadniki ostalih jugoslovanskih narodnosti (seveda z izjemo partizanskih filmov). Ti filmi so: PO ISTI POTI SE NE VRAČAJ (1965), delo režiserja Jožeta Babiča, LAŽNIVKA (1965), ki ga je režiral Igor Pretnar, ZGODBA, KI JE NI (1967), delo režiserja Matjaža Klopčiča, RDEČE KLASJE

⁴ Analiza reprezentacij »južnjakov« v partizanskih filmih je podana v knjigi Petra Stankoviča Rdeči trakovi: reprezentacija v slovenskem partizanskem filmu

(1970), režiser tega filma je Živojin Pavlović in OVNI IN MAMUTI (1985), ki ga je režiral Filip Robar-Dorin.

Za namene empirične analize si najprej pogledjmo kratke vsebine teh filmov. *Po isti poti se ne vračaj* je socialna drama, ki govori o življenju »bosanskih« sezonskih delavcev v Sloveniji. Prikazuje težke razmere, v katerih živijo, saj so nastanjeni kar v barakah, ter kritizira pokroviteljski ter celo vzvišen odnos, ki ga imajo do njih Slovenci. Za glavna lika sezonskih delavcev se zgodba konča tragično, saj gre eden izmed njiju v zapor, drugi pa obupa nad boljšim življenjem v Sloveniji.

Lažnivka je po drugi strani »sodobna melodrama o naivki in goljufu« (Furlan 1994: 93), v kateri mlado Slovenko Branko zapelje šarmantni »Bosanec« Bata z namenom, da bi od nje izvabil večjo vsoto denarja. Branka sicer na koncu dobi denar nazaj, ker Bati vest ne pusti, da bi jo prevaral, vendar pa ostane sama s strtim srcem.

Naslednji film, *Zgodba, ki je ni*, je modernistična pripoved o sezonskem delavcu Vuku, ki posili bolniško sestro in nato zbeži. Skozi celoten film nato bega naokrog po Sloveniji v stalnem strahu, da ga bodo prijeli. Na koncu pa se izkaže, da sploh ni med osebami, ki jih policija išče.

Rdeče klasje je »socialno-kritična pripoved o nasilni kolektivizaciji« (Furlan 1994: 119), narejena po literarni predlogi, romanu Ivana Potrča Na kmetih. Glavni junak je nekdanji partizan in povojni mladinski aktivist Južek Hedl (sin Hrvata in Slovenke), ki odide v odročno štajersko vas z nalogo, da bi organiziral odkup pridelkov in kmete prepričal, naj vstopijo v zadrugo, kolhoz. Ko jih ne uspe prepričati zlepa, si začne pomagati s silo in samovoljnim ravnanjem, s čimer se zameri vaški skupnosti. Poleg tega se erotično zaplete s tremi ženskami iz iste družine, mamo in hčerama. Film se konča tragično, saj Južek konča v zaporu.

Ovni in mamuti pa je »farsa o slovenski ksenofobiji in problemih tujih priseljencev« (Furlan 1994: 215) in je sestavljena iz treh zgodb. Prva govori o sezonskem delavcu Husu, ki iz Bosne pride v Slovenijo iskat delo, se zaposli pri mestni komunali in na koncu umre v mračni mestni uličici. Junak druge zgodbe je Slovenec Marko Skače, ki ima psihične motnje in kar naprej napada sezonske delavce. Po končani terapiji pa se sploh ne znajde več in izgubljeno tava naokoli. Tretja zgodba pa govori o popolnoma asimiliranem priseljencu druge generacije Slavku, ki živi v srednješolskem internatu. Kot pravi Furlan: »Vse tri zgodbe se prepletajo z dokumentarnim gradivom, vse skupaj pa spremlja duhovit komentar na račun slovenske ksenofobije« (1994: 215).

4.2.2 FILMI, NASTALI PO LETU 1991

Za filme, nastale po letu 1991, pa je, kot del slovenskega filmskega sindroma, značilna ravno prevlada marginalnih nad povprečnimi junaki ter pretirana uporaba stereotipov (Tomanić 2002: 20). V skladu s tem se pripadniki balkanskih narodov v njih pojavljajo zelo pogosto, in to kar v sedemnajstih od 45-ih posnetih filmov. Zaradi uravnoveženosti analize in zaradi podobnosti filmskih reprezentacij pripadnikov balkanskih narodov v različnih filmih sem med njimi izbrala šest filmov, v katerih liki »Bosancev« igrajo glavne vloge ali pa so reprezentativni za več filmov. Izbrani filmi so: *OUTSIDER* (1997), ki ga je režiral Andrej Košak, *PORNO FILM* (1999), delo režiserja Damjana Kozoleta, *AMIR – ŠERIF IZ NURIĆA* (2002), ki ga je režiral Miha Čelar, *KAJMAK IN MARMELADA* (2003), film je režiral Branko Đurić, *TU PA TAM* (2004), ki ga je režiral Mitja Okorn in *PREDMESTJE* (2004), delo režiserja Vinka Moederndorferja.

Film *Outsider* predstavlja fanta Seada iz etnično mešane družine, ki se je ravnokar priselil v Slovenijo. Njegove težave se začnejo, ko pade pod vpliv punk gibanja, postane član glasbene skupine in se začne oddaljevati od miselnih vzorcev, ki jih goji njegovo patriarhalno usmerjeno okolje. Konflikt je neizbežen in trd, spremlja ga srednješolska ljubezen, ki pa Seada ne ubrani pred tragičnim koncem v času Titove smrti.

V *Porno filmu* aranžer izloži Čarli z dvema prijateljema sklene, da bo posnel prvi slovenski pornografski film. Glavne vloge v njem dobijo prostitutke prijatelja Janeza, ki jih je ta ukradel črnogorskemu mafijcu Bati potem, ko ga je poslal v zapor. Vendar pa vmes Bata pobegne in jih najde ravno sredi snemanja. Janeza zakoplje v gnoj, Čarliju pa zlomi srce, ko mu veliko ljubezen, prostitutko Kalinko odpelje v Italijo.

Tudi v *Amirju – šerifu iz Nurića* se stara sošolca »Bosanec« Amir in Slovenec Bojan odločita posneti film. Del scenarija predstavlja tudi posilstvo na vlaku (ki ga Bojan sicer ne odobrava in noče vključiti v film) ter rop menjalnice. Zgodba se zaplete, ko se v menjalnici sproži alarm in stavbo obkoli policija. Amir in Bojan se ujameta v zanko, vendar pa se zgodba zdaj nadaljuje v menjalnici, kjer skupaj z njima obtičita tudi dve mladi menjalniški uslužbenki Mojca in Slađana, s katerima Amir in Bojan spleteta nenavadno poznanstvo. Na koncu filma oba glavna junaka po srečanju s policisti pristaneta v bolnišnici, kjer Amirju nato odpove srce in umre.

Kajmak in marmelada govori o ljubezni med Slovenko in »Bosancem«, paru z dna družbene lestvice. Glavna junakinja Špela je zaposlena in preživlja ter skrbi za Boža, ki je brezposeln in cele dneve preživi pred televizorjem. Zaradi tega Špeli prekipi in ga zapusti, zaradi česar pa se Božo zaplete v sumljive posle, da bi zaslužil čimveč denarja in tako dobil

Špelo nazaj. Zgodba se konča tragično, saj Božo Špelo dokončno izgubi ter pristane na invalidskem vozičku.

V filmu *Tu pa tam* si štirje fantje od lokalnega mafijca sposodijo veliko vsoto denarja, ki pa kar naenkrat izgine iz stanovanja enega izmed njih. Rok za vrnitev denarja je en teden in v tem času skušajo izgubljeno vsoto dobiti nazaj z različnimi kriminalnimi dejavnostmi. Pri tem se srečujejo z različnimi vrstami manjših in večjih kriminalcev. Na koncu se izginuli denar najde, prijatelji pa ga lahko obdržijo, ker je bil lokalni mafijec, ki jim ga je posodil, medtem ustreljen. Ta film je še posebej zanimiv, saj je pravzaprav večino likov predstavljajo »Bosanci«.

O štirih prijateljih govori tudi film *Predmestje*, le da gre tu za odrasle moške delavskega razreda z zavoženimi življenji. Cele dneve namreč preživljajo ob popivanju na kegljišču, ko pa se v njihovo sosesko priseli mlad par druge narodnosti, pa postajajo vse bolj nevarni. Najprej vdrejo v zasebnost tega para z videokamero, na koncu pa fanta tako prestrašijo, da se par po hitrem postopku izseli iz soseske.

4.3 ANALIZE FILMOV

4.3.1 PO ISTI POTI SE NE VRAČAJ

Šestdeseta leta prejšnjega stoletja so čas, ko se v Sloveniji začne oblikovati novo osrednje drugo slovenstva, to pa so pripadniki južnoslovanskih narodov, o čemer govori leta 1965 nastali film *Po isti poti se ne vračaj*, ki pa sam ne zapade v nacionalistični diskurz.

Tako je na začetku zgodbe podeželje v Bosni in Hercegovini idilično portretirano, saj prikazuje vaško skupnost v narodnih nošah. Pomanjkanje in revščina, ki ju je v tistem času trpela ta republika, sta podani le skozi naracijo. Ljudje tam so prikazani kot preprosti in neizobraženi, kar se najbolje vidi v tem, da Alija, ko Personalec za rekrutacijo od njega zahteva osebni dokument, slednjemu pokaže partijsko izkaznico. Poleg tega ima vse osebne dokumente spravljene kar v beli kuverti, kar implicira, da jih v tem okolju sploh ne potrebuje. V tej idili sicer pride do incidenta, pravzaprav pretepa med glavnim likom Mačurjem ter Slovencem, ki je prišel tja rekrutirati delavce. Mačur se z njim stepe zato, ker slednji osvaja njegovo dekle Ajšo, kar bi sicer lahko navajalo na stereotip temperamentnega »južnjaškega« karakterja, vendar Ajšina reakcija kasneje na travniku, ko pravi, da je »čuden«, po mojem mnenju to tezo zanika. Namreč, če bi bila temperamentnost splošna značilnost tamkajšnjih moških, bi se Ajši takšno obnašanje zdelo normalno.

Razliko med družbeno in gospodarsko razvitostjo Bosne in Slovenije film označi z ostrim preskokom z idilične sončne pokrajine z ovci na delovni stroj na gradbišču v središču mesta. Ta preskok je vrednostno nevtralen, saj z ničemer ne preferira določenega okolja.

Sezonski delavci v filmu govorijo svoj jezik in so večino časa oblečeni v delavske obleke in neobriti, pri čemer takšna vizualna reprezentacija bolj označuje njihov družbeni in ekonomski status, kot pa etnično pripadnost. Prihaja pa do posameznih razlik v vizualnem reprezentiranju posameznih pomembnejših likov sezoncev, kar reprezentira njihove različne aspiracije v tuji republiki. Tako sta Krste in Abdula v prostem času obrita, urejena ter oblečena bolj elegantno, pravzaprav kot Slovenci. Onadva sta tudi edina, ki hočeta v Sloveniji ostati in si ustvariti življenje. To bolje uspeva Krstetu, ki uspešno opravi izpit za inženirja, Abdula pa se zaljubi v Slovenko Lenko, ki mu skuša najti redno službo, vendar ji to uradno zaradi njegove nekvalificiranosti, v resnici pa etnične pripadnosti ne uspe. Posledično se Abdula proti koncu filma vda v usodo. Zdi se, da s pomočjo teh dveh likov film po tistem namiguje, da mora imeti »Bosanec« za redno službo v Sloveniji višjo izobrazbo kot Slovenec, kar je seveda v nasprotju z idejo bratstva in enotnosti.

Od ostalih glavnih likov sezoncev namerava v Sloveniji do smrti ostati samo še Ahmet, vendar ne z namenom, da bi si ustvaril življenje, ampak da bi v njej do konca propadel. Ahmet je v času bivanja v Sloveniji namreč resigniral in se vdal alkoholu. Njegova reprezentacija je izmed vseh likov sezoncev še najbližja »Bosancu«, kakršne prav tako v filmu portretirajo slovenski mediji. Je namreč neresen, pogosto manjka pri delu ter večino prostega časa preživlja v alkoholni omami in s prostitutkami. Tudi vizualno je reprezentiran kot zanemarjen, neobrit, umazan in se večino časa opoteka ali v roki drži steklenico z alkoholom. Pri tem liku je pomembno predvsem to, da ostali sezonci njegovega vedenja ne odobravajo in ga zato celo delno izločijo iz svoje skupnosti.

Ostali sezonci, Mačor, Alija in njegov drugi sin, Kiril in Mister se po drugi strani nameravajo vrniti v svojo domovino in se temu primerno manj skušajo vklopiti v slovensko družbo, kar je na vizualni ravni razvidno iz tega, da tudi v prostem času nosijo svoje stare obleke in ne skrbijo pretirano za svoj videz (so večkrat neobriti in tako dalje).

Glavni lik Mačor se od ostalih razlikuje najbolj po svoji temperamentnosti ter ponosu in direktnosti, saj medtem ko ostali brez večjega ugovarjanja sprejmejo odločitev podjetja, da postavi nove barake, za katere bo treba plačevati neprimerno visoko najemnino, on odide do predsednika podjetja. Celotna skupina je drugače predstavljena kot pridna in delavna, večina (tisti, ki se seveda nameravajo vrniti) jih tudi pridno varčuje in denar pošilja domov. Sicer

občasno pijejo alkohol ter igrajo poker, vendar je v filmu nakazano, da to pač ni vsakdanja praksa. Zanimivi pa so tudi njihovi znotrajkupinski odnosi, ki kljub manjšim sporom temeljijo na kolegialnosti in prijateljstvu. To se kaže predvsem v tem, da se vsi veselijo, ko Kriste opravi izpit za inženirja, pa tudi na koncu filma so, ne glede na rizik, Mačorju pripravljene pomagati pri pobegu iz države, vendar on to pomoč zavrne.

Tudi slovenski liki so v filmu predstavljeni precej različno. Po eni strani je izpostavljena njihova skopuškost (Lenkina mama), pomanjkanje socialnega čuta (predsednik podjetja ter predvsem njegov svetovalec) in ksenofobičnost in nacionalizem (Rdeči in Lenkina mama), po drugi strani pa so tudi razumevajoči, nacionalistično neobremenjeni in pripravljene pomagati (Personalec, Lenka in njen oče). Pri tem je zanimivo, da od treh prerivanj oziroma pretefov, prikazanih v filmu, dva manjša pretefa (eden je pravzaprav samo prerivanje) začneta »Bosanca«, tretjega velikega, ki se konča tragično, pa dejansko Slovenec, in sicer Rdeči.

Zgornja analiza filmskih likov tako potrjuje postavljeno tezo, da film ne reproducira nacionalističnega diskurza. Posamezni liki »Bosancev« in Slovencev so namreč reprezentirani dovolj različno, da ne moremo govoriti o binarnih nasprotjih in posledično stereotipiziranju, še posebej ne takšnem z negativnimi elementi. Tudi dejstvo, da Mačor na koncu ubije človeka, te teze ne spodbija, saj sem pokazala, da njegov lik ni reprezentativen za celotno skupino. Se pa v filmu pojavi neka razpoka, ki omogoča odmik od hegemonskega branja tega filma. Vsi liki sezoncev, tudi Alijev sin, ki je še otrok, imajo namreč vedno pri sebi nože. To seveda lahko interpretiramo kot da so sezonci v Sloveniji ogroženi in nože potrebujejo za obrambo, po drugi strani pa nošenje hladnega orožja vseeno konotira potencialno nevarnost določene skupine za njeno okolico. Vseeno pa ta razpoka nima zadostne relativne teže, da bi ji lahko pripisovali večji pomen.

4.3.2 LAŽNIVKA

Edini označevalec, ki lik Bate v filmu Lažnivka dejansko konstituira kot »Bosanca«, je pravzaprav le njegovo ime, ki ni slovenskega izvora, ter stavek, ki ga Bati izreče prijatelj njegovega strica proti koncu filma, in sicer: »Brat dela vse, kar hočeš.« Pri tem je pomembna uporaba besede brat, s katero (kot se vidi že v filmu Po isti poti se ne vračaj) so se »Bosanci« nazivali med seboj, njene uporabe pri Slovencih pa v analiziranih filmih nisem opazila. Poleg tega naziv brat pri Srbih, Hrvatih in Bošnjakih predstavlja širok pojem za označevanje večjega dela moškega sorodstva.

Batina vizualna podoba je torej povsem konsistentna z vsemi ostalimi moškimi liki (večinoma verjetno Slovenci), saj je ravno tako kot ostali ves čas elegantno oblečen, ponavadi v obleki, srajci in kravati. Prav tako govori pravilno slovensko kot ostali liki, je vljuden, galanten in ženskam privlačen. Bata in stric se od ostalih, moških in ženskih likov delno razlikujeta le po tem, da je na njunih reprezentacijah večkrat uporabljena osvetlitev nizkega ključa ter da so njune oči, pa tudi polovica obraza zasenčene, v primerjavi z glavnim ženskim likom, Branko, katere obraz je večino časa močno osvetljen. Pri tem ima stric oči zasenčene večinoma ves čas, pri Bati pa ta zasenčenost variira glede na kontekst. Tako je na primer med pogovorom z žensko, ki jo je že ogoljufal, ter stricem, osvetljen povsem realistično, ko pa se z Branko pogovarja o zamenjavi stanovanja (na začetku filma, pri čemer sta obe ženski osvetljeni brez senc), o denarju in poroki, pa dobi pod obrvmi temne sence. Velikokrat je tudi osvetljen tako, da se vidi samo polovica njegovega obraza. Ta drugačnost v vizualni reprezentaciji Bate in strica je po mojem mnenju del filmske naracije in ju ne konstituira kot pripadnika druge etnične skupine, ampak kot negativca, sleparja, ki želita glavno junakinjo ogoljufati.

Bata za razliko od Branke tudi popije veliko alkohola, na kar kažejo mizanscene posnetkov, ki skoraj po pravilu vedno vključujejo neko vrsto alkohola, od piva in vina do šampanjca. Vendar pa, ker v filmu eksplicitno ni pokazano, kaj pijejo ostali moški, slednjemu ne moremo pripisovati večjega pomena.

Obstaja pa še neka podrobnost, po kateri se liki Bate, strica in njune družine razlikujejo od ostalih moških likov v filmu, in sicer da drugi moški ne kadijo (razen ene izjeme na svatbi Brankine prijateljice). Prav tako tudi ženski liki ne kadijo, razen (zelo verjetno) prostitutk, ki jih v stanovanje na zabavo pripelje Batin stric. Vendar je tudi to po mojem mnenju le še ena konvencija, s katero film Bato in ostale umesti v svet podzemlja, jih označi kot kriminalce. Določeni prizori, predvsem tisti, v katerih stric s svojo družino igra poker, močno spominjajo na stare Hollywoodske filme o gangsterjih, le da tukajšnjim »gangsterjem« namesto cigare iz ust visi cigareta.

Film Lažnivka tako vizualno in karakterno ne vzpostavlja kulturnih razlik kot etnično neprehodnih razlik med Slovenci in »Bosanci«, torej prav tako ne reproducira nacionalističnega diskurza. Edino, kar bi v analizi lahko zbudilo pozornost, je odločitev pisca scenarija, da ravno za lik goljufov izbere drugo, »južnjaško« etnično pripadnost. Vendar pa tudi to ne igra večje vloge, ker razplet zgodbe ta sprva negativni lik dejansko transformira v pozitivnega, saj glavni junakinji na koncu pove resnico in ji vrne že odtujeni denar (po drugi strani pa to ne velja za strica in njegovo družino).

4.3.3 ZGODBA, KI JE NI

V filmu *Zgodba, ki je ni* (podobno kot v *Lažnivki*) v vizualni reprezentaciji sezonskega delavca Vuka ni nobenih indicev o njegovem etničnem poreklu, še celo o njegovem ekonomskem statusu ne. Kot sezonskega delavca ga gledalec prepozna šele na podlagi začetne mizanscene, in sicer skupnega preprosto opremljenega prostora s posteljami, ki si ga deli več moških, torej barake za sezonske delavce. Ta baraka se drastično razlikuje od delavskih barak, kakršne je prikazoval film *Po isti poti se ne vračaj* dve leti poprej. Prav tako se tudi Vuk drastično razlikuje od Mačurja in njegove družbe, saj ni nikjer sledu o delavskih oblačilih in Vuk govori popolno slovenščino. Etnično pa ga v eno izmed ostalih jugoslovanskih republik uvrsti samo njegovo ime ter filmski dialogi. Tako ga kot Neslovenca prepoznajo glasbeniki ter Učiteljica, sam pa pravi, da je doma nekje ob meji (in ne pove, kateri). Do takšnih razlik v vizualnih reprezentacijah dveh filmov, ki sta si časovno zelo blizu, prihaja zaradi različnosti žanrov, *Po isti poti se ne vračaj* je namreč socialna drama, *Zgodba, ki je ni* pa modernistična pripoved, ki se ukvarja z eksistencialnimi stiskami ter kot taka v svoji naraciji uporablja manj realistične prijeme. Glede na to, da se Vuk od ostalih filmskih likov ne razlikuje ne vizualno, ne v kakšnem drugem pogledu ne razlikuje, tudi v tem filmu ne moremo govoriti o kakršnemkoli etničnem ali nacionalističnem stereotipiziranju. Vuk je pač »paranoični, tesnobni eksistencialist s hudim občutkom krivde, tipični moderni junak,« (Štefančič, 2005: 70) in bi lahko bil tudi Slovenec ali karkoli drugega, pa to na njegovo reprezentacijo v filmu verjetno ne bi bistveno vplivalo.

4.3.4 RDEČE KLASJE

Film *Rdeče klasje* je režiral predstavnik srbskega črnega vala Živojin Pavlović, zato načeloma naj ne bi spadal med filme, relevantne za to diplomsko delo. Kljub temu pa je literarna podlaga za film delo slovenskega avtorja, in sicer roman *Na Kmetih* Ivana Potrča, pa tudi sam film vse filmografije uvrščajo med slovenske filme, zato se vseeno lotevam analize njegovega glavnega lika Južka Hedla, sina Slovenke in Hrvata.

Že v prvih kadrih filma postane očitno, da lik Južka ni Slovenec, saj slovenščino govori z naglasom, vmes pa uporablja tudi hrvaške besede. Njegova vizualna reprezentacija se skozi večino filma drži stereotipa mladega partijskega funkcionarja in komunista. Ves čas namreč nosi vojaško srajco, hlače in škornje ter skrbi, da je videti urejen (vedno sveže obrit,

čista obleka). Njegova podoba se spremeni šele na koncu filma, ko se zaradi razočaranja tako v ljubezni kot nad slovenskimi kmeti začne zapijati ter na koncu pristane v zaporu zaradi uboja. V tem zadnjem prizoru je tako oblečen v navadno belo srajco, umazan suknjič ter popolnoma zablatene hlače, s čimer se vizualno zlije z zaprtimi kmeti ter tudi na ta način (poleg tega, da so oni edini, ki ga še sprejemajo) postane eden izmed njih.

Če Južka primerjamo z drugim partijskim funkcionarjem, Slovincem Janžo, ki je prav tako zadolžen za pobiranje dajatev na kmetih, ugotovimo, da je slednji videti veliko bolj zanemarjen, saj nosi zmečkano obleko in je večino časa slabo obrit.

Na splošno je Južkov lik predstavljen bolj pozitivno kot liki ostalih partijskih funkcionarjev. To se kaže predvsem v tem, da v primerjavi z ostalimi izraža toplino, človeškost in razumevanje kmetov, do katerih se vede bolj tudi bolj prijazno, saj jih ne zmerja, ne zaničuje in nad njimi vsaj na začetku ne dopušča nasilja.

Z razvojem zgodbe postane sporna predvsem Južkova moralnost, saj je zaljubljen v kmečko dekle Tuniko, spi pa z njeno mamo Zefo in kasneje tudi sestro Hano. Vendar pa je ta moralna sprijenost nekako razširjena na celotno skupnost, saj tudi Janža neki kmetici, katere mož je v zaporu, ponudi odpis dolgov v zameno za spolne usluge, ona pa dogovor sprejme z nasmeškom.

Tako lik Južka kot Janže sta tako definirana v terminih komunistične partije, ki je po definiciji jugoslovanska, torej nadnacionalna, ter kot taka tudi reprezentirana v filmu. Južkov bolj urejeni videz pa gre naknadno pripisati njegovi mladosti ter ambicioznosti znotraj partije. Tako je Južkov naglas edino, kar ga definira kot Neslovenca, zato tudi v tem filmu ne moremo govoriti o etnični stereotipizaciji in nacionalističnem diskurzu. Seveda pa naj še enkrat poudarim, da je za vizualno reprezentacijo v največji meri odgovoren režiser in je zato analiza Rdečega klasja v to diplomsko delo vključena z zadržkom in se ji tudi pripisuje manjši pomen kot analizam ostalih filmov.

4.3.5 OVNI IN MAMUTI

Film Ovni in mamuti poleg tega, da kritizira slovensko družbo, usmeri pozornost tudi na delitev »Bosancev« na prvo in drugo generacijo ter skozi film gradi na prikazovanju razlik med tema dvema skupinama, reprezentiranima skozi lika Husota in Slavka. Tretji lik, Slovenec Marko Skače pa je vpeljan kot orodje za zgoraj omenjeno družbeno kritiko skozi farso.

»Bosanci« prve generacije so prikazani kot neizobraženi sezonski delavci, ki ne govorijo slovensko in večinoma tudi ne kažejo nobenega namena, da bi se jezika naučili. Veliko popivajo, po gostilnah popevajo »bosanske« pesmi ter se malo za šalo, malo zares v teh gostilnah tudi stepejo. Vizualna reprezentacija Husota kot njihovega predstavnika sestoji iz starih in ponošenih oblačil (oziroma na delovnem mestu smetarska uniforma) ter stalno prisotne cigarete v ustih. Lik Husa je večino časa tiho ter v filmu na začetku samo dela in spi, kasneje pa se tema dvema dejavnostima pridruži še popivanje. Film ne reflektira nobenih njegovih občutkov (razen na koncu domotožje, ki se kaže v prepevanju narodnih pesmi in plesanju kola), Huso je videti kot stroj, ki dela vse do trenutka, ko se sredi noči v zakotni ulici ugasne. Sezonski delavci tako vsakršne odločitve slovenske družbe in delodajalcev sprejemajo popolnoma pasivno in resignirano. To so starejši ljudje na robu družbe, ki so že zdavnaj izgubili upanje na boljše življenje in samo še životarijo ter delajo, da lahko domov pošiljajo denar oziroma da gredo s tem denarjem lahko v gostilno.

»Bosanci« druge generacije pa so njihovo popolno nasprotje, saj so mladi in perspektivni in se aktivno borijo za svoj položaj v družbi, kar je prikazano skozi skupinski protest v študentskem domu zaradi prehrane ter na kotalkališču zaradi glasbe. So vključeni v proces izobraževanja ter precej razmišljajo tudi o lastnem položaju znotraj tuje družbe in kulture ter skušajo najti nek način samoidentifikacije, ki se kaže v Slavkovih razmišljanjih. Vizualno so reprezentirani kot povprečna mladina, govorijo slovenski jezik.

Film nasprotje med generacijama najbolj izpostavlja preko montaže, za katero je značilno preskakovanje med posnetki mlajše in starejše generacije ter predvsem preko tega, da jih prikazuje v enakih ali celo istih prostorih (kopalnica), saj so oboji nastanjeni v isti zgradbi, ki je hkrati dijaški in samski dom.

Film pa uvaja še eno nasprotje, in sicer med podeželjem in mestom, pri čemer je podeželje prikazano idilično in v topli sončni svetlobi, mesto pa je mračno in umazano in patološko. Na podeželju se nahajajo Slovenci, v mestu pa »Bosanci« ter umsko prizadeti Marko Skače. Vendar pa je pomen, ki ga uvaja ta reprezentacija, z zadnjo sekvenco spreobrnjen, saj pokaže, da je podeželje pravzaprav še bolj patološko kot mesto. Poleg tega skozi celotno pripoved prikazano relativizira oziroma komentira s simboličnimi elementi. Najboljši primer slednjega je fiktivni prizor, v katerem se Huso spusti skozi vrata v tleh, na njih pa je obešen poster, na katerem piše »Ovdje nema boga«. Močno simboliko pa ima tudi prizor, v katerem je v topli sončni svetlobi prikazan mladinski zbor, ki prepeva pesem o bratstvu in enotnosti Jugoslovanov, pred njim stoji kip delavcev, na katerem je zapisano »Marš Bosanci«.

V filmu *Ovni in mamuti* ne moremo govoriti o nacionalističnem diskurzu, saj je večina prav slovenskih likov prikazana če že ne patološko, pa vsaj negativno oziroma poniževalno. Dejansko je kot pozitivna reprezentirana edino skupina »Bosancev« druge generacije, katerih emancipatorne akcije film slika v zelo naklonjeni luči. S tem film, kljub temu, da opozarja na nesprejemanje starejše generacije »Bosancev« v slovenski družbi (in se temu nesprejemanju v določenih trenutkih tudi pridruži – vzroki za Markovo psihozo), ponuja upanje na enakopravnost etničnih skupin v Sloveniji v prihodnosti. Vendar pa je kot pogoj za enakopravnost (sicer latentno a vseeno) izpostavljena vsaj delna asimilacija »Bosancev« v slovensko družbo in kulturo.

4.3.6 OUTSIDER

Glavni lik Outsiderja Sead Mulahasonović skozi film doživi transformacijo iz »Bosanca« v Slovenca. Tako se na začetku njegov način oblačenja vidno razlikuje od tistega njegovih sošolcev. Slednji so namreč prikazani kot večinoma razdeljeni v dve skupini, in sicer pankerji in šminkerji (kar je sicer pankerska oznaka, ki jo v filmu vpelje Kadunc). Sead ne spada v nobeno izmed njih, zdi se tudi, da je oblečen slabše kot ostali, v preveliko, staro in razvlečeno majico ter staro jakno. Poleg tega gleda, kot da bi bil kar naprej zaspan, vseskozi ima odprta usta, je večino časa tiho, njegove reakcije pa so zmedene in počasne. Vsi ti elementi pri gledalcu ustvarijo vtis, da ima Sead nizko inteligenco, ki meji skoraj na umsko zaostalost, čeprav se kasneje izkaže, da to ni res. Poleg tega nacionalističnega stereotipa, ki izhaja iz označevanja osrednjega drugega kot intelektualno inferiornega in ki ga film na primeru lika Seada skozi zgodbo na videz poruši, pa so pri oblikovanju Seadovega lika uporabljeni še trije drugi. Na prvega kaže dejstvo, da je zelo dober v nogometu, saj mu slovenski sošolci niso kos in zato nad njim kar naprej delajo prekrške, pa tudi kasneje Sead Kaduncu reče: »Šta ti znaš o fuzbalu?« Gre za starejši stereotip o nogometu kot nacionalnem športu ter po drugi strani smučanju kot slovenskem nacionalnem športu, ki kasneje dobi svojo negativno variacijo, in sicer, da so »Bosanci« dobri samo za nogomet. Ta stereotip izpostavljam samo zato, ker prizor z nogometom za film nima nobene narativne vrednosti (razen, da Kadunc dodatno naveže stik z Seadom, kar pa bi se dalo izpeljati tudi drugače), torej očitno služi označevanju. Naslednje stereotipiziranje je Seadova nadarjenost za glasbo, kar naj bi tudi bilo tipično za balkanske narode v primerjavi s Slovenci, kaže pa se v tem, da je glasbeno ustvarjanje Kadunčeve pank skupine precej klavrno, dokler se ji ne pridruži Sead, ki poleg vodilne kitare tudi poje in piše besedila. Tretja stereotipna komponenta pa se kaže v

Seadovem osvajanju Metke, saj je pri tem veliko bolj samozavesten kot ostali fantje ter zna pihati na dušo (»Metka, zakaj si takšna?« - »Kakšna?« - »Pa, lepa«), pravi »šarmer« torej, kar naj bi bilo spet značilno za »južnjake«.

Zdi se, da se Sead že v začetku distancira od »svojih«, saj edinima dvema »Bosancema« v šolskem okolju, dvema delavcema, ki stereotipno sedita in se sončita, namesto, da bi delala (sta torej lena), pokaže sredinec. Po drugi strani pa se da ta prizor interpretirati tudi drugače, saj med temi tremi liki obstaja velika medgeneracijska razlika, pripadajo različnim družbenim stanom, poleg tega pa delavca dajeta tudi nesramne pripombe o Seadovi simpatiji Metki. Gre torej za razpoko, ki se jo znotraj teksta različno ovrednoti, čeprav lika bosanskih delavcev v vsakem primeru ostajata filmska stereotipa.

Skozi film se nato Sead začne spreminjati, kar se najprej pokaže v njegovi vizualni podobi, saj privzame pankerski stil oblačenja. Temu sledi vključitev v to subkulturo s podelitvijo nadimka Sid, s čimer mu Kadunc dejansko določi vzornika ter nekako celo prezgodnjo smrt (tudi Sid Vicious je umrl mlad). Še bolj očitno pa se ta transformacija kaže v Seadovi uporabi jezika, saj na začetku govori samo »bosansko«, na koncu pa skoraj samo slovenščino, pri kateri ima le še rahel »južnjaški« naglas, »bosanščino« pa uporablja samo še v stiku s »sovražniki« (nacionalističnimi sošolci, policisti in očetom) – torej kot orodje upora oziroma pri očetu verjetno iz navade. Skozi ta proces se nato izkaže, da je Sead dejansko precej inteligenten, saj ima v šoli lepo oceno tudi pri slovenščini, čeprav je bil v začetku leta pri tem predmetu v očitno slabšem položaju kot sošolci. Poleg tega se spremeni tudi njegov izraz obraza (ne hodi več naokrog z odprtimi usti), več govori in tako dalje. Sledi zloraba tablet, kateri je na začetku nasprotoval, čeprav ne na načelnem ampak kulturnem nivoju, češ da so tablete za ženske, za moške pa je pivo (kar za pankersko subkulturo v Sloveniji očitno ne drži). Na koncu pa se Sead že tako identificira s slovenskimi pankerji, da ga v gostilni tako zmoti petje »bosanskega« oficirja, da mu po krajšem verbalnem konfliktu celo zabrusi: »Jebem ti mater bosansko!« Njegova transformacija se zaključi v dejanju samomora, stereotipno značilnega za Slovence.

Film pa na nekaterih mestih tudi posredno nakazuje na splošne razlike v družbeno-kulturni razvitosti Slovencev ter ostalih jugoslovanskih narodov. Prva se kaže v Seadovi zmedenosti, ko v Sloveniji naleti na pank kot mladinsko subkulturo. Glede na to, da se je njegova družina zaradi očetove službe selila po različnih jugoslovanskih republikah (kot Sead pove Metki, je živel v Beogradu, Zagrebu in Skopju), je očitno, da v vseh teh družbah mladinskih subkultur očitno ne poznajo. Poleg tega učiteljica, ki ni reprezentirana kot nacionalistka, Seada pri pouku ukori z besedami: »Pri nas je šola resna stvar,«, kar implicira,

da vrednota izobraževanja v ostalih republikah naj ne bi bila tako prisotna. Naslednja podrobnost, ki implicira dejstvo o razlikah v vrednotah, je popolnoma nasprotni odziv Metke in Seada na njeno nosečnost. Medtem, ko Metka slednjo dojema kot problem, se Sead novice o otroku prav razveseli. Za Slovence je očitno takrat že pomembno, da človek konča šolanje ter si uredi materialni položaj preden ima otroke, gre torej za materialistično komponento družbe, ki je Seadu očitno tuja. Zadnji indic o različnosti pa je Seadova družina, ki temelji na patriarhatu, saj mati nima nobene besede pri vzgoji sina (kar je še toliko bolj očitno glede na specifično vodilno vlogo matere v slovenski kulturi) in se moža dejansko boji, slednji pa uporablja pri vzgoji uporablja tudi nasilje.

Lik Seadovega očeta najbolj definirata dva elementa, in sicer vojska ter njegova nacionalna pripadnost. Prva se kaže v tem, da je večino časa prikazan v uniformi ter da doma uveljavlja vojaško disciplino. Tudi sicer sta vojska in Tito najpomembnejša stvar v njegovem življenju, prvo je razvidno iz tega, da se cela družina podreja njegovi službi (se selijo iz države v državo, Seadova mama brez pritoževanja novo leto praznuje sama). Njegovo oboževanje Tita pa film prikaže v njegovi reakciji na Seadovo spričevalo, ki je sicer lepo (povprečna ocena 4), oče pa je besen in ga udari, ker je dobil ukor zaradi nespoštovanja Tita. To dejansko pomeni, da mu je bolj pomembno spoštovanje državnega voditelja kot sinova varna in lepa prihodnost, ki jo implicirajo te ocene. Na koncu filma pa ga Titova smrt celo tako šokira, da niti ne poskusi sinu preprečiti, da bi naredil samomor. Druga komponenta je etnična pripadnost, ki jo film gradi na njegovem jeziku (govori »bosansko«), že zgoraj omenjeni patriarhalnosti njihove družine ter njegovem hitrem temperamentu (razburi se namreč za vsako malenkost – stereotip »južnjaškega« temperamenta). Na tem mestu pa bi lahko izpostavili tudi vrsto jedi, ki jih pripravlja Seadova mama, ki so tudi »južnjaške«, in sicer pasulj. Slednje zopet omenjam predvsem zaradi tega, ker namenjanje pozornosti filma temu, kaj družina je za kosilo, nima narativne vrednosti. Zadnja lastnost, s katero film označuje očetovo nacionalnost pa je pretirana agresivnost, saj oče v nekem trenutku tako močno udari Seada, da ima le-ta naslednji dan modrico na očesu.

Agresivnost kot »južnjaško« lastnost film subtilno vpelje skozi reprezentacijo dveh represivnih državnih institucij, vojske in policije. Pri tem vojaški kader predstavljajo samo pripadniki ostalih jugoslovanskih republik (ne govorijo slovensko), policaji pa so samo Slovenci. Element agresije kot označevanja vstopi, ko vojaki Kadunca zaradi pisanja grafitov grobo pretepejo, policaj pa je po drugi strani do Seada, privedenega zaradi motenja nočnega miru, prav prijazen (mu celo ponudi cigareto), pa tudi Kadunc, ki takrat že ima kartoteko, pri zasliševanju zaradi istega prekrška dobi le klofuto. Seveda pa lahko to razliko v reprezentaciji

beremo tudi drugače, in sicer da so bili vojaki bolj ideološko indoktrinirani. Osebnostno se bolj nagibam k prvi razlagi ravno zaradi pomanjkanja Slovencev v reprezentaciji JLA v tem filmu. Sicer je res, da je JLA načrtno nameščala svoje kadre tako, da so bili nacionalno čimbolj razkropljeni, predvsem z namenom preprečiti oblikovanje nacionalnih armad. To pa ne pomeni, da slovenski oficirji niso bili nameščeni tudi v slovenskih vojašnicah. Ta reprezentacija posledično tudi implicira, da je bila že leta 1980 v Sloveniji vojska pravzaprav »tujca sila«. Po mojem mnenju je tako filmska reprezentacija vojske v tem primeru ideološko obremenjena in prikazana z vidika dogodkov, ki so se zgodili šele enajst let kasneje (napad JLA na Slovenijo).

Kot pravi Tomanić, je *Outsider* nostalgичni film (2002: 19) in je kot tak umeščen v vodilni diskurz bratstva in enotnosti vseh jugoslovanskih narodov, ki je vladal v Jugoslaviji večino časa njenega obstoja. V skladu s tem diskurzom so reprezentirani vsi Seadovi sošolci, tako pozitivni liki (Metka, Kadunc, pa tudi Podgana, Dizi in Izi) kot nacionalistični sošolci, ki so prikazani zelo negativno (kot reve, hinavci in spletkarji – eden izmed njih namreč Kadunca ovadi vojski zaradi pisanja grafitov iz osebnih maščevalnih razlogov). Tudi podobe učiteljev oziroma kar večine odraslih so umeščene znotraj tega diskurza. Kljub temu pa v tekstu prihaja do razpok, ki imajo kar precejšnjo relativno težo in zaradi katerega lahko film umestimo tudi v nacionalistični diskurz. Ta se kaže predvsem v Seadovi vizualni reprezentaciji pred asimilacijo v slovensko družbo (čeprav naj opozorim, da bi nekatere komponente te reprezentacije lahko izhajale iz Seadove nesigurnosti v novem okolju, vendar ne vse), v reprezentaciji vojske in njegovega očeta ter v subtilnih namigih na razlike v kulturi, pri čemer film preferira slovensko inačico (saj je njen produkt).

4.3.7 PORNO FILM

V Porno filmu sicer nobeden izmed glavnih likov ne predstavlja pripadnika balkanskih narodov, njihove reprezentacije se kot na zgodbo vplivajoči elementi pojavijo šele v zadnjih sekvencah. Ta film je bil izbran kot predstavnik vrste filmov, v katerih se za »bosanske« like uporablja zelo specifična vrsta reprezentacije in sicer stereotip jugoslovanske (srbske itd.) mafije. Mednje spadata na primer *Poker* in *Blues* za Saro kot zelo očitna primera, reprezentacije pripadnikov drugih jugoslovanskih narodov pa se v teh filmih razlikujejo le v podrobnostih, ki pa jih gre še najbolj pripisati različnosti žanrov.

Stranski lik Bate Porno film vpelje skozi dialog Kalinke in Čarlija, v katerem je opisan kot Črnogorec, prejšnji lastnik Kalinke in ostalih prostitutk, ki je z njimi tako grdo ravnal, da

Kalinko še vedno tlačijo nočne more o njem. Slednjemu takoj sledi sekvenca, v kateri Bata, ki je s svojo tolpo ravnokar pobegnil iz zapora, pride v svojo hišo, katera je bila med njihovim prestajanjem kazni razdejana, »njegove« prostitutke pa so izginile. Bata je, z izjemo bele srajce, oblečen popolnoma v črno. Okoli vratu ima zlato verižico in v ušesu zlat uhan, nosi sončna očala in usnjeno jakno. Vizualne reprezentacije ostalih treh pripadnikov so sestavljene iz podobnih elementov, le da so oblečeni v samo črna oblačila, njihova telesa so bolj mišičasta in nabita (konotirajo nevarnost), dva izmed njih sta pobrita na balin (enaka konotacija), tretji pa ima dolge lase kot Bata. Vsi na vidnem mestu, za pasom, nosijo pištole. Kot del jugoslovanske mafije (in ne le osamljeno tolpo) jih film prikaže skozi Batin obisk lika starejšega dostojanstvenega človeka, ki ga po Batinem obnašanju (pozdrav, spoštljiv odnos) ter skozi dialog gledalec prepozna kot mafijskega botra.

Karakterno lik Bate označuje glasno govorjenje (če že ne kar stalno vpitje), srbski jezik, obilna uporaba kletvic, izrazita gestikulacija in agresija, ki je razvidna iz njegovega razbijanja preostalega interierja v hiši, pa tudi iz pripovedi Kalinke o pretepanju in zapiranju prostitutk. Poleg tega je temperamenten (hitro izgubi živce), šovinističen (prostitutke mu pomenijo samo blago in se do njih obnaša nesramno in cinično) in se počuti izrazito superiornega nad glavnimi filmskimi liki (predvsem zaradi orožja in svoje tolpe). Ta reprezentacija je popolno nasprotje reprezentacije slovenskega »mafijca« Janeza oziroma Johna. Slednji je namreč skozi ves film popolnoma miren, kletvice pa uporablja na nek dobrodušen način. Vljuden, prijazen in uvideven je celo do ljudi, od katerih izterjuje denar (»Ali lahko stopimo noter, da ne bodo sosedje gledali?«). S prostitutkami lepo ravna in ima do njih topel, skoraj očetovski odnos. Vizualno pa je večino časa reprezentiran kot navaden poslovnež (elegantna obleka) in njegova podoba nikakor ne implicira, da se ukvarja z ilegalnimi posli (pištola je na skritem mestu).

Karakter celotne tolpe pa je prikazan v sekvenci, v kateri se z ukradenim avtomobilom vozijo po Ljubljani z »bosansko« narodno glasbo navito do konca. Pri tem vsi mahajo s pištolami, Bata pa celo sredi belega dneva, sredi mesta, iz avta v zrak izstreli nekaj nabojev.

Ker Porno film žanrsko spada med komedije, so predvsem njihove karakterne lastnosti prikazane na humorističen način, ki je najbolj očiten v končnih sekvencah filma (pa tudi v tem, da se sredi Ljubljane popolnoma izgubijo), saj se jih Janez ne boji in Bati kljub na telo prislonjeni pištoli nesramno odgovarja, v filmu pa tudi nihče ni ubit. Tako je zaradi žanra tem likom odvzeta ostrina, konotacija nevarnega, ki izvira iz njihove vizualne reprezentacije, pa zreducirana na minimum. To pa po drugi strani ne velja za reprezentacije istega kova v drugih

filmih bolj resnega žanra, na primer Pokru, kjer se vizualno konotirane karakterne oznake dejansko tudi realizirajo v dejanjih likov (umori, posilstvo).

Tako za resne kot humoristične žanre pa velja, da so ti liki, tako kot Bata, predstavljeni zelo poenostavljeno in enodimenzionalno, zreducirani na le nekaj preprostih negativnih značilnosti. So torej stereotip, ki Bato ter njemu podobne like v drugih filmih delegira v področje nekulturnega in nevarnega. Iz slednjega lahko sklepamo, da izhajajo iz nacionalističnega diskurza in služijo predvsem utrjevanju uveljavljenih družbenih diferenciacij in predsodkov.

4.3.8 AMIR – ŠERIF IZ NURIĆA

Na prvi pogled se zdi, da želi film Amir – šerif iz Nurića obračunati z za konec devetdesetih let značilnimi stereotipi »Bosancev« kot mafijcev in agresivnežev, kakršne sem opisala v analizi Porno filma. Glavni lik, »Bosanec« Amir je namreč oblečen v črno, ne manjka mu niti črn usnjen plašč in temna sončna očala, piko na i pa predstavlja debela zlata verižica in seveda – pištola, pač skladno s stereotipom »jugoslovanske mafije«. Predstavniki le-te so v filmih devetdesetih let reprezentirani kot agresivni ljudje, ki predstavljajo nevarnost slovenskemu človeku in predvsem ljudje, ki »mislijo resno«, živijo na robu družbe ter jim človeško življenje ne pomeni veliko. Tukaj pa pride do razhajanja med takšnimi reprezentacijami in Amirjem. Slednji namreč ni mafijec in morilec, ampak navaden fant, ki je svojemu očetu ukradel pištolo in se zdaj igra kriminalca. To sicer ne pomeni, da Amir ne izvaja nasilja in kriminala, saj že na začetku filma pod pretvezo, da je policaj, na vlaku posili Mojco, kasneje pa s svojim snemalcem skuša oropati menjalnico in pri tem pretepe tam zaposleno Slađano, udari prav tako tam zaposleno Mojco in je agresiven tudi do starejše gospe – stranke v menjalnici. Pomembna razlika, ki potrjuje mojo začetno tezo, pa je, da Amir pri tem ni »resen«, zanj je vse to »igra«, on skupaj s prijateljem pač snema film. To se kaže predvsem v tem, da dejansko nikogar resno ne poškoduje, pa tudi, ko se starejša gospa v menjalnici zgrudi, v njeni torbici poišče tablete za srce, s čimer jo pravzaprav reši. Kot že rečeno, on pravzaprav ni mafijec, on je šerif. Ta oznaka ima rahlo slabšalen konotativni pomen, saj referira na osebo, ki neutemeljeno misli, da je »glavna« in si lahko dovoli veliko več kot ostali, da ima, tako kot pravi šerifi divjega zahoda, seveda v tem primeru metaforično rečeno zakon v svojih rokah. Amir je prikazan pravzaprav kot razvajeni edini sin policijskega inšpektorja, »bosanskega« priseljenca prve generacije, ki je svojemu otroku v sovražnem okolju skušal omogočiti boljše življenje, na, glede na posledice, očitno napačni način, in sicer

s tem, da mu je vedno popuščal in ga zalagal z denarjem. Samega očeta film označuje kot »Bosanca« predvsem na podlagi njegovega jezika (ne govori slovensko), njegov lik pa je še najbolj pozitiven, saj je prikazan kot dober človek močnih moralnih načel, ki se žrtvuje za svojega sina (v zameno za to, da sina ne ovadijo, pusti službo v policiji le nekaj let pred upokojitvijo).

Lik Amirja je tako prikazan kot razvajan, neodgovoren, ignorantski do tujih čustev in predvsem oseba, ki iz sebe dela spektakel. Predvsem slednje izvira iz dejstva, da se odloči posneti film, v katerem sam sebi podeli glavno vlogo, kaže pa se tudi v njegovi ekshibicionistični akciji na policijski postaji, pa tudi njegovem pretvarjanju, da ima srčni napad na bencinski črpalki. Kar se tiče njegove vloge v filmu, se zdi, da se Amir odloči, da bo odigral ravno stereotip »Bosanca«, torej mafijca. Vse skupaj pa se dogaja ravno v času pusta, s čimer po mojem mnenju film tudi simbolično nakazuje, da je Amirjeva stereotipna zunanost in delno tudi obnašanje samo maska, torej dodatno izpostavlja neresničnost tega stereotipa.

Kljub temu, da Amir – šerif iz Nurića spodbija določen stereotip o »Bosancih«, pa vestno uporablja nekatere druge. Glavni liki v filmu so štirje, in sicer Slovenec in Slovenka ter (glede na etnične korenine) Bošnjak in Srbkinja. Oba para imata skupne značilnosti, primerjalno po spolu pa si podobno kontrirata.

Čeprav je Amir – šerif iz Nurića eden redkih slovenskih filmov, v katerem je izpostavljen konfliktni odnos med pripadnikoma dveh različnih balkanskih narodov, pa še to le na narativni ravni, v obliki nacionalističnih vicev, ki jih pripovedujeta Amir in Slađana. Na reprezentativni ravni pa razlika med njima izgine. Tako Amir kot Slađana sta namreč temperamentna, ekstrovertirana, veliko govorita in pri tem uporabljata izrazito gestikulacijo ter sočne jugoslovanske kletvice, oba sta ponosna in se ne pustita ustrahovati, ker se jima, kot oba pravita »jebe«. Vsak na svoj način pretirano ter popolnoma dominirata nad vsak svojim slovenskim prijateljem oziroma prijateljico. Pri tem je predvsem Slađana vizualno prikazana izrazito stereotipno (pač v skladu s tem, da se »Bosanke« oblačijo preveč izzivalno in so brez okusa), saj je oblečena podobno kot pocestne prostitutke v ameriških filmih, v rdeče mini krilo, mrežaste nogavice in seveda visoke pete, na zgornjem delu telesa pa kombinira dva povsem različna (in estetsko nezdržljiva) živalska vzorca. Poleg tega je močno namazana (temna šminka), nosi velike uhane ter večino časa obupno očitno žveči žvečilno gumo (kar zopet spomni na zgoraj omenjene prostitutke). Govori pretežno slovensko, čeprav vmes uporablja srbohrvaščino, kar je značilno tudi za Amirja. Amir je po drugi strani še bolj delegiran v prostor tabuiziranega. Tako ga v zelo zgodnji fazi pripovedi kar najbolj negativno

opredeli ravno dejanje posilstva, film pa ga dejansko ves čas na podoben način označuje skozi malenkosti. Tako že v začetku filma (pred posilstvom), ki se dogaja na vlaku, je namreč v sredini kadra Amirjeva roka, ki skozi hlače podrgne njegove genitalije in obstane na njih, kar naj bi bilo v skladu s slovenskimi normami v javnosti seveda popolnoma neprimerno. Poleg tega se brez očitnega razloga sleče tudi na policijski postaji in svojemu prijatelju kaže zadnjico. Delno pa ga kot umazanega opiše tudi policaj, ki ju ustavi na cesti, čeprav je to posledica Amirjevega namernega zasmrajevanja avta s črevesnimi plini, kar pa ne pomeni, da tudi to ni v skladu z obstoječimi normami. Tudi osebnostno je Amir prikazan kot zelo vsiljiv, saj kar naprej vdira v intimni prostor tujke na vlaku (jo prijema za kolena), kar bi slovenska kultura zopet označuje kot zelo neprimerno.

Slovenca sta po drugi strani zelo pasivna, tiha in ubogljiva. Amirjev prijatelj mu je podvsem podrejen in tudi, ko se ne strinja z njegovim početjem, ne spravi iz sebe več kot nekaj šibkih ugovorov. Tako je na primer očitno, da se ne strinja z Amirjevim posilstvom na vlaku (saj noče, da ga vključita v film), vendar mu tega ne pove, ampak samo vpraša, če se ne boji, da bo dobil aids. Prav tako mu ni všeč Amirjeva agresivnost nad Slađano, pa vendar ne stori nič, da bi ji pomagal. Njegova podrejenost se kaže tudi v tem, da je (ne glede na to, kar pravita) resnični režiser njunega filma pravzaprav Amir, on pa je samo njegov snemalec in pravzaprav občudovalec (tako na wcju občudujoče omeni velikost Amirjevega spolnega uda). Poleg tega ga skoraj zagrabi panika, ko se pred menjalnico pojavijo policisti in ga mora Amir miriti. Prav tako prestrašena je tudi Mojca, ki se že na vlaku ne upa odločneje upreti Amirju, čeprav se zelo verjetno zaveda, da nuriška policija v Sloveniji nima nikakršne pristojnosti. Poleg tega je zelo verna, ima pa tudi psihološke težave, ki se manifestirajo v stalnem držanju prsta na obrazu. Oba lika sta tudi spolno zafrustrirana, Mojca se je celo zaobljubila devici Mariji. Vizualno je Mojca oblečena zelo konservativno, v belo daljše krilo, svetlo bluzo in čevlje z nizkimi petami ter diskretno namazana. Pri tem je zanimivo nasprotje, ki ga film vzpostavi med vizualnima reprezentacijama obeh žensk. Mojca je tako blondinka, Slađana črnolaska, Mojca je oblečena v nežne svetle barve, Slađana v agresivne črne in rdeče, Mojca je zadržana, Slađana izzivalna. Te binarne opozicije lahko na ideološki ravni zvedemo na lik device in kurbe oziroma angela in hudiča, pri čemer je očitno Slađana negativni pol.

S temi nasprotji med pari likov na karakterni in vizualni ravni Amir – šerif iz Nurića dejansko pade v rasistični (oziroma etnicistični) diskurz, saj reproducira reprezentacije kulturnih nasprotij med različnimi etničnimi skupinami v Sloveniji. Sicer skuša to nasprotje razrešiti na podlagi erosa, saj se spolne privlačnosti med etničnima paroma križajo, vendar ta rešitev deluje vsiljeno in dejansko zelo nenavadno, če ne kar za lase privlečeno (še posebej v

primeru Amirja in Mojce, saj se žrtve posilstev ponavadi ne zaljubljajo v svoje posiljevalce). Prav zaradi neuspešnosti in neverjetnosti te rešitve film kljub poskusu ne more preseči tega diskurza.

4.3.9 KAJMAK IN MARMELADA

Kulturna različnost ter predvsem nezdržljivost med Slovenci in »Bosanci« je nakazana že v samem naslovu filma. Kajmak namreč simbolizira »bosanskost«, marmelada slovenskost, prvi spada v vrsto slanih jedi, druga med sladke, in kot taki sta popolnoma nezdržljivi.

Takoj nato v otvoritveni sekvenci Kajmak in marmelada vpelje binarno nasprotje med glavnima likoma, še toliko bolj očitno, ker temelji na podobnem dejanju, v nacionalističnem diskurzu pa predstavlja etnično oziroma kulturno različnost. Tako je iz hladilnika prikazan glavni moški lik Božo, ki se očitno nahaja doma, saj je v majici in neobrit, in ki posledično išče nekaj za lastno potrebo. Slika nato takoj preskoči na iz pečice prikazan glavni ženski lik Špelo, ki je glede na uniformo očitno v službi, posledično pripravlja hrano za nekoga drugega in torej služi denar. Film nato vse do konflikta med Špelo in Božom s pomočjo mizanscene in montaže, ki preskakuje med likoma, gradi na tem nasprotju, poleg tega pa predvsem na ravni vizualne reprezentacije z različnimi detajli lik Boža označuje glede na etnično pripadnost – kot »Bosanca«.

Bistvo tega nasprotja je Špelina aktivnost in motiviranost ter Božova pasivnost. Špela se namreč na poti iz službe veselo pogovarja s sodelavci, nato gre v bolnišnico, se na poti domov ustavi še na tržnici, pa tudi po prihodu se doma ne usede, ampak hodi naokrog po stanovanju. Božo po drugi strani celo dopoldne sedi pred televizorjem in gleda nogomet (znova stari stereotip o nacionalnem športu), njegova edina pot je do hladilnika, iz katerega si vzame pivo, in pa do zvonečega telefona, pri čemer pa se tako obira, da aparat preneha zvoniti, preden pride do njega. Predvsem slednje (pa tudi dejstvo, da stanovanje ni ravno pospravljeno, kar pa ne navede Boža, da bi glede tega kaj ukrenil) označuje Boža predvsem kot lenega človeka. Sočasno s tem pa tudi skozi vizualno reprezentacijo poteka proces Božove etnične identifikacije. Božo je namreč neobrit, še vedno v boksericah, najvažnejši detajl pa so poceni gumijasti natikači, ki jih ima obute čez nogavice. Naslednji identifikacijski faktor (pa tudi mesto razlike) je njegov jezik – govori namreč »bosansko«, Špela pa slovensko. Proces identifikacije Božove etnične pripadnosti doseže vrhunec po Špelinem jeznem odhodu, ko Božo nase navleče še trenirko. (Predvsem »šumeče«) trenirke so namreč za slovensko

populacijo v nekem trenutku postale razpoznavni znak »Bosancev« (podobno kot natikači čez nogavice). V nadaljevanju filma je nato prikazano še Božovo pomanjkanje higiene, saj si pred odhodom v mesto ne umije niti zob, poleg tega se niti ne preobleče, ampak samo nase navleče hlače, pulover in jakno. Njegov videz je dejansko tako zanemarjen, da ga med iskanjem ključev v smetnjaku smetarji dejansko zamenjajo za brezdomca. K temu vtisu pa svoje doda tudi umazanija in razmetanost stanovanja, ki Boža očitno ne moti, saj pospravi šele pred Špelinim prihodom, torej samo zaradi nje.

Vse te komponente gradijo na reprezentaciji Boža kot lenega in umazanega, torej na lastnostih, ki jih slovenski nacionalizem uporablja za označevanje svojega drugega, »južnjaka«. Tudi karakterno je Božo prikazan kot neinteligenten in celo absurdno naiven (ko verjame znancu, da mu sredi Ljubljane ne bodo ukradli nezaklenjenega kolesa), kar še vedno sovпада z nacionalističnim diskurzom. Vendar pa karakterna zgradba Božovega lika poleg zgoraj omenjenega vključuje še nekaj bistvenih elementov, ki po mojem mnenju pripeljejo do preobrnitve nacionalističnega stereotipa »Bosanca« iz negativnega v pozitivnega. V tem pogledu je Kajmak in marmelada podoben ameriškim blaxploitation filmom, seveda v okviru specifičnosti slovenskih filmov in njihovih junakov.

Božo je namreč dober po srcu, kar se vidi iz tega, da ga dejansko skrbi, da se bodo ilegalni migranti zadržali v cisterni in tudi protestira, ko jih Goran iz cisterne izpusti pred italijansko mejo, češ da jih ne moreta kar pustiti tam, saj so vendar ljudje. Poleg tega se noče sploh spustiti v ilegalne posle, a to stori iz ljubezni do Špela.

Še pomembneje pa je, da se lik Boža od srečanja z Goranom naprej ne reprezentira več na podlagi binarnega nasprotja s Slovenko Špelo (ta namreč postane objekt hrepenjenja), ampak dejansko z »Bosancem« Goranom, glavnim negativcem v filmu. Točno v tem prestrukturiranju binarnega nasprotja je po mojem mnenju mesto prehoda Božovega lika iz negativne v pozitivno sfero ter sprevrnitev nacionalističnega diskurza. Tako je Goran prikazan kot promiskuiteten (Boža kar naprej vabi na »kurbe«), šovinistični (»ženska je le okras okoli pičke«), važen, izkoriščevalski in prevarantski (Boža vsaj enkrat izigra pri zaslužku) ter strahopetec (ko zagleda policaje, se ustraši in ne dokonča zadane naloge prepeljati migrante čez mejo), Božo pa njegovo nasprotje (vdan Špeli, pošten, moralen in tako dalje) ter zaradi svoje naivnosti hitro postane objekt Goranovega izkoriščanja. S to transformacijo Boža v lik, ki zaradi plemenitih namenov (osrečiti Špelo) postane žrtev glavnega negativca, film doseže, da se gledalec (Slovenec) z njim začne identificirati. V končnih sekvencah pa film vpelje še predstavnika jugoslovanske mafije, ki pa sta v primerjavi z uveljavljenim stereotipom vizualno in karakterno prikazana izrazito nevtrarno. Razen tega, da ima eden izmed njiju

pištolo (kar pač pride s poklicem), ni nikjer sledu o zlatih verižicah, temperamentu in ostalih komponentah v prejšnjem filmu analiziranega stereotipa. Lahko bi rekli, da sta prikazana kot profesionalca, ki samo opravljata svoje delo, spolno nadlegovanje Špele s strani enega izmed njiju pa ima bolj po mojem mnenju bolj narativno kot označevalno funkcijo, saj iz Boža naredi junaka.

Na ta način film iz prvotno negativnega nacionalističnega stereotipa na začetku izpelje diferenciranje na več »vrst« »Bosancev« in s tem poleg sprevrnitve sproži tudi proces diverzifikacije tega stereotipa ter s tem nacionalističnemu diskurzu odvzame hegemonsko pozicijo nad reprezentacijo te etnične skupine. Seveda pa ne smemo pozabiti, da je tudi pozitiven stereotip še vedno stereotip.

Še en pomemben aspekt tega filma pa je njegova intertekstualnost, saj film namreč (upravičeno) predpostavlja, da je gledalec seznanjen z življenjem in osebnostjo njegovega režiserja in glavnega igralca Branka Đurića. Reprezentacije »Bosancev«, kakršne so prikazane v filmu, bi gledalec namreč lahko dojel kot izrazito etnicistične in žaljive, če se ne bi zavedal, da gre v tem primeru pravzaprav za samoironizacijo oziroma ironizacijo stereotipov družbe o samem sebi. Pri tem igra pomembno vlogo tudi podobnost med igralcema glavnih likov (in njunih medijskih podob) ter njunih likov v filmu.

4.3.10 TU PA TAM

Tu pa tam je na prvi pogled za slovenske razmere zelo nenavaden film, saj je večina njegovih likov neslovencev. Tako so kot Slovenci reprezentirani le trije liki, dva glavna (Buddha in Storž) in eden stranski (Savo). Pogojno bo sicer med Slovence lahko uvrstili še en stranski lik – Frenka, vendar ga na podlagi scene, v kateri izgubi živce in začne vpiti v hrvaškem jeziku sama umeščam v drugo skupino. Na uradni spletni strani filma sicer piše, da je pravzaprav tudi Storž po rodu Hrvat (Internet 1), Mrki in Brko pa v resnici Slovenca, ki se samo pretvarjata, da sta »čefurja« (Internet 2), vendar se iz samega filmskega teksta tega ne da razbrati, kot bom pokazala v nadaljevanju.

V reprezentacijah glavnih neslovenskih likov Ortića in Turčina lahko opazimo precej karakternih podobnosti, vizualno pa sta prikazana precej različno. Ortić je v slednjem pogledu predstavljen mnogo bolj stereotipno, saj večino časa nosi nogometni dres Crvene zvezde in črno trenerko z belimi črtami ob strani. Kadar pa ni oblečen v nogometni dres, pa ima okrog vratu obešenih več debelejših zlatih verižic. Poleg tega za urejanje las uporablja večje količine

briljantine. Turčinova obleka po drugi strani ne označuje njegove etnične pripadnosti, ponavadi je oblečen v srajco ali majico in navadne hlače.

Med karakternimi značilnostmi, v katerih sta si podobna, so temperamentnost (v eni izmed scen se skoraj stepeta) in glasno govorjenje, pri čemer oba govorita slovensko z naglasom. Vendar je tudi v tem pogledu Ortić prikazan bolj stereotipno, saj je poleg opisanega tudi bolj počasne pameti, kar zaznamo že eni izmed uvodnih sekvenc, ko mu morajo predlog načrta ostali naknadno še enkrat razložiti, ker ne razume, za kaj gre. Poleg tega je zaradi zgovornosti tudi rojen prodajalec. Med izstopajočimi karakternimi značilnostmi Turčina pa naj navedem še, da ima tendenco po dominiranju in ukazovanju vsem ostalim.

Glavna slovenska lika sta po drugi strani flegmatična, govorita s povprečno glasnostjo (Buddha je celo večino časa tiho), pa tudi oblečena sta povprečno (kavbojke in majica s kratkimi rokavi).

Med stranskimi neslovenskimi liki pa sta vizualno najbolj stereotipno prikazana Mrki in Brko, ki sta oblečena v trenirko (Brko ima oblečen tudi zgornji del šumeče trenerke oziroma »šušlavca«), na laseh imata prav tako večje količine briljantine, v ustih zobotrebec ter v več scenah s seboj nosita bejzbolski kij. Rada se norčujeta iz drugih (predvsem iz Storža) in sta lahko tudi nasilna, vendar v primerjavi z ostalimi stranskimi liki prikazana kot nenevarna.

To pa ne velja za lika Frenka in Zokija, ki sta v filmski kriminalni hierarhični lestvici uvrščena najvišje. Njuna vizualna podoba sicer ne vsebuje znakov o njuni etnični pripadnosti ali »poklicu«, saj sta oblečena kot navadna poslovneža. Status kriminalcev in nevarnih ljudi jima gledalec prisodi šele po sekvenci izterjave denarja ter iz odnosa oziroma strahu, ki ga pred njima kažejo glavni igralci. Etnična opredelitev njunih likov je prikazana skozi dejstvo, da Zoki govori slovensko z naglasom, poleg tega je on tudi tisti, ki večino časa ustrahuje ter nosi pištolo, Frenk pa govori pravilno slovenščino, le ko izgubi živce, na dolžnika začne vpiti v hrvaščini. Pri tem je lik Frenka glede etničnosti rahlo problematičen in ga lahko beremo tudi drugače, kot Slovenca, ki pač včasih uporabi kakšno hrvaško frazo. Dodatno ju kot »veliki ribi« označuje drag avto, v katerem med vožnjo Frenk sedi na zadnjih sedežih, vozi pa ga Zoki kot njegova desna roka, vzvišen in samozavesten odnos do ostalih likov, pa tudi scena, v kateri neplačujočega dolžnika doleti strel v želodec.

Zadnji par neslovenskih stranskih likov, ki se v filmu pojavita le v nekaj prizorih, sta Frenkova in Zokijeva »podrejena« Burim in Halim, najeta morilca in izterjevalca. Prikazana sta filmsko tipizirano kot značilni par manjših zločincev, ki sta si v vsem nasprotna in se stalno prerekata.

Slovenski stranski lik Savo pa je predstavljen kot skoraj psihopatski razpečevalec sintetičnih drog, ki v lastni kopalni kadi po obrokih utaplja človeka, nato pa mu (še živemu) na glavo da plastično vrečko in začne postavljati hišico iz kart. Njegovo stanovanje je polno orožja (pištole, noži, puške) in ko človek, ki ga je prej utapljal, skuša pobegniti, ga Savo hladnokrvno obstreli. Na podlagi teh dogodkov ter Savove vizualne podobe (pobrit, visok in mišičast) je ta lik v filmu prikazan kot najnevarnejša figura, kar se potrди tudi na koncu, ko skupaj s sodelavci pobije celotno Frenkovo ekipo.

Film Tu pa tam na področju reprezentacije razlikovanje med Slovenci in neslovinci v primerjavi s filmi starejšega porekla občutno zmanjša, saj so tudi v primeru glavnih likov navedene razlike bolj subtilne kot pa očitne. Tako so si liki med seboj karakternost bolj podobni glede na starost in rang na kriminalistični lestvici kot pa glede na etnično pripadnost. Dokaz za to je, da lahko med reprezentacijama na primer Frenka in Savota potegnemo več paralel kot pa med reprezentacijama Frenka ter Brkota in Mrkota. Prav tako je tudi lik Turčina bližje liku Storža kot pa na primer liku Burima in Halima. Seveda so tukaj izjema trije najbolj stereotipizirani liki (Ortić, Mrki in Brko – čeprav lahko slednja dva glede na režiserjevo razlago beremo tudi kot karikaturi, za kar pa nam film sam ne da razloga), vendar je pri tem treba poudariti, da je glede na število neslovenskih likov tudi obsežnost stereotipiziranja v tem filmu, v primerjavi s starejšimi, zmanjšala. Po drugi strani pa film vsebuje nek mit, ki je povezan ravno z na začetku izpostavljeno zanimivostjo. Namreč, v filmu prevladujejo liki neslovencev ravno zato, ker je prizorišče dogajanja slovensko kriminalno podzemlje. Na ta način pravzaprav film govori, da imajo slovenski organizirani kriminal (še posebej na področju drog) torej v rokah neslovinci ter med njimi redki patološki slovenski primerki (Savo). To na nek način izpostavi že uvodna glasba skupine Kocke, ki govori o Kranjsterdamu (skovanka, ki implicira preplavljenost mesta z ilegalnimi drogami), pri čemer je rap kombiniran z »bosansko« narodno glasbo in načinom petja. Posledično lahko tudi Tu pa tam brez večjih dvomov uvrstimo med filme, ki reproducirajo nacionalistični diskurz.

4.3.11 PREDMESTJE

Etnična pripadnost obeh stranskih likov Nebojša in Jasmine je v filmu opredeljena le z njunimi (oziroma predvsem njegovim) imeni ter prek reakcije najbolj ksenofobičnega med glavnimi liki, Fredija.

Mladi par vizualno namreč ne odstopa od povprečnega mladega slovenskega para. Nebojša je večino časa v kavbojkah in majici s kratkimi rokavi, Jasmina pa v dolgem ali

kratkem krilu in navadni majici brez rokavov. Oba tudi govorita čisto slovenščino, brez kakršnegakoli naglasa, v tem jeziku pa se pogovarjata tudi, ko sta sama. Na podlagi tega lahko sklepamo, da sta se v slovenski družbi že popolnoma asimilirala.

Karakter Nebojše (katerega liku film posveča več pozornosti kot liku Jasmine) je prikazan kot prijazen in olikan, saj se trudi ustvariti prijateljske sosedske odnose z Marjanom (se ob prvem srečanju, ne glede na neprijetnost situacije, predstavi; Marjana ob naslednji priložnosti povabi na kavo). Zanimiva ter povsem v nasprotju s stereotipom o temperamentnem »južnjaškim karakterju« je njegova reakcija na hud vdor v njuno zasebnost, ki si so jo dovolili Marjan in ostali trije glavni liki. Pride namreč do Marjana in ostalih ter se z njimi lepo pogovori in jim celo vrne ptičjo hišico z videokamero. Ta sekvenca najočitneje prikaže Nebojšo kot najpozitivnejši lik filma, moralnega in umirjenega človeka, ki verjame v medčloveški dialog ter miroljubno reševanje sporov in nestrinjanj. Takšna reprezentacija je še bolj poudarjena ravno v kontrastu z reakcijo glavnih likov na njegovo dejanje.

Ravno glavni liki Slovencev so namreč v nasprotju z mladim parom prikazani kot patološki. Vizualno so reprezentirani kot pripadniki delavskega razreda, in v tem filmu pravzaprav Slovenci tisti, ki v primerjavi z Nebojšo in Jasmino izgledajo zanemarjeno (neobriti, film tudi ne pokaže niti enega prizora, v katerem bi se glavni lik Marjan umival – v nasprotju z Jasmino). Vsak izmed likov je tudi prikazan kot po svoje patološki. Tako je eden izmed njih propadli alkoholik, ki živi s sestro, drugi je patološki lažnivec in ksenofob, nesposoben navezati stike z ženskami, zaradi česar svoje noči preživlja ob gledanju pornografskih filmov, tretji je agresivni in sadistični bivši vojak, ki pretepa ženo in otroka ter je v bistvu prikriti homoseksualec, zadnji pa tudi glavni lik filma pa je resignirani, promiskuitetni nočni čuvaj, ki je svojo ženo prignjal do samomora.

Predmestje torej za prikaz »normalnosti« in povprečnosti uporabi neslovenski par, slovenske protagoniste pa umesti v področje patološkega. V filmu tako ne najdemo nobenih znakov nacionalističnega diskurza, saj vizualni reprezentaciji Nebojša in Jasmine v nobenem pogledu etnično ne identificirata, podobno velja za njuna karakterja. Obstaja sicer možnost, glede na slovenski (stereotipno) tradicionalen odnos do spolnosti, da bi njuno sproščenost v tem pogledu (seks v omari na stopnišču, tekanje po balkonu brez obleke) lahko brali kot znak neslovenskosti. Vendar sem izbrala drugo možnost, pač da je to del reprezentacije mladega para, ki je navdušen nad tem, da je dobil svoje stanovanje, v katerem lahko počne, kar želi.

Pri tem pa je potrebno izpostaviti, da gre v tem primeru pravzaprav za film, ki stereotipe uporablja za reprezentiranje Slovencev (vsi štirje glavni liki so namreč predstavljeni izrazito enodimenzionalno in negativno), s čimer skuša opozoriti predvsem na njihovo

ksemafobijo, saj ne morejo sprejeti niti tujcev, ki so že v tolikšni meri asimilirani v slovensko družbo, da se od Slovencev pravzaprav v ničemer več ne razlikujejo.

4.4 DISKUSIJA

V filmih, ki so nastali pred letom 1991, so pripadniki drugih jugoslovanskih narodov v večini prikazani kot sezonski delavci, in sicer kar v treh od petih filmov. Eden izmed njih (*Po isti poti se ne vračaj*) se sicer ukvarja z družbeno kritično tematiko položaja teh delavcev v slovenski družbi, vendar ga še vedno označuje dejstvo, da etnično skupino omeji na en sam poklic, najnižji na družbeni lestvici. Tako se pravzaprav ta poklic simbolično prekriva z etnično skupino in obratno. Sicer je res, da je bila v tem času večina delovne sile, ki je iz ostalih jugoslovanskih republik prihajala na delo v Slovenijo, slabo izobrazena, nikakor pa to ni veljalo za vse priseljence. Ravno zaradi tega na tem mestu lahko govorimo o selektivnem izpostavljanju določenega družbenega in ekonomskega položaja. Dejansko štirje od petih filmov v tem obdobju namreč pripadnike ostalih jugoslovanskih narodov umestijo na margino družbe, v najslabše plačan in najmanj cenjen poklic (sezonsko delo, ki sestoji iz dela na gradbišču in v javni komunali) ali na področje kriminala (v filmu *Lažnivka*). To vodi do kumulativnega učinka pomenov, v ozadju katerega se že skriva slovenski nacionalistični mit o podrejenosti ostalih Jugoslovancev (Balkancev) Slovincem. Slednje je sicer manj očitno iz samih vizualnih reprezentacij teh skupin, saj na tem področju ne moremo govoriti o stereotipiziranju. Pripadniki balkanskih narodov so namreč le v dveh od petih filmov prikazani kot umazani in zanemarjeni ter na prvi pogled drugačni od Slovencev (*Po isti poti se ne vračaj* ter *Ovni in mamuti*), pa tudi pri teh dveh filmih prihaja do odstopanj od takšnega načina reprezentacije. V ostalih treh filmih pa na vizualnem področju razlik med Slovenci in pripadniki balkanskih narodov pravzaprav ne moremo zaznati. Podobno je s predstavljanjem psihokulturnih značilnosti. Tudi v tem primeru so namreč pripadniki prikazani do določene mere enotno le v tem pogledu, da so slabo izobraženi, radi zahajajo v gostilne, se ga tam napijejo in pojejo narodne pesmi. Pa še to velja le za dva filma, v katerih se posamezniki dodatno razlikujejo med seboj in zgornja označba nikakor ne velja za vse. Tako ne moremo govoriti o splošnem označevanju teh ljudi kot neumnih, neolikanih, umazanih ali lenih, slednje se v slovenskem filmu pojavi šele po letu 1991. Dejansko so pripadniki balkanskih narodov v filmih, nastalih pred letom 1991, večinoma prikazani pozitivno, kot topli, prijateljski, solidarni ljudje (seveda so tudi izjeme, na primer Batin stric in njegova družina v *Lažnivki*).

Po drugi strani pa se v njih izraža mitični strah oziroma grožnja, ki jo slovenski ženski predstavlja »veliki in močni Bosanec«. Kar dva izmed petih filmov namreč v svojo pripoved vključita posilstvo Slovenke s strani Neslovenca. Poleg tega ti filmi pripovedujejo tudi o nezdržljivosti povprečne, spoštovanja vredne Slovenke s pripadnikom balkanskega naroda v ljubezenskem odnosu. Tako je večina žensk, ki imajo erotična razmerja z njimi, prostitutk ali drugače moralno oporečnih (Zefa, Hana, tudi Beba). Izjemi sta edino *Po isti poti se ne vračaj* in *Lažnivka*, pa tudi tukaj se v prvem primeru simpatija med Lenko in Abdulo ne more razviti v nekaj več (zaradi Lenkine družine, pa tudi zaradi Abdulovega pretepa na koncu filma, po katerem sam spozna, da Lenka »ni zanj«), v drugem primeru pa se Branka dejansko ne zaljubi v Bato, ampak v človeka, kakršen se Bata pretvarja, da je.

Tako lahko ugotovimo, da so se filmi, nastali pred letom 1991, kljub določenim razpokam večinoma držali diskurza bratstva in enotnosti vseh jugoslovanskih narodov, vsaj v najbolj manifestnih pogledih. Po drugi strani pa so v ozadju tudi že izražali slovensko nacionalistično mitologijo. Ravno iz slednjega pa so se v tem obdobju oblikovali nastavki za dva najbolj razširjena stereotipa »Bosanca«, ki ju zasledimo v obdobju po letu 1991. In sicer, iz lika sezonskih delavcev kot najnižjega sloja družbe je nastal stereotip brezposelnega Bosanca, ki se ukvarja z delom na črno in manjšim kriminalom, iz lika Bate, strica in družčine v *Lažnivki* pa se je razvil stereotip jugoslovanske mafije.

Tudi po letu 1991 filmski liki pripadnikov ostalih jugoslovanskih narodov zasedajo predvsem položaje na obrobju družbe, prikazani so kot brezposelni ljudje, ki se ukvarjajo z manjšim kriminalom ter kot večji kriminalci. Edini izjemi sta filma *Outsider*, v katerem so pripadniki balkanskih narodov omejeni na službo v vojski ali prikazani v stereotipni vlogi »bosanskih delavcev«, in *Predmestje*, ki se na splošno razlikuje od vseh ostalih filmov. Tudi psihokulturno so pripadniki balkanskih narodov prikazani veliko bolj v skladu s slovenskimi nacionalističnimi miti kot v prejšnjem obdobju. Med njihovimi najbolj splošnimi značilnostmi se namreč pojavljajo neumnost, agresivnost, ponižujoč odnos do žensk, lenoba, temperamentnost, postavljanje v superioren položaj, v dveh primerih tudi infantilnost oziroma nezrelost, pogosti pa sta še prostaškost in neurejenost. Te lastnosti lahko porazdelimo med dva v slovenski družbi najbolj razširjena stereotipa o »Bosancih«, ki sta reproducirana tudi v filmih.

Prvi je stereotip jugoslovanske mafije, ki ga vizualno označuje črna obleka (predvsem tudi črn usnjen plašč ali jakna), pretiravanje z zlatnino, temna sončna očala ter nošenje orožja. Za te like je tudi najbolj značilna pretirana agresivnost in ponižujoč, lahko tudi nasilen odnos

do žensk (ki pa ga zaznamo tudi v likih izven tega stereotipa), glasno govorjenje, prostaškost, izrazita in pretirana gestikulacija ter hiter temperament. Takšni stereotipi se pojavljajo v filmih, kot so *Poker*, *Blues za Saro* in *Porno film*.

Drug stereotip pa predstavlja brezposelnega Bosanca, ki se ukvarja z delom na črno in manjšim kriminalom. Slednji je večino časa oblečen v trenirko in na splošno neurejen, celo zanemarjen. Še en razpoznavni znak tega stereotipa je tudi uporaba briljantine pri urejanju las (kar je delno značilno tudi za prvi stereotip). Prikazan je kot neumen in neizobražen, len, s pomanjkljivim smislom za higieno ter povsem nezrel. Takšen stereotip najbolj očitno uvede *Kajmak in marmelada*, pojavi se tudi v *Tu pa tam*, delno pa ga zaznamo še v *Amirju – šerifu iz Nurića*. Čeprav je potrebno poudariti, da je lik Amirja v tem filmu pravzaprav nekakšen hibrid med obema stereotipoma, saj njegova zunanost in določene značilnosti (agresivnost, odnos do žensk, temperament) ustrezajo prvemu stereotipu, ki pa ga film očitno hoče izničiti in v tem procesu Amirja označi z lastnostmi, značilnimi za drugi stereotip (infantilnost, brezposelni status, neodgovornost).

Kar se tiče ljubezenskih in erotičnih razmerij med slovenskimi ženskami in pripadniki balkanskih narodov, filmi po letu 1991 nadaljujejo v smeri, načrtani že v prejšnjem obdobju, čeprav na rahlo drugačen način. Tako sta v dveh primerih prikazani Slovenki, ki imata ljubezensko razmerje z »Bosancem« (v *Outsiderju* sta tudi poročena), vendar nobena izmed njiju ni prikazana kot srečna v tej zvezi. Seadova mati je zapostavljena in delno tudi zatirana v zakonu s Seadovim očetom, Špela pa Boža praktično preživlja in zanj skrbi tudi v vseh ostalih pogledih (čiščenje, kuhanje), na koncu pa njuna zveza celo razpade. Edina pozitivno prikazana ljubezenska zveza v vseh filmih je tista med Metko in Seadom, ki pa se zaradi njenega splava in njegove smrti prav tako nesrečno konča, s čimer *Outsider* pravzaprav pove, da takšno razmerje ne more uspevati ne pri prvi, ne pri drugi (že asimilirani) generaciji »Bosancev«. Zopet je torej v ozadju teh filmov mitologija, ki ne odobrava »medetničnega križanja«. Tukaj bi sicer lahko našli izjemo zopet v *Amirju – šerifu iz Nurića*, vendar je to razmerje vpeljana na popolnoma nemogoč način, kot ljubezen med posiljevalcem in njegovo žrtvijo. Tudi v tem obdobju tako najdemo primer posilstva Slovenke s strani »Bosanca«, pa tudi manjši primer spolnega nadlegovanja v isti konstelaciji v filmu *Kajmak in marmelada*, čeprav slednji nima tolikšne teže.

Za filme tega obdobja tako lahko ugotovimo, da vsi razen *Predmestja* podpirajo nacionalistični diskurz in v skladu z njim pripadnike balkanskih narodov prikazujejo izrazito negativno, pogosta pa je tudi uporaba stereotipov. Največji negativni naboj imajo predvsem reprezentacije iz začetka tega obdobja, nato pa začne ta negativnost (pa tudi nivo

stereotipiziranja) rahlo upadati, uporabljati se začnejo tudi pozitivni elementi reprezentacije. *Predmestje*, ki je med analiziranimi filmi poslednji nastali slovenski film, pa se celo popolnoma razlikuje od vseh do sedaj obravnavanih, saj uporabi (sicer popolnoma asimilirana) pripadnika ostalih jugoslovanskih narodov za prikaz normalnosti v nasprotju z liki Slovencev, ki so vsak na svoj način patološki. Seveda s tem ne trdim, da se je v slovenski kinematografiji pojavil nov trend reprezentiranja »Bosancev«, vsekakor pa gre za očitno izjemo, na katero je potrebno opozoriti.

Glede na povedano lahko zaključimo, da filmske reprezentacije pripadnikov balkanskih narodov v največji meri sovpadajo z vodilnimi diskurzi obeh obdobj. V prvem obdobju tako filmi reproducirajo uradni diskurz bivše skupne Jugoslavije, torej diskurz bratstva in enotnosti vseh jugoslovanskih narodov. V drugem obdobju pa vodilno mesto zavzame nacionalistični diskurz, v katerem pripadniki ostalih jugoslovanskih narodov zasedajo mesto osrednjega drugega, temu primerno pa se spremenijo tudi njihove filmske reprezentacije. Tako se je moja prva teza o stereotipnosti in negativnosti reprezentacij pripadnikov balkanskih narodov v slovenskem filmu izkazala za delno nepravilno. V prvem obdobju so namreč pripadniki balkanskih narodov prikazani večinoma pozitivno ter z zelo nizko mero stereotipiziranja. Rezultati analize filmov drugega obdobja pa po drugi strani prvo tezo potrjujejo, saj v njih prevladujeta stereotipa pripadnikov balkanskih narodov, ki sta večino obdobja izrazito negativna. S tem pa je tudi potrjena moja druga teza.

5. ZAKLJUČEK

V diplomskem delu sem obravnavala reprezentacije pripadnikov balkanskih narodov v izbranih slovenskih celovečernih filmih, pri čemer sem se osredotočila na reprezentacije pripadnikov bivših jugoslovanskih republik. Slovensko kinematografijo kot področje preučevanja sem izbrala zaradi tega, ker filmi (kot eden izmed množičnih medijev) vzdržujejo, razširjajo, ohranjajo in prilagajajo vrednote, ki posamezne skupine v družbi med seboj povezujejo z nekakšnim skupnim konsenzom o prevladujočih načinih videnja sveta (Fiske 1994: 56). Kot taki so torej tudi eden izmed dejavnikov, ki konstruira identitete posameznikov, skozi svoje zgodbe pa hkrati reproducirajo tudi mite, ki jih ima neka družba o sebi in svetu okoli nje. V skladu s povedanim torej podobe, odtisnjene na filmskem traku, prevladujejo tudi v družbi, znotraj katere je film nastal, saj družbene podobe vplivajo na oblikovanje filmskih podob, hkrati pa tudi filmske podobe vplivajo na oblikovanje družbenih podob.

Pripadniki ostalih jugoslovanskih narodov so v slovenskem filmu skozi celo njegovo zgodovino prikazani v družbeno in ekonomsko podrejenem položaju. V obdobju pred letom 1991 so največkrat reprezentirani kot sezonski delavci, takratni najnižji sloj v družbi, pri čemer gre seveda za selektivno izpostavljanje omejenosti etnične skupine na določen poklic, ki delno sicer odseva dejansko stanje, nikakor pa ne v celoti. Pri tem je treba upoštevati tudi argument intertekstualnosti, saj so »Bosanci« kot sezonski delavci reprezentirani kar v treh izmed petih filmov tega obdobja, v četrtem pa so po drugi strani prikazani kot goljufi in s tem zopet potisnjeni na margino družbe. V tem obdobju lahko tudi opazimo posledice slovenskega boja za jezikovne pravice. Zanimivo je namreč, da v treh izmed petih filmov vsi liki, ne glede na nacionalno pripadnost, govorijo slovensko. Izjemi sta le filma *Po isti poti se ne vračaj* (1965) in *Ovni in mamuti* (1985), pa tudi v njunem primeru lahko opozorimo na neko razliko, povezano s časovnim okvirjem. Neznanje slovenščine v filmu *Po isti poti se ne vračaj* s strani sezonskih delavcev namreč nikomur ni povzročalo težav v sporazumevanju, dvajset let kasneje pa Huso v filmu *Ovni in mamuti* Slovencev ne razume več in mu sporazumevanje z njimi povzroča resne preglavice. Slednje je povezano s poglobljanjem nesoglasij med Slovenijo in ostalimi jugoslovanskimi republikami, posledično erozijo jugoslovanske zavesti ter porastom slovenskega nacionalizma s poudarkom na slovenski besedi. V filmu *Ovni in mamuti* sezonski delavci ne samo, da so prikazani kot odtujeni zaradi neznanja jezika, ampak pri njihovih reprezentacijah že prihaja do večjega obsega negativnega stereotipiziranja kot pa

v *Po isti poti se ne vračaj*. To lahko delno povežemo tudi z naraščajočo gospodarsko krizo in brezposelnostjo, zaradi katere »Bosanci« v slovenski družbi niso bili več dojeti kot ljudje, ki opravljajo najnižja dela, ampak tudi kot (nelojalna) konkurenca Slovincem na trgu dela. Njihovo nasprotje je v *Ovni in mamutih* naslednja generacija priseljencev, ki je prikazana zelo pozitivno, s čimer film pravzaprav na latenten način sporoča, da je enakopravnost Slovencev in pripadnikov ostalih jugoslovanskih narodov mogoča samo pod pogojem, da se slednji v slovensko družbo asimilirajo.

Seveda pa na podlagi povedanega ne moremo trditi, da so filmi tega obdobja v največji meri reproducirali nacionalistični diskurz, ravno nasprotno. Kulturne razlike so sicer bile na nekaterih mestih izpostavljene, vendar to ni (ali zelo redko in latentno) impliciralo etničnih razlik v negativnem smislu. Vse do konca obdobja skupne Jugoslavije je namreč v slovenskih filmih prevladoval vodilni diskurz bratstva in enotnosti vseh jugoslovanskih narodov, kar se kaže predvsem v psihokulturnih reprezentacijah »Bosancev«, pa tudi v dejstvu, da so v treh izmed petih filmov slednji vizualno (pa tudi glede na uporabo jezika) reprezentirani na enak način kot Slovenci. To lahko povežemo tudi z dejstvom, da je Slovenija o odcepitvi od Jugoslavije začela razmišljati šele ob koncu osemdesetih let, prej pa je o rešitvah težav razmišljala izključno v okvirih skupne države. Kakorkoli že, poleg vodilnega diskurza so se v slovenskih filmih na določenih mestih pojavljale razpoke, skozi katere je vanje vdiral nacionalistični diskurz, ki se je kazal predvsem v zgoraj omenjenih reprezentacijah družbeno-ekonomskega statusa likov »Bosancev«, pa tudi na področju erotičnih razmerij med njimi in slovenskimi ženskami. Poleg tega pa je pomembno še, da se ravno v območju teh razpok v filmih obdobja pred letom 1991 oblikujejo nastavki za kasnejša, v slovenski družbi prevladujoča stereotipa »Bosancev«.

V senci jugoslovanske vojne pa tudi občutka nizke socialne varnosti v sami Sloveniji v obdobju po letu 1991 so pripadniki ostalih jugoslovanskih narodov oziroma etnične manjšine v Sloveniji potisnjene v družbeno margino. To se je zgodilo v tolikšni meri, da se v prvih šestih letih tega obdobja pripadniki balkanskih narodov v slovenskem filmu sploh ne pojavljajo. V tem času lahko govorimo o kulturni tišini oziroma potisnjenosti v kulturno nevidnost, ki jo šele leta 1997 razbije *Outsider*. Po tem letu je prevladujoči diskurz v filmih, ki prikazujejo like pripadnikov balkanskih narodov, izrazito nacionalistično obarvan. To se kaže v vse do *Kajmaka in marmelade* (2003) izrazito negativnih reprezentacijah, poleg tega pa je za večino filmov tega obdobja značilen visok nivo stereotipiziranja. Dva glavna stereotipa »Bosancev« v slovenskih filmih sta tako »pripadnik jugoslovanske mafije«, pri čemer gre za izredno negativen stereotip, ki na mitskem nivoju uteleša grožnjo, katero naj bi Sloveniji

predstavljale ostale jugoslovanske republike. Drugi stereotip pa predstavlja dejansko nenevarnega brezposelnega »Bosanca«, ki se ukvarja z delom na črno ali manjšim kriminalom in ki na mitskem nivoju deluje kot afirmacija slovenske superiornosti nad svojim osrednjim drugim, na podlagi katerega (oziroma v nasprotju z njim) se slovenska družba dejansko identificira. Oboje je povezano s porastom nacionalizma v slovenski družbi kot posledico (sicer kratkotrajne) ogroženosti Slovenije s strani Jugoslavije, bližine območij, na katerih je divjala vojna in posledičnega množičnega prihoda vojnih beguncev v Slovenijo, pa tudi nov način percipiranja teh ljudi – kot tujcev. Po drugi strani pa je za novonastale države tudi na splošno značilen visok nivo nacionalne zavesti.

Tako sem v analizi potrdila drugo tezo, da so filmske reprezentacije »Bosancev« v slovenskem filmu po letu 1991 bolj negativne kot v letih poprej. Prva teza, da so reprezentacije »Bosancev« v slovenskem filmu skozi celo zgodovino izrazito stereotipne in ponižujoče, pa je bila potrjena le delno, saj velja le za drugo obdobje analize, pa tudi v slednjem naletimo na izjeme. Do preobrata je namreč prišlo leta 2003 (delno tudi že prej s humoristično nanizanko *TV Dober dan*) s filmom *Kajmak in marmelada*, delom režiserja Branka Đurića, ki je bil začetnik pozitivnih filmskih reprezentacij pripadnikov balkanskih narodov. V filmih, ki so sledili, nato lahko opazimo tudi nižanje obsega stereotipiziranja letih. To lahko povežemo z gospodarskim razcvetom in vsesplošno blaginjo slovenske družbe, saj je do podobnih trendov prišlo tudi v političnem in javnem diskurzu. Vendar pa so bili to le pogoji za bolj strpne reprezentacije v slovenskih filmih, od režiserjev samih pa je bilo odvisno, ali jih bodo tudi izrabili za skupno ustvarjanje bolj tolerantne družbe.

Na tem mestu se lahko naslonimo na Dyerjevo kategorijo odgovornosti za reprezentacije. Za skupine, ki so močno stereotipizirane in v razmerju do drugih v podrejenem položaju, je značilno, da ravno zaradi svojega položaja nimajo neomejenega dostopa do komunikacijskih sredstev, s tem pa tudi nimajo toliko vpliva na tisto, kar bo posneto in predvajano na filmskem platnu. Pri tem ni odveč pripomniti, da so veliko večino, devet od enajstih analiziranih filmov, snemali slovenski režiserji. To se opazi tudi v obeh filmih neslovenskih režiserjev, pri čemer film *Rdeče klasje* (1970), ki je delo Živojina Pavlovića, zelo odstopa od ostalih filmov prvega obdobja. Glavni lik Južek namreč ni postavljen v margino, ampak kot partijski funkcionar pravzaprav ostalim likom v filmu predstavlja oblast. Đurićev *Kajmak in marmelada* pa po drugi strani sicer uporablja stereotipe, vendar jih skozi film sprevrne in diverzificira, s čimer je začetnik ponovnega (bolj) pozitivnega prikazovanja pripadnikov ostalih jugoslovanskih narodov v slovenskem filmu v obdobju po letu 1991 in dejansko trenda, ki mu v določeni meri sledita tudi kasnejša filma.

Na podlagi ugotovljenega lahko pridem do sklepa, veljavnega za vse skupine drugih in drugačnih v slovenski družbi. Prizadevanja za višji nivo tolerance v slovenski družbi bi kot eno izmed strategij morala uporabiti tudi omogočanje in vabljenje pripadnikov teh marginaliziranih skupin k sodelovanju pri snemanju in režiranju celovečernih filmov, pa tudi televizijskih filmov, nadaljevanj in nanizank. Ti kulturni teksti imajo namreč s svojim načinom naracije, zaradi ugodja in procesa identifikacije z liki (naša empatična, čustvena, kognitivna stanja) velik vpliv na naše nezavedno in so s tem eden glavnih dejavnikov, ki konstruirajo naše identitete ter s tem tudi svet okoli nas.

6. LITERATURA

1. Anderson, Benedict (1998): *Zamišljene skupnosti: o izvoru in širjenju nacionalizma*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
2. Billig, Michael (2004): *Banal Nationalism*. London: Sage.
3. Dekleva, Bojan, ur., Razpotnik, Špela, ur. (2002): *Čefurji so bili rojeni tu: življenje mladih priseljencev druge generacije v Ljubljani*. Ljubljana: Pedagoška fakulteta: Inštitut za kriminologijo pri Pravni fakulteti.
4. De Saussure, Ferdinand (1997): *Predavanja iz splošnega jezikoslovja*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
5. Fiske, John (1994): *Introduction to communication studies*. London, New York: Routledge.
6. Fiske, John (1996): *Media matters: Race and gender in US politics*. Minneapolis: Minnesota University Press.
7. Furlan, Silvan, ur., Kavčič, Bojan, Nedič, Lilijana, Vrdlovec, Zdenko (1994): *Filmografija slovenskih celovečernih filmov 1931-1993*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.
8. Furlan, Silvan (1994): Kratka predstavitev slovenskega celovečernega filma. V Silvan Furlan (ur.): *Filmografija slovenskih celovečernih filmov 1931-1993*, 7-15. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.
9. Gregorčič, Marta, ur., Hanžek, Matjaž, ur., Apohal-Vučkovič, Lidija, Drofenik, Olga, Kajzer, Alenka, Kondža, Jasna, Kovačič, Saša, Kersnik-Bergant, Maja, Možina, Ester (2001): *Human development report: Slovenia 2000-2001*. Ljubljana: Institute of Macroeconomic Analysis and Development.
10. Hall, Stuart (1996): Introduction: Who needs 'Identity'? V Stuart Hall (ur.), Paul Du Gay (ur.): *Questions of cultural identity*, 1-17. London: Sage.
11. Hall, Stuart (1997): The work of representation. V Stuart Hall (ur.): *Representation: cultural representation and signifying practices*, 15-64. London: Sage.
12. Hamilton, Peter (2000): Representing the social: France and Frenchness in post-war humanist photography. V Stuart Hall (ur.): *Representation: cultural representation and signifying practices*, 75-150. London: Sage.
13. Haralambos, Michael, Holborn, Martin (1999): *Sociologija: teme in pogledi*. Ljubljana: DZS.

14. Hardt, Hanno (2002): Vizualna kultura v kulturnih študijah. V Aleš Debeljak (ur.), Peter Stanković (ur.), Gregor Tomc (ur.), Mitja Velikonja (ur.): *Cooltura*, 315-327. Ljubljana: Študentska založba.
15. Južnič, Stane (1989): *Nacija kot identiteta v protislovljih sodobnega sveta*. Teorija in praksa, 26(8-9), 970-974.
16. Južnič, Stane (1989): *Politična kultura*. Maribor: Obzorja.
17. Kellner, Douglas (1995): *Media culture: cultural studies, identity and politics between the modern and the postmodern*. London, New York: Routledge.
18. Kobolt, Alenka (2002): *Zdej smo od tu – a smo še čefurji?* Ljubljana: i2.
19. Korpes, Alenka, ur., Vrdlovec, Zdenko, ur., Valič, Denis, Nedič, Lilijana (2005): *Filmografija slovenskih celovečernih filmov 1994-2003*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
20. Kuzmanič, Tonči A. (1999): *Bitja s pol strešice: slovenski rasizem, šovinizem in seksizem*. Ljubljana: Open society institute-Slovenia.
21. Lacey, Nick (1998): *Image and representation: Key concepts in media studies*. New York: St. Martin's press.
22. Levi-Strauss, Claude (2003): Struktura mitov. *Problemi*, 41(4-5), 219-248.
23. Lukšič-Hacin, Marina (1994): *Resocializacija in nacionalna identiteta: (analiza izseljenskih situacij)*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
24. Luthar, Breda (1995): Ponudba identitet na TV. V Manca Košir (ur.): *Otrok in mediji*, 27-36. Ljubljana: Zveza prijateljev mladine Slovenije.
25. Mirzoeff, Nicholas (1998): What is visual culture? V Nicholas Mirzoeff (ur.): *The visual culture reader*, 1-14. London, New York: Routledge.
26. Mirzoeff, Nicholas (1998a): Introduction to part two. V Nicholas Mirzoeff (ur.): *The visual culture reader*, 125-129. London, New York: Routledge.
27. Oakes, Penelope J., Haslam, S. Alexander, Turner, John C. (1999): Politika, predsodki in mit v preučevanju stereotipov. V Mirjana Ule (ur.): *Predsodki in diskriminacije: izbrane socialno-psihološke študije*, 62-91. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
28. Praprotnik, Tadej (1999): *Ideološki mehanizmi produkcije identitet*. Ljubljana: ISH-fakulteta za podiplomski humanistični študij: ŠOU-študentska založba.
29. Pušnik, Maruša (1999): Konstrukcija slovenske nacije skozi medijsko naracijo. *Teorija in praksa*, 36(5), 796-808.
30. Pušnik, Maruša, Senić, Nenad (2001): Poročilo z mednarodne konference podiplomskih študentov. *Teorija in praksa*, 38(3), 515-519.

31. Repe, Božo (1990): *Obračun s perspektivami*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
32. Repe, Božo (2002): *Jutri je nov dan: Slovenci in razpad Jugoslavije*. Ljubljana: Modrijan.
33. Rogoff, Irit (1998): Studying visual culture. V Nicholas Mirzoeff (ur.): *The visual culture reader*, 14-24. London, New York: Routledge.
34. Stankovič, Peter (2005): *Rdeči trakovi: reprezentacija v slovenskem partizanskem filmu*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
35. Strinati, Dominic (2004): *An introduction to theories of popular culture*. London, New York: Routledge.
36. Šimenc, Stanko (1994): *Vrednotenje filma*. Ljubljana: Zavod Republike Slovenije za šolstvo in šport.
37. Šimenc, Stanko (1996): *Panorama slovenskega filma*. Ljubljana: DZS.
38. Štefančič, Marcel jr. (2005): *Na svoji zemlji: zgodovina slovenskega filma*. Ljubljana: UMco.
39. Todorova, Maria (2001): *Imaginarij Balkana*. Ljubljana: Inštitut za civilizacijo in kulturo.
40. Tomanić, Ilija (2002): Začetek konca ali konec začetka? *Ekran*, 39(3-4), 18-21.
41. Toš, Niko ur., Klinar, Peter, Roter, Zdenko, Markič, Boštjan, Mlinar, Zdravko, Trampuž, Cveto, Hafner-Fink, Mitja, Kurdija, Slavko, Malnar, Brina, Miheljak, Vlado, Štebe, Janez, Švara, Sergio, Uhan, Samo (1999): *Vrednote v prehodu II. Slovensko javno mnenje 1990-1998*. Ljubljana: FDV, Inštitut za družbene vede, Center za raziskovanje javnega mnenja.
42. Turner, Greame (1993): *Film as social practice*. London: Routledge.
43. Turner, Graeme (2004): Filmski jezik. V Breda Luthar (ur.), Vida Zei (ur.), Hanno Hardt (ur.): *Medijska kultura: kako brati medijske tekste*, 337-357. Ljubljana: Študentska založba.
44. Ule, Mirjana, Renner, Tanja, Mencin Čeplak, Metka, Tivadar Blanka (2000): *Socialna ranljivost mladih*. Ljubljana: Ministrstvo za šolstvo in šport, Urad Republike Slovenije za mladino.
45. Van Dijk, Teun A. (1993): *Elite discourse and racism*. London: Sage.
46. Velikonja, Mitja (2002): »Dom in svet«: kultura in študije naroda. V Aleš Debeljak (ur.), Peter Stanković (ur.), Gregor Tomc (ur.), Mitja Velikonja (ur.): *Cooltura*, 283-297. Ljubljana: Študentska založba.
47. Velikonja, Mitja (2003): *Mitografije sedanosti: študije primerov sodobnih političnih mitologij*. Ljubljana: Študentska založba.

48. Vrdlovec, Zdenko (1988): *40 udarcev: slovenska filmska publicistika o slovenskem in jugoslovanskem filmu 1949-1988*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.
49. Vrdlovec, Zdenko (1994): Zgodovinski pregled slovenskega filma. V Silvan Furlan (ur.): *Filmografija slovenskih celovečernih filmov 1931-1993*, 342-386. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.
50. Vrdlovec, Zdenko (2005): Slovenski outsider na ekspresu. V Alenka Korpes (ur.) in drugi: *Filmografija slovenskih celovečernih filmov 1994-2003*, 113-163. Ljubljana: Slovenska kinoteka.

6.1 INTERNETNI VIRI

1. Tu pa tam (2004). Dostopno na http://www.tupatam.com/si/index.php?content=characters&subcontent=mrki_brko (22. marec 2007)
2. Tu pa tam (2004). Dostopno na <http://www.tupatam.com/si/index.php?content=characters&subcontent=storz> (22. marec 2007)