

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Danaja Lorenčič

**FENOMEN »BALKANSKE KULTURE« V
SLOVENSКИH FILMIH PO LETU 1991**

Diplomsko delo

Ljubljana 2007

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Danaja Lorenčič

Mentor: doc. dr. Peter Stankovič

**FENOMEN »BALKANSKE KULTURE«
V SLOVENSKIH FILMIH PO LETU 1991**

Diplomsko delo

Ljubljana 2007

Zahvala

Zahvaljujem se mentorju dr. Petru Stankoviću
za strokovno pomoč pri nastajanju diplomskega dela.

Fenomen »balkanske kulture« v slovenskih filmih po letu 1991

Film kot eden izmed množičnih medijev deluje kot sredstvo »identitetne eksistence« in prispeva k občutenju pripadnosti določeni skupnosti, obenem pa predstavlja eno izmed osrednjih mest produciranja ter reproduciranja stereotipov. Diplomsko delo obravnava odnos med Slovenci in predstavniki »balkanske kulture«, natančneje predstavniki bivše Socialistične Federativne Republike Jugoslavije, skozi prizmo slovenskih celovečernih filmov posnetih po letu 1991. Prvih pet let po osamosvojitvi je slovenski film v duhu vsesplošnega entuzijazma ob graditvi mlade slovenske države, širil in utrjeval njeno podobo v dokaj ozkem nacionalističnem smislu. V filmih s tega obdobja se tujci ne pojavljajo, so izbrisani iz slovenskega filmskega registra. Svojevrsten mejnik predstavlja leto 1996, ko je film Outsider v slovenske kinodvorane privabil rekordno število gledalcev in z »balkansko« tematiko v slovenski filmski produkciji vzpostavil nov trend. Predstavniki »balkanske kulture« so v slovenskih filmih po letu 1991 pogosto prikazani stereotipno z jasno podano dihotomijo Mi-Oni, vendar je možno zaslediti tudi primere pozitivne reprezentacije, ki ne prispevajo k ustvarjanju predsodkov, temveč liki z »balkanskim« poreklom pri gledalcih vzbujajo simpatijo.

Ključne besede: vizualna kultura, reprezentacije, balkanska kultura, slovenski film.

The Phenomenon of the "Balkan culture" in Slovene films after 1991

Film as one of the mass media functions as a means of "identity existence" and contributes to the sense of belonging to a certain group, while at the same time it represents one of the most significant environments where stereotypes are produced and reproduced. In my thesis I treat the relation between the Slovenes and the representatives of the "Balkan culture", i.e. the representatives of the former Socialist Federative Republic of Yugoslavia, as it is shown in Slovene films after 1991. In the first five years after Slovenia obtained its independence, the Slovene film enthusiastically contributed to the formation of a young country by spreading and reinforcing its image with a nationalistic connotation. Foreigners do not enter the scene in these films, they are erased from the Slovene film content. The year 1996 though is a rather special milestone when the film Outsider attracts a record number of viewers to cinema halls and with its "Balkan" theme sets a new trend in Slovene film production. Although the representatives of the "Balkan culture" in Slovene films after 1991 are frequently portrayed stereotypically with a clear dichotomy WE –THEM, there are also examples of a positive representation of Balkan characters who do not encourage prejudice but, on the contrary, cause viewers to develop a warm liking for them.

Key words: visual culture, representations, Balkan culture, Slovene film.

KAZALO

1. UVOD	7
2. VIZUALNA KULTURA	10
2.1 POJEM PODOBE	10
2.2 POJEM REPREZENTACIJE	11
2.2.1 Reflektivna teorija	12
2.2.2 Namenska teorija	13
2.2.3 Konstruktivistična teorija	14
2.3 REPREZENTACIJA IN DRUŽBENA MOČ	16
2.4 KONSTRUKCIJA IDENTITETE SKOZI FILM	19
2.5 KONSTRUKCIJA SLOVENSKE NACIONALNE IDENTITETE	21
3. »JUGOSLOVANSKO – BALKANSKA KULTURA«	25
3.1 BALKAN	26
3.2 BALKANSKA KULTURA V SLOVENIJI PO LETU 1991	29
3.2.1 Balkanska kultura kot inercija oziroma tradicija	33
3.2.2 Balkanska kultura kot samoopredelitev in inovacija	36
3.2.3 Balkanska kultura kot zabava, provokacija, subverzija in upor	37
4. SLOVENSKI FILM PO LETU 1991	39
4.1 ZAČETKI IN RAZVOJ SLOVENSKEGA FILMA	39
4.2 SLOVENSKI FILM PO OSAMOSVOJITVI	41
4.2.1 Obdobje med leti 1991-1995	41
4.2.2 Strategije obravnavanja stvarnosti v slovenskem filmu	42
4.2.3 Novi val slovenskega filma	44
4.2.4 Slovenski film v 21. stoletju	46
4.3 OPREDELITEV POJMA SLOVENSKI FILM	49
4.3.1 Pogoji za nastanek slovenskega filma	49
4.3.2 Določitev kriterijev	51
5. RAZISKOVALNO VPRAŠANJE	57
6. FENOMEN »BALKANSKE KULTURE« V SLOVENSКИH FILMIH, POSNETIH PO LETU 1991	59
6.1 KONSTRUKCIJA SLOVENSKE NACIONALNE IDENTITETE SKOZI PRIZMO SLOVENSKEGA FILMA	59
6.2 PRIPADNIKI BALKANSKE KULTURE V SLOVENSКИH FILMIH	60
6.3 ANALIZA SLOVENSКИH FILMOV	64
6.3.1 Outsider	64
6.3.2 Kajmak in marmelada	69
6.3.3 Rezervni deli	73
6.3.4 Zadnja večerja	75
6.3.5 Barabe	75
6.3.6 Poker	76
6.3.7 Varuh meje	77
6.3.8 Porno film	78
6.3.9 Blues za Saro	79
6.3.10 Kruh in mleko	81
6.3.11 Tu pa tam	82
6.3.12 Predmestje	84
6.3.13 Sladke sanje	86
6.3.14 Amir – šerif iz Nurića	88

6.4 RAZPRAVA	91
7. ZAKLJUČEK.....	95
8. LITERATURA.....	98

1. UVOD

»To ni zgodba o Slovenki in Bosancu, ampak nekaj, kar se lahko zgodi kjerkoli na svetu. Vsak ima pač svoje 'južnjake'.«

(Kajmak in marmelada)

Besede, ki so napovedale ogled doslej najbolj gledanega slovenskega filma, so prodrle v zavest ter skozi humoristično obarvano zgodbo, obogateno s številnimi stereotipi, pritegnile ne le slovenske, temveč tudi bosanske, hrvaške in srbske gledalce. Film, ki je združil na prvi pogled nezdružljiva pojma – kajmak in marmelado- je sicer mogoče razumeti kot provokacijo, željno obračunavanja s tistimi tabuji, ki jih je slovenski film sicer v določenem obdobju zavračal, hkrati pa je prav zaradi samoironije, s katero je glavni igralec in režiser Branko Đurić - Đuro prikazal nekatere njemu vsakdanje teme, sprožil smeh, občudovanje ter sprejem občinstva. Omenjeni film je prav tako eden redkih slovenskih filmov, ki je gledalcu podaril tisti klišejski, a v slovenskem primeru tako težko pričakovani hollywoodski »happy end«, zaradi katerega je film pravzaprav pričaral drugačen svet, odmik od enolične, s krutostjo prežete realnosti in postal sredstvo eskapizma. Zaradi svoje tematike, ki z družbeno-političnim dogajanjem pridobiva na aktualnosti, je film svojevrsten fenomen. Privlačno je naredil tisto, kar se v vsakdanjem življenju negira, oživel je sliko, polno stereotipov, nepremostljivih razlik, prikazal mozaično naravo slovenske družbe ter v poslanstvu filma kot vstopnice za pravljичni svet, »Indijo Koromandijo«, dal slovenskemu gledalcu srečno slovensko-bosansko ljubezensko zgodbo. Vprašanje, ki se ob tem pojavlja, je: od kod izvira tolikšno navdušenje nad filmom Kajmak in marmelada, ali ga je mogoče razumeti kot posledico zavedanja, da se ljubezen med Bosanci in Slovenci udejanja zgolj na filmskem platnu, medtem ko zanjo v vsakdanjem življenju ni prostora, ali pa gre morda za preobrat, ki napoveduje obnovo nekaterih pozabljenih »bratstev« ter oznanja neko novo, na drugačnih temeljih zgrajeno »edinstvo«? Kakorkoli že, ogled filma je sprožil plaz vprašanj tipa »zakaj«, se zasidral v podzavesti ter potrpežljivo čakal na svoj »zato« ter ga dočakal v obliki pričujočega diplomskega dela.

Spremljanje slovenskih medijev, ki v družbeno-političnih okvirih prekipevajo od etničnih, sosedskih ter v skladu s cankarjevsko idejo o hlapčevski ujetosti v dolino šentflorjansko, tudi medosebnih konfliktov, v slovensko družbo vnaša ksenofobično noto, ki odzvanja v

mednarodnem prostoru, čeprav se zaradi svoje narave ne zliva v simfonijo, temveč ustvarja disharmoničnost. Kako, kje, zakaj, v kakšnih intervalih se izraža nestrpnost, je samo eno izmed vprašanj, ki se pojavljajo v obliki odziva na poplavo medijskih besedil in bombardirajo našo zavest. Diplomsko delo se omejuje na odnos med Slovenci in predstavniki »balkanske kulture«, ki jih v nalogi opredeljujemo kot kulturo narodov, ki so sestavljali nekdanjo Jugoslavijo. V središče analize se skozi prizmo slovenskih filmov uvrščajo ideološko nacionalistične primesi, ki ustvarjajo pogoje za nastanek dihotomije Mi-Oni, pri čemer tovrstna klasifikacija ne gradi mostov, temveč s svojo negativno, destruktivno naravnostjo pogloblja razlike med bregovoma.

Raziskovalno vprašanje, ki ga naloga obravnava, je, ali slovenski filmi, posneti po letu 1991, predstavljajo predstavnike »balkanske« kulture kot »Neslovence«, tuje, drugačne, nezaželene in inferiorne. Zaradi osredotočenosti na odnos med Slovenci ter pripadniki »balkanske kulture« so v analizo zajeti slovenski filmi posneti po letu 1991, ki označuje letnico slovenske osamosvojitve. V kolikšni meri se odraz razmejevanja odraža na filmskem platnu, bo naloga skušala odkrivati skozi prizmo odnosov, ki se udejanjajo tako v jeziku kot tudi v neverbalni obliki komunikacije.

V uvodu se zaradi kredibilnosti kvalitativne analize naloga ukvarja s teoretičnimi izhodišči konceptov reprezentacije in rekonstrukcije, ki s teorijami Stuarta Halla vzpostavljata relacijo med filmom ter družbeno realnostjo, pri čemer je film možno dojeti kot dejanski odsev, zrcalo družbe, kot avtorjevo stvaritev, ali kot konstrukt, odvisen od interpretacije družbenih akterjev. S pomočjo Andersonovega koncepta naroda, ki je zgodovinsko gledano »hibrid« in nastaja v relacijah difference, bo naloga skozi prizmo slovenskih filmov skušala analizirati dihotomijo Mi-Oni.

Filmske tekste je v skladu z raziskovalnim vprašanjem smiselno vzeti pod drobnogled, še posebej v primeru iskanja relacij med subjekti, kar pomeni, da je potrebno usmeriti pozornost v vsebine, ki niso verbalno izražene. Kamera namreč omogoča veliko »branja med vrsticami« in filmski jezik je mogoče razumeti kot seštevek verbalnega ter neverbalnega jezika. Slednji nam lahko namreč poda številne koristne informacije o liku, dogodku ter nenazadnje potrdi ali ovrže določene stereotipe. V poglavju, ki se ukvarja z analizo fenomena »balkanske kulture«, umeščene v kontekst slovenskega filma, je pozornost usmerjena predvsem v filmske like, zasnovane na »balkanski kulturi«, pri čemer se njihova prepoznavnost izraža v njihovi

pojavnosti (obleka, nakit, dejavnosti, povezane s kriminalom). Odnos med Slovenci in pripadniki »balkanske kulture« bo sicer prvotno analiziran s poudarkom na razumevanju jezikovne sporočilnosti, torej, s kakšnimi jezikovnimi označbami se zaznava dihotomija med slovensko in drugimi kulturami balkanskih narodov, kako na filmskem platnu deluje različnost nekoč večini slovenskega prebivalstva sorodnih jezikov, ter nenazadnje, na kakšen način se ustvarja, širi in potrjuje stereotipna podoba »lenih, umazanih, s kriminalno dejavnostjo povezanih Balkancev«.

S pomočjo razumevanja konceptov Balkana, njegovih zgodovinskih in družbeno političnih dimenzij ter skozi pregled zgodovine slovenskega filma bo naloga poskušala prikazati naravo odnosa med slovensko kulturo ter kulturo balkanskih narodov, kot jo prikazujejo slovenski filmi, ki kot eden izmed medijev konstruirajo nacionalno identiteto, širijo stereotipe in lahko prispevajo h ksenofobiji določenega naroda ter s tem posegajo v jedro demokratične družbe.

2. VIZUALNA KULTURA

2.1 POJEM PODOBE

»Vid je pred besedami. Otrok vidi in prepoznava, preden lahko govori. Vendar obstaja tudi drug smisel, v katerem je vid pred besedami. Vid je tisti, ki ustanovi naš prostor v obkrožujočem svetu; svet razlagamo znotraj besed, vendar besede ne morejo izbrisati dejstva, da nas obkroža. Odnos med tem, kar vidimo, in tem, kar vemo, ni nikoli ustaljen.«

(Berger v Jenks 2002)

Vid nam posreduje najnatančnejšo informacijo in večina ljudi ga na podlagi tega smatra za pomembnejšega od sluha, okusa, vonja ter dotika. Prepričanje »videti je verjeti« je tako močno zasidrano v sodobno družbo, da jo mnogi dojemajo kot povsem resnično. Na temeljih omenjene ideje je zgrajen medijski prostor, ki nenehno spremlja in podpira sodobno kapitalistično družbo. Najuspešnejša, skorajda monopolistična, glasbeno-televizijska postaja MTV že dobrih 15 let uspešno nagovarja najstnike iz celega sveta s svojim sloganom: »Podoba je vse«. Zaupanja v to idejo najverjetneje ni mogoče pripisati zgolj mladostni naivnosti, prenagljenosti ter neizkušeni, saj se tudi odrasli težko upirajo »embalažam«, ki s svojim mamljivim, privlačnim ter estetsko dovršenim izgledom kar kličejo po posedovanju, vendar so nemalokrat vsebinsko pomanjkljivi. Zdi se, kot da nihče ni več varen pred podobami, ki si vse bolj nasilno in neposredno prilaščajo našo pozornost ter nas odvrčajo od vsebine. Ob tem je potrebno vedeti, da je njihov nastanek v osnovi povezan z namenom, da posredujejo sporočilo. Kakšno je to sporočilo, in predvsem, kako ga razumejo posamezniki, je v ospredju zanimanja medijskih in kulturnih študij že vrsto let.

Medijske študije se ukvarjajo predvsem z dejavniki, ki vplivajo na to, kako vidimo in dojemamo podobe našega sveta. Dojemanje in razumevanje podob je odvisno od posameznikovih vrednot, norm ter prepričanj. Pri analizi podob je smiselno upoštevati dvoje. Prvič, vse podobe so kulturni artefakti in so kot take proizvod določene družbe v določenem času, in drugič, tako ustvarjalec kot tudi bralec podobe imata svoje kulturno ozadje, ki vpliva na ustvarjanje ter branje podobe. Objekt analize medijskih študij je razumevanje besedila

(literarnega, filmskega, slikovnega). Besedilo se v tem kontekstu nanaša na katerikoli objekt, ki vsebuje informacijo. Slednja ni nujno v pisni obliki, cilj študije medijev je namreč zavedati se nezavednega branja. Pozornost je smiselno usmeriti na manj očitne, prikrite, vendar za naše dožemanje in razumevanje podob ključne dejavnike. Stuart Hall (Hall v Lacey 1998: 88) loči tri načine branja medijskih tekstov. Prvi se imenuje dominantno-hegemonška pozicija, pri kateri bralec odkodira sporočilo v skladu z referenčnim kodom, v katerem je bilo sporočilo zakodirano, in je v praksi zelo redka. Večinoma so branja pogajalska in zanje je značilno, da bralec razume dominantno pozicijo, vendar jo prilagodi lastnemu družbenemu kontekstu. Kot tretji način branja tekstov Hall navaja opozicijsko branje, pri katerem gledalec sicer razume zaželeno branje, ki ga ponuja tekst, vendar se kljub temu zavestno odloči, da bo sporočilo razumel znotraj nekega alternativnega referenčnega okvira. V skladu z omenjenimi načini branja je možno izpostaviti tezo, da je branje besedil odvisno od družbenega, intelektualnega in emocionalnega okolja posameznika. Branje medijskih besedil je kompleksno in družbeno pogojeno, zato je potrebno upoštevati različne teorije pri preučevanju posameznega besedila.

2.2 POJEM REPREZENTACIJE

Naloga se ukvarja z razumevanjem, analiziranjem ter branjem filmskega besedila, ki ga je v skladu z različnimi načini branja medijskih besedil mogoče razumeti na več načinov. Za lažje razumevanje filma ter njegove umestitve znotraj sfere medijev je smiselno razložiti koncepte, vezane nanj, ter predstaviti teorije, ki prispevajo k raznolikosti interpretacij posredovanih sporočil.

Pojem reprezentacije zavzema pomembno mesto v kulturnih študijah in predstavlja vezni člen med pomenom in jezikom. »Reprezentacija je bistveni del procesa ustvarjanja in izmenjave pomenov med člani posamezne kulture. Vključuje rabo jezika, znakov in podob, ki označujejo oziroma predstavljajo posamezno stvar« (Hall 2003: 15). Slovar slovenskega knjižnega jezika definira reprezentacijo kot: **reprezentácija** -e ž (á) **1.** knjiž. *predstavljanje, zastopanje*: pravica reprezentacije predsednika republike **2.** publ. *reprezentanca*: dodeliti sredstva za reprezentacijo • knjiž. zanimiva gledališka reprezentacija dogodkov *prikaz, predstavitev*. »Na področju filmske kritike prevladuje pomen reprezentacije kot podobe, modela, opisa ali prikaza. V okvirih socio-političnega žargona je v reprezentaciji izpostavljen predvsem pomen političnega zastopništva« (Šprah 1999: 75). Na vprašanje, kako koncept reprezentacije povezuje pomen in jezik, je možno odgovoriti s tremi različnimi teorijami oziroma pristopi.

2.2.1 Reflektivna teorija

Prva je reflektivna teorija, po kateri se pomen nahaja v objektu, osebi, ideji ali dogodku v resničnem svetu. V tem kontekstu jezik deluje kot zrcalo, ki prikazuje resnični pomen, torej takšen, kot obstaja v svetu. Poudarja objektivne dejavnike in v filmu prepoznava sredstvo snemanja realnosti, podajanja resnične slike sveta ter je tesno povezana z realizmom v filmskih študijah, katerega začetki so vezani na evropski prostor po 2. svetovni vojni. Ključni akter filmskega realizma je Andre Bazin, ki je svoje poglede izražal leta 1951 v *Cahiers du Cinema*¹. Za razliko od Eisensteina, ki je generično bistvo filma videl v kombinaciji posnetkov, je Bazin nepogrešljivo kvaliteto filma prepoznal v kompoziciji posnetka samega - v specifični reprezentaciji resničnega sveta. Zanj je resnični svet subjekt filmske umetnosti in v skladu s tem je zagovarjal prepričanje, da sta resnično in estetsko nerazdružljiva pojma.

Teoretske razprave v *Cahiers du Cinema* so se ukvarjale z vprašanjem mise-en-scene, s terminom, ki označuje ureditev elementov znotraj okvira oziroma posnetka. Dobesedno pomeni »postaviti na sceno«, dejansko pa v kinematografiji ideja mise-en-scene označuje pripravo snemalnega okolja za naknadno snemanje ter vključuje različne dejavnike (luči, postavitve kulis, priprava kostumografije...). V ospredju razprav je bil tudi odnos filmskega ustvarjalca do družbene realnosti, torej, kakšen položaj naj zavzame. Dilema, ali je filmski ustvarjalec zapisovalec družbene realnosti, ali pa je ustvarjalec le-te, je oblikovala dva tabora režiserjev. Prvi so sledili Eisensteinovi ideji, da film preobrazi realnost in da je filmski režiser tisti, ki to transformacijo vodi, usmerja ter jo oblikuje. Drugi, ki so v filmu prepoznali sredstvo za prikazovanje realnosti in izražanje vsakdanjosti, pa so ključno vlogo režiserja videli v tem, da je pasivni snemalec realnosti. Prav drugi pristop je tesno povezan s filmskim realizmom, ki ga je zagovarjal Andre Bazin in se imenuje *metteurs-de-scene*. Zagovorniki tega pristopa poudarjajo režiserjevo sposobnost objektivnega, pristranskega in natančnega snemalca resničnosti ter zavračajo manipulativno moč režiserja, ki s svojimi individualističnimi težnjami preoblikuje resnični svet in s tem odvzame gledalcu možnost vpogleda v družbeno realnost.

¹ francoski filmski časopis, ki so ga leta 1951 zasnovali Andre Bazin, Jacques Doniol – Valcroze in Joseph-Marie Lo. *Cahiers du Cinema* je naslednik časopisa *Revue du Cinema*, ki je vključeval člane pariških filmskih klubov – *Objectif 49* ter *Cine Club du Quartier Latin*.

2.2.2 Namenska teorija

V nasprotju z reflektivno teorijo namenski pristop zagovarja mnenje, da je avtor tisti, ki ustvarja pomene. Sergei Eisenstein, eden izmed začetnikov filmske teorije, je v ospredje svojega zanimanja postavil montažo kot glavno orodje za preoblikovanje filma v trditev. Ni ga zanimalo zgolj mehanično reproduciranje realnosti, ki jo je posnel. Podobe, ki jih je posnel, je želel uporabiti z namenom, da bi ustvaril nekaj novega. Ideja, da je film snemalec podob iz resničnega sveta in odsev realnosti, je z njegovo teorijo postala vprašljiva. Vse bolj se je uveljavljalo prepričanje, da je film medij, ki preoblikuje resničnost in ima svoj način ustvarjanja pomena. Kot pravi Andrej Tarkovski: »Idealni film je zame filmska kronika, na katero ne gledam kot na način snemanja, temveč na način rekonstruiranja, ponovnega vzpostavljanja življenja« (Šprah 1999: 65). Film v tem kontekstu ni več zgolj reprezentacija, temveč rekonstrukcija sveta. V nasprotju z reprezentacijo, ki je neposredno povezana s principom »izhodiščne realnosti«, utemeljene na predpostavki lastne izkušnje, ta pa na konsolidaciji spomina, se rekonstrukcija ne zasnavlja na temelju izhodišča, temveč na principu procesa, ki ga vidimo v težnji po vzpostavljanju prvotne celote, za katero je značilno, da je vseskozi v postajanju. Pri rekonstrukciji ne gre zgolj za konstrukcijo sveta, temveč tudi družbenih dejavnikov, in predpostavlja prav vsebnost - vključitev vseh dejavnikov, ki so bili prisotni pri »uničenju« originala.

Poudarjanje avtorjevega pomena pri ustvarjanju, rekonstruiranju ter preobrazbi družbene realnosti je vplivalo na nastanek drugega tabora režiserjev, ki ga sproži esej francoskega režiserja François Truffaut, v Cahiers du Cinema leta 1954, v katerem je napadel La qualite française in oblikoval manifest za auteur teorijo². Auteurs so bili režiserji, ki so v filmih predstavljali svojevrsten pogled na svet, s kamero so aktivno posegali v družbeno realnost, jo ustvarjali, preoblikovali ter rekonstruirali. Film je bil odslej enačen z režiserjem, ki ni bil več zgolj pasivni snemalec narave, resničnosti ter objektov v svetu, temveč je pridobil avtonomijo in svobodo, s katero si je prilastil svet filmskih podob ter reprezentacij. Film je izšel iz želje po mehničnem beleženju stvarnih dogodkov in s tem, ko je postal umetnost, se je zanimanje premaknilo s snovi na oblikovne vidike. »Umetnost se prične, kjer se konča mehanična reprodukcija, kjer pogoji predstavitve na nek način služijo za oblikovanje predmeta«

² Auteur teorija je vplivala na rekonstruiranje hollywoodskega filma ter uveljavljanje režiserjev kot so Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Fritz Lang, Anthony Mann, Robert Aldrich in Nicholas Ray.

(Arnheim 2000: 44). Kar je bilo v času realizma zgolj potreba po zapisu določenih dejanskih dogodkov, je dobilo zdaj namen predstavljati stvarnost s posebnimi sredstvi, ki so lastna filmu in se pravzaprav sama vsiljujejo, kažejo, da so sposobna doseči več kot zgolj preprosto reprodukcijo danega predmeta; izostrijo ga, mu vtisnejo slog, izpostavijo določene lastnosti, ga naredijo živega in dekorativnega. (Arnheim 2000). Filmski umetnik je tisti, ki izbere prizorišče snemanja ter znotraj njega poseduje pravico, da predmete izpusti, prekrije, izpostavi in pri tem ne posega v stvarnost. Poveča ali zmanjša lahko dimenzije stvari, majhne predmete prikaže kot velike in obratno; stvari, ki so popolnoma ločene v prostoru in času, lahko postavi eno poleg druge, eno pred drugo ali med druge. Je tisti, ki lahko podeljuje pomene in pripisuje pomembnost določenim elementom, »poleže lahko, kar je pokončno, in postavi pokonci, kar je ležeče, premika, kar je pri miru, in ustavi, kar se premika« (Arnheim 2000: 93). Auteurs teorija povzdiguje režiserja na pediestal in mu skorajda pripisuje magične sposobnosti. Nasprotniki te teorije, torej privrženci metteurs-de-scene pristopa, razumejo auteurs teorijo kot opravičilo za manipulativno moč avtorja ter njegovim superiornim položajem, ki mu zagotavlja poslušnost in vdanost gledalcev. Gledalec je po njihovem mnenju tako prikrajšan za resnično videnje sveta in je hkrati žrtev filmske produkcije, ki s svojimi prijemi oblikuje ter diktira družbeno realnost v skladu z lastnimi prepričanji, vrednotami in ravnanji. V tem smislu se kritika auteurs teorije navezuje na pojem ideologije, s katerim se podrobneje ukvarja tretja teorija reprezentacij.

2.2.3 Konstruktivistična teorija

Konstruktivistična teorija priznava, da niti stvari same po sebi niti posamezni uporabniki jezika, ne določajo pomenov v jeziku. »Stvari ne pomenijo: mi konstruiramo pomene z uporabo reprezentacijskih sistemov – konceptov in znakov« (Hall 2003: 25). Poudarek je na družbenih akterjih, ki s konceptualnimi sistemi lastne kulture, lingvistike in reprezentacijskih sistemov konstruirajo pomen z namenom osmišljanja, ustvarjanja pomenskega sveta ter komuniciranja o svetu z drugimi. Konstruktivizem je imel največ vpliva na kulturne študije v zadnjih letih ter izpostavlja dva ključna pristopa, semiotiko, katere avtor je Ferdinand de Saussure in diskurz, s katerim je Michel Foucault v ospredje postavil vprašanje porazdelitve moči. Semiotika je pravzaprav študija znakov, ki razlaga reprezentacije na osnovi načina, na katerega besede delujejo kot znaki, znotraj jezikovnega sistema. »Semiotika se je pri obravnavi reprezentacij navezovala na jezik ter jih obravnavala kot zaprt, celo statičen sistem« (Hall 2003: 42). Nadaljevalne študije so reprezentacijo dojemale kot vir proizvodnje

družbenega znanja, torej kot bolj odprt sistem, povezan z družbenimi procesi in vprašanji družbene porazdelitve moči. V semiotiki je bil subjekt odmaknjen od centra jezika. Kasnejši teoretiki so se sicer vračali k vprašanju subjekta, vendar mu niso več pripisovali vloge avtorja ali vira pomena. Čeprav nas jezik na nek način »nagovarja« (kot je menil Saussure), se je uveljavilo mnenje, da so v določenih zgodovinskih obdobjih nekateri ljudje imeli več pravic do govora kot drugi.

Michel Foucault je pojem reprezentacije obravnaval v ožjem smislu in je v ospredje svojega zanimanja postavil proizvodnjo znanja skozi diskurz. Diskurzi so koncept, ki se nanaša na nize izjav in po eni strani zagotavljajo medij za govor o določenih temah v določenem zgodovinskem trenutku, po drugi strani pa te teme šele oblikujejo. Konstruktivizem poudarja, da jezik in diskurzi ne odražajo sveta, temveč ga osmišljajo, konstituirajo ter s tem posameznika umeščajo v neke zelo specifične odnose do sveta in družbe. Resničnost sveta ni vprašljiva, vendar je poudarek na tem, da so nam stvari dostopne šele preko različnih diskurzov, ki nam vse to šele oblikujejo. Jezik je torej tisti, ki podeljuje pomen in osmišlja našo resničnost. Konstrukcija resničnosti v jeziku ne poteka povsem neodvisno od relacij družbene moči v nekem zgodovinskem trenutku, temveč so pomeni in konotacije jezikovnih elementov praviloma takšni, da naturalizirajo obstoječe družbeno stanje.

Foucaultov namen je bil »analizirati, kako ljudje razumejo sami sebe v naši kulturi« in kako je znanje o »družbenih, individualnih ter skupnih pomenih« proizvedeno v različnih obdobjih (Hall 2003: 43). Zagovarjal je idejo o tem, da diskurz proizvaja objekte znanja in da nič, kar je pomensko, ne obstaja izven diskurza. Razširitev predmeta preučevanja na odnose med diskurzom, znanjem ter močjo je predstavljala velik razvoj v konstruktivistični teoriji. S tem je rešil pojem reprezentacije izpod jarma formalne teorije in ga umestil v širši zgodovinski, praktični ter »svetovni« kontekst delovanja.

»Konstruktivistična predpostavka, da diskurzi ne odražajo resničnosti, temveč jo šele konstruirajo, osmišljajo ter jo na kulturno specifične načine reprezentirajo, sproža niz vprašanj. Zanima nas, kako to počnejo, s kakšnimi konotacijami, asociacijami in kako le-te prispevajo k naturaliziranju obstoječih razmerij moči v družbi« (Stanković 2006: 13).

2.3 REPREZENTACIJA IN DRUŽBENA MOČ

S pojavom konstruktivizma, ki je pretrgal vez z objektivističnim ter s prevladujočim humanističnim pogledom na svet, se je preoblikoval tudi pomen pojma reprezentacije. Njegovo primarno funkcijo konstruiranja resničnosti je nadgradila zmožnost naturaliziranja privilegijev določenih družbenih skupin. Pojem reprezentiranja se v tem kontekstu veže na pojma stereotipiziranja in tipiziranja. Ločnico med njima predstavlja dejstvo, da je tipiziranje nujno za produkcijo pomena v vsakdanjem življenju kot tudi za učinkovito delovanje ljudi v svetu, medtem ko stereotipiziranje ni nujno potrebno in njegov obstoj ne pripomore k bolj preprostemu, organiziranemu življenju, celo nasprotno, nemalokrat ovira delovanje posameznikov. Richard Dyer meni, da je razumevanje med pojmom ključno za razumevanje stereotipov. Tipe razume kot orodja, s katerimi se ljudje orientirajo v vsakdanjem življenju tako, da posamezne dogodke, osebe, predmete nenehno povezujejo z drugimi podobnimi dogodki, osebami, predmeti. Praviloma tovrstna klasifikacija poteka v skladu s shemami, ki so v določeni kulturi samoumevne in družbeno sprejete. Stereotipi so sicer posebna vrsta tipov, vendar jih od njih ločuje posebnost reduciranja kompleksnosti posameznikov na nekaj poenostavljenih in pretiranih potez, oziroma, da takšne reducirane poteze fiksirajo kot nekaj povsem naravnega ter nespremenljivega. Dyer pravi, da se stereotipi pojavljajo praviloma tam, kjer obstajajo velike neenakosti v razmerjih moči med različnimi skupinami. V osnovi gre za to, da stereotipi najprej simbolno fiksirajo meje med »nami« in »njimi« kot nekaj nespremenljivega in dokončnega, potem pa zagotovijo, da se okoli tistega, kar ni »naše«, zbirajo negativni občutki (primer je stereotip o Bosancih kot o lenih, neurejenih, neumnih in »drugačnih«) (Stanković 2006).

Mediji nemalokrat predstavljajo mesto konsolidacije in širitve stereotipov. Stereotipno reprezentiranje je zelo pomembno v posamezni družbi in ima praviloma zelo problematične posledice za različne marginalizirane družbene skupine. Pri obravnavi pojma reprezentacije je ob analizi tega, kaj in kako je reprezentirano, pomembno tudi tisto, kar ni reprezentirano ter ostaja prikrito. Mediji konstruirajo družbeno resničnost z reprezentiranjem posameznih dogodkov, oseb, predmetov. Vprašanje, ki se ob tem pojavlja, je, kdo in kako odloča o izbiri dogodkov, predmetov, oseb, ki so vedno opaženi, interpretirani ter zabeleženi v reprezentacijah. Ob tem se je nemogoče izogniti dejstvu, da v procesu selekcije izpade veliko število dogodkov, ki so običajno nepomembni ali nevarni za nosilce moči v družbi. Za raziskovanje reprezentacije je torej pomembno, da upoštevamo in smo pozorni tako na tisto,

kar je reprezentirano, kot tudi na tisto, kar ni. Hall meni, da je problematična predvsem narava vsebin televizijskih programov, ki je omejena zgolj na to, kar ponujajo številne parlamentarne stranke, saj tako ostane veliko pomembnih tem prikritih. Mediji s takšnim delovanjem konstruirajo resničnost zgolj na podlagi nekaterih že uveljavljenih in legitimiranih izsekov družbenega življenja, kar pa med drugim pomeni to, da se legitimirajo le določene družbene skupine in s tem zgolj njihov pogled na svet, medtem ko je vse preostalo potisnjeno v ozadje. To je pomembno še posebej v sodobni družbi, kjer televizija predstavlja odraz »resničnosti« in ima velik vpliv na posameznike. S prikrivanjem določenih vsebin in privilegiranjem drugih se gledalcem ponuja popačena slika družbene realnosti. To pa je sporno predvsem zaradi obstoja majhnega števila kritičnih, družbeno ozaveščenih gledalcev na eni ter nekritične večine medijskih potrošnikov na drugi strani. Noam Chomsky je z naslednjimi besedami opisal »demokratični« značaj ameriških medijev:

Mediji so kot volilni sistem, kar je načelo, ki so ga odredili ugledni javni intelektualci, lastniki medijev in podjetij, politologi in drugi. To načelo pa se glasi, da so državljani zgolj opazovalci, »gledalci« (spectators), ne pa »sodelavci« (participants). Njihova izbira je omejena na periodično izbiranje enega ali drugega predstavnika razreda podjetnikov ali političnega voditelja, torej na izbiro, kakršno ima potrošnik na trgu. Ta pa deluje tako, da ponuja samo določene opcije, ne pa vseh – en ali drugi avtomobil, ne pa javnega mestnega prevoza, eno ali drugo zavarovalnico, ne pa tudi jamstva zdravstvenega zavarovanja itd. Takšna konstrukcija trga in »kreiranje želja«, kot je ta pojav poimenovala industrija odnosov z javnostjo, je pravzaprav veliko podjetje, ki zastopa šestino (ameriškega – op. prev.) nacionalnega bruto proizvoda (Chomsky v Stanković 2005: 82).

Boj za reprezentacijo je v sodobni medijsko nasičeni družbi vse bolj agresiven, napet in oster. Vodilne družbene skupine in obstoječa oblast si na vse možne načine prizadevajo tudi za oblast nad mediji. Tovrstne bitke so najbolj izrazite v času političnih sprememb, volitev³.

³ V Sloveniji je boj za oblast nad mediji dosegel vrh leta 2005, ko je vlada na seji sprejela predlog novega zakona o RTV Slovenija, ki ga je pripravilo kulturno ministrstvo, ter ga poslala v redni postopek v državni zbor. Zakon naj bi predvideval odpravo petindvajsetčlanskega sveta RTV ter ustanovitev programskega sveta, ki bo štel 29 članov. Pet članov naj bi neposredno imenoval državni zbor na podlagi zastopanosti političnih strank v parlamentu, 16 članov pa prav tako državni zbor, vendar na predlog gledalcev in poslušalcev RTV-ja ter nekaterih drugih institucij in organizacij. Pred uvedbo zakona je v svet RTV državni zbor imenoval le pet članov, drugi pa so bili predstavniki civilne družbe. Novost bi bila tudi uvedba tretjega programa, ki bi prenašal predvsem dogajanje v državnem zboru, drugačne pristojnosti pa bi imel tudi generalni direktor RTV Slovenija. Zakon je bil sprejet 22. junija, nanj je bil razpisan veto, dokončno pa je bil zakon sprejet na referendumu in je začel veljati 12. novembra. V tem trenutku je bilo prekinjeno obdobje politično neodvisnega delovanja slovenskih medijev. Primer RTV Slovenija ni bil edini, saj se je kasneje s podobno usodo soočilo tudi nemalo število tiskanih medijev.

Nedvomno je medijska konstrukcija družbene realnosti podvržena vplivom vodilne družbene, politične, gospodarske skupine, vendar se najpogosteje tovrstna oblast nad mediji izvaja prikrito in je izrivanje alternativnih interpretacij manj očitno. Moč medijske manipulacije je izredna in prav zaradi tega je oblast nad mediji pomembna za konsolidacijo oziroma uveljavitev določenega družbenega sistema. Demokratični družbeni sistemi praviloma naj ne bi podpirali tovrstnega lastninjenja medijev, manipuliranja z medijskimi potrošniki in privilegiranjem samo določenega družbenega sistema vrednot, prepričanj ter navad. V preteklosti se je oblast nad mediji najpogosteje povezovala s totalitarističnimi sistemi, kjer so diktatorji svojo moč širili, uveljavljali in opravičevali prav skozi medijski prostor. Vloga medijev kot zrcala družbene resničnosti je bila v teh sistemih vprašljive narave. Pogosto je podoba, ki so jo prikazovali, sovpadala z ideologijo totalitarnih voditeljev. Alternativne vsebine so bile izpodrinjene, prikrite in sčasoma pozabljene. V oblasti nad medijskim prostorom so diktatorji prepoznali najmočnejše sredstvo za obvladovanje množic ter učinkovito propagandno orodje. Prepričanje, da so mediji neodvisni, objektivni pripovedovalci družbene resničnosti, je precej razširjeno med množicami in prav zaradi tega nevarno. Vodilne družbene skupine namreč na račun naivnosti ter nevednosti množic gradijo in uveljavljajo svoj dominantni položaj ter skozi številne medije širijo svojo ideologijo in izpodrivajo alternativne.

Kulturne in medijske študije s svojim preučevanjem medijev težijo k izobraževanju, zavedanju ljudi o pomembnosti neodvisnosti medijev ter nevarnostim, ki sledijo ob njenem izginotju. Ob prebiranju medijskih besedil se lahko pojavi vprašanje, ali določeno besedilo teži k objektivnemu prikazovanju družbene resničnosti, predstavljanju alternativnih ideologij, ali pa gre za konstruiranje resničnosti ter privilegiranje ene same ideologije. Pozornost je torej potrebno usmeriti v vsebine, ki se jim posveča največ pozornosti, ter seveda tistim, ki jih sploh ni mogoče opaziti. V primeru slovenskih filmov, ki so predmet raziskovalnega vprašanja, je potrebno analizirati tako manifestne kot latentne oblike prikazovanja odnosov med pripadniki »balkanske kulture« in Slovenci. Pozornost je smiselno usmeriti tako v najbolj očitne ter najbolj pogosto prikazane elemente »balkanske kulture«, kot tudi opozoriti na tiste, ki jih slovenski film ne omenja (na primer, zakaj se v slovenskih filmih pojavlja podoba »lenih, umazanih« Bosancev, s kriminalno dejavnostjo povezanih »Črnogorcev«, medtem ko sosednjih Hrvatov v slovenskem filmu skorajda ni).

2.4 KONSTRUKCIJA IDENTITETE SKOZI FILM

Konstruktivistični pristop je podlaga za identitetno konstrukcijo in zato je potrebno identiteto vedno obravnavati kot identifikacijo, kot proces in ne kot statičnost, saj je identiteta produkt interakcije oziroma različnih diskurzov. Množični mediji, med katere sodi tudi film, delujejo kot »sredstva identitetne eksistence« (Eder) in s pomočjo tekstov pri posameznikih aktivirajo občutenje oziroma pripadnost točno določeni skupnosti. Konstruktivistična paradigma ne izhaja iz predpostavke o dani naravi sveta ljudi, da torej ni nobenega bistva znotraj stvari ali ljudi samih, ki jih dela to, kar so. Identiteta v tem kontekstu ne predstavlja nekaj statičnega in naravnega, temveč je rezultat interakcije. »Govoriti o konceptu identitete pomeni govoriti o istosti in hkrati drugačnosti« (Pušnik 1999: 797). Problem identitete je prav v tem, da vsebuje dva nasprotujoča si pomena: na eni strani je istost/enakost, na drugi pa drugačnost/različnost, vendar pa prav to nasprotje tvori bistvo vsake identitete, tako kolektivne kot tudi osebne. Identiteta se vedno znova nenehno vzpostavlja v interakciji in ni fiksna kategorija. Podobno kot jezik, s katerim si človek prilašča svet okoli sebe, so identitete oziroma naše lastne biografije konstrukcije, ki jih sami ustvarjamo s pomočjo jezika in si z njegovo pomočjo prisvajamo realnost. V skladu s Foucaultovo teorijo diskurza se tudi identitete konstruirajo znotraj njega in prav zaradi tega jih je potrebno razumeti kot proizvedene v specifičnih historičnih in institucionalnih okvirih. »Pomembno je, da diskurze prepoznavamo na eni strani kot tiste, ki nas postavljajo kot socialne subjekte znotraj točno določenega diskurza (npr. moškosti; čefurstva; yuppiejstva; skinheadovstva; prepovedi lova, ker je ubijanje živali nemoralno; zagovarjanje domobranstva itd.), ki ga zagovarjamo, in na drugi strani kot tiste, ki nas konstruirajo kot take, da smo lahko prebrani oz. nas drugi vidijo v skladu z zgoraj opisanimi diskurzi« (Pušnik 1999: 798).

Mediji so v sodobni družbi osrednje mesto produciranja in reproduciranja različnih diskurzov. Širijo »zdravorazumske« poglede, kar pomeni, da določene poglede naturalizirajo ter si pri tem prilaščajo vlogo nedotakljivega in edinstvenega posredovalca družbene realnosti. V skladu s tem se je odvijal tudi razvoj filma. Že z Leninovim totalitarizmom je filmu pripadala vloga »najmočnejšega orožja za obvladovanje množic«. S premikom od Bazinovega realizma k Eisensteinovi teoriji o pomembnosti avtorjeve pozicije se je film oddaljil od ideje o nedolžnem, pasivnem snemalcu, ki zgolj mehanično reproducira realnost. Film s svojo ponudbo izziva, usmerja, poudarja ter odriva te ali one predsodke, ta ali ona nagnjenja. Kot je ugotovil že Walter Benjamin: »...postane očitno, da je narava, ki govori kameri, drugačna od

tiste, ki govori očem. Drugačna predvsem zato, ker namesto prostora, ki je prepojen s človekovo zavestjo, nastopi prostor, prežet z nečim, česar se ne zavedamo« (Benjamin 1998: 170). Film je pravzaprav obogatil naš vidni svet z metodami Freudove teorije, saj o optično nezavednem zvemo nekaj šele s kamero, tako kot s psihoanalizo spoznavamo nagonsko nezavedno.

Film z različnimi prijemi usmerja, preoblikuje in se poigrava s perspektivami realnosti ter posledično obvladuje gledalčevo razumevanje, dožemanje le-te. Pogosta prezentacija socialnih gledišč, recimo v pogledih na osebe z višin nebotičnikov, opozarja na to, da filmska kamera ne prikazuje samo zgodbe, ampak hočeš-nočeš implicitno prikazuje gledalčevo percepcijo. Tako gledalec v svoji nezbranosti »gleda svoje gledanje« in v tem pogledu drugega. V tej večsmernosti, ki nam je začetno znana iz transcendentalne opredelitve subjektivne zaznave in s tem konstitucije subjekta, se subjektivnost kot subjektivnost razblinja. Vendar pa kot pravi Štrajn: »...je to izginjanje subjekta in njegovih atributov treba razumeti kot formulacijo gledišča, ki se artikulira iz socialnega prostora, v katerem subjektivnost, kakor so jo filozofi artikulirali ob zori meščanske kulture, ne more funkcionirati, še več: ne more več nastati; izreči, da »subjekta ni«, kakor je to najbolj izrecno storil Jacques Lacan, pomeni nakazati zgolj mejo izrekljivega, prek katerega je zmožna videti samo filmska kamera« (Štrajn v Popek 2000: 87). Nedvomno eden izmed prvih postopkov, s katerimi film izzove našo pristranost do lika ali njegovih dejanj, je ta, da igra na karto vzbujanja sočutja do ljudi. Takšne so najpogosteje situacije, ki junaka postavljajo v zanj neprijetne okoliščine, v katerih se mora spoprijeti s problemi, ki mu ogrožajo življenje. Ob situacijah ogroženosti, upodobljenih na zaslonih ali filmskem platnu, se gledalci soočajo z občutki empatije. »Vpeljevanje prizorov takšne ali drugačne ogroženosti je filmu v zgodovini omogočilo preživeti začetno, vendar samo po sebi marginalno atraktivnost filmske reprezentacije česarkoli gibljivega« (Turkovič v Popek 2000: 169). Na pojem ogroženosti se navezuje tudi distinktivno razmerje med »nami« in »njimi«. Občutek ogroženosti se pojavi, ko je družbeni konsenz dotaknjen, in kadar se obstoječi družbeni red znajde na pragu zloma. Pogosto je nestabilen položaj v družbi vezan na destruktivne sile, ki prihajajo »od zunaj«.

Film kot eden izmed množičnih medijev predstavlja pomemben dejavnik pri oblikovanju identitete. Njegov vpliv je dolgoročen in je hkrati nujno povezan z vsakdanjim življenjem posameznika, z njegovo socializacijo, z njegovimi emocionalnimi ter kognitivnimi lastnostmi. Medijska potrošnja se v navezavi na sociologijo, psihoanalizo in kulturne študije obravnava

kot aktiven proces, pri čemer mediji ne vplivajo na oblikovanje mnenj z eksplicitnimi izjavami, temveč s tistim, kar gledalcem posredujejo posredno s svojo poetiko. Bistveno je »zavedati se nezavednega«, gre torej za to, da na gledalca ne vpliva neposreden pogovor med igralci v filmu, temveč pomeni oziroma ideje, ki jih filmski diskurzi ponujajo (npr., kaj pomeni biti star v družbi, kdo so »Neslovenci«, kaj je sploh biti Slovenec...). Mediji s svojimi reprezentacijami nenehno utrjujejo identiteto, širijo predsodke in stereotipe, potrjujejo naša izkustva ter se nenehno gibljejo med sredstvom reprezentacije družbene realnosti na eni strani ter orodjem rekonstrukcije na drugi.

2.5 KONSTRUKCIJA SLOVENSKE NACIONALNE IDENTITETE

Za lažje razumevanje konstrukcije slovenske nacionalne identitete, ki se v tem delu naloge sicer še ne navezuje na film, je smiselno predstaviti koncepte nacionalizma, naroda in nacionalne identitete. Nacionalizem je dokaj sodoben termin, njegova raba v vsaj malo prepoznavnem družbenem in političnem smislu je zabeležena ob koncu 18. stoletja. V 19. stoletju se je njegova raba povezovala s teološko doktrino, da so določeni narodi od boga izbrani, vendar je negativni prizvok pojem dobil nekoliko kasneje, ko so ga začeli enačiti z nacionalnim egoizmom. Anthony D. Smith⁴ v svoji definiciji nacionalizma izhaja iz prepričanja, da gre za »ideologijo, ki postavlja narod v središče svojega zanimanja in poskuša prispevati k njegovi blaginji« (Smith 2005: 19).

Ob tem je potrebno razložiti koncept naroda, ki je širok pojem in ga je mogoče razumeti na številne načine, vendar Smith poudarja predvsem dve razlagi. Prvo, ki izpostavlja objektivne dejavnike, zasledimo pri Josipu Stalinu: »Narod je zgodovinsko nastala trajna skupnost ljudi, ki je vznikla na osnovi skupnega jezika, ozemlja, gospodarskega življenja in duhovne izoblikovanosti, ki se kaže v skupnosti kulture« (Smith 2005: 22). Avtor subjektivnejše definicije naroda je Benedict Anderson, ki pravi, da »gre za zamišljeno politično skupnost – zamišljeno kot inherentno omejeno in hkrati suvereno« (Smith 2005: 22). Smithov koncept naroda izhaja iz konstruktivizma in se izraža kot »poimenovana človeška skupnost, ki naseljuje domovino in ima skupne mite, skupno zgodovino, občo javno kulturo, enotno ekonomijo ter obče pravice in dolžnosti za vse člane« (Smith 2005: 24). Termin, ki sodi v

⁴ Smith sodi med avtorje, znane kot primodialisti, ki trdijo, da so nacionalistični občutki zgolj logični podaljšek sorodstvenih vezi, oziroma, da med pripadniki naroda obstaja določena bistvena in večna povezanost, saj njegovi pripadniki izhajajo iz istih prednikov (Stanković, 2002).

domeno nacionalnih pojavov je nacionalna identiteta, katerega priljubljenost je sicer sorazmerno nova, in je pravzaprav nadomestil termine, kot sta »nacionalni značaj« in »nacionalna zavest«. Gre za analitični koncept, ki označuje osrednji ideal ideologije nacionalizma. Smith nacionalno identiteto definira kot »nenehno reproduciranje in reinterpretiranje vzorcev vrednot, simbolov, spominov, mitov in tradicij, ki tvorijo značilno dediščino narodov, in identificiranje posameznikov s temi vzorci, z dediščino in njenimi kulturnimi prvinami« (Smith 2005: 30). Nasprotno pa trdi skupina piscev, med katere sodi Anderson, ki izhajajo iz prepričanja, da nacionalna identiteta ni neka temeljna oziroma večna značilnost ljudi: po njihovem prepričanju je nacionalna identiteta zgolj diskurzivni konstrukt, zgodovinsko specifičen način samorazumevanja, ki se je pojavil šele v zadnjih stoletjih, vzporedno s procesom modernizacije (Stanković 2002). Med raziskovalci obstaja precejšen konsenz, da je slednja interpretacija prepričljivejša, na kar med drugim opozarjajo mnogi odmevni razmisleki, ki iz nekoliko drugačnih teoretskih izhodišč ugotavljajo povsem isto, torej, da narod ni večna, stabilna identiteta. Stanković izpostavlja dva ključna argumenta: prvič, noben narod ni fenomen, ki bi obstajal sam po sebi, temveč vedno nastaja in obstaja šele v relacijah difference, in drugič, vsak narod je, zgodovinsko gledano, »hibrid« (Stanković 2002).

V tem kontekstu lahko obravnavamo tudi slovensko nacionalno identiteto. Koncept »Slovenca« je na primer označevalec, ki se nanaša na človeka, ki prek specifičnih vrednot, norm, običajev, simbolov, praks itd. »pripada« slovenskemu narodu. Toda bolj specifično, biti pripadnik nekega naroda, ne pomeni zgolj prevzemanja vrednot dane skupnosti, identificiranja z njenimi simboli in podobno: da bi v resnici bil (pripoznan kot) pripadnik nekega naroda, se moraš roditi staršem, ki so tudi pripadniki tega naroda, skratka, tu ne gre le za kulturo, temveč tudi za naturo, za »kri« (Stanković 2005).

Koncept etnične pripadnosti oziroma iz nje izhajajoče nacionalne identitete v diskurzu, ki se reproducira na različnih točkah javnega življenja, ne pomeni zgolj kulturne posebnosti, temveč neko naše nespremenljivo bistvo, ki naj bi nas vedno spremljajo ter nas določalo kot naša vrojena in nespremenljiva narava. Za razliko od navedenega esencialističnega razumevanja nacionalne identitete raziskovalci s področja kulturnih študij nacionalnosti ne dojemajo kot nekaj naravnega. To ponazarja primer slovenske nacionalne identitete, ki iz poststrukturalistične oziroma konstruktivistične perspektive predstavlja zgolj kulturni konstrukt, kot dokazuje Stanković v štirih tezah:

1. zgodovinsko gledano je slovenska nacionalna identiteta rezultanta zgolj specifičnih zgodovinskih in kulturnih okoliščin, ki so vodile do tega, da so se Slovenci diferencirali od Nemcev in drugih južnoslovanskih narodov, ne pa tudi Štajerci od Kranjcev
2. gledano strogo etnično je slovenska nacionalna identiteta vse prej kot homogen pojav (Slovenci so se v zgodovini mešali z Iliri, Rimljani, Avari, Nemci, Italijani ter drugimi južnimi Slovani)
3. v nobenem primeru ni neka temeljna identiteta ljudi, ki se imajo danes za Slovence
4. slovenska nacionalna identiteta ni nekaj, kar bi obstajalo kar tako, samo po sebi, temveč nastaja šele v igri diferenc brez kakršnekoli apriorne pozitivne vrednosti (slovenska nacionalna identiteta vedno nastaja šele relacijsko kot nikoli zaokrožena vsota negativnih opredelitev nasproti drugim narodom, Slovenci so ne-Hrvati, ne-Italijani, ne-Avstrijci, itd.) (Stanković 2005).

Nacionalistični diskurz ne počne nič drugega, kot da nenehno producira razliko, pri čemer občutek stabilne identitete nastaja zgolj kot stranski učinek te igre. Vendar stabilna identiteta ne obstaja, saj je tako kot vsak drug pojem relacijska. Do sebe lahko vedno pridemo šele prek Drugega, kar nadalje pomeni, da pojma Slovenec brez nanašanja na druge nacionalne identitete ni mogoče opredeliti. Konstruktivizem izpostavlja tezo, da nacionalna identiteta najverjetneje nastaja zgolj kot eden od učinkov logike funkcioniranja jezika kot ena od diferenc, ki jih producirajo ljudje s tem, ko poskušajo z binarnim jezikom strukturirati kompleksno resničnost, v kateri živijo. Bistven za nastanek nacionalne identitete je v konstruktivističnem smislu obstoj razlike, ki sicer ni realna razlika v krvi ali kulturi, temveč klasifikacija v dve diskretni skupini. Nacionalna identiteta torej ni odraz neke realne razlike, temveč je od nje odvisna, oziroma je nacionalno identiteto mogoče celo razumeti kot »odraz« razlike, ki jo ustvarja jezik. Gre torej za občutek, ki nastaja pri seštevanju razlik in ustvarja zavedanje, da nasproti teh ne-jev obstaja neka pozitivna vrednost. Pri tem je potrebno poudariti, da je delovanje preko razlik zgolj značilnost jezika, s tem pa ustvarja občutek, da obstaja neka objektivna identiteta. Problematično je predvsem dojetje naroda kot diskurza, ki določeno skupnost ljudi kot homogeno celoto konstruira na razliki nasproti drugim homogenim celotam, saj to namreč vedno pomeni izključevanje vsega tistega, kar ne sodi v koncept. Nenehna produkcija razlike med »mi« in »oni« ne le da vodi k vztrajnemu izključevanju tistega, kar ni »naše«, temveč je to izključevanje praviloma tudi negativno. Delegiranje negativnih lastnosti v simbolnega Drugega se vse prepogosto izrojava v negativne

stereotipe, meddržavne konflikte, vojne in podobno. Nacionalna identiteta je torej problematična zato, ker sama logika njene konstruiranosti praviloma temelji na izključevanju vsega, kar v zamišljeno nacionalno kategorijo ne sodi (Stanković 2005).

Dejstvo je, da nakazano izključevanje ne pomeni zgolj distanciranja od drugačnosti v zunanji okolici (na primer Slovenec je ne-Hrvat, ne-Italijan), temveč tudi izključevanje navznoter. Tudi takšna distinkcija je izredno negativne narave, saj temelji na negativnem predstavljanju vseh tistih, ki izpadejo iz samopodobe nekega naroda. Podoba lenih, umazanih, neumnih Bosancev je nemalokrat prisotna v slovenskih medijih in služi kot točka reprodukcije enoznačne socialne klasifikacije na »boljše« in »slabše«. Poststrukturalizem pojem nacionalne identitete predstavlja kot nestabilne, »nenaravne« konstrukcije in lahko bistveno prispeva k večji strpnosti. Z dokazovanjem, da nacionalne identitete niso stabilno, nespremenljivo in naravno bistvo, namreč odpadajo razlogi za strah, sovraštvo ter izključevanje Drugih, saj se ti iz poststrukturalističnega vidika kažejo kot Drugi zgolj v funkciji delovanja nacional(ističn)ih diskurzov.

3. »JUGOSLOVANSKO – BALKANSKA KULTURA«

Pojem »balkanska kultura« ni natančen, saj ne obstaja neka splošna »balkanska kultura« in bi bilo morda celo bolje govoriti o kulturah Balkana. V nalogi se besedna zveza »balkanska kultura« ne nanaša na produkcijo vseh balkanskih narodov, temveč le nekdanjih jugoslovanskih. Prav tako gre za specifično urbano kulturo v Sloveniji in ne za uvoženo iz Balkana. Predmet obravnave torej ni izolirana, nedotaknjena »balkanska kultura«, temveč kultura bivših jugoslovanskih narodov s primesmi slovenskih prvin, ki so posledica asimilacije. Dodaten dokaz za neustreznost tega pojma je raznolikost, ki je posledica različnih dejavnikov znotraj kulture (starost, razred, kultura itd.). »Pojem »jugoslovanska kultura« prav tako ni ustrezen, saj se »balkanska kultura« na Slovenskem razvija v zadnjih enajstih letih brez okvira skupne jugoslovanske države, kot je obstajala do leta 1991« (Velikonja 2002a: 81). Zaradi vprašljive narave pojma »balkanska kultura« bo ta v nalogi postavljen v narekovaje.

Razumevanje omenjenega pojma je vezano na številne druge termine, zato je smiselno najprej razložiti le-te. Eden izmed takšnih pojmov je nedvomno Balkan. Pojem »Balkan« se v vsakdanjem diskurzu pogosto uporablja in se na prvi pogled zdi povsem enostaven, enoznačen ter razumljiv. Pogosta raba pojma in njegovih izpeljav vsekakor ni dokaz, da v sebi ne skriva kompleksnejših dimenzij, obogatenih z zgodovinskim ozadjem ter pogojenih z družbenimi dejavniki. Za razumevanje fenomena »balkanske kulture« je smiselno najprej razčleniti pojem Balkan, ga razložiti ter določiti njegov geografski in družbeno-kulturni pomen v slovenskem okviru. Zaradi narave raziskovalnega vprašanja, vezanega na slovenski referenčni okvir, se bo pojem Balkan, ki je sicer širok geografski in družbeno-politični pojem, nanašal na območje bivše Jugoslavije brez Slovenije – torej Srbije, Hrvaške, Makedonije, Črne gore, Kosova ter Bosne in Hercegovine.

3.1 BALKAN

Kljub številnim asociacijam, konotacijam ter izpeljavam, ki so v ospredju raziskovanj ter razglabljanj o pojmu Balkana, se je nemogoče izogniti njegovi geografski opredelitvi in izvoru poimenovanja. Nedvomno je geografska oznaka tega pojma tesno povezana z družbenimi in kulturnimi pomeni. Hkrati, ko so termin Balkan sprejeli in ga začeli uporabljati kot zemljepisni označevalec, sta ga namreč prežela tudi družbeni in kulturni pomen, ki sta njegov označenec razširila daleč onstran meja njegovega neposrednega in stvarnega pomena.

Zgodovina imena »Balkan« sega v leto 1794, ko se je britanski popotnik John Morritt podal na pot čez Evropo v Carigrad in od tam k nekdanjemu nahajališču Troje, na goro Atos in v Atene. Beseda balkan je povezana z goro; večina otomanskih in turških slovarjev jo namreč razlaga kot goro ali gorsko verigo. Na splošno pa se je uveljavilo mnenje, da je »balkan« beseda, ki so jo na polotok prinesli otomanski Turki. Leta 1808 je nemškega geografa Augusta Zeuna, ki je skoval ime »Balkanski polotok« v želji, da bi to ime izenačil z Apeninskim in Pirenejskim polotokom, zavedlo prepričanje, da je gorovje Balkan severna meja polotoka in je tako ime polotoka posledica geografske zmote. V tem obdobju je bilo namreč uveljavljeno prepričanje, da gorovje Balkan sega od Črnega do Jadranskega morja, kar so kasnejši geografi zanikali. Ko je bila dokazana geografska zmota, Balkan še ni postal prevladujoče ime, temveč je šele sredi 19. stoletja s tem imenom več piscev začelo označevati celotni polotok. Vse več piscev in zgodovinarjev je zanimalo, kaj vse spada pod Balkan. V geografskem smislu večina avtorjev soglaša, da Balkan na vzhodu, jugu in zahodu zamejujejo Črno morje, Marmarsko, Egejsko, Sredozemsko, Jonsko in Jadransko morje. Severna meja pa naj bi se raztezala od ustja reke Idrije v Tržaškem zalivu, preko jugovzhodnih obronkov Julijskih Alp ter se sklada z rekama Savo in Donavo. Nekateri geografi poleg Albanije, Bolgarije, Grčije in vseh dežel nekdanje Jugoslavije obravnavajo še del Romunije in evropski del Turčije. Zgodovinski način določanja balkanskega ozemlja pa je vezan na kriterij prisotnosti otomanske nadvlade na določenem ozemlju v preteklosti. Sodeč po omenjenemu kriteriju med Balkance štejejo Albanci, Bolgari, Grki, Romuni in večji del prebivalcev nekdanje Jugoslavije, z izjemo Slovencev⁵. Geografska in zgodovinska konstrukcija pojma sta precej kompleksni in nejasni, kar je posledica številnih zmot, konfliktov ter nezdržljivih

⁵ V zahodni družbi področje Balkana povezujejo z državami Albanijo, Bosno in Hercegovino, Bolgarijo, Hrvaško, Črno goro, Grčijo, Makedonijo, Srbijo in Turčijo.

perspektiv opazovalcev Balkana. Vendar pa so družbeni, kulturni ter politični pomeni, vezani na obravnavani pojem, še veliko kompleksnejši, spornejši in bolj kontroverzni (Todorova 2001).

Pojem Balkan je nemogoče obravnavati kot nevtralni zemljepisni pojem, neobremenjen s specifičnimi družbeno-kulturnimi lastnostmi. Negeografske konotacije Balkana so del vsakdanjega govora. Vrednostne sodbe ter stereotipi opozarjajo na nujnost razumevanja njegovega simbolnega pomena. Eden izmed pomembnejših pojmov, ki izvira z Balkana, je »balkanizacija«, ki ga je zahodna javnost začela uporabljati v 19. stoletju, v političnem in novinarskem žargonu, za opisovanje politično nestabilne situacije na tem ozemlju. Stereotip o nestabilnem Balkanu je požel precej uspehov in tudi pojem balkanizacije je kot metonimični pojem za označevanje nestabilnosti, surovosti, infantilnosti ter čudaških pravil obnašanja pridobil status splošnosti⁶. Tudi novodobne asociacije, vezane na Balkan, so večinoma negativne: agresivni nacionalizmi, neskončne reke beguncev, krvavi spopadi med vojskami, diktatorji, pogosto kršenje človekovih pravic... (Stanković 2002).

Simbolni pomen pojma, njegove negeografske konotacije in številne izpeljave, uporabljene v vsakdanjem govoru in medijskem diskurzu, sprožajo vprašanje, ki si ga zastavlja Maria Todorova v delu *Imaginarij Balkana*: »Kako se je lahko zemljepisno ime prelevilo v eno najmočnejših slabšalnih označb v zgodovini, mednarodnih odnosih, političnih vedah in dandanes v splošnem intelektualnem diskurzu?« (Todorova 2001: 30). Odgovor je mogoče najti v dejstvu, da je Balkan že od samih začetkov svoje mitologizacije definiran kot imaginaren prostor. »Balkan je nekaj izza horizonta, nekaj nevidnega, nerazumljenega, nejasnega, nesmiselnega, neistega, neenakega, neevropskega... Od vpeljave Balkana kot geografskega in geografsko-kulturnega pojma je leksem »Balkan« izpeljan na način negacije. Predstavlja drugi pol in nasprotni pol v opoziciji z evropskim napredkom. Balkan negira Evropo v njenem bistvu, Balkan negira evropske vrednote, negira samega sebe in se upira« (Džigal 2002: 73).

Vpeljava binarne opozicije Evropa: Balkan je nujen, prav tako sta nujna prepad in most med njima. Evropa potrebuje Balkan kot svoj nasprotni pol, kot prostor za potiskanje lastnega balkanizma. Zaradi svoje geografske neločljivosti od Evrope in zaradi kulturnega statusa

⁶ Januarja 2007 je v izražanju podpore neodvisnosti Škotske Gordon Brown govoril o »balkanizaciji Britanije« (vir: <http://en.wikipedia.org/wiki/Balkanization>).

»drugega« znotraj nje je lahko prevzemal številne politične, ideološke in kulturne frustracije, ki so izvirale iz napetosti ter nasprotij. Balkanizem je sčasoma postal primeren nadomestek za čustveno razbremenitev, ki jo je ponujal orientalizem, ter s tem olajšal Zahod za bremena rasizma, kolonializma, evropocentrizma in krščanske nestrpnosti do islama. Dejstvo je, da Balkan geografsko gledano leži v Evropi, je večinoma bel in krščanski, zato se je s prelaganjem frustracij nanj moč zvito izogniti običajnim obtožbam o rasnih in verskih predsodkih. Nedvomno Balkan predstavlja, podobno kot Vzhod, primerno odlagališče negativnih značilnosti, ki jim nasproti stoji pozitivna in samozadovoljna zrcalna podoba »evropskega« in »zahoda«. S pojavom vzhoda in izumljanjem orientalizmov je Balkan obtičal v oblasti Evrope kot primer proticivilizacije, alter ega in temne plati njene notranjosti (Todorova 2001). Prav tako pa tudi Balkan potrebuje Evropo, da bi lahko fantaziral o lepši prihodnosti. Evropska identiteta se je že od nekdaj konstituirala preko Balkana, medtem ko se je balkanizem kot feedback konstituiral preko ostale Evrope. Odnosi med obema konvencionalnima poloma se že dolgo časa polarizirajo, vse do stopnje, na kateri postaneta povsem različni entiteti nezdružljivi ter za vselej ločljivi.

Negotov, prehodni in kompleksni položaj Balkana, ki je razpet med »Vzhodom« in »Zahodom«, je vsekakor pripomogel k njegovi stigmatizaciji. Omenjene vmesnosti ne zaznavajo samo zahodni opazovalci, temveč tudi opazovani čutijo nevrzdržnost življenjskih razmer na mostu med obema poloma. Jugovzhodna Evropa predstavlja stekališče vzhodne in zahodne kulture ter se spopada z vprašanjem lastne identitete, občutki odtujenosti, negotovosti, ogroženosti. Omalovaževanje Balkana ter politiziranje predhodno posplošenih kulturnih razlik v zahodnem diskurzu onemogočata izgradnjo nepristranske, strpne ter vseobsegajoče identitete Balkana. Pravzaprav dosega nasprotni učinek, saj s tem vzpodbuja Balkan k ustvarjanju lastnih orientalizmov, k iskanju lastnega »Balkana«, ki ga išče vzhodno. Vzhod je namreč kategorija, odvisna od gledišča. V tem smislu je Srb »vzhodnjak« za Slovence ter Bosanec »vzhodnjak« za Srba. Z ožigovanjem drugih se tako vzpostavlja identiteta, utemeljena na povečevanju lastne kulture, religije, nacije ter poniževanju, omalovaževanju tuje, manjvredne kulture. V najbolj kriznih obdobjih, ki jih na tem prostoru ni bilo malo, lahko identitete postanejo nejasne ali pa celo ostro določene. Posamezniki se soočajo z občutki odtujenosti, ogroženosti, izgubljenosti ter odsotnosti identitete, vendar z ostro začrtanimi območji pripadnosti ali izločenosti, ki stopijo v ospredje v času hudega čustvenega napora. Takšni pogoji nemalokrat predstavljajo idealne razmere za ustvarjanje lastnih orientalizmov, kot opisuje hrvaška pisateljica Dubravka Ugrešić: »In naenkrat se zdi,

da razločno vidim to Vzhodno Evropo. Sedi pri moji mizi in ogledujeva se kot v zrcalu. Vidim zdelane stare čevlje, zanemarjeno kožo, poceni ličilo, izraz pokorščine in predrznost na njenem obrazu. Usta si obriše z roko, govori preglasno, pri tem maha z rokami, govori z očmi. Iz njih obenem sijeta brezup in zvičajnost. Vidim obupno željo biti »nekdo«. Moja sestra, moja Vzhodna Evropa.« (Ugrešić v Todorova 2001: 94). Omenjena identifikacija potrjuje dejstvo, da so številni Jugoslovani v obdobju hladne vojne zavračali istovetenje z Vzhodno Evropo ter nanjo gledali zviška. V uspešnem obdobju Jugoslavije so se številni intelektualci, pisatelji, umetniki ter politiki vprašanju o življenju za »železno zaveso« spretno izmuznili s pojasnjevanjem, da jih je nemogoče enačiti z Romuni ter Bolgari. V času razpada Vzhodne Evrope, ko je njen del priznaval samo pripadnost srednji Evropi ter z odporom gledal na jugoslovansko stisko kot na nekaj tujega, so se Jugoslovani lahko sklicevali na Vzhodno Evropo in jo v trenutku obupa priznali za svojo zrcalno podobo. Občutek ogroženosti je tisti, ki nacionalno identiteto vzpostavi na povsem drugih temeljih. Povezanost, pripadnost, združevanje so tisti, ki stopijo v ospredje. Morda bi bilo za samozavest balkanskih narodov bolje, če bi od vsega začetka priznavali položaj vmesnosti kot nekaj avtentičnega, edinstvenega, nenadomestljivega, oziroma verjeli v moč Nietzschejevih besed: »Veliko na človeku je to, da je most in ne cilj« (Nietzsche v Todorova 2001: 105).

3.2 BALKANSKA KULTURA V SLOVENIJI PO LETU 1991

Slovenija geografsko gledano leži na stičišču Srednje Evrope, Balkana in Sredozemlja ter predstavlja križišče romanskih, južnoslovanskih, madžarskih in nemških kulturnih ter jezikovnih obnebij. Posledica tega je pestro kulturno življenje, obarvano z različnimi zgodovinskimi, ideološkimi, etničnimi usmeritvami, ki niso bile ves čas enako cenjene, sprejete, vrednotene. Eden izmed najbolj medijsko in v vsakdanjem govoru izpostavljenih fenomenov je vsekakor »balkanska kultura«, ki je kljub svoji desetletje dolgi zgodovini pridobila svoje značilnosti šele v zadnjem desetletju, torej od razglasitve slovenske samostojnosti leta 1991. V slovenskem medijskem diskurzu ima izraz Balkan večinoma negativne konotacije. »Najpogosteje so to sinonimi za nered, goljufivost, lenobo, divjost, neracionalnost, zaostalost« (Velikonja 2002a: 82). Takšna podoba Balkana je delno povezana z resničnostjo in je vsekakor privlačnejša za medije, vendar te značilnosti niso edine, ki zaznamujejo življenje v tem prostoru. Poteze »Balkana«, ki vsaj do neke mere relativizirajo omenjeno podobo in so vezane na danes aktualne medetnične odnose, so »dolga tradicija etnične in religiozne tolerantnosti, visoka stopnja medetničnih porok v času socialistične

Jugoslavije, precej izrazito izogibanje vpoklicu v vojsko v nedavnih vojnah (predvsem v Srbiji), prijateljstva, ki so se občasno razvila med vojaki na nasprotnih straneh fronte, in nenazadnje, tradicija jugoslovanske rock glasbe (znane kot yu-rock), ki je v pomembni meri, vsaj med delom mladih, zadrževala izbruhe etnične nestrpnosti in sovraštva« (Stanković 2002). Te dimenzije so pomembne, saj predstavljajo drugačno podobo Balkana, ki jo je v medijih skoraj nemogoče zaznati ter je izrednega pomena za ustvarjanje ter ohranjanje strpnosti in razumevanja v medsebojnih odnosih.

Ambivalenten odnos do Balkana, ki ga na eni strani zaznamujejo prezir, sovraštvo, nestrpnost in na drugi pobeg v preteklost ter iskanje izgubljenih občutkov strasti, je analogen vmesnemu položaju Slovenije, s katerim se država spopada že desetletja. Že v času Jugoslavije se je večina slovenskega prebivalstva nagibala k Zahodni Evropi. S članstvom v Evropski uniji so se izpolnile večletne sanje o pripadanju Evropi, ki predstavlja svetlo, čisto ter boljšo prihodnost v nasprotju z jugoslovansko preteklostjo. Ob tem se vsiljuje vprašanje: ali smo Slovenci Evropejci ali Balkanci? Verjetno bi večina prebivalstva iskala svojo zrcalno sliko v evropskem človeku. Slovenski nacionalizem se je v osemdesetih in devetdesetih letih prejšnjega stoletja namreč artikuliral predvsem preko izpostavljanja razlik nasproti temu, kar je bilo razumljeno kot »Balkan«. Pripadnost Evropi je na simbolni ravni predstavljala ločitev od »balkanskega načina življenja«, potrdila morebitne dvome o tem, da Slovenija ne pripada Evropi, temveč Balkanu, ter pokazala narodovo temeljno »evropsko« bistvo, ki je bilo v času Jugoslavije zatrto.

V slovenskem nagibanju k Zahodni Evropi, natančneje k Avstriji in Nemčiji, ter vezanosti na prostor bivše republike, obstaja tudi zemljepisna ironija. »Sava, najdaljša jugoslovanska reka (poimenovana po srbskem svetniku svetem Savi), izvira v Sloveniji in teče skozi Ljubljano proti vzhodu, ne proti zahodu, nato skozi Hrvaško, vzdolž hrvaško-bosanske meje, naravnost do Beograda, kjer se dramatično izliva v Donavo. Ta teče naprej proti vzhodu in začrta mejo med Srbijo in Romunijo ter med Romunijo in Bolgarijo, dokler se končno ne izlije v Črno morje« (Zimmermann 1998: 33). Razpetost Slovenije med Evropo in Balkanom je otežila proces vzpostavljanja identitete, saj položaj vmesnosti najpogosteje vodi k občutkom razcepljenosti, razklanosti ter odtujenosti. Posledica tega je prav tako operiranje artikulacije slovenskega nacionalizma na način vpeljave temeljne binarne opozicije »Evrope« in »Balkana«. Z uporabo pojmov psihoanalize je mogoče trditi, da je Slovenija konstituirala svoj ego v odnosu do nadjaza, ki ga simbolizira Evropa, ter ida, ki ga uteleša Balkan. Diametralno

nasprotje med poloma določajo tudi številne oznake, ki na eni strani izpostavljajo pridnost, delavnost, natančnost, racionalnost, poštenost, čistost Evrope ter lenost, delomrznost, emocionalnost, nepoštenost, umazanijo Balkana na drugi strani. Omenjene vrednostne sodbe so reducirale kompleksno naravo binarne opozicije na razmerje med dobrim in slabim, kar je usodno zaznamovalo vzpostavljanje slovenske identitete. V času osamosvajanja je v interpretacijah slovenskih prebivalcev slovenska nacionalna identiteta v celoti umeščena v polje »evropskega«, vsi drugi narodi in področja južno od Kolpe pa v celoti v polje »balkanskega« pola (Stanković 2002).

Zemljepisna opredelitev, ki Slovenijo kljub njenemu hrepenenju po Zahodu veže na Balkan, se odraža tudi na družbenem, kulturnem in političnem področju. Vztrajno enačenje z Evropo, zanikanje skupne preteklosti z državami južno od Kolpe, negativno stereotipiziranje Balkana in konstituiranje slovenske nacionalne identitete na temeljih razmerja med Evropo in Balkanom (dobrim in slabim) niso mogli preprečiti rojstva »Balkan scene«, pojava »jugonostalgije« ter nenehnih političnih sporov z »južnimi« sosedi. Povezanost je neizbežna. Občudovanje, prezir, ljubezen ali sovraštvo so samo različni odtenki odnosov, ki označujejo navezanost, skupno preteklost ter pripadnost. V prid temu govori dejstvo, da se je v trenutku, ko je slovenski nacionalizem preko negativnega stereotipiziranja in distanciranja od Balkana z razglasitvijo neodvisnosti dosegel svoj vrh, pojavila nova mladinska subkultura, ki je kasneje postala znana kot »Balkan-scena«. Pripadniki »Balkan scene« so svoj življenjski stil in vrednote oblikovali v znamenju naklonjenosti »Balkanu«. Ironija, da se je v času največjega vzpona slovenskega nacionalizma pojavilo gibanje, ki je izrazito naklonjeno in nostalgično, obravnava ravno tisto kulturo, prek katere se je slovenski nacionalni diskurz tistega časa šele vzpostavil, postavlja vprašanje: kaj vse to pomeni? Na prvi pogled je nastalo situacijo mogoče pripisati mladostniškemu nasprotovanju vrednotam starejših, kar je najpogosteje temeljno bistvo mladinskih subkultur. Netočnost te predpostavke dokazuje dejstvo, da so pripadniki »Balkan scene« najpogosteje otroci staršev, ki so po narodnosti pripadniki ene izmed bivših jugoslovanskih republik oziroma imajo pozitivno izkušnjo z bivšim sistemom. Pojav te mladinske kulture v ozadju skriva predvsem simbolno prisvajanje »Balkana« in razkriva resnično dimenzijo konstrukcije slovenskega nacionalizma – njeno historično kontingentnost. Politični pomen »Balkan scene« se razkriva v opazki, da v kolikor so mladi v času nacionalistične evforije nostalgično prevzemali različne navade, ki so jih razumeli kot tipično »balkanske«, se je razprla špranja, ki je omogočila vpogled v omenjeno dejstvo, da je

»slovenska« zgodovina v resnici skupek bistveno bolj heterogenih zgodovin in kultur, kot je to uradno impicirano v uradni domnevi o njeni temeljni »evropejskosti« (Stanković 2002).

Slovenski nacionalizem se torej kljub svojim težnjam k čaščenju evropskih ter zanikanju balkanskih vrednot, ni mogel izogniti vplivom slednjih, ki so s pojavom »Balkan scene« in jugonostalgije obudile »pozabljeno« preteklost. Bolj kot na nacionalizem v političnem smislu pa se je vpliv »Balkana« izražal na kulturnem področju. Kulturni nacionalizem je ena izmed oblik širšega družbenega fenomena, sociocentrizma, torej prepričanja o večvrednosti ter ekskluzivnosti določene skupine in kot tak favorizira kulturno enost namesto prepoznavanja ter spoštovanja razlik. Kultura je v tem smislu dojeta kot nekaj monolitnega, absolutnega, konzervativnega, nespremenljivega, natančno definiranega ter praktično nedotakljivega (Velikonja 2002a). V Sloveniji se kulturni nacionalizem izraža v specifičnosti kulture na Slovenskem, ki ga zaznamuje soobstoj in sočasnost občutkov kulturne manjvrednosti do tistih narodov, za katere se zdi, da so na višjem kulturnem nivoju, in na drugi strani občutek kulturne večvrednosti do tistih na nižjem kulturnem nivoju. Iz te dvojnosti izhaja kulturna distanca med slovensko večino in v Sloveniji živečimi priseljenci s področja bivše Jugoslavije. »V času osamosvojitve ter konstituiranja slovenskega nacionalizma, ki je v tem času dosegel svoj vrh, se je pojavilo posebno poimenovanje v Sloveniji živečih pripadnikov nekdanje Jugoslavije: Neslovenci. Z razmahom nacionalizma in z novim valom priseljencev so se pojavila druga slabšalna imena, kot so »Bosanci«, »Boskurji«, »Boskoti«, »Čapci«, »Čefurji«, »Jugosi«, »Južnjaki« itd.« (Velikonja 2002a: 80).

Besede imajo pomene in posebno zgodovinsko ozadje ter odražajo odnos označevalca do označenca. Slovenija se je leta 1992, v času vojne v Bosni in Hercegovini, morala soočiti z velikim številom beguncev, kar je v vsakdanjem življenju in medijskem diskurzu sprožilo veliko polemik. Negativna nastrojenost zoper »prišleke« se je izražala na vsakem koraku, v medsebojnih odnosih, javnem tisku, celo ugledni intelektualci so menili, da se s prihodom tujcev soočamo z dilemo med humanitarizmom in odgovornostjo do naše države. V tem obdobju je bil v Republiki Sloveniji, ki velja za socialno državo, ustanovljen Center za odstranitev »tujcev« (The Center for Removal of Aliens). S sklicevanjem na ogroženost države in na nujnost obrambe države pred sovražnimi vplivi so se začrtali temelji za širjenje občutkov ksenofobije med prebivalstvom. Navedena poimenovanja opozarjajo na dejstvo, da se slovenska družba še vedno sooča s prepadom med »nami« in »njimi«.

V zadnjih letih se je kulturna distanca do Neslovencev razvila tudi v glavnih tokovih slovenske množične kulture, torej v televizijskih nadaljevalkih, filmih in humorističnih oddajah, kjer se stereotipizirana podoba neizobraženega, neurejenega Neslovenca veže na nižje cenjena, slabo plačana dela ali kriminalne dejavnosti. Razloge za to je mogoče iskati v dejstvu, da so slovenski državljani, po rodu iz nekdanjih republik skupne države, manjšina v slovenski družbi. Prav tako gre v tem primeru za utrjevanje že obstoječih jezikovnih, zgodovinskih, družbenih ter kulturnih različnosti med Slovenci in drugimi nekdanjimi jugoslovanskimi narodi. Značilno je tudi, da so v Sloveniji prebivajoči pripadniki drugih narodov iz bivše Jugoslavije ohranjali stike ter okrepili zveze s sorodniki in sonarodnjaki doma. Razlog za ohranjanje »balkanske kulture« tiči tudi v relativno miroljubnem procesu osamosvajanja, ki ni vodil v širše družbene konflikte znotraj države. Pogoji za utrjevanje »balkanske kulture« ležijo tudi v dejstvu, da je Slovenija v tem obdobju dosegla pomemben napredek na političnem, gospodarskem in družbenem področju, v primerjavi z drugimi nekdanjimi jugoslovanskimi republikami, ki so občutile katastrofe vojne. Omenjene okoliščine so posredno vplivale na oblikovanje »balkanske kulture«, ki je kot vsaka druga kulturna produkcija idealnotipsko sestavljena iz treh elementov: prvič, gre za element inercije oziroma tradicije, drugič, inovacije in samoopredelitve, in tretjič, zabave, provokacije/ subverzije in upora (Velikonja 2002a).

3.2.1 Balkanska kultura kot inercija oziroma tradicija

V Sloveniji je razširjeno zmotno prepričanje, da »balkanska kultura« sodi izključno v domeno več desetletij živečih priseljencev iz nekdanjih jugoslovanskih republik in se večinoma razume kot kulturni ostanek preteklih jugoslovanskih časov. Delno to sicer drži, vendar celotnega fenomena ni mogoče pripisati zgolj »jugonostalgiji«, torej obžalovanju za preteklostjo, oziroma, v kolikor se temu ni moč izogniti, je potrebno poudariti, da v tem smislu »jugonostalgija« nima političnih konotacij, temveč se odvija predvsem na simbolni in družbeno-kulturni ravni. Tradicionalni vidik »balkanske kulture« se vsekakor veže tudi na kulturne izbire starejših generacij, ki so nostalgичno obarvane in središčijo okoli določenih množičnokulturnih artefaktov iz polpreteklosti (glasbe, filmov, športa...). Predvsem popularnokulturni produkti so najbolj očitni kazalec obstoja »jugonostalgije«, ki svoj spekter potrošnikov razširja predvsem na mlajše generacije. Na področju filma so nekateri pridobili že kulturni status. Izredno priljubljeni so filmi Dušana Kovačevića (Ko to tamo pjeva, Balkanski špijun), Slobodana Šijana (Maratonci trče poslednji krug) ter Emirja Kusturice, ki je v mnogih

pogledih, kljub svoji spornosti zaradi politične usmerjenosti, postal eden izmed najbolj priznanih srbskih režiserjev (Sječaš li se Dolly Bell, Otac na službenom putu, Dom za vješanje). Tudi njegovi novejši filmi so bili dobro sprejeti med slovenskimi gledalci (Underground, Crni mačak, Beli mačor, Život je lijep). Omenjeni filmi so pomembno vplivali na oblikovanje »balkanskega« slenga, ki predstavlja pomemben element »Balkan scene«. Tako so predstavniki te mladinske subkulture citirali številne humoristične dialoge in šaljive komentarje (»Vozi, Miško« in »I ja bih to radio, tata. I tata bih to radio, sine« sta popularna citata iz filma Ko to tamo pjeva). Od sodobnih režiserjev je izredno priljubljen Srdjan Dragojević, ki je velik del slovenske publike nasmejal z Mi nismo anđeli 1, 2 in 3 ter preizkušal meje med tragedijo in komedijo v filmih Rane (1998) ter Lepa sela, lepo gore (1996). V slovenskih kinematografih so filmi režiserjev iz prostora nekdanjih jugoslovanskih republik še vedno dobro obiskani, npr. Tito i ja Gorana Markovića (1993), Munje Raše Andrića (2001), Karaula Rajka Grlića (2005). Priljubljenost omenjenih filmov je mogoče pripisati skupni zgodovinski preteklosti. Težko si je namreč predstavljati, da bi gledalec z drugačno zgodovinsko preteklostjo in kulturno distanco do prikazanega film sprejel v takšni meri (Velikonja 2002a).

Med TV oddajami je kultno mesto zasedla Top lista nadrealista, v kateri se je proslavil tudi sedanji slovenski režiser in filmski igravec Branko Đurić- Đuro. Priljubljene so bile tudi serije, kot so Naše malo misto Miljenka Smojeta, Grlom u jagode Srdjana Karanovića in Otpisani ter Povratak otpisanih Aleksandra Djordevića. O zanimanju za tovrstno tematiko na TV zaslonih priča leta 2006 predvajana serija na slovenski komercialni televiziji, imenovana Balkan, inc., ki govori o balkanskem podzemlju. Zgolj dokaz več, da zanimanje za omenjeno tematiko v Sloveniji ne upada, temveč nasprotno, celo narašča.

V okvirih glasbenega dogajanja je jugonostalgija dosegla vrhunec v poletnih mesecih leta 2005, ko se je na treh koncertih (Sarajevo, Zagreb, Beograd) po več kot petnajstih letih nesodelovanja na oder ponovno povzpela ena izmed najbolj priljubljenih skupin vseh »jugoslovanskih« časov – Bijelo dugme. Razprodani koncerti in petje večtisočglave množice, med katerimi je bilo veliko Slovencev različnih generacij, so potrdili, da »ima neka tajna veza, tajna veza za sve nas...«. Na slovenski glasbeni sceni predstavlja najbolj očiten primer »balkanske kulture« skupina Zaklonišče prepeva, ki igrajo rock glasbo z izrazito »balkanskim priokusom« ter srbohrvaškimi besedili. Uspeh skupine je bil zgrajen na

»jugonostalgiji«, ki se je širila predvsem preko glasbe na mlajše generacije, med katerimi marsikdo ni imel »jugoslovanske« izkušnje.

O obstoju jugonostalgije priča tudi nastanek televizijske postaje MTV ADRIA, ki je na prostoru bivših jugoslovanskih republik nadomestila MTV Europe. MTV Adria ima sicer podoben program kot njena evropska različica, vendar so novosti predvsem oddaje, ki promovirajo hrvaške, slovenske, makedonske, bosanske in srbske glasbenike (takšen tip oddaje je Pure Adria). Potreba in želja po nastanku omenjene televizije je prav gotovo posledica večletne premišljene strateške poteze MTV-ja, ki ničesar ne prepušča naključjem. MTV namreč že dobri dve desetletji nagovarja mlade iz celega sveta in je v zadnjih letih s pomočjo razcveta kapitalizma, potrošništva ter prestrukturiranja temeljnih vrednot postal pomemben dejavnik socializacije, ki skuša ugajati, pozorno spremljati in nenazadnje zadovoljiti potrebe mladostnikov po celem svetu. Prav zaradi tega je zanimivo, da je vodstvo ene izmed glavnih glasbenih televizijskih hiš na svetu opazilo potrebo po nastanku MTV Adrie in jo s tem ločiti od MTV Europe. Pri tem je zanimivo, da Slovenija (v tem primeru gre za slovenske glasbenike, slovenske voditelje, podnapise) kljub članstvu v Evropski uniji po mnenju MTV-ja sodi v domeno programa, ki ga izvaja MTV Adria skupaj s Hrvati, Bosanci, Srbi ter Makedonci, in ne v MTV Europe.

Poleg glasbe in filmov o prisotnosti »balkanske kulture« pričajo tudi priljubljenost športnih moštev, političnih ikon (Tito), poimenovanje ulic, cest, ki so ohranila imena, povezana z jugoslovanskim obdobjem (Strossmayerjeva).

Spomini na nekdanje čase so prisotni v vsakdanjem življenju, predvsem v podobi izdelkov v podobi »balkanskih specialitet«, kot so burek, baklava, pljeskavica, čevapčiči ter prehrabeni izdelki kot so Životinjsko carstvo, prigrizki Smoki in Čips, Kraševa tortica, bonboni 505 (Velikonja 2002a). Vsi navedeni elementi »balkanske kulture«, ki izražajo njen tradicionalen pomen, so v svoji naravi kohezivnega značaja. Nenazadnje na to opozarja primer slovenske nogometne reprezentance. Športne tekme so ponavadi najboljši kazalec nacionalističnih občutij. Nogometno igrišče, in pogosteje tribune, se največkrat sprevržejo v polje političnih, ideoloških, rasnih, verskih obračunavanj, ki dosegajo nepredstavljljive razsežnosti v izražanju frustracij, konfliktov, groženj ter ksenofobije, rasizma itd. V Sloveniji obstaja ironično dejstvo, da za državno nogometno reprezentanco igra znaten delež igralcev s poreklom iz nekdanjih jugoslovanskih republik. Na tem mestu se slovenska javnost srečuje z ironičnim

zlitjem dveh na videz, in v vsakdanjem življenju, nezdružljivih elementov, torej »nami« in »njimi«. Dres slovenske reprezentance in ustrezna številka sta več kot dovolj dober motiv za izbris meja, ki so sicer povsem jasno začrtane. Nogometaši, ki so sicer v vsakdanjem življenju nemalokrat označeni kot »oni na í«, postanejo na dan nogometne tekme »naši«. Verjetno se rešitev za odpravljanje tovrstnih označb ne skriva v vsakdanjem nošenju dresov slovenske reprezentance, temveč posega precej globlje v samo jedro slovenske družbe in ideologije.

3.2.2 Balkanska kultura kot samoopredelitev in inovacija

Pripadnost »balkanski kulturi« je mogoče razumeti tudi kot način samoopredelitve, na kar opozarjajo šovinistični nazivi s sprva negativnimi pomeni, ki postopoma pridobijo afirmativne pomene med določenim delom »balkanske« mladine, ki se začne sama opredeljevati s »čefurji, čapci, dizelaši« v pozitivnem smislu. Na to med drugim opozarjata bedž, kjer gre za simbol Evropske unije, v katerem piše EURO ČEFUR, pa tudi grafit v starem delu Šiške v Ljubljani pozdravlja obiskovalce z »Welcome in Šiška – območje čefurjev«. Prisvajanje položaja »drugega« so predstavniki »balkanske kulture«, predvsem mladi, obrnili sebi v prid in se poistovetili z značilnostmi, ki jih ločujejo od preostalega slovenskega prebivalstva (Velikonja 2002a).

V inovativnem smislu se vidik »balkanske kulture« odmika od omejenosti na »jugonostalgijo«, saj gre dejansko za ponovno vzpostavljanje ter izumljanje elementov omenjene kulture, kar potrjuje priljubljenost izdelkov »balkanske« narave, ki so kljub negativno nastrojenemu protibalkanskemu diskurzu dobro sprejeti. Novejši filmi režiserjev Emirja Kusturice, Srdjana Dragojeviča, Gorana Paskaljevića so se uspešno predvajali v slovenskih kinematografih.

Dober primer povezovanja evropskih in balkanskih elementov v glasbi, kot tudi v imidžu, je Robert Pešut- Magnifico. Njegov uspeh je mogoče pripisati nenavadni mešanici na prvi pogled nezdružljivih elementov, torej slovenskih ljudskih elementov (Zeleni Jurij, Pastirče), balkanskih ritmov in označb (Čefur) ter poskočnega poplesavanja s prihodom v Evropo, pri čemer v polomljeni angleščini opozarja »Hir aj kom, hir aj go«. Povezovanje in ne ločevanje elementov se je v številnih popularnokulturnih artefaktih izkazalo za več kot zgolj uspešno formulo. Ob tem je smiselno sprejeti in razumeti razlike med poloma, ki se ločeno razvijata vsak v svoji smeri. Pevec Magnifico je v intervjuju za slovensko komercialno televizijo na

vprašanje o razlikah med vzhodom ter zahodom in njegovim videnjem slovenskega prostora odgovoril: »Razlika med vzhodom in zahodom je v tem, da imajo zahodnjaki občutek, da lahko spreminjajo usodo, medtem ko so vzhodnjaki vdani v usodo. Slovenci smo nekje vmes«. Sprejemanje značilnosti, kulturnih, družbenih ter ideoloških raznolikosti je bistvenega pomena za ustvarjanje družbene atmosfere, ki v svojem položaju vmesnosti pogosteje vidi prekletstvo kot edinstveno ter nenadomestljivo danost.

3.2.3 Balkanska kultura kot zabava, provokacija, subverzija in upor

Elementi »balkanske kulture«, ki častijo hedonizem, so izpostavljeni predvsem na t.i. Balkan žurih, ki so zaznamovali začetek »Balkan scene«. Pojavili so se v začetku devetdesetih in so bili omejeni na predstavnike subkulture, kasneje pa so se s širjenjem na dijaško in študentsko populacijo popularizirali in komercializirali. Zaradi neselektivnosti organizatorjev glede glasbe se je kmalu izkazalo, da gre pravzaprav za jugoslovansko in ne »Balkan« sceno.

Nekaj časa se je »Balkan« scena obdržala tudi kot vrsta politične provokacije, na kar je vplivalo dejstvo, da je nastala v času slovenskega osamosvajanja. Politični diskurz je bil usmerjen v negiranje skupne preteklosti, zavračanje »balkanskih« vrednot ter ločevanje slovenske mentalitete od »balkanske«. Del mladine, ki je sprožil nagibanje k »Balkanu«, ni želel slediti prevladujočemu javnemu in političnemu diskurzu. S tega vidika je bilo njihovo delovanje razumljeno kot izraz politične provokacije (Velikonja 2002a).

Na podlagi zavračanja, omalovaževanja prevladujoče protibalkanske miselnosti, se je »Balkan« scene kmalu oprijel pojem »upor«. Onemogočanje utrjevanja slovenskega nacionalizma na temeljih evropske miselnosti je prevzelo obliko odklanjanja in uporništva. V ospredje je bilo postavljeno dejstvo, da določen del slovenskega prebivalstva ne želi znikati skupnih vezi z nekdanjimi republikami Jugoslavije, kar je bilo za državo, ki se je šele ustanavljala, težko sprejeti. Omenjeni množično kulturni produkti s področja filma, glasbe, poimenovanje ulic, izdelkov, zabave z »balkanskimi« elementi ter zanimanje za tovrstno tematiko so zgovoren dokaz, da je v Sloveniji fenomen »balkanske kulture« globoko zasidran in ga je nemogoče znikati. Elementi »balkanske kulture« v Sloveniji so prisotni na številnih področjih, kar potrjuje vpetost te kulture na slovenskem ozemlju, vendar se zaradi natančnejše analize ter razumevanja fenomena naloga omejuje na področje filma. Podatek o najbolj gledanem slovenskem filmu namreč zgovorno priča o prisotnosti fenomena »balkanske

kulture« v Sloveniji. Kajmak in marmelada je s 153.000 gledalci namreč najbolj gledan slovenski film. Kako je vpletanje »balkanskih« elementov vplivalo na slovenski film ter slovenskega gledalca, obravnava naslednje poglavje, ki skozi pregled slovenskih filmov, posnetih po letu 1991, oriše zgodovino filma v samostojni državi.

4. SLOVENSKI FILM PO LETU 1991

4.1 ZAČETKI IN RAZVOJ SLOVENSKEGA FILMA

Rojstvo slovenskega filma sega v leto 1905, ko je ljutomerski odvetnik dr. Karel Grossman s 17,5-milimetrsko filmsko kamero znamke Ernemann posnel množico, kako prihaja z dopoldanske maše na sončno ljutomersko ulico. Istega leta, torej le deset let po tistem, ko sta brata Lumiere svoje gibljive slike posredovala Parižanom, je njegova kamera zabeležila še Sejem v Ljutomeru, leto kasneje pa Na domačem vrtu. V stotih letih je luč slovenskih filmskih platen uzrlo 173 slovenskih celovečernih igranih filmov, kar sovpada s številom filmov, ki jih posname večja nacionalna kinematografija v enem letu. Zanimivo je predvsem dejstvo, da sta Grossmanu sledila le dva nema igrana filma, V kraljestvu Zlatoroga (1931) ter Triglavske strmine (1932, v režiji Ferda Delaka), in da se vse do leta 1948 ni pojavil nekdo, ki bi posnel zvočni igrani film. Začetki zvočnega slovenskega filma so zgodovinsko gledano vezani na čas po 2. svetovni vojni, ko je družbeno in politično življenje na Slovenskem obvladovala komunistična partija, ki je s svojim absolutizmom zlomila odpor do slovenskega filma. S pojavom filma se je na slovenskem kulturnem prostoru pojavil strah, da bo izpodrinil vlogo gledališča in literature, ki sta predstavljala steber slovenske kulture, tradicije ter nacionalne ideologije. Štefančič navaja pet teorij o »antifilmski« naravnosti Slovencev. Prva meni, da so bili Slovenci preveč zbegani, da bi razumeli »pomen filma v kulturnem življenju naroda«. Druga, katere avtor je Bratko Kreft, pravi, da je kriv »imperialistični pritisk na kulturo malih narodov, ki zavoľjo šibkih gmotnih razmer in številčne majhnosti ne more imeti svoje filmske proizvodnje« (Kreft v Štefančič 2005:250). Tretja se sklicuje na dejstvo, da je bil film predolgo nem, da bi lahko v utrjevanju nacionalne samobitnosti nadomestil literarno in gledališko besedo. Četrta vidi razlog za odpor v tem, da Slovenci niso veliki pripovedniki kar nenazadnje dokazuje pozen nastanek prvega romana (leta 1866), saj naj bi bili narod, ki mu ležijo pripovedi kratkega formata (novele in črtice). Zadnja teorija zagovarja mnenje, da Slovenci niso sposobni misliti in čustvovati filmsko, temveč »čustvujemo izključno v besedi, literaturi in zaprto, nikakor pa ne v sliki, filmsko in odprto«, kot je leta 1968 zapisal Marjan Rožanc ter dodal, da strukturo slovenske zavesti poganja leninska parola »Od vseh umetnosti je za nas najvažnejši film«, ki pa je dober le, če se v njem dogaja nekaj, kar je pomembnejšega od filma samega. V primeru slovenskega filma je to slovenska literatura – formalni izraz slovenske zavesti. Forma slovenskega filma je bila podrejena temu,

da je z lastnimi estetskimi sredstvi uprizarjal literarne motive in tako vse do nastopa mlajših generacij ni temeljil na paradigmi filma kot množične kulture sui generis, temveč na obsesivni formuli »filma kot umetnosti«, ki naj bi domnevno »izrazil globljo resnico o življenju« (Štrajn v Zajc 1996:165). V tem pogledu je slovenski film reinterpreteral literarni program, ki ga je v drugi polovici 19. stoletja oblikoval Fran Levstik ter zapisal, da »...mora Slovenec videti Slovenca v knjigi kot svoj obraz v ogledalu« (Levstik v Štefančič 2005: 256).

Na razvoj slovenskega filma v senci literature opozarja tudi dejstvo, da je scenarij za prvi slovenski zvočni igrani film, posnet leta 1948 pod režisersko taktirko Franceta Štiglica, Na svoji zemlji, nastal na podlagi novele Cirila Kosmača Očka Orel. Tudi kasneje, v sedemdesetih letih, je nastalo veliko število filmov posnetih po knjižni predlogi, in sicer Cvetje v jeseni (Matjaž Klopčič, 1973), Pastirci (France Štiglic, 1973), Povest o dobrih ljudeh (France Štiglic, 1975), Ko zorijo jagode (Rajko Ranfl, 1978) in druge. Prav tako se sožitju literature in filma niso mogla izogniti osemdeseta, kar dokazujejo Boj na požiralniku (Janez Drozg, 1982), Poletje v školjki 1 (Tugo Štiglic, 1986), Moj ata, socialistični kulak (Matjaž Klopčič, 1987) in Poletje v školjki 2 (Tugo Štiglic, 1988).

Slovenski film je moral v svojih začetkih živeti s tem, da ni bil nikoli v službi filma, temveč naroda, morale, politike in ideologije. Njegovo rojstvo, rast in razvoj so bili tesno pogojeni z literaturo, ki je prav tako v svojih začetkih predstavljala »instrument narodnostnega samoutemeljevanja«. Temeljlil je na centraliziranem, nacionaliziranem in »nacionalističnem« jeziku, ki je že tradicionalno vsiljeval istost. Poudarjanje razlik ni bilo v skladu z leninistično-stalinistično vizijo Naroda, zato je jezik služil predvsem kot orodje za vzpostavljanje enotnosti, združevanja in čistosti. Hkrati pa je prav slovenski filmski jezik filmu odtujeval ter v končni fazi odvezel sodobnost.

Za razumevanje razvoja slovenske filmske produkcije je torej potrebno upoštevati začetne težave, s katerimi se je srečeval film, odpor, na katerega je naletel, ter neizbežno rast pod okriljem literature, naroda in čistosti. Delovanje v okviru Naroda je pripomoglo k temu, da je bila v zgodovini slovenskega filma ves čas v ospredju nacionalna tematika. Film je torej sooblikoval pojem slovenske identitete, kar je razvidno v dveh obdobjih. V prvem, ki ga zaznamuje precejšnja zastopanost žanra partizanskega filma, so prevladovale podobe zgodovinsko-socialnega izvora Slovencev, pri čemer se pojem Slovenca povezuje z zemljo, temo trpljenja v socialni in nacionalni represiji v preteklosti ter s podobami delovnih ljudi v

alpski pokrajini. Najbolj izpostavljen pa je kult matere, ki je bil vzpostavljen zlasti s Cankarjevimi novelami v slovenski literaturi in je verjetno izhajal iz mitologije matere kot osnovne matice naroda. V tem prvem obdobju, ki traja do začetkov šestdesetih let, se je filmska verzija nacionalne identitete Slovencev vezala na poljedelsko preteklost, na folklorne elemente in se je dodatno afirmirala z uporabo okupacije. Kult matere se je ohranil in celo okrepil v drugem obdobju, ki se je izoblikovalo v sedemdesetih letih. Značilnost tega obdobja je bila menjava registra, tako v tematskem pogledu kot v samem bistvu filmov. Slovenski film se je kot bolj samozavesten dejavnik v nacionalni kulturi v tem obdobju lotil rekonstrukcije slovenske identitete, ob izdatni scenarijski naslonitvi na tradicionalno in manj na sodobnejšo lokalno identiteto. Opazen je premik h konstruiranju meščanske preteklosti Slovencev z vsemi pripadajočimi atributi. Filmi, ki niso bili preveč prežeti z vprašanji »nacionalnega kozmosa«, so bili v slovenski filmski zgodovini redki, pojavljali so se v žanrovski formi (komedija, kriminalka), v sofisticiranih posameznih izdelkih v šestdesetih letih, ki so očitno koketirali s francoskim novim valom (Boštjan Hladnik), in v slovenski varianti alternativnega filma v osemdesetih letih (Zajc 1996).

4.2 SLOVENSKI FILM PO OSAMOSVOJITVI

4.2.1 Obdobje med leti 1991-1995

Razvoj slovenskega filma in njegov vpliv na oblikovanje slovenske identitete sta nedvomno vezana na politično dogajanje. Njegovi začetki so bili zaznamovani z vladavino komunistične partije, ki je s svojo ideologijo in potrebo po propagandi postavila temelje za nastanek filma. Njegova rast je bila zaznamovana z močjo rasti jugoslovanskega filma. Pogoji za nastanek slovenskega filma, neodvisnega od tujega političnega režima, so se vzpostavili s samostojnostjo države. Na prvi pogled se je zdelo, da bo slovenski film končno uzrl luč filmskih platen v polni podobi, osvobojen političnih pritiskov, svoboden v svojem ustvarjanju lastne, slovenske identitete, in nenazadnje, pripravljen na začetek novega filmskega obdobja. Začetek konca in ne konec začetka, torej.

Začetki slovenskega celovečernega filma obsegajo obdobje med letoma 1991 in 1995, ko se je slovenski film šele začel spopadati s svojo novo identiteto. Podobno kot pri nastajanju prvih slovenskih filmov pred osamosvojitvijo pa tudi v tem primeru ni šlo za preprost, neoviran proces. V obdobju, ko se je Slovenija osamosvojila, se je namreč vzhodna Evropa že soočala

z nizko produkcijo filmov. Tako začetke slovenskega celovečernega filma zaznamujejo neurejeno financiranje produkcije, distribucije in promocije, neprepoznavnost na mednarodni ravni ter nizka gledanost. S slednjo se ni soočil prvi slovenski celovečerni igrani film, komedija Babica gre na jug, ki ga je leta 1991 posnel Vinci Vogue Anžlovar, saj je v slovenske kinematografe privabil 32.309 gledalcev. Visoka gledanost ga je uvrstila med deset najbolj gledanih filmov v samostojni Sloveniji. Istega leta sta bila posneta še Triangel (Jure Pervanja) in Srčna dama (Boris Jurjaševič). Omenjena filma sta začrtala trend nizke gledanosti, saj si je Triangel ogledalo le 2.306 gledalcev, Srčno damo pa 1.111. Leto kasneje ni bil posnet niti en celovečerni slovenski film, bolj plodno je bilo leto 1993, ko so bili posneti štirje: Ko zaprem oči (Franci Slak), Zrakoplov (Jure Pervanja), Morana (Aleša Verbič) in Oko za oko (Vinci Vogue Anžlovar).

Leto 1994 je bilo prelomno v smislu ureditve sofinanciranja slovenskega filma, saj je bil ustanovljen Filmski sklad Republike Slovenije, ki skrbi za izbor filmov v nacionalni filmski program, za sofinanciranje ter za trženje in promocijo slovenskega filma. Istega leta je Viba film dobila status javnega zavoda, ki opravlja delo nacionalne filmske tehnične baze. Pravzaprav preseneča dejstvo, da je v tem letu nastal samo en slovenski film, in sicer Halgato (Andrej Mlakar). Bolj uspešno je bilo leto 1995, saj je bilo takrat posnetih pet celovečernih filmov, in sicer Rabljeva freska (Anton Tomašič), Carmen (Metod Pevec), Herzog (Mitja Milavec), Felix (Božo Šprajc) ter znanilec »novega vala« Expres, expres (Igor Šterk).

4.2.2 Strategije obravnavanja stvarnosti v slovenskem filmu

Začetno obdobje slovenskega filma označuje prva izmed štirih strategij obravnavanja stvarnosti, ki jih je navedel Tomanič, in sicer revizionizem. Ta je Vzhodno Evropo zajel po izgonu komunizma in se v Sloveniji ni povsem razmahnil, kar med drugim dokazujejo prikazi sporadičnih poskusov soočanja s temno stranjo polpretekle zgodovine ter iskanjem pravih krvnikov v filmih Ko zaprem oči (1993) in Radio. Doc (1995).

Druga strategija, ki jo navaja Tomanič, je mitična poosamosvojitvena doba, ki ponuja podobo Slovenije kot sodobne, zahodne kapitalistične države, kot habitat brez preteklosti in prihodnosti, nekakšen imaginarni status quo. Prav ta opozarja na potlačitev aktualne družbene transformacije in 73-letne balkanske epizode (Tomanič 2002). Ujemanje z ideologijo dominantnega javnega diskurza je torej prispevalo k popularnosti, ki se je ohranila skozi

desetletje. Mitično poosamosvojitveno dobo tako zasledimo v filmih Babica gre na jug (1991), Triangel (1992), Morana (1993), Carmen (1995), Rabljeva freska (1995) in Herzog (1996). Pojavi se tudi v kasnejših obdobjih, in sicer v Patriotu (1998) in Pokru (2001). Omenjeni filmi zavračajo prikaz dejanskega družbenega stanja in konstruirajo lastno slovensko resničnost. Težijo k izoblikovanju Slovencev kot avtonomnega zgodovinskega subjekta in z zanikanjem zgodovinske polpreteklosti izgubljajo svojo aktualnost, sodobnost. Niso odraz obstoječega družbenega stanja, temveč sredstvo za ustvarjanje nove identitete. Iz teh filmov je mogoče razbrati, kakšna naj bi bila idealna podoba Slovencev po mnenju filmarjev, vsekakor pa v njih ni mogoče prepoznati realne slike. Med drugim na odmik od realnosti opozarja raba knjižnega jezika, ki naj bi podobno kot v preteklosti služila pri poenotenju naroda. Različni dialekti, ki so ena izmed bistvenih značilnosti Slovencev, niso prisotni, ali pa so komaj opazni. Uporaba »čistega« knjižnega jezika ne pripomore zgolj k odmiku od dejanskosti in sodobnosti, temveč zmanjšuje gledljivost filmov. Gledalcem so številni monologi in dialogi, ki jih slovenski filmski trak vztrajno beleži v knjižni besedi, tuji. Tuja jim je tudi filmska podoba Slovenije, ki jo filmi z začetka devetdesetih prikazujejo kot državo brez preteklosti, tujcev in tranzicije.

V skladu s Freudovo teorijo o ledenem vrhu se je tudi slovenski film soočil z dejstvom, da tisto, kar se skuša potlačiti, sčasoma privre na površje. Prav to se je zgodilo med letoma 1994 in 1996, ko je Balkan z vso silo vdrl v slovenski idilični, samozadostni prostor. Filmi, kot so Pred dežjem (Milko Mančevski, 1994), Tito i ja (Goran Marković, 1992), Lepa sela lepo gore (Srdjan Dragojević, 1996) in Underground (Emir Kusturica, 1995) so očarali gledalce in napolnili kinodvorane. Slovenska nacionalna identiteta in zavest sta se utrjevali na širjenju nacionalnih stereotipov o popolnim tujostim navadam Balkana, zato je vrnitev potlačenega rezultirala v krizi kolektivne identifikacijske matrice oziroma, kot pravi Tomanić: »...postalo je očitno, da družbeno-zgodovinski vakuum ne ponuja zadovoljivih odgovorov« (Tomanić 2002: 19). Tega se je nedvomno zavedal režiser Andrej Košak, ki je leta 1996 posnel film Outsider. S tem filmom ni le obudil skupne preteklosti, temveč je vrnil slovenskemu filmu tisto najpomembnejše in skorajda že izgubljeno – gledalca. Film Outsider je namreč z 90.000 gledalci drugi najbolj gledan slovenski film v samostojni Sloveniji. Omenjeni film izraža tretjo strategijo, in sicer nostalgijo. V tem primeru ne gre zgolj za jugonostalgijo, temveč za nostalgijo mladosti in uporništva. Podobno taktiko so ubrale Sladke sanje, ki jih je leta 2001 posnel Sašo Podgoršek.

Četrta strategija, ki jo navaja Tomanić, je spogledovanje in se pravzaprav navezuje na nelagodno soočanje z družbeno-zgodovinskim trenutkom. Prvi film, ki naj bi reflektiral najbolj svet trenutek narodove zgodovine, torej vojno za osamosvojitve, je bil Felix (Božo Šprajc 1995). Najbolj problematična značilnost tega filma, če pustimo ob strani nizko gledanost in zgolj enkratno uprizoritev na filmskem platnu, je njegova žanrska umestitev. Po mnenju potencialnih tujih distributerjev je film, ki obravnava najpomembnejši trenutek v zgodovini Slovenstva, žanrsko opredeljen kot otroški. Nekoliko nenavadno je, da film s tovrstno tematiko obišči v žanru, ki je namenjen najmlajši, nekritični in z nezadostnim znanjem opremljeni publiki. Zdi se, kot da se Slovenci ne le izmikajo svoji preteklosti, temveč jo v edini obravnavi predstavijo v dokaj neresnem, otroškem smislu. Pravzaprav tudi vse do leta 2006 ni bilo filmskega ustvarjalca, ki bi se skušal spopasti s ključnimi momenti slovenske polpretekle zgodovine in so nenazadnje botrovali tisočletnim sanjam naroda – samostojnosti. Tako Felix, ki so mu kritiki očitali izrazito površinski pristop, podprt s številnimi klišeji ter stereotipi, ostaja edini poskus obračunavanja z dogodki desetdnevne vojne v Sloveniji. O neuspešnosti tega filma priča dejstvo, da so tuji vlagatelji (film je namreč mednarodna koprodukcija) zaradi neplačanih sredstev blokirali distribucijo, film je izginil in ga sploh ni bilo na rednem sporedu.

4.2.3 Novi val slovenskega filma

Vsekakor pa obstajajo izjeme, ki so skušale preseči spogledovanje z aktualnostjo družbenih sprememb, pri čemer najbolj izstopa *Expres expres* (1997), film Igorja Šterka, in med drugim označuje začetek »novega vala« slovenskega filma. V svetovni kinematografiji se je novi val pojavil v petdesetih in šestdesetih letih prejšnjega stoletja na podlagi kritičnih spisov v *Cahiers du cinema*, kasneje pa se je razširil na področje filma. Režiserji novega vala, Francois Truffaut, Jean Luc Godard, Claude Chabrol, Jacques Rivette in Eric Rohmer, so predstavljali alternativo hollywoodskemu žanrskemu filmu. Slovenska različica novega vala je nekoliko drugačna, saj se je ime prijelo med avtorji samimi in njihovi filmi niso predstavljali alternative, temveč mainstream. To obdobje je poleg večje gledanosti zaznamovala predvsem prepoznavnost slovenskega filma na mednarodnih festivalih. Prvi film tega obdobja je bil Košakov *Outsider*, ki je bil dvakrat nagrajen na mednarodnih festivalih. Prejel je nagrado za najboljši film na festivalu *Mostra de Valencia* v Španiji in nagrado za najboljšega igralca na mednarodnem filmskem festivalu v Egiptu. Glavni predstavniki novega vala so ob Košaku še Jan Cvitkovič, Damjan Kozole, Igor Šterk, Janez Burger, Sašo Podgoršek in Miha Hočevar

(Bilodjeric 2005). Značilno za slovenske filme novega vala je, da so bili posneti z nizkim proračunom ter snemani na terenu, kar je morda pripomoglo k večji fleksibilnosti, izvirnosti in kreativnosti ustvarjalcev. V tem obdobju je tudi obveljalo pravilo, da najdražji filmi niso nujno najbolj gledani in mednarodno priznani. Pravzaprav je bilo ravno obratno. Filmi z najdražjimi proračuni, kot so Rabljeva freska (351.712 evrov), Brezno (501.853 evrov) in Herzog (426.750 evrov) so imeli izredno nizko gledanost. Tako si je Rabljevo fresko ogledalo zgolj 3.868 gledalcev, Brezno 1.550 in Herzog 4.547, kar pomeni, da se niti eden izmed njih ne uvršča med deset najbolj gledanih filmov v Sloveniji. Nedvomno je idealen primer nesorazmerja med višino proračuna in visokim številom gledanosti film Felix, ki sicer sodi med deset najdražjih filmov, financiranih s strani Filmskega sklada (stal je namreč 860.623 evrov), vendar si ga je zaradi prej omenjene blokirane distribucije ogledalo neznano število ljudi.

Kot dokaz, da za visoko gledanost ni nujen visok proračun, pričata primera filmov Zadnja večerja (2001, Vojko Anzeljc), ki je s proračunom v višini 268.613 evrov privabila v kinodvorane 63.173 gledalcev, ter Kozoletov Porno film, katerega proračun je znašal 236.667 evrov, ogledalo pa si ga je 54.915 gledalcev. Pregled desetih najbolj gledanih in najdražjih filmov v Sloveniji je predstavljen v naslednjih tabelah:

Tabela 4.2.3.1: Deset najbolj gledanih slovenskih filmov v Sloveniji

Naslov	Leto	Število gledalcev
KAJMAK IN MARMELADA	2003	155.043
OUTSIDER	1997	90.954
NIKOGARŠNJA ZEMLJA	2001	86.887
ZADNJA VEČERJA	2001	63.173
V LERU	1999	55.988
PORNO FILM	2000	54.915
NEPOPISAN LIST	2000	52.636
JEBIGA	2000	52.636
POD NJENIM OKNOM	2003	37.951
BABICA GRE NA JUG	1991	32.309

Vir: prirejeno po Filmski sklad Republike Slovenije.

Tabela 4.2.3.2: Deset slovenskih filmov z najvišjim proračunom (koprodukcije niso vključene)

Naslov	Leto	Proračun v evrih
LJUBLJANA JE LJUBLJENA	2005	1.432.067
UGLAŠEVANJE	2005	1.229.371
REZERVNI DELI	2002	1.139.337
ZVENENJE V GLAVI	2002	1.017.158
ODGROBADOGRABA	2005	943.611
L...KOT LJUBEZEN	2005	963.084
SLADKE SANJE	2000	877.000
FELIX	1995	860.623
PREDMESTJE	2004	829.538
NA PLANINCAH	2003	805.417

Vir: prirejeno po Filmski sklad Republike Slovenije.

Iz tabele 4.2.3.2 je razvidno, da je Filmski sklad največ denarja namenil filmom, posnetih po letu 2000, z izjemo Felixa. Financiranje s strani Filmskega sklada je vsekakor pripomoglo k plodnosti in razvoju slovenskega filma.

4.2.4 Slovenski film v 21. stoletju

Leta 2000 je nastalo pet celovečernih igranih filmov, ob dveh koprodukcijah s tujino so nastali Porno film (Damjan Kozole), V petek zvečer (Danijel Sraka), Jebiga (Miha Hočevar), Nepopisan list (Jani Kavčič) in Mokuš (Andrej Mlakar). Leto kasneje je bila slovenska filmska produkcija še uspešnejša, saj je nastalo sedem celovečercev in ena koprodukcija, film Nikogaršnja zemlja (No man's land). Prav slednja, ki je nastala v sodelovanju s Španijo, Italijo, Francijo in Belgijo, je zaznamovala leto 2001. Režiser Danis Tanović je ob številnih filmskih nagradah okronal film še z oskarjem za najboljši tujejezični film. S tem je bil dosežen vrh mednarodne filmske prepoznavnosti Slovenije.

V slovenski produkciji je leto 2001 zabeležilo: Barabe (Miran Zupanič), Poker (Vinci Vogue Anžlovar), Sladke sanje (Sašo Podgoršek), Oda Prešernu (Martin Srebotnjak), Zadnja večerja

(Vojko Anzeljc), Trdnjava Evropa (Želimir Žilnik) in Kruh in mleko (Jan Cvitkovič). Slednji je na beneškem filmskem festivalu prejel nagrado Lev prihodnosti za najboljši celovečerni prvenec. Leto 2001 je prelomno tudi zaradi digitalizacije slovenske filmske slike, in sicer v filmih Zadnja večerja ter Poker. Digitalizacija zaradi cenenosti in fleksibilnosti omogoča veliko hitrejšo ter bolj učinkovito produkcijo filmov. V Sloveniji filmskim ustvarjalcem največ problemov predstavlja zagotovitev finančnih sredstev, zato digitalizacija predstavlja rešitev za marsikaterega režiserja. Vojko Anzeljc je po zaslugi digitalne beta kamere in uspešne ekipe sodelavcev svoj prvenec Zadnja večerja posnel v sedmih dneh in s tem prehitel vse klasične filme, snemane v letu 2001.

Prelomno za slovenski film je bilo tudi leto 2002. V tem letu je bil namreč posnet prvi celovečerni film pod taktirko režiserke. Maja Weiss je s svojim filmom Varuh meje postala prva ženska, ki je v Sloveniji posnela celovečerni film. Zanimivo je, da isto leto posname svoj prvi film tudi Hanna A.W. Slak (Slepa pega). Pred letom 2002 in po njem je režija ostala domena moških. Pomembno tako za slovenski film kot tematiko naloge je to leto predvsem zaradi filma Kajmak in marmelada, ki je v slabih dveh mesecih presegel rekordno gledanost slovenskih filmov, nastalih po osamosvojitvi. Film ni sprožil evforije le pri gledalcih, temveč so se o njegovem fenomenu spraševali številni publicisti, filmski kritiki, režiserji, sociologi. Zaradi svoje tematike, ukvarjanja z nacionalnimi stereotipi, film podrobneje obravnava četrto poglavje. Kajmak in marmelada je namreč ob Outsiderju vsekakor film, ki najbolj posredno obdeluje stičišče dveh navidez različnih, a medsebojno povezanih kultur – slovenske in bosanske. Istega leta so bili posneti še Ljubljana (Igor Šterk), Šelestenje (Janez Lapajne), Amir (Mihe Čelar), Pod njenim oknom (Metod Pevec) ter Zvenenje v glavi (Andrej Košak), ki je nastal na podlagi istoimenskega romana Draga Jančarja.

Nekoliko bolj skromno je bilo leto 2003, saj sta bila posneta samo dva slovenska celovečerna filma, in sicer Rezervni deli (Damjan Kozole) in Na planincih (Miha Hočevar). Leto kasneje so bili posneti štirje slovenski celovečerni filmi: Predmestje (Vinko Möderndorfer), Ruševine (Janez Burger), V kraljestvu svizca (Boris Jurjašević) in Omnibus Desperado tonic (Hanna A.W. Slak, Varja Močnik, Boris Petkovič, Zoran Živulović). Istega leta je bil posnet nizkoprorračunski film Tu pa tam (Mitja Okorn). Film je naletel na izredno dober odziv pri gledalcih in dokazal, da je možno posneti gledljiv film tudi brez pomoči financiranja s strani Filmskega sklada.

Leto 2005 predstavlja stoto obletnico slovenskega filma, ki jo je ovekovečila tudi vrnitev enega izmed najvplivnejših slovenskih filmskih režiserjev Matjaža Klopčiča. Svoj izredno uspešen filmski repertoar je obogatil s filmom Ljubljana je ljubljena. Istega leta so nastali še Odgrobado groba (Jan Cvitkovič), Uглаševanje... Tuning (Igor Šterk), Norega se metek ogne (Mitja Novljan) ter Slepilo (Jan Bilodjeric). Slednji je nastal v pogojih nizke produkcije ter predstavlja del digitalnega »gverilskega« filmskega ustvarjanja. Z vrnitvijo ene izmed živečih legend slovenskega filma, mednarodnim uspehom filma Odgrobado groba ter s spodobnim številom posnetih filmov je leto 2005 zaokrožilo stoletnico delovanja slovenskega filmskega delovanja.

Predvsem drugačno in skrb vzbujajočo sliko pa predstavlja vpogled v leto 2006, ki je na področju filmskega delovanja pozornost vzbudilo zgolj zaradi neverjetno nizkega števila filmov. Vzrok za tolikšno zanimanje ni bila pestra ponudba filmov ali visoka konkurenčnost, kot jo nemalokrat beležijo filmski festivali, temveč povsem nasprotno. Festival Slovenskega filma je postal fenomen leta 2006 s tem, ko je v celoti dobesedno upravičil svoje ime (torej Festival Slovenskega filma in ne Festival Slovenskih filmov) in razkril, da slovenski film ne doživlja svojih najsrečnejših dni. Na to med drugim opozarja dejstvo, da se je produkcija celovečernih filmov ustavila pri enem samem delu, kar se ni zgodilo vse od kriznega obdobja v prvi polovici devetdesetih let. Še več, v tem letu ni nastal niti en pravi, avtentičen, nacionalni film, ki bi bil izvorno del slovenskega nacionalnega kulturnega programa. Drugače povedano, leto 2006 v arhivu celovečernih filmov Filmskega sklada ne obstaja.

Legitimna odločitev, da v tekmovalni spored celovečercev uvrstijo tudi koprodukcijske filme, je preprečila, da bi film Janeza Lapajneteta Kratki stiki ostal brez konkurence. Za nagrado so se torej potegovali še Noči (Miha Knific), Karavla (Karaula) (Rajko Grlić) in Izginuli (Warchild) (Christian Wagner). Vpogled v delež slovenskega sodelovanja pri omenjenih filmih opozarja na nejasno, vendar nujno potrebno, opredelitev koprodukcij. Film Noči, ki je v festivalskih gradivih opredeljen kot »slovenski film, nastal v slovenski produkciji s pomočjo Švedske kraljeve akademije«, predstavlja pomemben mejnik za sodobno slovensko filmsko produkcijo. Režiser Miha Knific je namreč postal prvi slovenski poosamosvojitveni režiser, ki je film posnel v tujini, s tujimi igralci, v tujem jeziku ter s finančnim vložkom tujega investitorja in s tem morda zasluži umestitev v tekmovalni spored festivala. Precej bolj vprašljiva pa je upravičenost umestitve Karavle in Izginulih, kjer je z manjšim finančnim

vložkom sodeloval le slovenski producent, ter resnično skromna slovenska igralska oziroma tehnična ekipa.

Kratke stike, kot edini slovenski film v tem letu, so ustvarjalci v kinodvorane pospremili z besedami »absolutni zmagovalec 9. Festivala slovenskega filma«. Ob tem je skoraj nemogoče spregledati cinični prizvok v besedah, ki bi v drugačnih okoliščinah predstavljale dobro reklamo. Odsotnost slovenskega filma v letu 2006 bi bila verjetno manj sporna, če bi šlo za fenomen v zgodovini slovenskega filma, vendar pregled slovenske kinematografije priča o povsem naravnem toku dogodkov. Leto 2006 je v slovenski filmski zgodovini enakovredno obdobju med leti 1933 - 1939, pa tudi letom 1949, 1950, 1954 in, nenazadnje, tudi letu 1992.

Število oziroma, v tem primeru, neštevilo filmov pa ni edina polemika, ki jo je sprožil festival. Umestitev koprodukcij v tekmovalni spored je sprožila drugo vprašanje: »Koliko slovenski je slovenski film?«

4.3 OPREDELITEV POJMA SLOVENSKI FILM

4.3.1 Pogoji za nastanek slovenskega filma

Slovenski film se že od samega začetka bori za možnost obstoja in hkrati za upravičenost svojega statusa. Zaradi slovenske zgodovine, ki so jo zaznamovali drugi narodi, je slovenski film, sicer vedno v senci slovenske literature, vedno znova moral dokazovati upravičenost svojega obstoja. O tem priča pregled letne slovenske filmske produkcije, kot tudi dejstvo, da je prav zaradi nizke filmske produkcije vsak posneti film poseben dogodek. Večina slovenskih filmov po osamosvojitvi sicer ni dosegla zavidanja vredne gledanosti, kar pomeni, da je širši javnosti slovenski film nezanimiv. Precej več zanimanja pa pokažejo zanje mediji, filmski kritiki in ustvarjalci. Nemalokrat se zdi, da je vsak film, ne glede na komercialni uspeh ter priljubljenost pri občinstvu, dogodek, o katerem se razgovorijo ter razpišejo filmski analitiki, kritiki ter ustvarjalci. Verjetno filmski ustvarjalci kot uteho ter razlago za mikro-analizo svojih izdelkov s strani kritikov iščejo predvsem v zanimanju medijev za vse, kar izstopa. Nizka produkcija, ki je posledica pomanjkanja finančnih sredstev, podeljuje slovenskemu filmu status fenomena. Čeprav se v zadnjih letih v Sloveniji pojavljajo nova podjetja, kot so Pegaz Film, Casablanca, E-motion, ostaja dejstvo, da sta v zadnjih desetih letih nastala le dva filma, ki sta bila financirana povsem iz zasebnih virov (Tu pa tam,

Slepilo). Viri kapitala za produkcijo filma so v Sloveniji zelo omejeni, saj za dodeljevanje neposrednih finančnih sredstev obstaja le ena državna institucija, Filmski sklad. Drugi financer slovenskih filmov je Televizija Slovenija, ki pa svoj delež največkrat prispeva v opremi in storitvah, producent pa njen delež ponavadi navaja kot svoj delež, pridobljen v obliki sponzorstva. Produkcija filma v Sloveniji je tako omejena na usklajevanje med omenjenima financerjema, kar zmanjšuje izbiro ter resničnima producentoma daje izredno močno, skorajda avtoritativno vlogo glede izbire filmskih projektov. Filmski ustvarjalci, tako uveljavljeni kot tisti neuveljavljeni, se morajo s svojimi projekti nemalokrat soočiti z zavrnitvijo ter posledično, neuresničitvijo svojih idej.

Za razumevanje in opredeljevanje pojma slovenski film je smiselno razumeti v kakšnih pogojih nastaja, preden je možno govoriti o karakteristikah. Težave zaradi financiranja, borba za uresničevanje projektov ter neizbežen pritisk s strani medijev, ki vsak film vzamejo pod drobnogled, do neke mere vplivajo na slovensko filmsko produkcijo. Tako na njeno kvaliteto kot tudi na samo naravo filmov. Verjetno bi bilo lažje, če bi kvaliteto filmov merili s številom obiskovalcev, saj bi s tem olajšali financerjem in tudi ustvarjalcem izbiro projektov ter postavili kriterije za nastanek komercialno uspešnih filmov. Trenutno se namreč v Sloveniji (po številu gledalcev sodeč) snemajo filmi za peščico izbranih ljudi in se bolj kot za povečano število gledalcev borijo za dobre kritike ter nagrade. Nasprotno pa se filmi, ki so sicer dosegli zavirljivo gledanost, soočajo s kritikami in dilemami.

Vsekakor je želja po slovenskem filmu, neodvisnem od drugih narodov, prisotna že od samih začetkov zgodovine slovenske filmske produkcije, kar nenazadnje dokazuje potreba po navezavi filma na slovensko literaturo. Filmi, ki so ustvarjali svet neodvisno od slovenske knjižne besede, pa so prav tako na svoj način, zlasti v poosamosvojitvenem času, ustvarjali čim bolj samostojen, od drugih neodvisen slovenski prostor. Čeprav filmi pogosto predstavljajo sredstvo eskapizma, je tolikšni odmik od realnosti pri nekaterih slovenskih filmih resno ogrozil njihovo žanrsko opredelitev. Zaradi prikazovanja slovenskih zgodb, prostorov, dogodkov in oseb, ki nimajo preteklosti, ali pa je ta zgolj imaginarna, nekateri filmi predstavljajo neobstoječi, fiktivni slovenski svet. Ti filmi tudi niso dosegali visoke gledanosti, niti niso bili deležni pozitivne kritike. Morda je to še dodatno okrepilo polemike o uspehu filmov tipa *Outsider*, ki so v svoje zgodbe vnašali pripadnike drugih narodov, njihov jezik, vrednote in zgodbe. *Outsider* je izpod preproge potegnil nekatere dileme, vprašanja, tabuje, s

katerimi se slovenski film, vsaj v začetku devetdesetih, še ni bil pripravljen soočiti. Vsekakor pa je prispeval k preoblikovanju smernic razvoja slovenskega filma.

4.3.2 Določitev kriterijev

Zaradi številnih mednarodnih koprodukcij, ki se uvrščajo v program Festivala slovenskega filma in so navedeni v filmskem letopisu Filmskega sklada, se je smiselno vprašati, kaj definiramo kot slovenski film. V najbolj preprosti obliki bi lahko kriterije, ki določajo slovenski film opredelili na podlagi asociativnih zvez. Slovenski film se v najožjem smislu navezuje na pojme slovenske produkcije, filmskih ustvarjalcev, jezika ter prostora.

Teoretično slovenski film opredeljujejo naslednji kriteriji:

1. slovenska produkcija
2. slovenski režiser
3. slovenski igralci
4. prizorišče dogajanja je Slovenija

Vpogled v zgodovino slovenske kinematografije dokazuje, da so navedeni kriteriji zgolj težnje k ustvarjanju idealnega slovenskega filma v nacionalističnem smislu, po katerem je slovenski film zgolj tisti, ki ga je slovenski režiser v slovenščini posnel v Sloveniji s kapitalom Filmskega sklada. Upoštevanje navedene kriterije je brez težav mogoče sprejeti sklep, da leta 2006 ni nastal niti en slovenski film, saj se je v sodelovanje pri filmu Kratki stiki Filmski sklad vključil šele naknadno. Podobno je bilo s filmom Reality (Dafne Jemeršič) ki tudi sicer ne sodi v kategorijo slovenskih filmov, saj v njem govorijo angleško. Film Noči le v enem merilu ustreza klasifikaciji, saj je režiser Slovenec. Zaradi jezika so iz kroga slovenskih filmov izpadli tudi Karavla, v katerem govorijo vse jezike bivše Jugoslavije, Izginuli, v katerem govorijo nemško in srbohrvaško, ter Aporia, v katerem govorijo srbsko. Vsi navedeni filmi so pripeljali do vprašanja: kaj je slovenski film?

Marcel Štefančič meni, da je zgodovina slovenskega filma večja od slovenskega filma danes, oziroma, da zgodovina slovenskega filma ni odvisna od tega, kaj ima kdo za slovenski film v ozkem nacionalističnem smislu. Filmi že po svoji naravi presegajo nacionalne kulturne programe in idejo kinematografije ter so za razliko od romanov rezultat kolektivnega dela. Lahko so sicer produkt osebne, avtorske, individualne vizije, toda pri oblikovanju zaradi

narave filmskega ustvarjanja sodeluje večje število ljudi, kar ne jamči nacionalne čistosti. Pravzaprav se jim ta upira, kar dokazuje preseganje nacionalnih meja, nacionalnosti in nacionalizma. Slovenski film je že zaradi zgodovinske vezanosti na Jugoslavijo, kjer so se narodi mešali, postavil temelje, ki so onemogočili razvoj nacionalno čistega slovenskega filma. Čeprav so se številni filmarji, še zlasti v času po osamosvojitvi, trudili snemati filme s slovenskimi junaki, so slovenskim filmom dajali pečat tudi Neslovenci (Štefančič 2006).

Odgovor na vprašanje, ali je slovenski film zgolj film v ozkem, nacionalističnem, smislu, bomo skušali razložiti na podlagi že omenjenih štirih kriterijev.

1. Slovenska produkcija

Arhiv Filmskega sklada beleži tako produkcije kot tudi koprodukcije, pri čemer je sporen predvsem status koprodukcij. Nekatere so namreč »bolj slovenske« od drugih. Tako recimo film *Bitka na Neretvi*, ki je nastala leta 1969, v času Jugoslavije, ni del slovenske kinematografije, čeprav jo je koproduciral tudi Slovenija in so v njej nastopili nekateri slovenski igralci, kostumografinja pa je bila Berta Meglič. Podobno je tudi s filmom *Igmanski marš*, ki ga je leta 1983 koproduciral Viba, v njem pa so prav tako igrali Slovenci. Viba je v času Jugoslavije koproduciral tudi filme *Sovražnik*, *Črne ptice*, *Protest*, *Rdeča zemlja*, *Štiri dni do smrti*, *Vonj telesa* in *Čaruga*. Te filme s Slovenijo veže le kapital, kar pa ni zadosten razlog za uvrstitev v slovensko kinematografijo. V skladu s tem je mogoče zaključiti, da slovenska produkcija ni zadosten kriterij za definiranje slovenskega filma. Vendar zadeva ni tako preprosta. Če Vibine koprodukcije štejejo za slovenske filme, potem so del zgodovine slovenskega filma tudi vsi tisti filmi, ki jih je Triglav v petdesetih in šestdesetih koproduciral z Nemci, Italijani, Francozi, Američani in Britanci ter so bili pretežno posneti v Sloveniji, v njih so nastopali tudi Slovenci, tehnične ekipe so bile delno sestavljene iz Slovencev. Primer takšnega filma je *Ograda* (Armand Gatti). Njegov asistent je bil Jane Kavčič, producent je bil Lado Vilar, komponist Bojan Adamič, scenograf Mirko Lipužič, kostumografka je bila Nada Souvan, tajnica režije Slavica Gartner, v epizodnih vlogah pa so igrali številni slovenski igralci. Kljub temu da so pri nastajanju filma sodelovali številni Slovenci, *Ograda* nikoli niso šteli za slovenski film. Po tem kriteriju sodeč tudi *Tri četrtine sonca* (Jože Babič), posnet po češkem scenariju na Češkem, ni slovenski film. Filmski sklad meni drugače, saj omenjeni film uvršča med slovenske. Podobno je s filmi *Zarota*, kjer imajo liki švedska imena (Dahling, Karr), *Splavom meduze* (Karpo Godina), ki se dogaja na Češkem, ter *Srčno damo*, ki se

dogaja na Korziki in v njem v glavnih vlogah niso igrali Slovenci. Najodmevnejši film, ki sodi tudi med najbolj gledane slovenske filme, je z oskarjem nagrajeni Nikogaršnja zemlja. V njem sicer niso govorili slovensko, posnet ni bil v Sloveniji in tudi režiser ni bil Slovenec. Slovenski so bili le nekateri igralci (Branko Đurić- Đuro, Tanja Ribič) in koprodukcija. Vendar film mediji pogosto s ponosom predstavljajo kot slovenski (Štefančič 2006). Slovenska produkcija, kot je razvidno iz posameznih primerov, ne predstavlja zanesljivega kriterija za opredelitev pojma slovenskega filma. Za odločanje o tem, ali je film slovenski, je morda bolj kot kapital pomemben režiser.

2. Slovenski režiser

Trditev, da je zgodovina slovenskega filma zgodovina slovenskih režiserjev v primeru filma Bitka na Neretvi, povsem drži, vendar iz tega sledi sklep, da tudi Vesna, ki sicer velja za enega najboljših slovenskih filmov, ni slovenski film. Posnel ga je namreč češki režiser František Čap, ki je sicer z opusom svojih filmov dal pečat zgodovini slovenskega filma. Če bi dosledno upoštevali kriterij, da je slovenski film le tisti, ki je nastal pod režisersko taktirko Slovenca, bi bila zgodovina slovenske kinematografije revnejša za vse Čapove filme (Ne čakaj na maj, Naš avto, X-25 javlja, Trenutki odločitve) kot tudi za Kalo, ki jo je korežiral Hrvat Krešo Golik. Predvsem sporni sta obravnava ter klasifikacija filmov Františka Čapa, ki je sicer prevzel jugoslovansko državljanstvo in je živel v Portorožu. Zaradi svojega porekla je imel nemalo težav, kar ga je prisililo v sodelovanje s tujimi produkcijskimi hišami. Komedijo Srečala se bova zvečer je posnel za sarajevski Bosna film, in čeprav se film dogaja v Portorožu, v njem igrajo Slovenci, glasba pa je delo slovenskega avtorja (Borut Lesjak), film ni del slovenske filmske zgodovine. Nasprotno pa se film X-25, ki ga je produciral Triglav, ne dogaja v Sloveniji, v njem ne govorijo slovensko, posnet je po romanu srbskega pisatelja in v njem ni videti slovenskih igralcev, uvršča med slovenske. Če bi izključili filme, ki jih je František Čap posnel za neslovenske producente, potem bi bilo smiselno izključiti tudi vse tiste filme, ki so jih za neslovenske producente posneli drugi slovenski režiserji, kot so recimo Jože Gale, Boštjan Hladnik, Jože Babič, Igor Pretnar, Bojan Stupica, Jane Kavčič ali France Štiglic, ki je za Deveti krog, posnet za hrvaški Jadran, dobil celo nominacijo za tujejezičnega oskarja (Štefančič 2006). Če torej verjamemo, da je zgodovina slovenskega filma zgodovina slovenskih režiserjev, potem bi morali izključiti vse tiste filme, ki jih niso režirali Slovenci. V tem primeru bi slovensko kinematografijo prikrajšali za tri slovenske klasike, ki jih je režiral srbski režiser Živojin Pavlović - Rdeče klasje, Let mrtve ptice in Nasvidenje v naslednji vojni.

Omenjeni filmi so v svoji naravi bolj tipični od slovenskih filmov, ki so jih snemali Slovenci, sredi osemdesetih so Pavlovića, kot je sam v šali dejal, celo razglasili za najboljšega slovenskega režiserja, vendar kljub temu mnogi Rdečega klasja niso sprejeli za slovenski film. Iz napisanega je razvidno, da tudi nacionalnost režiserja ne določa, ali je film slovenski ali ne (Štefančič 2006).

3. Slovenski igralci

Primeri filmov, kot so Srečala se bova zvečer, Bitka na Neretvi ter Ograda dokazujejo, da prisotnost slovenskih igralcev še ne upravičuje naziva slovenski film. Predvsem v času po osamosvojitvi so slovenski filmarji težili k idealom nacionalno čistega slovenskega filma, kjer so tako igralci kot tudi liki, ki jih uprizarjajo Slovenci, naseljeni v večjih slovenskih mestih in govorijo slovenski jezik, ki je približek knjižnemu jeziku. V njem torej ni dialektov, sledi kakršnekoli raznolikosti. V tem obdobju so z izjemo filma Babica gre na jug nastali filmi, ki jih je malo številčno občinstvo pa tudi kritiki pozabilo (Štefančič 2006).

Zanimanje za slovenski film je obudil šele režiser Andrej Košak z Outsiderjem, zgodbo o mladeniču Seadu, ki prihaja iz mešane družine. Za potrebe filma in čim bolj realnega prikaza situacije sta v glavnih vlogah igrala bosanska igralca Zijah Sokolović in Davor Janjić. Omenjena igralca sta nastopila tudi v drugih slovenskih filmih, tako je Sokolović odigral manjšo vlogo v filmu Barabe, medtem ko je Janjić igral v filmu Sladke sanje. Če bi torej želeli zgodovino slovenskega filma enačiti z zgodovino slovenskih igralcev, bi morali izključiti tri najbolj gledane slovenske filme (Kajmak in marmelada, Outsider in Nikogaršnja zemlja). Režiser in hkrati tudi glavni igralec najbolj gledanega slovenskega filma Kajmak in marmelada ter igralec z oskarjem nagrajenega Nikogaršnja zemlja Branko Đurić- Đuro je namreč bosanskega rodu. Zaradi uspešnega dela, tako na gledališkem kot tudi na televizijskem in filmskem področju, ga mnogi štejejo za Slovenca. Ob tem gre za podoben sindrom kot pri prisvajanju nogometašev, ki sicer niso slovenskega rodu, za »naše«, kar je pogojeno z doseganjem uspehov na nogometnem igrišču ter dresom slovenske ekipe.

Tuji igralci morda predstavljajo grožnjo slovenskemu filmu, vsekakor pa njihova prisotnost ne pomeni, da ne gre za slovenski film. Število obiskovalcev kinodvoran dokazuje nasprotno, saj so filme s tujimi igralci gledalci vzeli za bolj slovenske od tistih, kjer igrajo izključno slovenski igralci. Gostovanje slovenskih igralcev v tujih filmih je precej bolj redko, kar je

morda delno pogojeno z jezikom. Zaradi skupne jugoslovanske preteklosti, kjer je bil v šolah obvezen srbohrvaški jezik, so večini Slovencev jeziki bivših jugoslovanskih republik razumljivi, medtem ko je slovenski jezik ostal razumljiv zgolj državljanom Republike Slovenije.

4. Slovenija kot prizorišče dogajanja

Verjetno je od navedenih kriterijev prizorišče dogajanja v Sloveniji še najbolj verjetni kriterij za določanje, da gre za slovenski film. Večina slovenskih filmov je bila namreč posneta v Sloveniji. Izjeme so filmi, ki jih je koproducerala Viba v času Jugoslavije, Tri četrtine sonca, ki se dogaja na Češkem, Splav meduze (Karpo Godina), ki se dogaja v Vojvodini, in nenazadnje Srčna dama, ki so ga posneli na Korziki ter predstavlja edini v tujini posnet film po letu 1991. V največji meri je k snemanju slovenskih filmov na domačem ozemlju prispeval finančni proračun, ki onemogoča celo snemanje v domovini. Vsekakor pa tudi prizorišče snemanja ne predstavlja zadostnega kriterija za umeščanje filmov med slovenske. Sporno bi bilo na osnovi geografskega kriterija z današnje perspektive umestiti klasiko slovenske filmske zgodovine, Na svoji zemlji, saj se film konča v Trstu, ki pa danes ni več slovenski (Štefančič 2006).

Navedeni kriteriji ne predstavljajo kredibilnih meril in na njihovi osnovi ni mogoče določiti, kateri filmi so slovenski in kateri ne. Njihova navedba je zgolj orodje, s katerim je lažje razložiti kompleksno in neopredeljeno naravo slovenskega filma. Na kompleksnost med drugim opozarja tudi Štefančičevo vprašanje: »Je slovenski film brez Rdečega klasja, ki ga je v Sloveniji posnel Srb, Splava Meduze, ki ga je v Vojvodini posnel Slovenec, in Vesne, ki jo je v Ljubljani posnel Čeh, sploh še slovenski film?« (Štefančič 2006). Štefančič meni, da so omenjeni filmi v svoji »neslovenskosti« in »nečistosti« bolj slovenski od slovenskih filmov, ter da je uradna slovenska percepcija slovenskega filma motena. Ob tem se ne moremo izogniti dejstvu, da je tudi Matjaž Klopčič poetiko svojih filmov vezal na fotografijo Tomislava Pinterja, hrvaškega direktorja fotografije, in da bi bili njegovi filmi sicer povsem drugačni.

Prihodnost slovenskega filma je glede na trenutno situacijo prisiljena posegati po tujih koprodukcijah ter jih umeščati v program Festivala slovenskega filma. Čeprav številni filmski ustvarjalci in analitiki takšnemu ravnanju nasprotujejo, se morda v odpiranju vrat tujim

ustvarjalcem skriva boljša prihodnost. Slovenija je zaradi majhnosti, zgodovine, povezane z drugimi narodi, na nek način povezana ter odvisna od drugih. Sanje o neodvisnosti so se uresničile z osamosvojitvijo, in čeprav je film težil k ohranjanju nacionalne čistosti, je morda čas, da sprejme usodno povezanost z drugimi narodi, ki film (tako kot vsakdanje življenje) rešijo pred rutinizirano, enolično realnostjo. Slovenija je dolgo časa imela literaturo, ki jo je varovala pred tujci ter tudi upravičevala slovensko samobitnost. Morda je čas, da se vez med literaturo in filmom pretrga ter se vzpostavi vez med filmom in realnostjo, ki je zaznamovana s preteklostjo, mešanjem narodov, usod in življenj. Pravzaprav se v realnosti najverjetneje prav tako kot v literaturi skrivajo enkratne zgodbe, ki bi lahko zaživele na filmskih platnih.

»Slovenski film bi moral Slovenijo varovati pred zoženostjo, pred nacionalno zaprtostjo, pred konzervansi samobitnosti, gentilnosti in samoslovenskega narodnjaštva. Slovenski film bi moral Slovenijo varovati pred Slovenijo« (Štefančič 2006).

5. RAZISKOVALNO VPRAŠANJE

Raziskovalno vprašanje, s katerim se naloga ukvarja, se glasi, »ali slovenski filmi, posneti po letu 1991, predstavljajo predstavnike »balkanske kulture« kot »Neslovence«, tuje, drugačne, nezaželene ter inferiorne. Raziskovalno vprašanje temelji na predpostavki, da slovenski film, kot eden izmed množičnih medijev, soustvarja družbeno realnost. Film kot množični medij je v Sloveniji sicer v senci tiskanih medijev ter televizije, vendar morda prav zaradi tega vzbuja nekoliko več zanimanja. Ob poplavi člankov, televizijskih in radijskih vsebin, je slovenski film velikokrat ponudil zanimive vsebine, povezane predvsem z drobci balkanske kulture. Film je v kontekstu raziskovalnega vprašanja zanimiv tudi zaradi zmožnosti prikazovanja elementov, ki jih z jezikom sicer ne moremo izraziti, vendar v gibljivih slikah ustvarjajo številne pomene, prenašajo sporočila ter gledalcem puščajo nešteto možnosti za interpretacijo.

Časovno determiniranost raziskovalnega vprašanja predstavlja letnica 1991 - leto osamosvojitve Slovenije. Pred tem so namreč prebivalci jugoslovanskih republik, vsaj navidezno in simbolično, tvorili skupnost. Z osamosvojitvijo se je začelo novo zgodovinsko, politično ter družbeno obdobje, prežeto s številnimi dejavniki in ostanki preteklosti, ki niso povsem izginili, celo nasprotno, so še vedno prisotni ter se aktualizirajo v najrazličnejših oblikah družbenega življenja. Leto 1991 je v raziskovalnem vprašanju relevantno predvsem zaradi obravnavanja odnosa »mi« in »oni«, saj se je ločnica med njima konstruirala v času samostojnosti. Razlike so bile poudarjene sicer že v prejšnjem obdobju, vendar je šlo za razlike znotraj države, Jugoslavije, medtem ko gre v tem primeru za razlike, ki so definirane tudi z državnimi mejami. Zanimalo nas ne bo toliko zgodovinsko-politično dogajanje, temveč bo poudarek na odnosu med ljudmi, torej Slovenci in pripadniki balkanske kulture, kot so prikazani v slovenskih filmih.

Besedna zveza »pripadniki balkanske kulture« se v raziskovalnem vprašanju nanaša na prebivalce bivših jugoslovanskih republik z bivališčem v Sloveniji, torej gre za Hrvate, Srbe, Bosance, Črnogorce, Makedonce in Albance, ki so prikazani v slovenskih filmih. Zanimalo nas bo, kateri državljani so bolj pogosto prikazani v slovenskih filmih, v katerih slovenskih mestih (oziroma delih mesta) so naseljeni, s katerimi neverbalnimi sredstvi so prikazani (obleke, družbeni status, delo, ki ga opravljajo), kakšen je njihov način govora (torej, ali govorijo v maternem jeziku, v slovenskem jeziku ali v različici, ki vključuje oba jezika) in ali

je le-ta podnaslovljen, ter kakšne so razlike med moškimi in ženskami. Raziskovalno vprašanje bo vsekakor največ pozornosti usmerilo k obravnavi odnosa med Slovenci in pripadniki »balkanske« kulture, ki bo najverjetneje pripomogel k razumevanju narave nacionalne identitete, kot jo konstruira slovenski film, ter odkril, v kolikšni meri je odvisna od odnosa »mi« - »oni«.

6. FENOMEN »BALKANSKE KULTURE« V SLOVENSKIH FILMIH, POSNETIH PO LETU 1991

6.1 KONSTRUKCIJA SLOVENSKE NACIONALNE IDENTITETE SKOZI PRIZMO SLOVENSKEGA FILMA

Preden se lotimo obravnave raziskovalnega vprašanja, ki se skozi prizmo slovenskega filma ukvarja predvsem z dihotomijo Mi-Oni, je morda smiselno sprva obravnavati konstrukcijo slovenske nacionalne identitete v kontekstu slovenskega filma. Pri tem se bo razlaga ponovno opirala na ideje konstruktivistične teorije, ki film obravnava kot aktivnega kreatorja realnosti. V tem primeru nacionalne identitete ne dojemamo kot naravno dejstvo, neodvisno od družbenih dejavnikov, temveč njeno bistvo razlagamo kot stvaritev množičnega medija, v tem primeru filma. Gre torej za koncept, ki se navezuje na subjektivistično definicijo Benedicta Andersona o »narodu kot zamišljeni skupnosti«, pri čemer nas zanima, kako slovenski film ustvarja idejo naroda in nacionalne identitete.

O konstrukciji slovenske nacionalne identitete pričajo številni slovenski filmi. Slovenska nacionalna identiteta se je oblikovala predvsem v 19. stoletju, konkretno nasproti nemški, kar je pomenilo, da se je z namenom distancirala od »hladnega«, »racionalnega«, »delovnega«, »nemškega« ter se v prvi vrsti strukturirala okoli označevalcev, ki so nasprotno sugerirali neko »pristnost«, »toplino«, »prešernost«. Na nestabilnost nacionalne identitete opozarja spreminjajoča se vsebina konstrukta »slovenskosti«, saj se »slovenskost«, ki se oblikuje ob prepovedu slovenskega nacionalizma v osemdesetih letih 20. stoletja vrti natanko okoli tistih terminov, od katerih so se »Slovenci« v 19. stoletju distancirali, torej »pridnosti«, »poštenosti«, »delavnosti« in »čistosti« (v nasprotju s »toplino«, a »neodgovornostjo«) »južnjakov«, nasproti katerim se konstituira sodobna »slovenskost«. Nadčasovnega bistva narodove identitete torej ni. V času partizanskih filmov se je slovenska nacionalna identiteta konstituirala tudi v terminih »pristnega stika z naravo«. Slovenci so prikazani kot topli, krepki, odločni in zdravi kmečki ljudje, medtem ko so tujci in »domači izdajalci« očitno bolj sofisticirani, kar pa ni koristna lastnost, saj jih slovensko kmečko prebivalstvo s svojo trdoživo vztrajnostjo premaga. Oblikovanje slovenske nacionalne identitete v terminih pristne povezanosti z naravo je prevladujoč vzorec v slovenskem partizanskem filmu nekje do sredine šestdesetih let (Stanković 2005). Stvari pa se bistveno spremenijo v filmih, ki so bili

posneti kasneje. Enačenje z naravo izgine, kmečko življenje izgublja svoj čar in filmski junaki niso več kmetje, temveč so izrazito meščanskega porekla. Spremembo je mogoče pripisati vse večji urbanizaciji in posledično novi, vsaj delno urbanizirani nacionalni identiteti. Junaki slovenskega filma so bivanje na vasi zamenjali za bivanje v urbanih stanovanjskih mestih. V sodobnih slovenskih filmih je še vedno prevladujoč vzorec bivanja filmskih junakov v mestnih središčih (najpogosteje v Ljubljani). Sodeč po filmskem prikazovanju življenja v Sloveniji bi lahko prehitro postavili tezo, da večina slovenskega prebivalstva živi v mestih. S poudarjanjem določenih geografskih prostorov je mogoče prispevati h konstrukciji nacionalne identitete ter prispevati k splošnemu mnenju. Film je namreč v sodobni družbi prevzel funkcijo izobraževanja knjigam, šolam, v posameznih primerih tudi staršem. Kot dejavnik sekundarne socializacije njegova moč ni zgolj v prikazovanju ter širjenju mnenj, temveč tudi v njihovem oblikovanju. V primeru slovenskega filma ter njegovi potencialni vlogi oblikovalca nacionalne identitete je mogoče opazovati različne dejavnike, ki prispevajo h konstrukciji le-te, vendar se zaradi narave raziskovalnega vprašanja naloga ukvarja predvsem z enim, in sicer s prikazovanjem odnosa do pripadnikov »balkanske kulture«, pri čemer se v nalogi s tem pojmom označuje pripadnike bivših jugoslovanskih republik, naseljenih v Sloveniji.

6.2 PRIPADNIKI BALKANSKE KULTURE V SLOVENSkih FILMIH

Povezanost slovenskega filma z Balkanom ni zgolj trend, ki se je pojavil v devetdesetih letih. Pravzaprav je povezava takrat, sicer v nekoliko drugačni obliki, ponovno zaživela na filmskih platnih. Prvi slovenski zvočni celovečerni film *Na svoji zemlji*, ki opisuje zadnji leti osvobodilnega boja na Primorskem med drugo svetovno vojno, je namreč prvi zabeležil srečanje med Slovenci in Bosanci. Nad Trstom se v času nemške predaje srečata partizanski brigadi, in sicer slovenska pehotna ter jugoslovanska oklepna. Filmska kamera beleži navdušeno, pristrčno srečanje Slovenca in Bosanca, ki je polno objemov, odnos med njima pa nadgradi prizor, v katerem se Slovenec obrne proti ostalim slovenskim partizanom in srečno krikne: »Bosanci. Boga mi!!!«. Štefančič navaja, da *Na svoji zemlji* ni bil »prvi slovenski film«, toda vsekakor je bil to prvi in zadnji slovenski film, v katerem se je Slovenec strastno, navdušeno in srčno objemal z Bosancem. Pri tem je ironično, dodaja Štefančič, da je prav film *Na svoji zemlji* največji slovenski filmski hit vseh časov, saj naj bi si ga v Sloveniji ogledalo 446.481 gledalcev. Podobno opaža tudi Stanković ob analiziranju partizanskih filmov. V slovenskem partizanskem filmu je omenjanje etnične razlike med Slovenci in pripadniki

drugih jugoslovanskih republik sicer precej redko, kjer pa se pojavlja, pa je praviloma v precej korektnem kontekstu. Korekten diskurz ostane v slovenskem partizanskem filmu dominanten prav do izteka tega žanra. Konča se z obdobjem razplamtevanja slovenskega nacionalizma, spodbujenega z vedno večjim slovenskim nezadovoljstvom z življenjem v skupni Jugoslaviji, v drugi polovici šestdesetih let (Stanković 2005). Pozitiven odnos med pripadniki bivše Jugoslavije in Slovenci je moč opaziti tudi v filmu *Trenutki odločitve*, kjer vidimo partizanskega oficirja »južnega« porekla, ki je prikazan zelo korektno, pri čemer je še posebej pomenljiva uporaba jezika: slovenski partizani govorijo slovensko, oficir srbohrvaško, vendar se vsi med seboj razumejo. Podobno je v filmu *Onkraj*, kjer glavni junak Damjan ves čas govori srbohrvaško, vsi ostali pa slovensko, vendar to v filmu ni prikazano problematično. Nasprotno, zdi se povsem naravno. Tudi film *Čudoviti prah*, kjer je vlogo slovenskega partizana odigral Ljubiša Samardžić, ni naletel na očitke, da so vlogo dodelili srbskemu igralcu. Vsekakor pa odnos med Slovenci in pripadniki drugih bivših jugoslovanskih republik zaokroža prizor iz zadnjega posnetega slovenskega partizanskega filma *Živela svoboda*, kjer je glavni junak presenečen, ko njegovo vas leta 1945 osvobodi črnogorski partizanski odred. Prizor doživi vrhunec z besedami črnogorskega oficirja: »Svi smo mi isti,« ter z njimi potrdi idilično podobo mednarodnega partizanskega sodelovanja, kot ga slikajo partizanski filmi (Stanković 2005).

Stanković v svoji analizi slovenskih partizanskih filmov zabeleži zgolj eno izjemo v kontekstu omenjenega odnosa, namreč v filmu *Dediščina*. Pri tem opozarja, da je potrebno ta primer jemati z zadržkom, saj sega v tisti del filma, ki z NOB nima nobene zveze, torej v obdobje med svetovnim vojnama (1924). Stanković se sklicuje na prizor, v katerem se ljudje pritožujejo nad novonastalo Jugoslavijo. Neki delavec tako pravi: »Izkoristili so nas srbski mešetarji«, medtem ko mu drugi pritegne: »Čaršija!« V drugem prizoru podobno zasika oče Vrhunc: »Balkan – če se z gnojem boriš, smrdiš, pa če zmagaš ali izgubiš!« Stanković dodaja, da same izjave sicer niso nekaj posebno nenavadnega, kar pritegne pozornost, je predvsem dejstvo, da nas film na nobenem mestu ne napeljuje k temu, da bi do njih zavzeli kritično distanco. Opozarja še na zanimiv fragment v filmu, ko se Vrhunčev sin vrne iz Bosne z ženo Bošnjakinjo, ki je zaradi njenih drugačnih navad nihče ne mara, čeprav se tudi ona brani s svojim nerganjem čez Slovence, ki jim očita predvsem, da so hladen in zapit narod. S tem režiser nekoliko ublaži ter uravnoteži odnos med Slovenci in Bosanci. V opusu slovenskega partizanskega filma, kot ugotavlja Stanković, obstaja zgolj en sam primer, ki nakazuje napetost v odnosih med Slovenci in pripadniki drugih jugoslovanskih narodov in

zaključiti, da slovenski partizanski film ne reproducira v slovenski družbi obstoječih stereotipov o »južnjakih«. Celó več: »obratno reproducira neki povsem drug konstrukt, v socialistični Jugoslaviji brezpogojno predpisan konstrukt razmerja med konstitutivnimi narodi kot razmerja absolutnega »bratstva in enotnosti« (Stanković 2005: 94).

Korekten odnos med Slovenci in pripadniki »balkanske kulture«, ki se je začel s filmom *Na svoji zemlji*, bi slovenski filmski ustvarjalci lahko uporabili kot eno izmed formul za zagotavljanje uspeha. Vendar se po objemu med Bosancem in Slovincem, ki si ga je ogledalo 446.481 ljudi, slovenski film ni več trudil prikazati takšnih odnosov. Nasprotno. Kot trdi Štefančič, so bili Slovencevi sosede v slovenskih filmih poslej le še Slovenci in dodaja primer iz prizora, kjer fantič na koncu Sovi reče, da mu je oče »večkrat dejal, da bom na svoji zemlji svoj gospod«, in Sova mu pritrdi: »Boš, Orlič, boš!« V tem vidi Štefančič tragedijo ter dodaja: »...to finalno repliko iz filma *Na svoji zemlji*, ki se je končal s happy endom, katerega del so bili tudi Bosanci, so v slovenskih filmih očitno razumeli preveč dobesedno in preveč po svoje. In to tako po svoje, da se Bosanci v slovenskih filmih potem dolgo sploh niso pojavili« (Štefančič 2005: 261).

Bosanci se v slovenskem filmu pojavijo šele po sedemnajstih letih, leta 1965, vendar v izrazito podrejenem položaju. V filmu *Po isti poti* se ne vračajo le še sezonski delavci, ki garajo za Slovenijo. Glavni junak, Bosanec, se spominja, kako so v njegovo vas prišli Slovenci, mu ponujali slovenski sen, zaradi katerega je potem odšel v Slovenijo, kjer se je velikokrat stregel ter tekel pred Slovenci, ki so ga žalili, zmerjali z »bizantincem« in v njem videli le gangsterja. »V filmu *Po isti poti* so Bosanci tisti, ki gradijo Slovenijo, toda Slovenija jim ne pade v objem. Slišati je le še nestrpnost, podcenjevanje in stereotipizacijo« (Štefančič 2005: 262). Omenjeni film sodi v obdobje po koncu partizanskih filmov, ki hkrati predstavlja konec korektnega odnosa ter začetek odtujevanja, odstranjevanja »južnjakov«. Tako so v slovenskih filmih postali neopazni, nevidni ljudje. Naslednjih 25 let je slovenski film prikazoval očiščeno Slovenijo, v kateri so živeli zgolj Slovenci. Drugače rečeno: »...slovenski film je »južnjake« izbrisal iz registra filmskih likov« (Štefančič 2005: 262).

Pred letom 1991 je nastalo zelo malo filmov, v katerih se pojavljajo pripadniki ostalih jugoslovanskih narodov. Leta 1985 je Filip Robar – Dorin posnel film *Ovni in mamuti*, ki se ukvarja s slovensko ksenofobijo in problemi tujih priseljencev.

Šele po razpadu Jugoslavije so slovenski filmi odkrili »južnjake«, vendar tokrat v nekoliko drugačni obliki. V večini filmov so bili prikazani kot stereotipne karikature (Blues za Saro, Amir, Porno film). Seveda so obstajale tudi izjeme, ki so se skušale približati omenjenemu objemu iz filma Na svoji zemlji (Outsider). V tem smislu je film Kajmak in marmelada, ki ga je posnel Branko Đurić – Đuro, Bosanec s slovenskih državljanstvom, po svoje sicer karikatura, vendar je ta objem ujel tako, da se je po dolgem času spet zazdelo, da lahko Bosanca in Slovenca loči le smrt. Kajmak in marmelada je postal najbolj gledan slovenski film, Đuro pa največji slovenski filmski zvezdnik, kar je verjetno predstavljalo velik udarec za tisti del slovenske nacije, ki ima do »drugačnih« še vedno izredno nestrpen odnos. Film s 150.000 gledalci ni bil le najbolj gledan slovenski film leta 2003, ampak tudi prvi slovenski film, ki si ga je ogledalo več kot 100.000 ljudi. S fenomenom »Kajmak in marmelada« se je pojavilo vprašanje o formuli uspeha. Štefančič trdi, da je pogoj za komercialno uspešnost slovenskega filma humor. Film mora biti komedija, ki vključuje »fore«, o katerih se kasneje govori. Drug pogoj za uspeh pa Štefančič vidi v tem, da mora biti slovenski film, če želi postati hit, nekako povezan z bivšo Jugoslavijo. O tem pričajo najbolj gledani slovenski filmi, posneti po letu 1991 – Kajmak in marmelada, Outsider in Nikogaršnja zemlja. Vsem trem je namreč skupno, da se ukvarjajo z jugom, balkansko tematiko, in da v njih nastopajo bosanski, srbski, hrvaški igralci. Jug je del formule za uspeh, pri čemer v dokaz Štefančič navaja film Babica gre na jug, ki predstavlja prvi slovenski komercialno uspešen film v samostojni Sloveniji. V naslovu je imela »jug«, kar seveda pomaga, meni Štefančič, čeprav v filmu sicer ni nobene druge povezave z jugom. Podoben primer je film To so gadi, ki si ga je leta 1977 ogledalo 208.000 gledalcev, v katerem ni bilo nobenega »južnjaka«, toda iz filma se je ohranila replika »Jok, brate, odpade« (Štefančič 2005).

Tretji pogoj za uspešnost slovenskega filma Igor Koršič vidi v univerzalni temi »outsiderja«. Verjetno ni naključje, da sta v Sloveniji v vrhu gledanosti dva »outsiderja«, saj je lik outsiderja v slovenskih filmih bolj pogosto zastopan kot lik tipičnega junaka, heroja.

Je torej bistvo nacionalnega karakterja, če ostajamo pri stereotipih, morda res v tem, da se lažje identificiramo z brezciljnim junakom, ki družbi ne pripada, ki se počuti izločenega iz družbe, stvari ne izpelje do konca, a v teh prizadevanjih v gledalcu zbuja sočutje in simpatije, pa naj bo to »falirani« študent Cvitkovič v Burgerjevem V leru, Peter Musevski v Kruh in mleko, Matjaž Latin kot luzerski wanna be režiser, ki bi se rad realiziral tako, da bi posnel Porno film, prav tako luzerski wanna be umetnik Magnifico v Stereotipu, trčeni norček kot Matjaž Javšnik v Zadnji večerji, kaj so junaki Hočevarjevega Jebiga, če ne oustiderji, ki se v

poletno zadušljivi Ljubljani poskušajo osmisliti, tudi Gregor Zorc v Šterkovi Ljubljani s tabletko ecstasyja pod jezikom poskuša poiskati svoj prostor v družbi in pripadati, junak v Slepi pegi je kot narkoman stigmatiziran in zato outsider, in še in še vse do zadnjih filmov Na planincih ali Pod njenim oknom...Slovenci se očitno laže identificiramo z antijunakom. Stereotip? Če prihaja z juga, še toliko bolje (Milek 2004: 24).

Navedeni primeri filmov skušajo prikazati razvoj odnosa do pripadnikov narodov nekdanje Jugoslavije. Za natančnejše razumevanje kompleksnosti odnosa, morebitne stereotipizacije in dojemanje slovenskega filma kot enega izmed medijev za širjenje ksenofobije, nestrpnosti do »južnjakov«, bomo v nadaljevanju analizirali slovenske celovečerne filme, posnete po letu 1991. Iz analize so izvzete mednarodne koprodukcije, ki so v večini primerov nastale v sodelovanju z nekdanjimi državami Jugoslavije in bi lahko vplivale na kredibilnost raziskovalnega vprašanja.

6.3 ANALIZA SLOVENSКИH FILMOV

Analiza fenomena »balkanske kulture« v slovenskih filmih vključuje vse slovenske celovečerne filme, posnete po letu 1991, kot so navedeni v letopisu Filmskega sklada, izvzete so mednarodne koprodukcije, ki na kakršenkoli način obravnavajo »balkansko kulturo«, pripadnike »balkanske kulture« oziroma izkazujejo jugonostalgicne elemente.

6.3.1 Outsider

Film Andreja Košaka Outsider je prvi slovenski film, posnet v samostojni Sloveniji, ki obravnava elemente jugoslovanske preteklosti ter prikazuje raznolikost slovenskega okolja. Posnet je bil leta 1996, vendar je dogajanje postavljeno v leto 1979, čas Jugoslavije. Glavni junak, »outsider«, je Sead Mulahasanović (Davor Janjić), mladenič iz mešane družine. Njegov oče (Zijah A. Sokolović), je zastavnik JLA⁷ in načela vojske uresničuje tudi v družinskem življenju (sina prebudi z »Ustaj vojsko«). Seadova mati je slovenska gospodinja, ki s svojo poslušno naravo vdano sledi moževim prepričanjem ter s tem utrjuje patriarhalni tip družine. Na nacionalno raznolikost družine film opozarja z rabo jezika, saj oče uporablja bosanščino,

⁷ Jugoslovanska ljudska armada

medtem ko mati govori slovensko, kar lahko razumemo kot sožitje dveh narodnosti ter hkrati ohranjanje svoje lastne. Komunikacija med njima je povsem naravna, zdi se, da jezik ni ovira v njunem življenju. Sead je zaradi očetove službe otroštvo preživel v različnih mestih po vsej Jugoslaviji in zaradi tega govori bosansko. Film se začne z njegovim prihodom v Slovenijo, kjer nadaljuje šolanje na eni izmed ljubljanskih gimnazij. Učiteljica ga predstavi kot »novega sošolca iz bratske republike Bosne in Hercegovine«, pri čemer se v razredu ob omembi njegovega imena razleže smeh. Stigma »outsiderja« mu je dodeljena že prvi šolski dan, vendar mu prav tako omogoči vstop v dokaj zaprt krog punkerjev, ki so v tistem času predstavljali pomembno subkulturo. Stik s punk gibanjem mu omogoči sošolec Bomba. Zaradi drugačnosti ga takoj sprejmejo v krog punkerjev in postane pevec glasbene skupine, ki ostro kritizira politične razmere v tedanji Jugoslaviji (besedilo pesmi, ki jo prepeva Sead, se glasi: »...ne more me zjebat partija, ne more me zjebat JLA...Anarhija – Slovenija«). Punkerji so veljali za »odpadniško« subkulturo, ki je zavračala dominantno kulturo, v kateri sta veljala red in poslušnost ter vdanost partiji. Tvorili so jo mladi, ki so se na ta način upirali staršem in sledili svojim vrednotam. V času strogega političnega nadzora so lahko uresničevali idejo o življenju na robu. S svojim načinom oblačenja (vpadljive frizure, raztrgane hlače, temne barve oblačil) in obnašanjem (pisanje grafitov, kajenje v času šolskih odmorov, omamljanje s prepovedanimi substancami) so gradili imidž upornikov. Njihov svet je bil precej bližji Seadovemu, saj je bil tudi on »outsider«, vendar z bistveno razliko. Punkerji so namerno želeli izstopati, medtem ko je bilo Seadovo »odpadništvo« posledica njegove nacionalne pripadnosti, zanj se ni odločil prostovoljno. Njegova drugačnost ni mogla biti odpravljena zgolj z nošenjem primernejših oblek, z lepim vedenjem in vzornim učnim uspehom, ki je punkerje ločila od svojih sošolcev, temveč je posegala globlje in je zato še toliko bolj vzbujala željo po pripadnosti. Punkerji so ga preimenovali v Sida, po pevcu skupine Sex Pistols, s čimer mu je Bomba napovedal smrt v mladih letih, saj je pevec Sid Vicious umrl mlad. V dialogu z Bombo Sead izrazi občutek odtujenosti z besedami »za mene je i ovo tujina«, kar se izraža tudi v ljubezenskem odnosu s sošolko Metko, ki prihaja iz urejenega družinskega okolja. Njuna različnost je očitna na prvi pogled, saj je on neurejen, govori v polomljeni slovenščini, v razredu ga sošolci ne priznavajo za svojega, medtem ko je ona lepo urejena, izredno priljubljena med sošolci in zaradi svojega lepega vedenja ter vzornih ocen tudi pri učiteljih. V Seadovem življenju, zaznamovanem z očetovo obsesivnim sledenjem partijskim načelom, mladostniškim soočanjem s svojo drugačnostjo in iskanjem utehe v anarhičnem svetu punka, Metka deluje kot neresnična, iz povsem drugega, njemu tujega sveta. Vendar je prav ta prepad med njima povzročil, da se zblížata in v svoji mladostni

zaljubljenosti drug drugemu razkrivata občutke, ki ne ostanejo brez posledic. Metka namreč zanosi, kar predstavlja mejo med svetom mladostne zaljubljenosti in svetom odraslih, kjer je potrebno prevzeti odgovornost za svoja dejanja.

V filmu sta prikazana različna svetova, ki sta sicer del junakovega vsakdanjika, vendar mu zaradi svoje različnosti predstavljata nemalo težav. Na eni strani torej svet šole, kjer učitelji govorijo zborna slovenščino ter vzgajajo dijake v partijskem duhu, na drugi pa svet uporništva – punkerjev. Sead je tarča številnih zlonamernih šal, kar je prikazano v prizoru, ko se učijo o ušeh in eden izmed sošolcev reče: »Poglejte pri Bosancu, ta jih ima ziher«, s čimer se njegova narodnost povezuje z nehigieno. Prav tako ga zmerjajo z žaljivkami, kot so »opica, Boskur«. Vendar odnosa ni mogoče prepoznati le na osnovi izgovorjenih besed, ki bi v tiskanih medijih predstavljale edini način sporočanja. Film kot medij zaradi svoje raznolike izraznosti, ki vključuje tako verbalno kot tudi neverbalno komunikacijo, naravo odnosa predstavlja skozi različne geste, torej način, ton govora, kretnje ter distanco med posamezniki. V prizoru, kjer se Sead sreča s sošolko Metko, ki s svojim videzom pridne dijakinje izhaja iz povsem drugega sveta, urejene ljubljanske družine, mu ona na njegov kompliment odvrne: »Ma daj bejž, Bosanc«, vendar je iz njenega tona govora, načina izgovorjave in kretenj možno razbrati, da gre za simpatijo, ki jo z besedami skuša nekoliko prikriti. Zanimiv je prizor v katerem Sead bosanskima delavcema pokaže sredinec ter s tem odgovori na njuno predrzno pripombo o Metki (»Mali, dobra ti je sestra«). Delavca sta prikazana stereotipno, saj namesto da bi delala, lenarita.

Zgodbo zaznamuje tudi ključni dogodek tistega časa, smrt predsednika Jugoslavije Josipa Broza Tita. V šoli sprejem predsednika v ljubljansko bolnišnico napovejo kot posebno obvestilo, v katerem dijake opozarjajo, da »sovražnik nikoli ne počiva« in da je odslej potrebno prijaviti vsak primer provokacije. Nadzor je bil poostren, zaradi česar so se v težavah znašli tudi Seadovi prijatelji. Še posebej je vest o storilcu pisanja grafitov prizadela Seadovega očeta, saj ni vedel, da se njegov sin družni z nasprotniki režima. Haris (Seadov oče) je večino svojega življenja podredil služenju JLA, zaradi česar je trpela predvsem družina, ki si zaradi njegovih nenehnih premeščanj ni mogla ustvariti doma in je tako gojila status disfunkcionalne družine, ki jo sam opiše v pogovoru s sodelavcem: »Žena plače, a mali mi je otišao u opice«. Zaključek filma je precej tragičen in skozi celotno zgodbo razprtij, konfliktov (tako zunanjih kot notranjih) ter soobstoja različnih svetov zaokroži kaotično naravo mladostnikovega življenja. Haris napove ponovno selitev, čemur se Sead upre z utemeljitvijo,

da živijo kot cigani in da oče služi samo vojski ter zanemarja želje svoje družine. V istem trenutku, ko se kamera usmeri v televizijo, kjer napovejo smrt tovariša Tita, Sead vzame očetovo pištolo in pokliče očeta, ki se zaradi šoka ob predsednikovi smrti ne odzove. Sead usmeri pištolo vase in reče »Stari, ja ostajem ovdje«.

Outsider, ki je do leta 2001 veljal za najbolj gledan slovenski film, prikazuje soobstoj različnih svetov. Predstavlja prvi slovenski film po osamosvojitvi, ki prikazuje tuje priseljence v Sloveniji in tako prekine trend prikazovanja »očiščene« države, brez preteklosti ter drugih narodov. Osrednji lik je utelešenje soobstoja dveh kultur, saj prihaja iz mešanega zakona – mati je Slovenka, oče Bosanec, na kar najbolj opozarja različna raba jezika. Omeniti je potrebno, da ob predvajanju filma (tako v kino dvoranah, kot tudi na televizijskih ekranih) niso uporabljeni podnapisi, kadar se pojavlja bosanski jezik (uporabljajo ga Haris, Sead ter delavci ob šoli), kar lahko razumemo kot posledico predvidevanj distributerjev o poznavanju jezika. Srbohrvaščina je bila del šolskega učnega programa in je zato srednjim generacijam dobro znana, jezik pa je bil tudi način komuniciranja z drugimi državljani takratne skupne republike Jugoslavije. V Sloveniji danes precej mladih ne razume jezikov drugih držav, ki so nekoč tvorile Jugoslavijo. Zanimivo je, da film zaenkrat še ni ustrezno podnaslovljen in bo morda naslednjim generacijam zaradi tega nerazumljiv.

Družinsko življenje Mulahanasovičevih je podrejeno očetovi službi v jugoslovanski ljudski armadi, zaradi česar so se prisiljeni nenehno seliti. Patriarhalni tip družine utrjuje tudi lik matere, ki je poslušna slovenska gospodinja, vdana svojemu možu ter ljubeča do svojega sina. Na eni strani je prikazan lik bosanskega očeta, ki življenje podreja partiji, svojo moč uveljavlja v družini in žalost zaradi neobvladljivosti svojega sina (v prizoru, ko se potoži svojemu kolegu reče: »Ja sam htio, da mi sin bude netko«) utaplja v pijači. Na drugi strani je tipična slovenska mati, poslušna, pridna, dobra gospodinja, ki se znajde med moževo avtoritativno vzgojo in sinovim uporništvom.

Košak je s tragičnim koncem film približal evropski kinematografiji, ki za razliko od ameriške uprizarja resničnejše zgodbe, polne žalosti, razprtij in gledalcem pušča sladkogrenak priokus. Ljubezensko zgodbo je končal na točki, ko se je preobrazila v resničnost. V trenutku, ko se je vez med Metko in Seadom spremenila v stvarnost (v tem primeru gre za nosečnost), je režiser pretrgal romantično naravo odnosa ter med lika postavil prepad, povezan s preходом iz mladostništva v svet odraslih. Zanimivo je tudi sprejemanje novice o

Metkini nosečnosti, saj Metka in njeni starši niso niti najmanj navdušeni v skladu s slovenskim splošnim prepričanjem, da je izobrazba na prvem mestu, medtem ko je Sead navdušen nad idejo o družini, ki v bosanski družbi predstavlja temeljno vrednoto.

Primer soobstoja dveh različnih svetov predstavlja tudi ločnica med dominantno kulturo, v tem primeru gre za tisto, ki sledi partijsko obarvanemu političnemu sistemu, ter uporniško, punkersko subkulturo mladih. Dominantno kulturo tvorijo gimnazijci, medtem ko so punkerji predstavljeni kot tisti, ki ne opravljajo šolskih obveznosti, kot bi se spodobilo (Bomba), kršijo pravila (kadijo v šoli, pišejo grafite, uživajo prepovedane substance). Zanimivo je, da so v filmu punkerji predstavljeni kot junakovi odrešitelji, saj ga sprejmejo kot enega izmed svojih in se ne zmenijo za njegovo narodno različnost. Kot negativni liki so predstavljeni sošolci, ki sicer veljajo za primer vzornih slovenskih mladostnikov, saj s svojimi žaljivkami, namenjenimi Seadovi nacionalnosti, izražajo nestrpnost. Svet izobraževanja v slovenski družbi predstavlja pomemben del posameznikovega življenja, na kar med drugim opozori učiteljica, ki pravi »...pri nas je šola resna zadeva«, s čimer poudari razliko med Slovenci in ostalimi republikami nekdanje Jugoslavije, saj je bila pripomba namenjena Seadu. Prav v procesu šolanja se izrazito kaže Seadova uspešna asimilacija, saj prvotne težave s slovenščino povsem odpravi. Znebi se bosanskega naglasa in si popravi učni uspeh, kar morda lahko razumemo kot moralni poduk o izobrazbi kot rešilni bilki.

V filmu je težko označiti odnos do pripadnikov »balkanske kulture« kot zaničevalen. Avtorju ni mogoče očitati, da je like bosanske narodnosti prikazal kot manjvredne. V prizoru, kjer delavec opravlja fizična dela v šoli in v bosanščini ogovori Seada, sicer lahko prepoznamo potrditev stereotipa o Bosancih, ki opravljajo nižje plačana dela, vendar je film več pozornosti namenil prikazovanju prepada med soobstojem različnih svetov. Glavnega junaka prikaže kot stičišče dveh različnih kultur, zaradi česar ima precej težav. Vendar večji problem kot dejstvo, da je sin mešanega zakona, predstavlja nenehno preseljevanje, ki mu dodeljuje stigmo »outsider-ja«. Lik očeta je mogoče razumeti kot stereotip partijskega uslužbenca, ki je dominanten, strog, nepopustljiv, vendar v trenutkih žalosti, ki jo utaplja v alkoholu razkrije elemente svoje čustvene plati. Alkohol kot sredstvo lajšanja bolečin lahko razumemo kot potrjevanje stereotipa balkanskega moškega, ki svoja čustva skriva za avtoritativno podobo in jih izraža le v opitem stanju.⁸ Zanimivo je, da gledalec sočustvuje tako s Seadom, ki je na krut

⁸ Omenjeni stereotip je širil srbski režiser Emir Kusturica (primer je film *Ata* na službenem potovanju)

način končal svoje mlado življenje, kot z očetom, ki bo moral s sinovo smrtjo ter s svojo krivdo živeti. Kot del Seadove transformacije v bosanskega Slovenca lahko razumemo tudi način smrti, saj je samomor značilen za Slovence in ne toliko za Bosance.

Film *Outsider* le do neke mere upravičuje tezo o podcenjevalnem odnosu do pripadnikov »balkanske kulture«v slovenskem filmu, v tem primeru Bosancev, saj dihotomijo Mi – Oni zasenči simpatiziranje gledalca z glavnim likom.

6.3.2 Kajmak in marmelada

Film Branka Đurića, posnet leta 2002, je v slovenske kinodvorane privabil rekordno število gledalcev (155.043) in s tem z vrha izpodrinil *Outsider*-ja. Morda je v tem primeru bolje reči, da ga je nadomestil, saj sta si filma precej podobna. Vzporednice je mogoče najti že v sami zgodbi, saj je ponovno na slovenskih filmskih platnih uprizorjena ljubezen med Slovenko in Bosancem. Razlika med njima je ponovno ekstremno poudarjena. Špela (Tanja Ribič) je tipična Slovenka, svetlolasa, delno trpeče vdana, marljiva, vendar ne dovolj preračunljiva, da bi si izbrala slovenskega ljubimca ter s tem ugodila svojim staršem, temveč se zaljubi v Bosanca Boža (Branko Đurić – Đuro), brezposelnega južnjaka, ki dneve preživlja zleknjen na naslonjaču pred televizorjem s pivom v roki in čakajoč na kosilo, ki naj bi ga pripravila ona. Ob njeni odločitvi, da ga zapusti in se vrne v hišo svojih staršev, se on vendarle zdrami ter se v želji za hitrim zaslužkom zaplete v kriminalna dejanja in se s prav tako stereotipno prevarantskim »južnjakom« na robu zakona (Dragan Bjelogrić), odloči, da prepelje migrante čez mejo. Film je poln stereotipov, tako o Slovencih kot o Bosancih in prikazuje soobstoj različnih svetov. Na eni strani je torej neurejen svet brezdelja, ležernosti in uživanja Bosanca, ki edini zaslužek pridobi s kriminalno dejavnostjo, kar lahko razumemo kot protiutež marljivemu in poštenemu delu Slovencev. Njegov prijatelj (Bjelogrić) je prav tako stereotipno prikazan kot južnjak, ki opravlja »posao koji nije 100 % legalan«. Komunikacija med njima poteka v bosanščini, pri čemer je zanimivo, da se v trenutku, ko začne Božo govoriti o delu, začne pogovarjati v slovenščini, na kar ga opozori kolega: »...ko je zajebancija u pitanju, materni jezik, a ko je u pitanju posao odmah na slovenščino«. Božo in Špela živita v fužinskem naselju, ki je prebivališče številnih priseljencev iz bivših jugoslovanskih republik. Zanimiv je tudi prizor, v katerem Božo po smetnjaku išče ključke, ki jih je odvrгла Špela, in ga smetar ozmerja, češ, kaj bi rekel nemški turist, če bi ga videl, kako

koplje po smetnjaku, nato pride drugi smetar do Boža in reče: »Ja bih ti pomogao, ali vozač - Slovenac«. Ironični prizvok v njegovem tonu izraža zadržano naravo Slovencev, ki jim več pomeni, kaj si mislijo drugi, kot pomoč bližnjemu. V tem primeru režiser tehničnico priljubljenosti obrne v prid Bosancev.

Na drugi strani se v karikirani podobi razprostira tipični urejeni slovenski svet, v katerem ni časa za poležavanje, ležernost in šaljivke. Lik tipičnega Slovenca predstavlja sosed, na katerega se Božo obrne po pomoč, saj ne more v svoje stanovanje, ne da bi uporabil njegov balkon. Sosed ga opozori, da s čevlji ne more hoditi po stanovanju, kar izraža slovensko potrebo po čistosti, prav tako ga moti hrup, ki sta ga po njegovih besedah zganjala ljubimca. Odnos med njima doseže vrhunec v prizoru, v katerem se sosed jezi in pravi »Z vami so sami problemi, vsi ste isti tukaj« in nadaljuje z očitki, da se streljajo ter jih označi kot tiste na -iće in jih ozmerja z »banda čefurska«. V tem kontekstu se v filmu eksplicitno izrazi razlika »Mi- oni«, saj sosed v svojem govoru natančno definira, koga misli s tem, ko reče »Vi«. Uporaba žaljivk kaže na zaničljiv ter prezirljiv odnos. Vendar mu nekdo izmed »onih« ne ostane dolžan, saj se zasliši z drugega balkona glas, ki pravi »Vi pa delate samomore«, pri čemer v istem trenutku sosed v jezi pade z balkona, kar sproži plaz smeha v dvorani. To je ključni moment, saj se v slovenski filmski zgodovini namreč Slovenci le redkokdaj smejiijo samim sebi, na kar je opozarjal tudi Đuro s svojimi izjavami, da je razlika med Slovenci in Bosanci v tem, da se Bosanci radi smejejo na svoj račun, Slovenci pa prav tako na račun Bosancev.

Idilo slovenske družine režiser predstavi skozi življenje Novakovih (tipičen slovenski priimek), kjer se ob prizoru nedeljskega kosila z govejo juho ter narodnozabavno glasbo širi stereotip slovenskega družinskega življenja. Očetov spodleteli poskus avtoritete je prikazan, ko reče, da ga pri kosilu nihče ne bo motil in da ne bo vstal, če ga pokliče predsednik. Žena mu sporoči, da kliče direktor, nakar takoj vstane od mize in s tem pokaže svojo ponižno naravo. Medtem se Špela in mama pogovarjata o Božu, ki ga njeni starši ne sprejemajo, kar dokazujejo tudi mamine besede »...saj veš, kakšni so uni na iće«, s čimer ji želi prikazati, da je bila odločitev o vrnitvi domov pametna. Špelina starša bi svojo hčer veliko raje videla s kakšnim pridnim, molčečim in vdanim Slovencem, kot je Matevž, ki pride na obisk v obleki, z bonboniero v roki ter pohvali kuhinjo svoje mame in je utelešenje idealnega zeta. Špela se z odločitvijo o vrnitvi k Božu upre staršema. Na mamino vprašanje, kaj vidi na njem, odvrne »drugačen je«, čemur oče ironično pritrdi z naslednjimi besedami: »To pa res. Tako je

drugačen, da se nam že vsi smejijo«. V tem primeru gre ponovno za izpostavljanje drugačnosti ter tipično slovensko obremenjenost s »kaj si bodo mislili drugi«.

Trčenje obeh svetov je prikazano v vrhuncu filma, na rojstnodnevni zabavi Špelinega očeta. Zabava se odvija v tipični slovenski gostilni, kjer se je domača hrana in poslušna narodnozabavna glasba. Karikirano je prikazano tudi praznovanje, kjer vsi prepevajo in v stilu bavarskih praznovanj izmenično vstajajo, se prijemajo za nosove, za vrhunec pa še najavijo Špelo, ki bo očetu zapela pesem. V »idiličen svet Slovencev« na prizorišče vdrejo mafijci, si prilastijo prizorišče ter uničijo zabavo.

Za razliko od Outsiderja film nekoliko preseneti s srečnim koncem, ki je za slovenske filme dokaj neznačilen. Sprva sicer podvomimo v takšen razplet, saj ob Božovem strelu pomislimo na še enega v nizu samomorov v slovenskem filmu, vendar je strel junak namenil televizorju. Končni prizor je pravzaprav nekoliko »hollywoodski«, saj imata Božo in Špela otroka, na nespremenljivost situacije opozarja le prijateljstvo, ki ga junak še naprej goji s svojim »bosanskim kolegom«. Filmu bi lahko očitali všečen happy-endovski zaključek, sicer tako značilen za ameriško, za dobičkom stremečo filmsko produkcijo, vendar Đuro že na začetku opozarja: »To ni zgodba o Slovenki in Bosancu, ampak nekaj, kar se lahko zgodi kjerkoli na svetu«. Upravičeno.

O filmu Kajmak in marmelada lahko razmišljamo kot o fenomenu, ki je privabil rekordno število gledalcev in pritegnil mnoge novinarje ter filmske kritike. Razloge za njegovo priljubljenost je mogoče delno pripisati izredno dobri promociji. Branko Đurić v Sloveniji velja za »trade mark«, saj si je priljubljenost pridobil že v uspešnici Top lista nadrealista, Đurove »kučne čarolije« so bile izredno popularne v Jugoslaviji. S prihodom v Slovenijo je publiko nacionalne televizije zabaval z oddajo Teater paradižnik, ki so jo predvajali na nacionalni televiziji. Kasneje je svojo dejavnost preusmeril na gledališke odre, sprva v Špas teater, nato je ustanovil svoj Teater 55. Đuro je v Sloveniji postal blagovna znamka, ki obljublja komercialni uspeh, kar je verjetno pripomoglo k priljubljenosti njegovega filma.

Premiero je film doživel na sarajevskem filmskem festivalu in osvojil simpatije tamkajšnjega občinstva, kar je povezano z Đurovim nastopom v filmu Nikogaršnja zemlja, zaradi česar ga Sarajevčani občudujejo. Kritike filmskih novinarjev v bosanskih medijih so bile navdušujoče, dvom so izrazili le nekateri slovenski filmski ustvarjalci, češ kako bo film sprejet v Sloveniji,

ker naj bi se preveč poigral s slovenskimi negativnimi stereotipi, govejo juho, ksenofobijo, samomorilnostjo in zadrtoštvu (Milek 2004). Število gledalcev je ovrglo vsakršne pomisleke o morebitni nesprejemljivosti filma. Nasprotno so menili slovenski kritiki, ki so bili filmu manj naklonjeni od bosanskih. Večina filmu priznava komunikacijo z gledalcem, situacijsko komiko, dobro igro, vendar ga filmski kritik Gorazd Trušnovec označi kot »farso s kriminalnimi elementi, ki ne premore ne ostrine ne globine«, Peter Kolšek mu očita predvsem premajhno izbirčnost v registru stereotipov, oba pa kot najbolj očiten dokaz klišejske neiznajdljivosti izpostavljata temo tihotapljenja migrantov, ki jo je v filmu Rezervni deli upodobil tudi Damjan Kozole. Prav prizor tihotapljenja pritrjuje besedam, ki se izpišejo pred predvajanjem filma, torej, da ima »vsak narod svoje južnjake«, saj Đuro in njegov bosanski kolega migrante zavajata v prepričanju, da so prispeli v Italijo, in se norčujeta iz njihove nevednosti (govorjenje v italijanščini, ki to sploh ni). V tem prizoru sta prikazana kot pomembnejša, kot tista, ki predstavljata »Mi« v dihotomiji »mi-oni«.

Film se skozi celotno zgodbo poigrava s številnimi stereotipi o požrtvovalni slovenski pridnosti na eni strani ter bosanski ležernosti na drugi. Težko je presoditi, h kateri strani se nagiba režiser, saj se zdi, da uspešno vzpostavlja ravnotežje med obema, čeprav se slovenski kritiki strinjajo, da se tehtnica nagiba v smeri bosanske ležernosti. Gregor Tomc film označi kot šokanten, ker premočrtno negativno stereotipno prikazuje določeno kategorijo ljudi in očita avtorju, da Slovence prikaže kot »zapite, zabite, zagovedene in nestrpne hribovce, medtem ko so južnjaki prikazani kot šarmantni, širokosrčni, na robu zakona živeči, nekoliko zgubljene romantične duše. Izjeme so v filmu le zato, da potrjujejo pravilo – da živimo Slovenci v brezupno zakotni, zatohli provinci, edina strast, ki jo premoremo, pa je sovraštvo do tujcev« (Tomc v Milek 2004: 24) in dodaja:

Razumel bi, če bi bil film velika uspešnica v Bosni in Hercegovini, zakaj pa je postal pri nas, mi ni najbolj jasno. Smo poleg tega, da smo kreteni, tudi mazohisti? Ali pa je morda na delu poseben mehanizem, nekakšen občutek krivde, kot so ga verjetno občutili zahodnjaki ob ogledu filma Nikogaršnja zemlja in ga zato nagrajevali – kjer je v filmu kot največji negativec prikazan poveljnik mirovnih sil, medtem ko ima bosanski režiser do samih Balkancev, ki se med seboj pobijajo, neprimerno več empatije? (Tomc v Milek 2004: 24).

Đuro na očitke, da je Slovence prikazal v negativni luči, odgovarja: »V Bosni so mi očitali, da sem si preveč nesramno privoščil Bosance«, ter s tem upravičil tezo, da se enakovredno poigrava z obema poloma. Smeh gledalcev ob prizorih, ki karikirajo Slovence (sosed, ki pade z balkona, kosilo pri Novakovih z narodnozabavno glasbo ter govejo juho, praznovanje

rojstnega dne) dokazuje, da Slovenci niso filma dojeli kot žaljivke na svoj račun, temveč so se odkrito in prvič smejali sami sebi. Trend, ki sicer v Sloveniji še ni uveljavljen, saj se v glavnem Slovenci smeji na račun drugih, kar je značilno tudi za hollywoodsko produkcijo, kjer so šale usmerjene na račun temnopoltnih, Azijcev, italijanskih ter mehiških manjšin, pa tudi Židov, muslimanov, budistov. Prav tako je film dodatno odkril, da Slovenci radi gledajo filme, ki so bližje realnosti. Čeprav film ekstremno poudarja določene stereotipe, je v njem veliko več elementov, povezanih z vsakdanjim življenjem, kot v filmih, ki prikazujejo junake v urbanem središču države, njihovi dialogi (pogosto tudi monologi) pa potekajo v zbornem jeziku, v katerem ni prostora za dialekte. Đurovi liki so močno karikirani, vendar so gledalcu blizu, kot ugotavlja distributer filma Sreten Živojinović: »Kajmak z marmelado vsak dan zajtrkujemo v našem bloku, ali pa ga srečamo na našem dvorišču, kjer se sprehajajo še veliko bolj potencirani in izkrivljeni stereotipi tako na eni kot na drugi strani« (Živojinović v Milek 2004: 24).

6.3.3 Rezervni deli

Tretji celovečerni film režiserja Damjana Kozoleta, posnet leta 2002, velja za enega izmed najuspešnejših filmov v tujini, bil je nominiran za zlatega medveda na filmskem festivalu v Berlinu, prikazali so ga na več kot 50 festivalih in je hkrati prvi slovenski film, ki je izšel na DVD-ju v tujini. Prizorišče dogajanja je Krško, majhno industrijsko mesto blizu južne slovenske meje s Hrvaško. Osrednji lik, Ludvik, je nekdanji državni prvak v speedwayu, sicer pa zagrenjen vdovec, ki vsako noč s kombijem prevaža ilegalne prebežnike od hrvaške do italijanske meje. Nadrejeni mu dodeli za pomočnika mladega in neizkušenega Rudija, ki ima sprva nekoliko moralnih pomislekov, vendar sčasoma postane, tako kot Ludvik, trd in neizprosen. V filmu je skozi prizmo prebežnikov prikazan motiv o boljši prihodnosti, ki jo pooseblja Evropa. Rezervni deli se začnejo s posnetkom obiska Josipa Broza Tita ob otvoritvi Nuklearne elektrarne Krško, sicer pa se film ukvarja predvsem s tematiko beguncev. Ludvik naleti na Makedonca, ki nimata denarja, ker so jima Hrvati zaračunali dvojno vsoto in bi rada prebegnila. Sprva Ludvik okleva, vendar se kljub temu odloči, da jima bo pomagal, ter doda: »Ne volim ni ja Hrvate. Hrvati so lopovi«, kar opozarja na stereotip oziroma na prepričanje o prebivalcih sosednje države. Odnos do prebežnikov prikazuje jasno ločnico med »njimi« - begunci, ki nimajo svoje domovine, denarja, oblek, hrane, ter »nami«, ki so sposobni odločati o usodi drugih ljudi. Ob tem so Slovenci prikazani kot izkoriščevalski, zaničevalni, čeprav njihov odnos do imigrantov nekoliko ublaži prikazovanje njihove lastne klavrne eksistence ter

tragičnih usod. Še posebej zaničevalni so do Makedonke, ki ji v zameno za spolne usluge ponudijo denar, da se s tem izognejo oznaki posiljevalcev.

Odnos do pripadnikov »balkanske kulture« je v filmu prikazan kot nekaj definiranega, določenega, jasna je meja med svetovoma. Prebežniki so namreč odvisni od volje Slovencev, medtem ko so slednji postavljeni v vlogo vodičev, tistih, ki odločajo o usodi drugih in imajo možnost manipuliranja. Zgodba osrednjega lika, Ludvika, gledalcu vzbudi občutke simpatije in s tem opravičuje njegove ilegalne dejavnosti. Sklepamo lahko, da film ostro določa mejo med Slovenci in pripadniki »balkanske kulture« ter prikazuje idejo o Evropi, ki zrcali boljše prihodnost, vendar s prikazovanjem Ludvikove zgodbe težko zaključimo, da je življenje Slovencev toliko boljše od življenja prebežnikov. Slednji sicer nimajo domovine, vendar sanjajo o boljši prihodnosti, medtem ko je Ludvikova zmožnost optimističnega videnja sveta odvzeta z diagnozo raka na grlu. Film, ki je v tujini požel navdušenje⁹, vključuje jugonostalgicne elemente (v začetnem prizoru ob posnetkih Tita), vendar predstavlja predvsem tematično plat življenja ob meji ter krute posledice razpada nekdanje federacije (val beguncev). Film je v kontekstu raziskovalnega vprašanja zanimiv, ker za razliko od Outsiderja in Kajmaka prikazuje Makedonce in ne Bosance kot je bolj značilno za slovenske filme. Najbolj eksplicitno je izražen odnos do Hrvatov, kjer Ludvik pove, da jih ne mara in da so goljufi. Krško namreč meji na Hrvaško, ki je torej v položaju »južne sosede«. Delno lahko potrdimo, da film prispeva k oblikovanju odnosa, ki pripadnike »balkanske kulture« postavlja v inferiorni položaj, vendar pa slovenska superiornost ne deluje kot zavidanja vredna danost. Usode Slovencev so prav tako žalostne kot usode beguncev, čeprav za razliko od slednjih o svoji usodi odločajo sami.

⁹ V angleškem dnevniku Guardianu ga je kritik Peter Bradshaw označil za "enega najmočnejših in najprovokativnejših filmov leta". Film je bil tudi v izboru za Evropsko filmsko nagrado in slovenski kandidat za tujejezičnega oskarja.

6.3.4 Zadnja večerja

Celovečerni filmski prvenec *Vojka Anzeljca* je nastal leta 2001, njegova posebnost je uporaba digitalne kamere, zaradi česar se spogleduje z žanrom dokumentarnih filmov, saj snema resničnost brez posebnih efektov. Zgodba predstavlja dva norčka, ki v umobolnici ukradeta kamero, da bi posnela svoj film. Snemalec je Hugo, medtem ko je osrednji junak, čigar vzornik je Kekec, Tinček. Njegov scenarij vključuje pridobitev ljubljene osebe, ki se zaključí s klasičnim hollywoodskim poljubom. V iskanju svoje junakinje naleti na prostitutko Magdaleno, ki jo želi rešiti pred zvodnikom Žarkom. Slednji je prikazan kot tipični »južnjak« - Črnogorec, oblečen v napol odpeto srajco, z debelo zlato verižico okoli vratu ter usnjeno jakno. Magdaleni obljublja boljšo prihodnost in ji zagotavlja, da se splača potrpeti ter žrtvovati svoje telo zanjo, hkrati pa jo izkorišča.

Film se po številnih zapletih konča z Magdaleninim neuspešnim poskusom samomora, ukrotitvijo Žareta, ki ga v paketu pošljejo v Amsterdam, glavna junaka pa odpelje rešilni avtomobil.

V filmu se ponovno pojavi stereotip »južnjakov«, tokrat Črnogorcev, ki opravljajo nelegalne posle (zvodništvo), so nasilni (pretepa Magdaleno), goljufivi in polni praznih obljub. Magdaleno reši Slovenec, sicer v obliki norčka, ki je kljub svoji norosti pošten ter v svoji naivni zaljubljenosti pripravljen narediti vse, da bi jo osvojil. Tinček je v filmu prikazan kot boljši potencialni partner, kar bi lahko hitro vodilo do sklepa, da je celo slovenski norček boljša partija kot Črnogorec. Torej film širi predsodek o inferiornem položaju »balkancev« in utrjuje podobo iskrenega, širokosrčnega Slovenca.

6.3.5 Barabe

Prvenec Mirana Zupaniča, posnet leta 2001, sicer v svoji ljubezenski zgodbi o ljudeh z roba ne obravnava pripadnike »balkanske kulture«, omeniti je smiselno zgolj en prizor. Glavni lik, Kovač, je kolovodja mariborske bande, ki zapravlja čas v sprva nedolžnih prekrških. Kot eno izmed žrtev svojih razgrajanj določijo prodajalca sadja, sicer Albanca. Mladostniki mu uničijo stojnico in šele v kasnejšem prizoru izvemo, da gre pravzaprav za uslugo slovenskemu prodajalcu sadja, ki mu je Albanec predstavljal konkurenco. Ko želijo mladeniči prilepiti

fotografijo oropanega ter osramočenega prodajalca na steno trgovine, eden izmed njih izrazi pomisleke z besedami: »Kaj, če Šiptarji to vidijo«, iz česar lahko sklepamo o strahu Slovencev pred Albanci. V tem primeru gre morda za inferiornost pred domnevno močnejšimi in bolje organiziranimi Albanci. Film torej vzbuja domnevo o nevarnih, strah vzbujajočih Albancih, teže pa je govoriti o stereotipnem odnosu do »južnjakov«, saj gre zgolj za en prizor v filmu, ki ni ključen za razplet zgodbe.

6.3.6 Poker

Tretji celovečerni film Vincija Vogueja Anžlovarja, posnet leta 2001, je prvi digitalno posneti celovečerni igrani film v Sloveniji. Poker predstavlja več kot zgolj igro, gre za filozofijo, ki sodi v domeno moškosti. Vanjo se po naključnem srečanju s poklicnim igralcem Pavletom zaplete brezkompromisni Borut. Pavle Boruta s svojo pripovedjo o pokru tako navduši, da se namesto njega odpravi na kvartopirsko srečanje, ki se spremeni v srhljivo kriminalno dramo, polno preobratov in krvavih obračunov. V igri sodelujejo naivni Matjaž, nesamozavestni Aljoša, fatalna delilka Vesna in nekoliko prenapeti Đuro. Slednji, ki ga je upodobil pevec Magnifico, je že po imenu sodeč »balkanskega« rodu. Stereotipno ga označuje črna obleka z odpetimi gumbi, zobotrebec med zobmi ter agresivnost, ki jo izraža do edine predstavnice ženskega spola, ter napetost v odnosu do soigralcev. V igri sodeluje z namenom, da odkrije pogrešani denar svojega šefa. Kot senca mu lojalno v igri pomaga Matjaž, ki se kasneje izkaže za njegovega ljubimca. Podatek o njunem razmerju je z vidika raziskovalnega vprašanja zanimiv. Stereotip o balkanskem moškem namreč gradi na poudarjanju moškosti, avtoritete, nekoliko prezirljivem odnosu do žensk, na katerem uveljavljajo svojo mačistično moč. V filmu stereotipno podobo »Balkanca« ogrozi razkritje o njegovem homoseksualnem nagnjenju, ki se praviloma povezuje s šibkejšimi, nekoliko feminiziranimi moškimi. V tem primeru gre za trčenje dveh pogosto stereotipiziranih elementov, torej »balkanske« in »gejevske« kulture. V številnih filmih, TV nadaljevankah sta oba pola tarča številnih karikiranj, šaljk ter predsodkov. Zanimivo je, da je režiser na videz nezdržljiva elementa združil v eni osebi ter s tem morda izničil nekatere stereotipe, na primer o balkanskih moških kot ljubimcih, ki si številne ženske pridobijo s svojo grobo, divjo naravo, prav tako pa Đurov lik ne podpira stereotipa o homoseksualcih, ki pretirano skrbijo za svoj videz, so nežni, bolj podobni ženskam (kot je recimo Matjaž) ter so čisto nasprotje od pojma pravega »balkanskega« moškega. Zaradi spolne usmerjenosti Đuro ni prototip »Balkanca« in težko bi sklepali, da je predstavljen stereotipno. Morda je takšna zgolj njegova zunanja podoba ter

potreba po dokazovanju svoje moškosti ter prikrivanje resnične identitete, ki se izraža v napetosti. Precej bolj stereotipno je prikazan njegov šef, ki ga igra Branko Đurić. V obleki s krznom ter z dvema pajdašema uteleša stereotip črnogorske mafije, ki hladno obračuna s svojimi nasprotniki. V tem primeru ugotovimo, da gre za stereotipno povezovanje »Balkancev« s kriminalom ter brutalnimi umori, čeprav v filmu med seboj obračunavajo tudi Slovenci, kar je sicer neobičajno. Večinoma so Slovenci v filmih zgolj tisti, ki snemajo kriminalna dejanja, so očitniki, včasih žrtve, le redkokdaj pa so sami krivci, morilci ali lopovi. Poker je film, ki prikazuje negativne plati nasilja, proti kateremu se je skoraj nemogoče boriti, saj je prisotno v vsakdanjem življenju in je tema številnih medijskih besedil.

Film delno širi podobo pripadnikov »balkanske« kulture kot napetih, agresivnih in s kriminalno dejavnostjo povezanih tujcev, ki v Slovenijo vnašajo nered, zločine in nezakonite posle.

6.3.7 Varuh meje

Prvi slovenski celovečerni igrani film, ki ga je podpisala ženska režiserka Maja Weiss, je bil posnet leta 2002. Varuh meje je road-movie, v katerem se tri študentke odločijo, da bodo med počitnicami odšle na spust po mejni reki Kolpi, ki ločuje Slovenijo in Hrvaško. Njihovo avanturo opazuje varuh meje, konservativni lokalni politik, samozvani zagovornik tradicionalnih vrednot, ki je prestopnike pripravljen tudi ubiti. Zgodba se odvija na meji med državama, ki jo dekleta prestopijo. V filmu sicer ni poudarek na odnosih s sosednjo Hrvaško, vendar je za raziskovalno vprašanje relevanten prizor, v katerem dekleta srečajo hrvaškega igralca. Študentke kradejo iz njegovega vrta in gospa, ki jih opazi, začne kričati nanje. Prekine jo lastnik hiše in jih povabi k sebi. Svojemu ljubimcu, mlajšemu Slovencu, reče: »Donesi konjak, imamo goste iz Slovenije«. Gospod je do deklet izredno prijazen, ponudi jim prenočišče. Sicer uporablja hrvaščino, medtem ko dekleta govorijo slovensko, vendar se kljub temu zelo dobro razumejo, dekleta ga celo prepoznajo iz filmov. Neprijazna je le gospodinja, ki dekletom ob odhodu reče zaničljivo: »Sram vas bilo, Slovenke«.

Zanimiv z vidika raziskovalnega vprašanja je govor lokalnega politika, ki vzbuja nestrpnost do vsega, kar je tuje. Pri tem ne gre le za tujce, temveč tudi za prišleke iz večjih mest (s tem misli na dekleta iz Ljubljane). Vzpodbuja nestrpnost do vsega kar je tuje, nenaravno in ogroža temelj slovenske družbe – družine. Zaradi njegove psihopatske narave, ustrahovanja

deklet je predstavljen kot nevaren, dvoličen negativec. Njegove besede vaščani sprejmejo z navdušenjem, vendar je to moč pripisati njihovi nevednosti. Govor, ki je poln sovraštva do tujcev, razumemo kot izraz nestrpnosti. Navdušenje vaščanov odraža razmišljanje preprostih ljudi nad poudarjanjem slovenskih vrednot in izražanjem sovraštva do drugih. V tem kontekstu film pove precej več o Slovencih kot o tujcih.

Film le na kratko, v prizoru s hrvaškim igralcem, prikaže odnos do pripadnikov »balkanske kulture«, in sicer v pozitivni luči, čeprav so družbeno-politične razmere s sosednjo Hrvaško v zadnjih letih vse prej kot idealne.

6.3.8 Porno film

Četrty celovečerni film režiserja Damijana Kozoleta Porno film je nastal leta 2000 in naj bi si ga po uradnih podatkih ogledalo 54. 915 gledalcev.

Trije nekdanji sošolci, Čarli, John in Frenk, se odločijo posneti prvi slovenski porno film. Čarliju, sicer aranžerju izložb, zaradi poznavanja pornografske filmske produkcije dodelijo vlogo režiserja, medtem ko John, ki ima na robu mesta ilegalno javno hišo, med svojimi dekleti izbere igralke. Na avdiciji Čarli med ruskimi prostitutkami spozna Kalinko in se vanjo zaljubi. Kalinka zaupa Čarliju, da zanjo in druga dekleta John dobro skrbi, medtem ko je Črnogorec Bato, ki jih je odkupil, grob in nasilen. Snemanje filma sprva ogrozi Čarlijevo nezaupanje v svoje sposobnosti in mu prikliče strah, da ne bo uspel posneti dobrega filma. Po vseh zapletih z igralsko zasedbo, neznanjem jezika ruskih prostitutk in Čarljevih pomislekih se končno lotijo snemanja. Njihove namene preprečijo Črnogorci, na čelu katerih je Bato, zvodnik ruskih prostitutk. Film se konča z odhodom ruskih deklet v Italijo, kamor jih odpelje Bato. Čarli ostane brez svoje največje ljubezni, film pa brez igralk.

Film, v katerem se glavni junaki odločijo posneti prvi slovenski porno film, že s svojim naslovom vzbuja precej radovednosti, vendar na veliko presenečenje gledalcev ne vsebuje prizorov golote. Pravzaprav naslov upraviči zgolj prizor, v katerem prikažejo posnetek iz pravega porno filma, sicer pa je možno zaslediti precej šal na račun slovenskega filma. Lopova, ki jih skuša okraati, namreč prisilijo, da igra v filmu, oziroma mu kot alternativo ponujajo zapor. V tem smislu je torej igranje v slovenskem filmu mogoče razumeti kot povsem primerljivo z zaporno kaznijo. Čarli v enem izmed pogovorov s sodelavcema izrazi

željo, da bi posneli dober film, ki ne bo takšen kot ostali slovenski, ki jih po njegovem mnenju nihče ne razume. Film v ospredju obravnava ljubezensko zgodbo med Čarlijem in Kalinko ter se ne loteva resnejših tem, povezanih s prostitucijo, problemi zvodništva, ilegalnega poslovanja...

Prostitutke imajo dva zvodnika, in sicer je prvi Slovenec Janez (John), ki zanje po Kalinkinih besedah dobro skrbi, jim kuha, daje denar, medtem ko je drugi, Črnogorec Bato, nasilen. Dekleta se ga bojijo in se ne želijo vrniti k njemu. Bato in njegovi sodelavci so prikazani stereotipno. Oblečeni so v odpete srajce, usnjene jakne, imajo sončna očala ter nosijo debele zlate verižice. Med vožnjo v avtomobilu poslušajo turbo folk glasbo, streljajo, govorijo v srbohrvaščini in uporabljajo veliko kletvic. Bato filmski ekipi grozi, da jih bo pobil, ter očita Janezu, da mu je zabil nož v hrbet kot Slovenija Jugoslaviji, nakar mu Janez odvrne: »Goni se u Crnu goru«, Bato pa ga popravi »u Srbiju«. V tem prizoru gre za vzpostavljanje razmerja med Slovenci in tujci, kar dodatno opozorijo Čarlijeve besede, ko v svojem poskusu pregovarjanja z Batom reče, da ne razume srbohrvaško.

Film stereotipno predstavlja Črnogorce, ki so povezani z mafijo, nasiljem, grobim in nespoštljivim ravnanjem do žensk (prostitutke naziva s »kurbami«). Izpostavljena je razlika med slovenskih zvodnikom, ki je prijazen, spoštljiv, pravičen, in črnogorskim agresivnim zvodnikom, ki je prestajal kazen v zaporu (Bato utemeljuje: »To ti je osiječaj koji treba iskusiti svaki pravi muškarac«). Zanimivo je, da je vlogo črnogorskega zvodnika odigral slovenski pevec Magnifico, saj običajno vloge »južnjakov« odigrajo igralci iz bivših jugoslovanskih držav. Porno film sodi med tiste, ki stereotipno predstavljajo pripadnike »balkanske« kulture in gradijo na večvrednosti slovenske.

6.3.9 Blues za Saro

Film Borisa Jurjaševića, posnet leta 1998, je prvi in hkrati edini slovenski film, ki se žanrsko uvršča med kriminalke. Zgodba se začne v baru, kjer zasebni detektiv Emil Marovšek spozna Saro in se vanjo zaljubi na prvi pogled. Naslednji dan se v njegovi pisarni, kjer ob pomoči tajnice Bebe in upokojenega oficirja Milivoja čaka na kakšno detektivsko nalogo, ki presega iskanje izginulih hišnih ljubljencev, oglasi podjetnik Maks Grubelič. Njegova žena je namreč izginila in z Emilovo pomočjo jo želi najti. Ob pogledu na sliko se izkaže, da gre za Saro, ki jo je detektiv spoznal večer prej v baru. Izkaže se, da je Sara zaradi moževih nečednih

poslov, v katere je vpleten tudi policijski inšpektor, postala ujetnica albanske mafije. Film se konča v stilu ameriških kriminalk, v katerih zmagajo dobri fantje. Emil s sodelavcema in Saro s svojo iznajdljivostjo pobegne mafiji ter jim vzame denar. V zadnjem prizoru vsi skupaj uživajo na jahti, vendar film zaznamuje dokaj izviren konec, v katerem Sara pobegne z denarjem.

Film je bil deležen pozornosti predvsem zaradi zanimive igralske zasedbe, saj so ob Bojanu Emeršiču in Nataši Barbari Gračner vloge odigrali še Vlado Novak, Boris Cavazza ter srbski igralec Ljubiša Samardžić. Slednji je v vlogi upokojenega oficirja »sa slovenačkim državljanstvom i slovenačkim srcem« po enajstih letih ponovno zaigral v slovenskem filmu (leta 1989 je igral manjšo vlogo komandanta v filmu *Živela svoboda*), sicer pa se ga gledalci spominjajo po širokem opusu partizanskih filmov. Milivoj je v filmu prikazan kot simpatičen, vdan sodelavec in ne deluje kot stereotip »južnjaka«. Na njegov narodni izvor opozarja raba jezika ter klasična balkanska malica »burek i rakija«. Kanček jugonostalgije je mogoče zaznati v Milivojevi pripovedi o štopanju od Ptuja do Beograda, kjer pravi, da ga nihče ni ubil ter doda »...naravno, to je bilo u bivšoj Jugoslaviji«.

Stereotip »južnjakov« se v filmu manifestira v likih črnogorske in albanske mafije. Oblečeni so v odpete pisane srajce, nosijo debele zlate verižice okoli vratu, sončna očala ter bele nogavice in črno obleko. Črnogorca, ki sta ju upodobila Branko Đurić Đuro in hrvaški igralec Rene Bitorajac, se med seboj pogovarjata srbsko, medtem ko se z Albancem (upodobil ga je Davor Janjić) pogovarjata v albanščini. V trgovino z orožjem so tako ob Maksu Grubeliču vpleteni še policijski inšpektor Oman ter ruska, albanska in črnogorska mafija. Prizor, v katerem obračunata ruska in albanska mafija, stereotipno gradi podobo kriminalcev, ki so iz drugih držav. Slovenci namreč v obračunu ne sodelujejo, temveč bežijo pred streli in dajejo vtis, kot da so se zgolj po naključju znašli v nastali situaciji. Film sodi med tiste, ki ustvarjajo prepričanje, da Slovenci niso nasilni in njihova udeležba v kriminalnih dejavnostih ni pravilo, temveč gre zgolj za izjemne primere. Blues za Saro je torej film, ki podaja stereotipno podobo »južnjakov«, nekoliko ublaženo z likom Milivoja, ki predstavlja primer uspešne asimilacije. Značilnost filma je, da je meja med Slovenci in pripadniki »balkanske« kulture jasno določena. Kriminal ostaja v domeni slednjih.

6.3.10 Kruh in mleko

Režijski prvenec Jana Cvitkovića, posnet leta 2001, je po besedah režiserja »film o ljudeh, ki živijo med peklom in nebese. O ljudeh, ki jih vsi poznamo.« Ivana zaradi zdravniške stavke en dan prej odpustijo s programa zdravljenja alkoholizma. Doma ga čakata žena Sonja in šestnajstletni sin Robi. Prvi dan mine v prijetnem vzdušju, ki ga ustvarijo Ivanove obljube o spremembah ter Sonjino upanje na boljšo prihodnost. Naslednje jutro Sonja pošlje Ivana v trgovino po kruh in mleko, medtem ko gre ona pospravljat k premožnejši družini. Na poti domov Ivan sreča nekdanjega sošolca Armanda, ki je že vse od srednje šole dalje na začasnem delu v Švici. Ob pogovoru za šankom, kjer Ivan sprva pije sok, se izkaže, da je Armando pred leti na počitnicah v Budvi preživel noč s Sonjo, ki je tam prodajala sladoled. Ivana to dejstvo tako prizadene, da nevede spije prvo travarico, ki predstavlja uvod v tragično družinsko zgodbo. Sonja namreč ob vrnitvi domov opazi, da nikogar ni doma. Sin namreč čas preživlja s postopanjem po mestu, omamljanjem s prepovedanimi substancami ter se vrača domov v zgodnjih jutranjih urah. Z očetom se srečata za šankom v tragičnem prizoru, kjer sta oba povsem omamljena, oče od alkohola, sin zaradi droge. Sonja ju najde v lokalu, kjer ji popustijo živci, zaradi česar jo odpelje policija. Ko Robi opazi, da so mammo odpeljali, se na motorju odpravi za njo, kar se konča s prometno nesrečo. V končnem prizoru se vsi s poškodbami znajdejo na bolniških posteljah.

Film je navdušil kritike, prejel številne nagrade doma in v tujini, med katerimi je potrebno izpostaviti nagrado za najboljši prvi film, zlatega leva prihodnosti, ki ga je osvojil na 58. beneškem festivalu.

Film o družini iz majhnega slovenskega mesta je z vidika raziskovalnega vprašanja zanimiv zaradi lika matere, ki ga je upodobila srbska igralka Sanja Savić. Sonja, kot izvemo iz pogovora med Petrom in Armandom, prihaja iz Budve. Peter je bil tam na počitnicah, ona pa je prodajala sladoled. Na njeno poreklo opozarja njen naglas. Sonja dela kot gospodinja pri premožnejši družini. Pravzaprav gre za delo na črno, ki ga v povojnem obdobju opravlja precej priseljencev iz bivših jugoslovanskih držav v Sloveniji. Njen lik lahko v tem primeru povežemo s stereotipom »ženske z juga«, ki opravlja gospodinjska dela na črno pri slovenski družini. Sonja ni predstavljena kot šibki člen, njeno delo je namreč posledica finančne situacije. Je namreč edina, ki ima dohodke v družini in se ob možu alkoholiku ter

sinu narkomanu razdaja za družino. Predstavlja močno žensko, ki se bori za tisto, kar ji pomeni največ – za družino.

Moment, ki v filmu eksplicitno izraža nestrpnost do drugih, je prikazan v družinskem pogovoru, ko Peter pravi, da se »mi Slovenci nikoli nismo pustili zajebavat«, ter doda »Poglej Srbe, kako smo jih nažgal' v fuzbalu«. Sonja nato pripomni, če je to vse, oziroma, ali je na koga še morda pozabil. V tem trenutku se Peter zave, da je šel predaleč in se za svoje žaljivke opraviči.

Film je z vidika raziskovalnega vprašanja zanimiv, saj gre za primer, kjer je predstavljena ženska z »južnjaškim« poreklom. Razen narave njenega dela, ki ga lahko povežemo s stereotipno podobo »južnjakinje«, ne moremo reči, da film vzpodbuja podcenjevalen odnos do pripadnikov balkanske kulture. Zgodba namreč predstavlja tragedijo družine, pri čemer njihova žalostna usoda nima zveze s Sonjinim narodnim poreklom.

6.3.11 Tu pa tam

Film Mitje Okorna, premierno prikazan v začetku leta 2005, je požel precej pozornosti s strani medijev ter navdušil gledalce, čeprav ni bil deležen podpore Filmskega sklada. Zgodba o štirih mladeničih, ki preživljajo čas z omamljanjem, se odvija v Kranju (Kransterdam). Nekega dne si zaradi želje po boljšem življenju sposodijo 100.000 mark od mafijca Frenka, da bi prodajali hi-fi elektroniko. Že prvi dan enemu izmed njih, Storžu, dekle odnese denar. Imajo natanko teden dni časa, da denar z vsemi obrestmi vrnejo.

Celovečerni »no budget« prvenec Mitja Okorna je zanimiv predvsem zaradi likov, ki so večinoma tujega porekla. Med štirimi glavnimi junaki je samo Buddha Slovenec. Storž je po rodu Hrvat, ki navija za vse hrvaške športne ekipe ter se pritožuje, da Hrvaška še ni v Evropski uniji. Ortić je najbolj stereotipno prikazan lik. Na spletni strani ga opisujejo kot pravega »čefurja« in zapriseženega bosanskega Srba. Njegova šibkost je igranje iger na srečo, je edini med fanti, ki se ne drogira, temveč ima raje domačo šljivovico. Je strasten navijač Crvene zvezde, kar dokazuje nenehno nošenje dresa omenjenega nogometnega kluba, ter prisega na Ceco. K njegovi stereotipni podobi pripomore nošenje debelih zlatih verižic, jugoslovanska zastava na znački ter značilen srbski naglas. Karakterno ga označuje tudi nekoliko počasnejše dojemanje stvari. Turčin je »wannabe Turk«, ki vsem ponosno razlaga o

svojem turškem poreklu, sicer pa je rojen v Bosni mami Bosanki in očetu Slovencu. Je izredno dominanten, nenehno čuti potrebo po ukazovanju, kar naj bi bilo posledica prezgodnjega rojstva, ki je pustilo manjvrednostne komplekse. Kljub fascinaciji s Turčijo, njenimi nogometnimi klubi ter jedmi njegovo poreklo izdaja bosanski naglas. Za razliko od Buddhe in Storža sta Ortić in Turčin precej bolj temperamentna, glasna in opazna. Buddha kot edini s povsem slovenskim poreklom med štirimi fanti najmanj izstopa, je najpametnejši in najbolj tih. Starši mu v stilu slovenske delovne etike prigovarjajo zaradi lenarjenja, prijateljev, drogiranja ter slabih rezultatov v šoli. Med štirimi junaki sta torej dva precej stereotipno prikazana kot »južnjaka« ter zaradi svojega načina govora (naglas, kriljenje z rokami, glasno govorjenje) in videza vzbujata precej več pozornosti kot Buddha in Storž. Slednji je sicer po rodu Hrvat, vendar ga razen naklonjenosti Hrvaški nič drugega ne loči od Buddhe. Oba sta namreč povprečno oblečena, ne govorita veliko ter ne hrepenita po pozornosti in dominantnem položaju v družbi.

Med stranskimi liki prav tako prevladujejo Neslovenci. Najbolj stereotipno sta prikazana t.i. »wannabe čefurja«, sicer po rodu Slovenca, Mrki in Brko. Oblečena sta v trenirke, v nogometne čevlje, v ustih imata zobotrebec, govorjenju sta dodala bosanski naglas ter pretirano poudarjanje glasu L. Lahko sta nasilna in se rada norčujeta iz drugih, vendar predstavljata nenevaren del kranjskega podzemlja. Drugi par predstavljata Burim in Halim, najeta morilca in izterjevalca, ki sta neločljiva. Sta neusmiljena in hladnokrvna do žrtev, med seboj se nenehno prerekata ter v govoru uporabljata precej kletvic.

Precej bolj nevarna sta Frenk in Zoki. Frenk, nekoč uspešen poslovnež v računalniški firmi, za svojo kriminalno dejavnost krivi državo, saj mu je davčna inšpekcija vzela vse, kar je ustvaril. Njegovo hrvaško poreklo izdajajo zgolj napadi besa, v katerih začne uporabljati hrvaški jezik, poln kletvic, sicer pa govori slovensko brez naglasa. Na njegov visok položaj opozarjata avto iz višjega cenovnega razreda ter dejstvo, da med vožnjo sedi na zadnjih sedežih. Avto vozi njegov podrejeni, Zoki, ki mu ta vloga niti najmanj ne ustreza. Njegov lik je nekoliko bolj stereotipno prikazan, saj kot Frenkova desna roka opravlja »umazano delo«. Z nošenjem pištole, ustrahovanjem ter naglasom ustreza stereotipu »južnjaka«, ki se ukvarja s kriminalno dejavnostjo.

Črno komedijo že v uvodu napove pesem skupine Kocka »Tu pa tam«, pri čemer je rap kombiniran z bosansko narodno glasbo in značilnim načinom petja. Veliko število

neslovenskih likov je sicer nekoliko nenavadno. Večinoma gre za priseljence iz Bosne (Ortić, Turčin), ki so se asimilirali v slovensko okolje, vendar se identificirajo s kulturo držav, iz katerih prihajajo (Ortićevo nošenje dresa Crvena zvezda, Storževo navijanje za hrvaške športne ekipe). Liki si med seboj niso podobni po etnični pripadnosti, temveč jih bolj povezujejo starost in interesi. Najbolj stereotipno je prikazan lik Ortića, ki je temperamenten, nekoliko počasne pameti in vdan svojim koreninam. Zaradi svoje obsedenosti s Turčijo je precej manj elementov bosanskega porekla mogoče zaslediti pri Turčinu. Zanimiv je pojav »wannabe«, ki izhaja iz želja ter hrepenenj likov po identificiranju z določeno, pogosto celo tujo kulturo. Ob Turčinu je ta pojav mogoče zaslediti pri Mrkiju in Brku, ki sta sicer Slovenci po rodu, vendar se obnašata in identificirata s pojmom »čefurja«, kar izražata z načinom oblačenja, govorjenja in dejanji.

Film prikazuje kranjsko kriminalno podzemlje, zato je veliko število likov z neslovenskim poreklom mogoče povezati s stereotipnim prepričanjem, da kriminal v Sloveniji v veliki meri obvladujejo priseljenci iz drugih držav. Edini negativni lik, povezan s kriminalom, slovenskega porekla je namreč Savo, ki ima psihične motnje. To ponovno upraviči tezo, da so Slovenci le v izjemnih primerih izvrševalci kriminalnih dejavnosti. Zaradi povezovanja Neslovencev s kriminalno dejavnostjo ter poudarjanjem značilnosti, vezanih na etnično pripadnost (naglas, zobotrebec v ustih, nošenje trenirk, dresov...) film Tu pa tam lahko umestimo med tiste, ki producirajo razlike med Slovenci in Neslovinci ter slednje prikazujejo kot karikature.

6.3.12 Predmestje

Predmestje, ki ga je režiral Vinko Moderndorfer, je film o štirih prijateljih srednje generacije, ki na kegljišču preživljajo večere in v obliki neobveznih, s humorjem začinjnih pogovorov prelevajo svoja življenja. Dobrohotni in na videz povsem prijazni postajo vse bolj nevarni, ko se v njihovo predmestje naseli mlad par druge nacionalnosti, ki je drugačen od njih. Njuna različnost izvira iz ljubezni in mladosti, ki še bolj očitno poudarjata bedo predmestnežev. Iz preproste, zabavne ideje o skrivnem snemanju mladega para pri njunem ljubljenu se razvije slika ksenofobičnega nerazumnega sovraštva, ki za svojo lastno nesrečo vedno krivi druge. V tem sovraštvu pa se skriva jasna vzporednica s porajanjem fašizma, čaščenjem nacionalne čistosti, ki se je kljub tragični izkušnji druge svetovne vojne z vso silovitostjo ob koncu dvajsetega stoletja ponovno pojavilo v balkanskem delu Evrope.

Zgodba doseže vrhunec v bizarnem, vendar globoko simbolnem nedeljskem hobiju glavnih protagonistov, ki iz zabave in prepričanja, da počnejo družbeno koristno poslanstvo, ubijajo pritepene pse, ki se brez lastnika in pedigreja zatekajo v njihovo predmestje.

V filmu je predstavljen mlad par drugačne nacionalnosti, vendar na njuno etnično pripadnost opozarjata zgolj njuni imeni (Nebojša in Jasmina) ter ksenofobične reakcije enega izmed glavnih protagonistov. Mladih zaljubljenecv ne definira njuna nacionalna pripadnost, saj govorita povsem brez naglasa, pa tudi vizualno ne odstopata od povprečnih slovenskih mladostnikov. Nebojša je prikazan kot prijazen, gostoljuben sosed, saj Marjana povabi na kavo. Njegova umirjenost se pokaže ob razkritju skrivnostnega snemanja. Kljub temu da gre za izrazit vdor v njuno zasebnost, je njegova reakcija povsem v nasprotju s stereotipnim prepričanjem o »južnjakih« kot agresivnih, posesivnih ljudeh. Nebojša se z glavnimi protagonisti pogovori ter jim vrne kasete. O jezi, maščevanju in obsojanju ni sledi. Prikazan je izredno pozitivno, kot miroljuben, prijazen človek, ki se raje kot za nasilno reševanje problemov odloči za umirjen dialog. Njegov lik ima precej lastnosti, ki se jih pripisuje Slovincem (delavnost, miroljubnost, prijaznost). Povsem drugače so predstavljeni osrednji liki, Slovenci, ki s svojo zanemarjeno vizualno podobo rušijo mit o slovenski urejenosti. Predstavljeni so patološko, še posebej v prizorih mučenja, ubijanja ter izživljanja nad šibkejšimi, pri čemer ne razlikujejo med živaljo in človekom. V svojih dialogih postajajo vse bolj napeti, agresivni, brutalni. Za lastne nesrečne usode krivijo druge in v skladu s tem obsojajo vsakršno drugačnost. Zanimivo je, da film Slovence prikazuje izrazito negativno. Eden je agresiven vojak, ki pretepa ženo in otroka ter je v bistvu prikriti homoseksualec, drugi je ksenofob ter lažnivec, ki ni sposoben navezati trajnejših stikov z ženskami, tretji je propadli alkoholik, ki živi s sestro, osrednji lik, Marjan, pa je promiskuitetni nočni čuvaj, ki ga preganja duh mrtve žene.

Film povsem drugače prikazuje odnos do drugačnih. Etnična drugačnost je v Predmestju pravzaprav merilo normalnosti, saj mladi par za razliko od Slovencev predstavlja običajen način življenja, kjer je glavna vrednota ljubezen. Osrednji protagonisti utelešajo protiutež normalnosti ter s svojimi ravnanji vse bolj prodirajo v patološko stanje svoje osebnosti. Film lahko razumemo kot kritiko Slovencev, ki za svojo nesrečno usodo krivijo druge ter s ksenofobičnimi, agresivnimi ter krutimi dejanji opozarjajo na lastno bedo. Mladi par je predstavljen izredno pozitivno, na njuno drugačnost opozarja le nenehno ljubljenje, ki je

verjetno bolj povezano z njuno mladostniško zaljubljenostjo kot etnično pripadnostjo. Film torej precej bolj stereotipno ter negativno prikazuje like Slovencev, ki niso sposobni sprejeti tujcev ter živeti z njimi, čeprav so slednji asimilirani do tolikšne mere, da imajo precej več slovenskih lastnosti kot Slovenci sami.

6.3.13 Sladke sanje

Celovečerni film režiserja Saša Podgorška *Sladke sanje* je nekoliko nostalgičen film. Egon, glavni protagonist, je dvanajstletni deček, ki sanja o gramofonu. Zgodba se odvija leta 1973, v času Jugoslavije, ki je predstavljena kot dežela obilja. Med uvoženimi dobrotami, ki prihajajo z Zahoda, mladostnike najbolj navdušujejo ameriška glasba, filmi ter moda. Tako so navdušeni nad ameriškimi izdelki, da se bahajo s ploščami ter oponašajo junake iz filmov. Egonov življenjski cilj je dobiti gramofon, kar se zdi povsem nemogoče ob posesivni materi, ki s svojimi čustvenimi izbruhi počasi polzi v norost ter ob goreče verni babici, ki ne more razumeti, zakaj bi nekdo potreboval mehanično napravo za poslušanje glasbe, ko pa lahko ona sliši glas angelov z lastnimi ušesi. Njegovo odraščanje zaznamuje vzgoja dveh žensk ter pomanjkanje očetovske figure. Očeta ni nikoli videl, temveč pozna le njegovo roko, ki je ostala na slikah, s katerih je njegova mati izrezala preostanek očetovega telesa. Pravzaprav je edina moška figura v njegovem življenju stric Vinko, znan lomilec ženskih src, ki odlično pleše twist in Egonu pred svojo nenadno smrtjo obljubi gramofon, vendar namesto tega dobi v dar fotoaparata. Ne preostane mu drugega, kot da sam organizira nakup gramofona. V svoj načrt vključi hipijevega soseda, sošolca Frica ter lastnika 55 velikih in 122 malih plošč. Na poti do uresničevanja svojega cilja se srečuje s številnimi problemi, maminimi čustvenimi napadi, pomešanimi s patološkim odnosom do sina, babičino skorajšnjo smrtjo, učiteljem telovadbe, ki nadleguje sošolko in je goreč nasprotnik komunističnega režima, ter z odhodom najboljšega prijatelja ter simpatije. Kljub vsem težavam, ki ga nekoliko ovirajo na poti, na koncu dobi dolgo pričakovani gramofon, medtem pa tudi odraste.

Film lahko označimo kot jugonostalgičen, saj se zgodba odvija v času Jugoslavije, ki je prikazana kot obljubljeni dežela, v kateri se realizira idealizirani koncept komunizma. Elementi, ki opozarjajo na jugoslovansko zgodovino, so plačevanje z dinarji, vremenska napoved, v kateri ob vseh glavnih mestih nekdanjih jugoslovanskih republik omenijo Titograd (Podgorica), filmi s srbohrvaškimi podnapisi ter pozdrav »Z domovino s Titom naprej«. Predvsem lik Josipa Broza –Tita, ki je že skorajda pridobil status sinonima za Jugoslavijo, se

pojavlja tudi na slikah v prostorih šole, pozdravih, njegova vloga v takratni družbi pa je najbolj zaživela 25. maja, ko se je praznoval dan mladosti. Takrat so v šoli otroci, pionirčki, šli na pohod. Zaradi slabega vremena so si namesto pohoda ogledali partizanski film, pri čemer je učitelj telovadbe ob ugotovitvi, da so ga opeharili za prizor golote, doživel zlom, v katerem je za cenzuro okrivil komunistično oblast. Zanimivo je, da učitelj telovadbe zaradi spolnega nadlegovanja nad otroki predstavlja negativen lik, zato s svojo burno reakcijo, v kateri izraža svoje sovraštvo do prevladujočega političnega režima, deluje nekoliko groteskno. V tem lahko prepoznamo jugonostalgичnost, saj nasprotovanje režimu v filmu izrazi zgolj motena osebnost, ki se izživlja nad šibkejšimi.

Čeprav se film odvija v času Jugoslavije, ni veliko likov, ki bi bili iz drugih republik. Opaznejši je lik prodajalca plošč, ki ga je upodobil Davor Janjić in govori z bosanskim naglasom. Vizualno je stereotipno prikazan, saj nosi nakit ter odpeto srajco, poleg tega prepeva na plesih. V skladu z brezskrbnostjo tistega časa je zelo sproščen, vedno dobre volje in dobrodušen. Ko Egon kupi pri njem ploščo za mamo, mu jo podari zastonj. V tem lahko prepoznamo značilnost »južnjakov«, ki so za žensko pripravljeni narediti marsikaj in jim ni problem spregledati določenih pravil, za razliko od vedno natančnih Slovencev. V filmu se pojavi tudi prizor, v katerem se sredi kino predstave spopadeta Slovenec in Srb (Radko Polič in Bora Todorović). Spor med njima je sprožil čustveni izbruh Egonove matere v kinu, zanimivo pa je, da se prepirata vsak v svojem jeziku, pri čemer Srb uporablja veliko kletvic ter opozarja na svoje krivice in rane, ki jih je dobil kot partizan v številnih bitkah. Prepir se konča s pretepom. Omenjeni konflikt ni posledica narodne pripadnosti in bi se lahko pojavil med katerima koli gledalcema v kinodvorani. Režiser je bolj kot drugačnost, ki posameznike deli na »mi« in »oni«, želel prikazati raznoliko narodnostno sestavo nekdanje Jugoslavije. Podobno je dosegel z omembo vremenske napovedi, kjer so omenjena vsa glavna mesta nekdanjih republik, ter s prizorom, v katerem poštar prijazno in veselo pozdravi »Zdravo, Slovenci«.

Film več pozornosti kot odnosom med pripadniki posameznih držav nekdanje Jugoslavije ter njihovi reprezentaciji namenja prikazovanju odraščanja posameznika, ob čemer je potrebno dodati, da je režiserju uspelo preseči nostalgичni okvir.

6.3.14 Amir – šerif iz Nurića

»V Sloveniji živi več deset tisoč otrok, pripadnikov narodnostnih manjšin - narodov bivše Titove Jugoslavije. Čeprav so bili rojeni v Sloveniji, se po kulturi obnašanja, oblačenja in mišljenja razlikujejo od svojih slovenskih vrstnikov. Ne glede na to, da izhajajo iz štirih različnih narodnosti in v Slovenijo prihajajo iz petih različnih držav, jih Slovenci z eno besedo imenujejo - čefurji. Amir Nurić je eden izmed njih« (Prolog iz filma Amir –šerif iz Nurića).

Napis na začetku filma opozarja na odnos Slovencev do priseljencev iz bivših jugoslovanskih držav. Glavni protagonist je petindvajsetletni Amir, rojen sicer v Sloveniji, vendar sta njegova starša po rodu iz Bosne. Oče Nurija (upodobil ga je legenda jugoslovanske kinematografije Velimir Bata Živojinović) je Amirja razvajal, saj mu je želel nuditi vse, česar sam ni imel. Nurija živi v Sloveniji že od 13. leta, kjer se je pri stricu učil za avtokleparja. Kasneje se je vpisal na policijsko šolo in v tridesetih letih napredoval v policijskega inšpektorja. Razpad Jugoslavije ga je zelo prizadel, vendar se je kljub temu boril na strani Slovenije in bil zato celo odlikovan z visokim državnim odlikovanjem. Kljub svoji veri v red in poštenost ga zelo boli usoda njegovih rojakov v Sloveniji. V službi se nenehno dokazuje, saj se ne more znebiti občutka odtujenosti, ki je posledica njegovega bivanja v tuji državi. Amirjeva mati je po ločitvi odšla živeti v Nemčijo, zato je odločilno vlogo pri vzgoji odigral oče, ki pa je sina zaradi neozdravljive bolezni pretirano razvajal. Amir nima končane nobene šole in živi na stopnji pubertetnika, ki mu nihče nikoli ni postavljala meja. Občutki drugih so zanj povsem nepomembni, kar se izraža v njegovih krutih dejanjih.

S prijateljem iz otroštva, Bojanom, se odločita posneti film, ki naj bi presegel meje Slovenije ter uspel v Hollywoodu. Na pustni torek skleneta oropati menjalnico in dogajanje posneti. Zaplete se, ko se v menjalnici sproži alarm in stavbo obkoli policija. Amir in Bojan se ujameta v past, skupaj z njima pa obličita tudi dve mladi menjalniški uslužbenki Mojca in Slađana, s katerima navežeta stike.

Film že v prologu opozarja na diskriminatorni odnos Slovencev do tujcev. Režiser Miha Čelar se je slovenskega negativca lotil tako, da mu je spremenil nacionalnost, s čimer se je Slovencu kot možnemu negativcu odpovedal že v osnovi. S tem je potrdil stereotip, da so Slovenci pri kriminalnih dejavnostih, v tem primeru gre za rop menjalnice, lahko zgolj opazovalci, snemalci ali žrtve. Amir se pred Slovenci ne sramuje svoje nacionalnosti, temveč je izredno ponosen, kar se izraža tudi v njegovem videzu. Oblečen je v črn usnjen plašč, nosi temna

sončna očala ter debelo zlato verižico, s čimer povsem ustreza stereotipni predstavi »južnjaških« mafijcev. Za razliko od drugih filmov, kjer mafijci predstavljajo grožnjo slovenskemu redu in so v svojih namerah povsem resni, je za Amirja izvajanje kriminalnih dejavnosti zgolj igra, čeprav so njegova dejanja prav tako kazniva ter kruta. Pod pretvezo, da je policaj, namreč posili Mojco, slovensko dekle iz vasi, med ropom pa udari Slađano. Njegov odnos do žensk je torej značilen za »južnjake«, saj je do njih agresiven, žaljiv in uveljavlja svojo moč nad njimi. Izjema je upokojenka, ki ji pomaga s tem, ko ji poišče tablete za srce in ji s tem reši življenje.

V ospredju so štiri liki, Bojan, Amir, Mojca in Slađana, ki opozarjajo na dva različna pola – Slovenca in tujca (Bošnjak in Srbkinja). Zanimivo je, da so v filmu izpostavljeni konflikti med pripadnikoma dveh različnih balkanskih narodov, med Amirjem in Slađano, ki se izražajo v obliki nacionalističnih šal. Njuna lika sta sicer zreducirana na precejšnje število značilnosti, vezanih na njuno poreklo. Oba sta namreč energična, glasna, ekstrovertirana ter pri govorjenju uporabljata veliko število kletvic in govorita z naglasom. Sta veliko bolj sproščena od svojih slovenskih prijateljev, nad katerima dominirata. Slađana je prikazana izredno stereotipno, saj je oblečena v rdeče mini krilo, mrežaste nogavice in visoke pete, s čimer ustreza podobi neokusno oblečene »Bosanke«. Zaradi močne šminke, velikih uhanov ter nenehnega žvečenja nekoliko spominja na prostitutke. Povsem drugačna je njena slovenska prijateljica Mojca, ki izvira iz konzervativnega vaškega okolja. Svojo osebno moč zaradi zatiranja, išče v veri in v zaobljubi, ki jo je dala devici Mariji, da pred poroko ne bo spala z nobenim moškim. Njena zaobljuba je posledica travmatične izkušnje, ko je zaradi razočaranja v ljubezni poskušala narediti samomor. Lik Mojce torej ustreza stereotipu o konzervativni, trpeči Slovenki, ki svoje travme rešuje s kaznovanjem same sebe. Slađana, ki je bila v mladosti posiljena, svojo travmatično izkušnjo v sebi zatira in je ne vrednoti kot boleče, saj bi s tem izstopala v okolju, v katerem je kot mlada iskala priznanje. Med Slađano in Mojco obstaja precejšnje število razlik, ki pravzaprav implicirajo na dva pola – angela in hudiča, pri čemer je negativni pol pripadel Slađani. Vizualno je namreč izzivalna, ima črne lase, nenehno hrepeni po pozornosti, medtem ko je Mojca s svojo nežno podobo in svetlimi lasmi povsem neopazna. Z Bojanom, drugim slovenskim likom, ju veže ubogljivost, pasivnost ter podrejenost prijatelju/ici. Bojan je namreč snemalec, ki zgolj pasivno beleži dogajanja in v prijateljeva dejanja ne posega. Čeprav se ne strinja z Amirjevim posilstvom na vlaku, prijatelja ne odvrne od dejanja. V tem smislu je prikazan kot izjemno šibka osebnost, ki si ne

upa nasprotovati prijatelju. Film torej izpostavlja tudi določene stereotipe o Slovencih kot boječih, trpečih, ponižnih ljudeh, ki svoje travme rešujejo s samomori.

Tudi ta film podaja določene stereotipe o »južnjakih« skozi lik Amirja (len, neodgovoren, razvajen, ukvarja se s kriminalom). Nekoliko netipičen je lik Nurije, Amirjevega očeta, ki je prikazan izredno pozitivno. Je namreč pošten, delaven človek, močnih moralnih načel, ki je pripravljen žrtvovati vse za sina (v zameno, da Amirja ne ovadijo, pusti službo pri policiji). Njegova vzgoja je povsem nasprotna od sicer stereotipno značilne vzgoje »bosanskih« očetov (Outsider), ki so avtoritativni, strogi in neomajni, kar lahko pripišemo njegovi uspešni asimilaciji v slovensko okolje, na kar opozarjajo njegove številne lastnosti (poštenost, marljivost), ki ustrezajo podobi Slovenca. Nenazadnje se je boril za Slovenijo v času vojne.

6.4 RAZPRAVA

V analizo slovenskih celovečernih filmov s tematiko, vezano na »balkansko kulturo«, je bilo zajetih 56 filmov, posnetih po letu 1991, izključene so mednarodne koprodukcije. Obravnavala sem 14 filmov v katerih so se pojavili pripadniki »balkanske« kulture ter morebitni jugonostalgčni elementi. Obdobje po letu 1991 predstavlja čas slovenske osamosvojitve, tranzicije in v skladu s tem ponovnega rojstva slovenskega filma. Filmi pred letom 1991 so nastajali pod okriljem skupne države, zato ne preseneča, da so pripadniki ostalih jugoslovanskih narodov prikazani kot topli, prijazni ljudje. V skladu s takratnim političnim sistemom, ki je težil k ohranjanju bratstva in enotnosti vseh jugoslovanskih narodov, je film deloval kot mehanizem konsolidacije družbene ureditve. Z razpadom Jugoslavije so se začrtali novi temelji družbenega razvoja. Prvih pet let se je slovenski film izogibal temam, ki bi namigovala na skupno preteklost, in je gradil podobo o čisti Sloveniji, brez preteklosti in tujcev. Leto 1996 je v tem smislu prelomno, saj je Andrej Košak posnel film, poln jugonostalgije, v katerem je mogoče slišati bosanski jezik, glavno vlogo pa je odigral bosanski igralec. Outsider je postal fenomen s tem, ko je v slovenske kinodvorane privabil gledalce in tako postal najbolj gledan slovenski film vse do leta 2001. Izpodrinil ga je film s precej podobno tematiko, ki še bolj poudarja stereotype o Bosancih in Slovencih, Kajmak in marmelada. Omenjena filma sta vzbudila zanimanje za popularnost filmov z »bosansko« tematiko. Tudi sicer je med 56 filmi kar 14 takšnih, ki reprezentirajo predstavnike »balkanske« kulture. Skupna preteklost in veliko število priseljencev so neizbežni tudi na filmskem traku, ki nemalokrat zrcali dejansko družbeno stanje, ali pa skuša zgolj opozoriti na njen določen segment. »Balkanska« kultura je prav gotovo najbolj zastopan element v slovenskih filmih, ki pa, sodeč po priljubljenosti (število gledalcev), še dolgo ne bo izginil. Vprašanje, ki se ob tem pojavi, je, zakaj je prav reprezentacija pripadnikov bivših jugoslovanskih držav tako priljubljena. Ali je vzrok za takšno zanimanje mogoče pripisati zgolj nekdanji skupni državi, sorodstvenim vezem in načinu razmišljanja, čeprav se Slovenci pogosto radi distancirajo od »balkanske« mentalitete, ali pa gre za nekaj povsem drugega, namreč za način predstavljanja. Naloga obravnava odnos, ki ga slovenski filmi vzpostavljajo do pripadnikov »balkanske« kulture, torej na kakšen način so reprezentirani.

Analizirani slovenski celovečerni filmi po letu 1991 prikazujejo pripadnike vseh nekdanjih jugoslovanskih držav (Bosance, Srbe, Hrvate, Črnogorce, Albance, Makedonce). Zaradi

uspeha filmov *Outsider* ter *Kajmak in marmelada* velja morda prepričanje, da so najbolj pogosto reprezentirani Bosanci, vendar je ob njih prav tako precej filmov, ki prikazujejo Črnogorce. Zanimivo je, da sta se na podlagi Bosancev in Črnogorcev razvila dva stereotipa, ki sta reproducirana v filmih. Na eni strani je mit o lenem, brezposelnem Bosancu, ki se ukvarja s kriminalom, ali pa opravlja nižje plačana fizična dela (*Kajmak in marmelada*, *Amir – šerif iz Nurića*, *Tu pa tam*), na drugi strani pa stereotip črnogorske mafije (*Blues za Saro*, *Poker*, *Zadnja večerja*, *Porno film*). Zanimiv je predvsem stereotip o vizualni podobi črnogorske mafije, saj so njeni predstavniki v vseh filmih predstavljeni na zelo podoben način (črn usnjen plašč, temna očala, temni lasje z veliko gela, nošenje nakita in orožja). Skupno jim je tudi govorjenje z naglasom in pretirana uporaba kletvic, agresivnost, poniževalen ter nasilen odnos do žensk. Tovrstni stereotipi lahko ustvarjajo prepričanje, da so vsi Bosanci leni, oblečeni v trenirko, zanemarjeni ter neumni, medtem ko so Črnogorci povezani s kriminalom in so nevarni. Kriminal je torej eden izmed pomembnejših dejavnikov, ki opredeljuje Črnogorce in jih s tem ločuje od Slovencev, saj so slednji v nezakonite dejavnosti vpleteni zgolj po naključju, ali pa gre za posameznike s psihološkimi težavami. Še posebej je to izrazito v filmu o slovenskem negativcu Amirju, pri čemer je negativni predznak upravičen s podatkom, da gre pravzaprav za nekoga s poreklom iz Bosne.

Odnos med Slovenci in pripadniki nekdanjih jugoslovanskih držav pride do izraza tudi pri ljubezenskih odnosih med njimi. V *Outsiderju* ter filmu *Kajmak in marmelada* gre za ljubezensko zvezo med Bosancem in Slovenko, ki predstavljata nasprotji. Slovenka je v obeh primerih mlada svetlolaska, ki jo bolj kot sonarodnjaki zanima nekoliko neroden, vendar toliko bolj zabaven Bosanec. V obeh filmih lahko ljubezenski razmerji razumemo kot odgovor na ameriške filme, kjer so neverjetne ljubezenske zgodbe med različnimi ljudmi izredno priljubljene. Film namreč skuša v želji za komercialnim uspehom nekoliko olepšati realnost ter graditi mostove ter vzbujati upanje v gledalcih. Vendar je za razliko od ameriške produkcije, katere glavni cilj je zaslužek in zato uporablja najštevilnejša sredstva, med katerimi prevladuje vzbujanje čustev pri gledalcih, slika evropske kinematografije nekoliko drugačna. V tem primeru je *Outsider* dosleden svojemu evropskemu poreklu, saj ljubezenska zgodba med Bosanko in Slovincem tudi na filmskem platnu nima roka trajanja. Njuna zveza namreč razpade, ko se Metka odloči za splav, kar je posledica različnega dojemanja ter vrednot. Gre torej za dva različna svetova, ki ju zaznamujeta tudi poreklo ter vzgoja. Kot alternativa je v filmu prikazano razmerje med Seadovo materjo, Slovenko, in očetom Bosancem, ki je sicer trajno, vendar v njem nista srečna. Nekoliko bolj »hollywoodsko« se je

ljubezenske tematike lotil Branko Đurić – Đuro, ki Boža in Špelo kljub številnim težavam vendarle združi v klasičen »happy end«. Ob tem je nekoliko neupravičeno Đuru očitati spogledovanje s fantazijskim svetom ameriških filmov, ki v želji za dobičkom prikazuje najbolj nemogoče ljubezenske zgodbe, saj je film prav v končnem delu slika njegovega zasebnega življenja. Film, ki prav tako omenja ljubezensko tematiko, je Kruh in mleko, vendar gre v tem primeru za zvezo med Bosanko in Slovencem. Omenjeni film je poleg Amirja tudi edini film, v katerem je prikazana ženska predstavnica »balkanske« kulture. Zveza med njima je zanimiva predvsem zato, ker je namreč ona tista, ki ga vzdržuje, medtem ko je on alkoholik, zaradi česar trpi razmerje med njima. Film je v tem primeru izjema, saj z enako mero prikazuje žalost vsakega izmed družinskih članov, ne glede na njihovo nacionalno pripadnost.

Za slovenske filme, posnete po letu 1991, bi lahko torej rekli, da sicer stereotipno predstavljajo pripadnike »balkanske kulture«, vendar je težko sklepati o povsem negativni stereotipizaciji, ki bi pri gledalcih sprožala občutke ksenofobije, sovraštva. Celo nasprotno. V nekaterih filmih so pripadniki bivših jugoslovanskih narodov prikazani kot prijazni, dobronamerni in topli ljudje (Sead v Outsiderju, Nuriya v Amirju, Milivoj v Blues za Saro), ki vzbujajo sočutje ter simpatijo. Ob tem je morda smiselno upoštevati, da je vsem skupno prevzemanje številnih slovenskih značilnosti. Iz tega lahko sklepamo, da se skuša v slovenskih filmih uveljaviti prepričanje, da so lahko pripadniki bivših jugoslovanskih držav zelo dobri in pozitivni liki, v kolikor so pripravljeni sprejeti slovenske navade, vrednote ter način življenja.

V času tranzicije je slovenski film skušal slediti družbenemu dogajanju ter ujeti ključne momente, ki so zaznamovali vsakdanje življenje. Zaradi vojne na prostorih nekdanje Jugoslavije se je pojavilo veliko število beguncev, kar je zabeleženo v filmu Rezervni deli. V njem ilegalne prebežnike vozijo Slovenci, ki so do njih žaljivi in Makedonko celo posilijo. V Kajmaku in marmelada sta za prevoz prebežnikov zadolžena Bosanca, ki izkoristita njihovo stisko in jih odložita pred italijansko mejo. Prikazan odnos Slovencev do prebežnikov v Rezervnih delih in odnos Bosancev do prebežnikov v Kajmaku in marmeladi potrjujeta, da ima »vsak narod svoje jušnjake«.

Besede, ki so oznanile začetek najbolj gledanega slovenskega filma, so v analizi pokazale svojo moč, vendar je potrebno dodati, da presegajo nacionalne meje slovenskega,

balkanskega, evropskega prostora. Analiza slovenskih celovečernih filmov je pokazala, da so pripadniki nekdanje Jugoslavije predstavljeni stereotipno, manjvredno in diskriminatorno ter pripomorejo k uveljavljanju splošne dihotomije »mi-oni«. Prav zaradi tega je še toliko bolj zanimiva priljubljenost tovrstne tematike v filmih, saj poudarek ni na obujanju starih vezi, vzpostavljanju novih ali pa vzbujanju občutkov jugonostagije. Kot eden izmed elementov, ki jih je Štefančič navedel kot kriterij za uspešnost slovenskega filma, je komedija. Ob tem je potrebno poudariti, da je humor sicer stvar perspektive, vendar se v medijih v zadnjem desetletju izpostavlja predvsem tisti na račun drugih (kot je recimo značilno za ameriško kulturo). V tem primeru se tudi Slovenci veliko raje smejimo na račun drugih, saj komedije (tako v filmu, na televiziji ali v gledališču) najpogosteje kot žrtve posmeha izbirajo like s posameznimi hibami ali karikiranimi lastnostmi. Zanimivo je, da so v analiziranih filmih vloge »Balkancev« odigrali igralci iz nekdanjih jugoslovanskih republik (Davor Janjić je igral kar v štirih filmih, Zijah A. Sokolović in Branko Đurić v dveh), najbolj stereotipno obarvan film Kajmak in marmelada je celo režiral Bosanec, ki v slovenskem prostoru že dobro desetletje gledalce (tako gledališke, televizijske in filmske) navdušuje s šalami na račun Bosancev. Gre torej za paradoks, ki ga je izpostavil že Đuro, da se Slovenci tako kot Bosanci radi šalimo na račun slednjih.

Na osnovi analize slovenskih celovečernih filmov, posnetih po letu 1991, lahko pritrdilno odgovorim na zastavljeno raziskovalno vprašanje, in sicer, da so pripadniki »balkanske kulture« prikazani stereotipno, pri čemer prevladujeta stereotipa o lenih Bosancih (Amir – šerif iz Nurića, Outsider, Kajmak in marmelada) ter o Črnogorcih kot nasilnih kriminalcih (Poker, Blues za Saro, Zadnja večerja, Porno film), vendar predstavljeni liki pri gledalcih sprožajo sočustvovanje in ne sovraštvo. Gre torej za stereotipiziranje, ki ne pripomore k ustvarjanju ksenofobičnih ter sovražnih občutij.

7. ZAKLJUČEK

Pričujoče diplomsko delo skuša z analizo slovenskih filmov, posnetih po letu 1991, odgovoriti na vprašanje, ali so predstavniki »balkanske« kulture prikazani stereotipno, torej kot manjvredni in šibkejši člen v slovenski družbi. Besedna zveza pripadniki »balkanske kulture« se v nalogi nanaša na kulturo bivših jugoslovanskih narodov s primesmi slovenskih prvin, ki so posledica asimilacije.

Zaradi kredibilnosti raziskovalnega vprašanja, ki podrobneje proučuje odnos Slovencev do pripadnikov bivše Jugoslavije, so v analizo zajeti filmi posneti po osamosvojitvi. Pred letom 1991 je namreč Slovenija tvorila del nekdanje skupne države in v skladu s tem se je slovenska kinematografija razvijala pod okriljem jugoslovanske. S samostojnostjo se je začela pisati zgodovina politično, ekonomsko in družbeno neodvisne države, kar se je odražalo tudi v začetnem obdobju poosamosvojitvene filmske produkcije. V skladu s tem se je začela na filmskem platnu manifestirati dihotomija »mi-oni«. Prvih pet let po osamosvojitvi je namreč slovenski film širil in utrjeval podobo države v nacionalističnem smislu, saj so bili tujci izbrisani iz slovenskega filmskega registra, prav tako ni bilo nobene sledi o skupni preteklosti, značilna je bila raba knjižnega jezika, ki je prikrila številna narečja. V tem smislu je film deloval kot sredstvo širjenja prevladujoče ideologije o svobodni in neodvisni državi, čeprav je bil po podatkih o gledanosti za gledalce večinoma nezanimiv (razen filma Babica gre na jug). Prelomno je bilo leto 1996, saj označuje nastanek filma Outsider, ki je v kinodvorane privabil rekordno število gledalcev ter postavil trend snemanja filmov z »balkansko« tematiko. V desetih letih je namreč nastalo 14 filmov, v katerih se pojavljajo pripadniki bivših jugoslovanskih držav oziroma so v njih jugonostalglični elementi. Zanimiv je tudi podatek, da je po številu gledalcev Outsiderja izpodrinil film s precej podobno tematiko, Kajmak in marmelada. Skupni imenovalec trem najbolj gledanim slovenskim filmom (Kajmak in marmelada, Outsider in No man's land) je namreč ukvarjanje s tematiko bivše Jugoslavije, zaradi česar se zdi tema diplomskega dela aktualna. Iz analize so izključene koprodukcije s tujimi državami, saj je večina filmov nastala v sodelovanju z državami bivše Jugoslavije, ki bi podobno kot filmi iz časa pred osamosvojitvijo ogrozili kredibilnost raziskave, v kateri se ukvarjamo z reprezentiranjem pripadnikov »balkanske« kulture. Filmi, ki so nastali v sodelovanju z državami bivše Jugoslavije, ali celo v času skupne države, predstavljajo drugačen odnos, za katerega je značilno manj ostro prikazovanje meje med »nami« in

»njimi«. Film kot eden izmed množičnih medijev deluje kot »sredstvo identitetne eksistence« ter prispeva k občutenju pripadnosti določeni skupnosti. Preučevanja odnosa do »drugih« namreč ne razkriva zgolj narave le-tega, temveč lahko prispeva k razumevanju naroda, v kolikor se navezujemo na Andersenov koncept nacionalne identitete kot diskurzivnega konstrukta. V filmih Varuh meje in Predmestje je namreč podoba tujcev prikazana pozitivno, medtem ko je precej bolj izpostavljena ksenofobična, nestrpna narava Slovencev, ki za svojo nesrečno usodo krivijo druge. Podobno lahko razumemo izogibanje likom s tujim poreklom v prvem petletju slovenskega filma, ki je stremelo k ustvarjanju slovenske nacionalne identitete v ozkem nacionalističnem smislu (filmi, ki jih režirajo slovenski režiserji v Sloveniji in v katerih igrajo slovenski igralci).

V skladu s stereotipno predstavo o potrpežljivih, trpečih, delavnih Slovencih, ki za svojo usodo krivijo druge, njihove frustracije pa počasi prodirajo v ospredje in nato izbruhnejo z vso silo, je možno razumeti rojstvo Outsiderja ter njegovih »potomcev«. Slovenija je z osamosvojitvijo ter priključitvijo k Evropski uniji sicer v širšem medijskem diskurzu določila, na katerem bregu mosta, ki ločuje Evropo in Balkan, se nahaja, vendar se je zanikanje skupne preteklosti z državami bivše Jugoslavije vsaj za slovenski film izkazalo kot neuspešno. Precejšnje število filmov, ki prikazujejo življenje »Balkancev« v Sloveniji, so zgolj dokaz, da je omenjena tematika še vedno zanimiva ter da je še vedno prisotna jugonostalgija (kar opozarja tudi priljubljenost glasbenikov iz držav nekdanje Jugoslavije, poznavanje jezika, veliko število priseljencev...). Kljub velikemu številu filmov z obravnavano tematiko je z vidika diplomskega dela bistven odnos do pripadnikov »balkanske kulture« oziroma njihova reprezentacija v slovenskih filmih. Analiza je namreč pokazala, da od štirinajstih le dva filma predstavljata dober odnos do pripadnikov nekdanjih jugoslovanskih držav (Varuh meje, Predmestje), medtem ko je v dvanajstih filmih možno prepoznati precejšnje število stereotipov, med katerimi prevladujeta leni Bosanec ter črnogorski kriminallec. V obravnavanih filmih sicer prevladujejo stereotipne podobe, konfliktni odnosi med Slovenci in pripadniki »balkanske kulture«, vendar je prav tako možno zaslediti povezanost, ki se manifestira v ljubezenskih ter prijateljskih odnosih. Obravnavani filmi prikazujejo ambivalenten odnos, torej na eni strani gre za distanciranje Slovencev od vsega, kar je »balkansko«, po drugi strani pa precejšnje število filmov, vezanih na »balkansko kulturo«, opozarja na njeno relevantnost v slovenski družbi.

Predstavniki »balkanske kulture« so torej v slovenskih filmih po letu 1991 pogosto prikazani stereotipno z jasno podano dihotomijo Mi-Oni. Pri tem so Mi – superiorni Slovenci, Oni pa sprejemljivi le, v kolikor prevzamejo slovenske značilnosti. Delno lahko stereotipno reprezentacijo razumemo tudi kot samoironijo »Balkancev« oziroma filmskih ustvarjalcev, vendar je zaradi medijske moči nemogoče zanemariti odgovornost filma, ki s svojim sporočilom prispeva k dojemanju ali celo ustvarjanju družbene realnosti. Zaradi svojega številnega občinstva je morda najbolj bistveno razumevanje sporočila, torej, kaj film sporoča gledalcem in kako ga le-ti interpretirajo. V tem smislu lahko sklepamo, da analizirani filmi kljub stereotipnim predstavam »Balkancev« ne prispevajo k ustvarjanju predsodkov, negativnih ali celo sovražnih občutkov, temveč liki z »balkanskim« poreklom vzbujajo simpatijo in empatijo. Citat »Vsak narod ima svoje južnjake« se je skozi analizo pokazal kot motiv, ki v slovenskih filmih služi za ohranjanje razlik med »nami« in »njimi«, vendar je film kot umetnost za množice v veliki meri odvisen od interpretacij gledalcev. Morda je v skladu z interpretacijo odnosov med Slovenci in pripadniki ostalih držav nekdanje Jugoslavije v obravnavanih slovenskih filmih navedenemu citatu možno dodati še drugega, ki opozarja na drugo plat odnosa, in sicer »Ima neka tajna veza, tajna veza za sve nas...«.

Film bistveno prispeva k dojemanju sveta okoli nas, zato je slika, ki jo posreduje kamera, zelo pomembna. Družbeno realnost lahko posname iz različnih kotov, vendar je lahko snemanje zgolj iz enega usodno za razvoj ter dojemanje družbe. Za razvoj demokratične družbe je vsekakor primernejši pogled z različnih zornih kotov, ki se izogiba stereotipnim predstavam in poudarja pozitivne aspekte raznolike družbene strukture. S tem namreč ne pripomore k utrjevanju nacionalističnih občutkov, ki nemalokrat rezultirajo v političnih konfliktih, fizičnih obračunih in ohranjanju ksenofobične mentalitete, temveč lahko bistveno prispeva k razvoju demokratične družbe, v kateri prevladuje solidarnost.

8. LITERATURA

1. Arnheim, Rudolf (2000): *Film kot umetnost*. Ljubljana: Krtina.
2. Baltić, Admir (2001): *Predsodki »Neslovencev« do »Slovencev«*. Diplomsko delo. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
3. Benjamin, Walter (1998): *Izbrani spisi*. Ljubljana-SH: Zavod za založniško dejavnost.
4. Bilodjeric, Jan (2005): *Analiza slovenske kinematografije*. Diplomsko delo. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
5. Blatnik, Aleš (2007): *Digitalna filmska revolucija in slovenska gverilska scena*. Dostopno na <http://www.filmofil.com/digitalna%20revolucija.pdf> (7. september 2007).
6. Bricelj, Zala (2005): *Slovenske filmske režiserke*. Diplomsko delo. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
7. Ceglar, Miha (1999): Balkan scena. V Peter Stanković (ur.), Gregor Tomc (ur.) in Mitja Velikonja (ur.): *Urbana plemena – Subkulture na Slovenskem v devetdesetih*, 75–82. Ljubljana: Študentska založba.
8. Debeljak, Aleš (2004): *Evropa brez Evropejcev*. Ljubljana: Sophia.
9. Džigal, Sead (2002): Balkanac-ti to meni? *Bal canis* 2(2–3), 72–75.
10. Filmski sklad Republike Slovenije (2006): *Filmski letopis*. Dostopno na <http://www.film-sklad.si/client.si/index.php?formID=216&year=199> (7. september 2007).
11. Hall, Stuart (ur.) in Paul Du Gay (ur.) (1996): *Questions of Cultural Identity*. London: Sage.
12. Hall, Stuart (ur.) in Jessica Evans (ur.) (1999): *Visual culture: the reader*. London: Sage in association with The Open university.
13. Hall, Stuart (2003): *Representation: cultural representations and signifying practice*. London: Sage.
14. Hollows, Joanne (ur.), Hutchings, Peter (ur.) in Mark Jancovich (2000): *The film studies reader*. London: Arnold.
15. Jelančič, Ksenija (2006): *Prostitucija v slovenskem filmu*. Diplomsko delo. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
16. Jenks, Chris (ur.) (2002): *Visual culture*. London: Routledge.
17. Jezernik, Božidar (1998): *Dežela, kjer je vse narobe – Prispevki k entnologiji Balkana*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.

18. Kostrić, Jana (2004): »*Balkanska kultura*« v Sloveniji po letu 1991. Diplomsko delo. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
19. Lacey, Nick (2002): *Image and representation: key concepts in media studies*. New York: Palgrave.
20. Leskošek, Vesna (ur.) (2005): *Mi in oni: nestrpnost na Slovenskem*. Ljubljana: Mirovni inštitut.
21. Maličev, Patricija (2004): *Halo bing! Kako brat?* Dostopno na http://www.delo.si/index.php?sv_path=43,49&so=Sobotna+priloga&da=20040807&ed=&pa=19&ar=84bcfbc447454fb0bb887cee1a8038dd04&fromsearch=1 (12. september 2006).
22. Mermolja, Ace (1998): *Narod in drugi*. Trst: ZTT EST.
23. Milek, Vesna (2002): *Leto 1991 pač ni leto nič*. Dostopno na http://www.delo.si/index.php?sv_path=43,49&so=Sobotna+priloga&da=20030628&ed=&pa=20&ar=b1295a8962ff0ce5aff607281fdce95704&fromsearch=1 (20. oktober 2006).
24. Milek, Vesna (2004): *In v čem je fenomen?* Dostopno na http://www.delo.si/index.php?sv_path=43,49&so=Sobotna+priloga&da=20040110&ed=&pa=24&ar=d22b56be129f4ed7acf991ba0db1cc6004&fromsearch=1 (20. oktober 2006).
25. Said, Edward W. (1996): *Orientalizem - Zahodnjaški pogledi na Orient*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
26. Nelmes, Jill (2002): *An introduction to film studies*. London: Routledge.
27. Pelko, Stojan (1988): Slovenščina in filmščina. *Ekran* 25(9–10), 24–25.
28. Pelko, Stojan (2002): Slovenski film devetdesetih: Stereotip ali Outsider? *Ekran* 39(7–8), 8.
29. Popek, Simon (ur.) in Andrej Šprah (ur.) (1999): *Kako pisati zgodovino filma oziroma zgodovino umetnosti*. Mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
30. Popek, Simon (ur.) in Stojan Pelko (ur.) (2000): *Mi gradimo film- film gradi nas!* Mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
31. Popek, Simon (2001): Desetletka slovenskega filma. *Ekran* 38(9–10), 3.
32. Popek, Simon (2002): Je slovenski film mrtev? *Ekran* 39(1–2), 3.
33. Pušnik, Maruša (1999): Konstrukcija slovenske nacije skozi medijsko naracijo. *Teorija in praksa* 36(5), 796–808.
34. Rugelj, Samo (2001): *Sobotne filmske zgodbe*. Ljubljana: Umco.
35. Smith, Anthony D. (2005): *Nacionalizem: teorija, ideologija, zgodovina*. Ljubljana: Krtina.

36. Stanković, Peter (2001): Kako da navijamo tudi za Neslovence? Nogomet in Slovenci. *Delo* 43(184), 10.
37. Stanković, Peter (2002): Uporabe »Balkana«: rock in nacionalizem v Sloveniji v devetdesetih letih. *Teorija in praksa* 39(2), 220–238.
38. Stanković, Peter (2005): *Rdeči trakovi: reprezentacija v slovenskem partizanskem filmu*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
39. Stanković, Peter (2006): *Politike popa: uvod v kulturne študije*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
40. Šprah, Andrej (2004): *Osvobajanje pogleda: Eseji o sodobnem slovenskem filmu*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
41. Štefančič, Marcel jr. (1998): *Ali bi ta film vzeli na samotni otok? Vodič po slovenskih filmih*. Ljubljana: Fun.
42. Štefančič, Marcel jr. (2005): *Na svoji Zemlji. Zgodovina slovenskega filma*. Ljubljana: Umco.
43. Štefančič, Marcel jr. (2006): Koliko slovenski je slovenski film? Dostopno na http://www.mladina.si/teodnik/200639/clanek/kul--film-marcel_stefancic_jr/ (2. junij 2007).
44. Todorova, Marija (2001): *Imaginarij Balkana*. Ljubljana: Inštitut za civilizacijo in kulturo.
45. Tomanić, Ilija (2002): Začetek konca ali konec začetka? *Ekran* 39(3–4), 18–21.
46. Valič, Denis (2006): *Krizno obdobje?* Dostopno na <http://www.ekran.si/oktober-2006/kazalo> (7.september 2007).
47. Velikonja, Mitja (2002a): Bivši domači: Balkanska kultura na Slovenskem po letu 1991. *Bal canis* 2(3), 80–86.
48. Velikonja, Mitja (2002b): Študije Balkanov. *Časopis za kritiko znanosti in kulture* 30(209–210), 143–144.
49. Zajc, Melita (ur.) (1996): *Avdio-vizualni mediji in identitete*. Mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
50. Zimmermann, Warren (1998): *Izvor pogube: Jugoslavija in njeni uničevalci: zadnji ameriški veleposlanik pripoveduje, kaj se je zgodilo in zakaj*. Ljubljana: Mladinska knjiga.