

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Živa Pevec

Lik matere v slovenskih filmih

Diplomsko delo

Ljubljana, 2010

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Živa Pevec

Mentor: izr. prof. dr. Peter Stanković

Lik matere v slovenskih filmih

Diplomsko delo

Ljubljana, 2010

Lik matere v slovenskih filmih

V diplomski nalogi sem analizirala lik matere v desetih najbolj gledanih slovenskih filmih. Zanimala me je reprezentacija tega lika, ki je vedno posredovana na kulturno specifičen način. Eden od slovenskih kulturnih konstruktov je tudi cankarjanska mati, ki se je oblikoval v procesu nacionalne identifikacije Slovencev. V reprezentaciji lika matere v izbranih filmih sem iskala podobo cankarjanske matere. Moje raziskovalno vprašanje je naslednje: Ali se v reprezentaciji lika matere v slovenskih filmih pojavi podoba cankarjanske matere? Analiza filmov je pokazala, da je lik matere predvsem odsoten in da se v reprezentaciji lika matere ne pojavi cankarjanska mati. V desetih filmih se konstrukt cankarjanske matere pojavi le v enem in še to posredno. Vendar to ne pomeni, da se konstrukt cankarjanske matere ne pojavlja v reprezentaciji lika matere, to velja le za deset najbolj gledanih slovenskih filmov.

Ključne besede: lik matere, cankarjanska mati, materinski nadjaz, slovenski film

The Maternal Image in Slovenian Films

The present thesis focuses on the analysis of the maternal image in the ten most watched Slovenian films. The aim was to establish how this image was represented as it is always culturally specific. Cankar's mother is one of the typical cultural constructs and was formed in the process of the national identification of the Slovenian nation. I sought to establish whether the selected films featured a representation of Cankar's mother. The research question is the following: Is Cankar's mother featured in the representation of the Slovenian mother in Slovenian films? The analysis of films showed an absence of the maternal image; as a consequence, Cankar's mother is not featured in the representation of the maternal image. In the ten films, the construct of Cankar's mother only emerges once, but indirectly. However, this does not imply that the construct of Cankar's mother is never featured in the representation of the maternal image, but rather that it does not appear in the ten most watched Slovenian films.

Key words: maternal image, Cankar's mother, mother's super-ego, Slovenian film

Kazalo

1	Uvod	5
2	Reprezentacija realnosti v filmu	7
3	Mitologija in mit o materinstvu	8
4	Kompleks matere ali cankarjanska mati	11
4.1	Ojdipov kompleks in materinski nadjaz	11
4.2	Cankarjanski lik matere	12
5	Analiza lika matere v desetih najbolj gledanih slovenskih filmih	18
5.1	Petelinji zajtrk	19
5.2	To so gadi	20
5.3	Vesna	21
5.4	Outsider	22
5.5	Ne joči, Peter	23
5.6	Ne čakaj na maj	24
5.7	Srečno, Kekec	25
5.8	Kekec	25
5.9	Zadnja večerja	26
5.10	Vdovstvo Karoline Žašler	27
5.11	Rezultati analize	28
6	Sklep	29
7	Literatura	32

1 Uvod

Film kot množični medij vsebuje različna sporočila in reproducira mnoge pomene, ki so za družbo in kulturo pomembni. Prevladujejo pomeni, ki ugajajo oziroma ustrezajo nosilcem moči v družbi. Svet je predstavljen na način, ki ugaja družbenemu »vrhu«. Kultura ustvarja in ohranja določene pomene, ki se reproducirajo preko kulturnih besedil. Preko filma se reproducirajo ideologije, vrednote, norme, identitete, stereotipi, predsodki in miti, vse to pa je predstavljeno na kulturno specifičen način. Mene bo v nalogi zanimala reprezentacija, ki je specifična za slovensko kulturno okolje. Predstavila bom slovenski konstrukt cankarjanske matere in iskala ali se ta pojavi v reprezentaciji lika matere v slovenskih filmih.

Filme bom analizirala s pomočjo reprezentacije, ki kulturne konstrukte predstavlja na točno določen način. Diskurzi producirajo družbo in po mnenju poststrukturalistov ne odražajo realnosti, temveč jo predstavljajo na kulturno specifičen način. Resničnost je torej s kulturnimi besedili šele ustvarjena in se v njih ne odraža. Ne glede na medij, v katerem se kulturna besedila pojavljajo, svet vedno predstavljajo na kulturno specifičen način in ga ne odražajo »avtentično« (Stanković 2005, 16). Sam koncept reprezentacije in konstruktivizma bom podrobneje predstavila v teoretskem delu naloge, ki mi bo v pomoč pri analizi filmov.

Film reproducira tudi mite, ki jih ohranja in tiho potrjuje. Družbo oblikujejo tudi miti, ki o družbi govorijo, pa tudi o njenih posameznikih in vsem, kar nam je tako rekoč »nevidno«. Miti so prisotni vsepovsod, vendar se tega niti ne zavedamo, dokler se raziskovanja ne lotimo bolj analitično. Lahko bi rekli, da miti oblikujejo način našega mišljenja. Oblikujejo družbeno realnost, v kateri živimo iz dneva v dan, a se tega niti ne zavedamo. S podrobnejšim pregledom delovanja mita se bom ukvarjala v teoretskem delu, predvsem pa z enim mitom, ki je za mojo nalogo ključnega pomena, to je mit o materinstvu.

Od mita o materinstvu bom prešla k psihoanalitičnemu obravnavanju matere, vendar ne kar katerekoli, temveč slovenske matere; natančneje povedano: prešla bom h konstrukt cankarjanske matere. Cankarjanska mati ni bila le problem Ivana Cankarja, temveč je oznaka za trpečo mati, ki se žrtvuje. Psihoanaliza ponuja eno izmed najnovejših razlag oblikovanja slovenske nacionalne identitete, ki je še danes aktualna. Razlago je razvil slovenski psihoanalitik Slavoj Žižek, ki meni, da je v

ključnem zgodovinskem trenutku oblikovanja nacionalne identitete Slovencev konec 19. stoletja prevladovala pomanjkljiva vloga očeta kot »nosilca Zakona«, ki vodi v vztrajanje pri simbiotskem odnosu mati-otrok in v zatekanje k »incestni« domačnosti namesto odpiranja k »tujemu«, univerzalnemu, s tem pa k vzpostavitvi materinskega nadjaza namesto normalnega nadjaza (Musek 1994, 170). To je bilo obdobje krekovstva, različice krščanskega socializma, ki je zavzela ideološko polje ali drugače rečeno, vršila ideološko hegemonijo. V tem obdobju je v literaturi slovensko nacionalno identiteto v čisti obliki orisal Ivan Cankar. O cankarjanski materi oziroma o kompleksu matere bom podrobneje pisala v teoretskem delu naloge. Pričela bom z Ojdipovim kompleksom, nadaljevala z razčlemba kompleksa cankarjanske matere in končala s posledicami, ki jih cankarjanska mati prenese na svojega otroka.

Teoretski del naloge mi bo v pomoč pri raziskovalnem delu, analizi desetih premierno najbolj gledanih slovenskih filmov. V teoretskem delu bom torej točno določila in opisala materinski konstrukt, ki ga bom iskala v reprezentaciji lika matere v filmu, če se bo sploh pojavil oziroma če bo v filmu zaznati kakršenkoli vpliv ali namig na konstrukt cankarjanske matere. Moje raziskovalno vprašanje je naslednje: Ali se v reprezentaciji lika matere v slovenskih filmih pojavi podoba cankarjanske matere? Uporabila bom metodo kvalitativnega raziskovanja sekundarnih virov (knjige in filmi).

S svojo diplomsko nalogo želim preveriti ali se v reprezentaciji lika matere v desetih najbolj gledanih slovenskih filmih pojavi konstrukt »cankarjanske matere«. Je lik cankarjanske matere prevladujoč? Je morda popolnoma odsoten? Na kakšen način je predstavljen prevladujoči lik matere v najbolj gledanih slovenskih filmih? Izbira desetih premierno najbolj gledanih filmov ni naključna in je najobjektivnejša; gre namreč za filme, ki so Slovence najbolj pritegnili. S čim?

Diplomska naloga bo torej razdeljena na dva dela, prvi del bo teoretični, v katerem bom opredelila pojma reprezentacije in konstruktivizma, s pomočjo katerih se bom lotila analize filmov. V nadaljevanju bom opredelila mit o materinstvu, materinski nadjaz in konstrukt cankarjanske matere. V drugem, raziskovalnem delu pa bom analizirala lik matere v desetih premierno najbolj gledanih slovenskih filmih. Na koncu bom v sklepnem delu vse svoje ugotovitve povzela.

2 Reprerentacija realnosti v filmu

K analizi slovenskih filmov bom pristopila z uporabo koncepta reprezentacije. Ta koncept in z njim povezane pojme bom podrobneje predstavila. Konstruktivizem je pomemben epistemološki rez, ki je svojo podobo dobil predvsem z deli francoskih poststrukturalistov, ki so prekinili s prevladujočim humanističnim in objektivističnim pogledom na svet. Predstavniki poststrukturalizma so trdili, da je družba sestavljena iz množice diskurzov, ki posameznike šele konstruirajo. Družbo so videli kot kompleksno teksturo, ki jo na različnih ravneh producirajo različni diskurzi (Stanković 2005, 11–12).

Koncept diskurza je v družboslovno raziskovanje vpeljal Michel Foucault, ki na eni strani diskurz vidi kot medij za določene teme, po drugi strani pa kot sredstvo, ki te teme šele oblikuje (Stanković 2006: 159). Stanković pravi, da »diskurzi ne odražajo ničesar, kar bi že bilo nekje »tam zunaj« (v »resničnosti«), temveč nam to zunaj vedno šele kažejo oziroma osmišljajo«, s tem pa torej konstruirajo preko različnih postopkov pripovedovanja, klasificiranja, predstavljanja in drugih (Stanković 2005, 12). Konstruktivizem med drugim poudarja, da smo v resnici ljudje tisti, ki jih jezik oblikuje, in vztraja, da so nam stvari (osebe, predmeti, dogodki, itn.) dostopni šele preko različnih diskurzov, ki nam vse to šele oblikujejo v neke smiselne celote (Stanković 2005, 13). Diskurzi torej ne odražajo realnosti, temveč nam jo predstavljajo oziroma reprezentirajo na kulturno specifične načine. Na tem mestu se vprašamo, kako konkretno to počnejo, s kakšnimi referencami, podtoni in asociacijami ter kako ti prispevajo k naturaliziranju obstoječih razmerij moči v družbi. Problem pri diskurzivni konstruiranosti sveta ni v tem, da diskurzi ne odražajo resnične »resničnosti«, temveč da jo predstavljajo na način, ki privilegira (legitimizira, naturalizira) neko specifično podobo sveta v danem zgodovinskem trenutku, ki pa ni ne naravna ne edina možna. Podoba sveta diskurzov je seveda podoba, ki ustreza nosilcem moči oziroma hegemonskim diskurzom v družbi (Stanković 2005, 13–14). Procesi diskurzivnega konstruiranja resničnosti potekajo tudi v besedilih sodobne popularne kulture (filmi, glasba, itd.) kot zelo specifične reprezentacije sveta. Tako lahko v tej luči opredelimo film kot diskurz, ki predstavlja oziroma reprezentira neko podobo sveta na kulturno specifičen način.

Film in fotografija sta primera, ki dejansko odsevata resničnost pred objektivom, vendar bi težko govorili o objektivnosti, saj je za filmsko kamero oziroma fotografskim objektivom vedno nekdo, ki izbere določen objekt snemanja, izbere si zorni kot, svetlobo, barve, ipd. V tem pogledu sta film in fotografija subjektivno obarvani besedili, interpretaciji resničnosti in ne objektivna dokumenta. Niso vsa kulturna besedila načrtno zavajajoča, a mnogokrat to velja (npr. propagandni filmi in fotografija). Stanković pravi, da »gre v osnovi predvsem za to, da so različni teksti vedno vpleteni v same procese produkcije kulturno in zgodovinsko specifičnih načinov *samorazumevanja*, v procese, ki *šele omogočajo obstoj dane družbe kot njenim pripadnikom smiselne celote*« (Stanković 2005, 16).

Liki na filmskem traku so vedno le reprezentacija, predstavljeni so na točno določen način, ki je odvisen od kulturnega konteksta. Na osnovi teh reprezentacij si gledalec ustvari točno določeno podobo o likih, ki so v filmu predstavljeni. V raziskovalnem delu naloge, ki bo sledila, bom v desetih izbranih filmih analizirala lik matere. Od reprezentacije lika matere je odvisno, kakšno podobo bo ustvarila v gledalcu. Če je podoba matere skozi več filmov prikazana na enak način, se v gledalcu vtisne kot takšna. Ta podoba lahko tudi začne prevladovati v javnem diskurzu neke družbe. A pričujoče raziskovalno delo ne bo temeljilo na pomenih, ki se proizvajajo v reprezentaciji lika matere, temveč na vprašanju, ali v liku matere lahko zasledimo slovenski konstrukt cankarjanske matere. Seveda bo pri analizi treba opazovati tudi pomene lika in na kakšen način je lik matere predstavljen. Pomeni niso nikoli dani, temveč so vedno skonstruirani. Proizvaja jih jezik in z njim krožijo; niso samo v naših glavah, temveč jih proizvedejo družbene prakse, ki posledično vplivajo na ljudi. Pomeni so kulturno konstruirani in se prenašajo preko reprezentacij, s tem pa organizirajo naše vedenje, postavljajo pravila, norme, navade, običaje in stereotipe, ki družbo urejajo in vodijo.

3 Mitologija in mit o materinstvu

Film kot medij ponuja veliko mitskih podob, med drugim mitsko podobo matere. Pojem mitologije Mitja Velikonja opredeli kot »kompleksen sistem predstav, verovanj in simbolov, ki jih neka družba goji o sebi« (Velikonja 1996, 26) ali kako družba dojema samo sebe. Značilnost mita je njegova nedokončanost. Mit pušča strukturno praznino, s katero se spoprime posameznik, da bi rešil dilemo. Nerešenost in

nedokončanost delata mit vseskozi nov. Mit je nezavedna in nevidna zgodba, ki jo živimo. Vzajemno deluje z ideologijo, skupaj oblikujeta celovito mitologijo. Kot pravi Velikonja: »Mit je smerokaz, ideologija pa skrbi za stabilnost skozi spremembe« (Velikonja 1996, 25). Velikonja opozarja tudi na razlike med tradicionalnimi in sodobnimi miti, ki jih sicer ne bom naštevala, vendar lahko izpostavim enega, ki je za mojo nalogo ključen. Poudarja namreč nove medije prenosa, kamor spada tudi film¹ (Velikonja 2003, 8). Majda Hrženjak pravi, da je mit vpet v družbeno življenje, pomemben za utemeljevanje tradicionalnih vzorcev, vrednot in institucij ter ima funkcijo družbene reprodukcije in vzdrževanja družbene stabilnosti (Hrženjak 1999, 57). V nadaljevanju se bom osredotočila le na en mit, ki je smiselna za mojo raziskovalno nalogo, in sicer na mit o materinstvu.

Mit o materinstvu se pogosto reproducira v medijih in je v zahodni družbi najbolj razširjen. Miti oblikujejo družbeno realnost in s tem tudi spolni identiteti. Mit o materinstvu dopolnjuje mit o ženskosti in je komplementaren mitu očetovstva, ki ga dopolnjuje mit o moškosti, ti pa se reproducirajo preko medijev in družbenih interakcij. Suzana Štular meni, da (v temeljih) nespremenjen odnos do ženske in njene reprodukcijske zmožnosti kaže na to, da gre za mite in ne dejstva (Štular 1999, 67). Mit o materinstvu in podoba »dobre« matere ima pomemben element – krivdo. Krivdo ženske je vpeljalo krščanstvo z likom Eve, ki je utrgala prepovedani sadež in ga ponudila Adamu, in z likom device Marije, ki pa je Evino popolno nasprotje. Marija brez krivde, aseksualna, poslušna in nenevarna; je binarna opozicija Eve, ki je kriva, seksualna, neposlušna in nevarna. Ideal, ki naj bi ga ženske želele doseči, je približati se liku Marije, kar pa je nemogoče doseči, saj je nemogoče biti hkrati devica in mati. Lahko je devica ali mati, nikoli oboje, lahko je le polovična in nepopolna. V obeh identitetah je temeljna krivda že zaradi spola samega, saj je ženska zakrivila izgon iz raja in je nezmožna doseči ideal Marije. Poudarjanje krivde, ki se nenehno obnavlja, pa zagotavlja podredljivost žensk (Štular 1999, 68–69).

Dramatične spremembe v diskurzu o materinstvu so nastopile šele v letih med 1978 in 1988 kot posledica razvoja znanosti in tehnologije, feminističnih gibanj ter političnih in družbenih sprememb. Kljub nekaterim spremembam v kontekstu strukture družbe

¹ Jean Baudrillard pravi, da je v času med obema vojnama in hladno vojno mit »kot imaginarna vsebina preplaval film. Mit, pregan iz realnega z nasilnostjo zgodovine, je našel svoje zavetje v filmu« (v Velikonja 2003, 8).

je mit o materinstvu v osnovi ostal enak. Še vedno je vzor ženski, ki vstopa v socialni status matere, le razlagalni okvirji so se zamenjali. V dobi, ko je prevladal razum in znanost, je lik Eve zamenjala podoba »vsemogočne matere«, ki prevzame odgovornost za otrokov razvoj in živi s krivdo. Popolno materinjenje naj bi bilo v njeni zmožnosti, za kakršnokoli nepopolnost pa je kriva sama. Hkrati pa ta krivda oziroma odgovornost ni le na njenih plečih, temveč posredno zadeva nacijo, njen družbeni red in končno ves svet. Predpostavlja se celo, da je materinjenje vsemogočni materi dolžnost in izpolnjuje njeno eksistenco². Materinjenje naj bi bilo nedvomno želja ženske in dokaz ženskosti (Štular 1999, 70). Štularjeva omenja Everinghamove študije primerov, v katerih matere zanikajo čustvo jeze do svojega otroka, kadar pa se razjezijo, občutijo krivdo, ki je posledica umeščenosti materinjenja v »naravo« ter povezanosti materinjenja z ljubeznijo (Štular 1999, 71).

Mit o materinstvu nudi trdno in nevprašljivo identiteto, ki je družbeno edina sprejemljiva. Umeščenost materinjenja v naravo je pomembna za oblast, saj s tem ženske locira v družino in ne v javno sfero. Podrejena žena/mati in nadrejen moški/oče omogočata reprodukcijo obstoječih razmerij gospodstva (Štular 1999, 72). Ker je oblastem v interesu reprodukcija in ohranjanje obstoječih družbenih razmerij, potrebujejo točno določen tip državljanov in državljanek, ki ohranjajo proces demitizacije in remitizacije materinstva.

V prevladi religije so žensko krivdo vzpostavili z likom Eve, s prevlado racionalnosti pa je bilo treba krivdo na novo vzpostaviti z znanostjo. Krivdo so ponovno vzpostavili z gospodstvom nad žensko, njenim telesom in načinom materinjenja (Štular 1999, 74). Vsekakor lahko rečem, da je mit o materinstvu prisoten tudi v Sloveniji. V procesu identifikacije Slovencev je imela pomembno vlogo katoliška cerkev, ki je v zavesti Slovencev pustila velik pečat, s tem pa tudi oblikovala pogled na materinstvo in žensko.

² Ireland ugotavlja, da ženske, ki ne morejo ali ne želijo postati matere, težko ločijo identiteto ženske od identitete matere, kar nakazuje na to, da je materinstvo sestavni del ženske spolne identitete (Ireland v Štular 1999, 72).

4 Kompleks matere ali cankarjanska mati

4.1 Ojdipov kompleks in materinski nadjaz

Sigmund Freud je razvil teorijo o Ojdipovem kompleksu. Govori o procesu skozi katerega gre otrok, da razvije spolno identifikacijo. Mati ali veliki Drugi, ki otroka od rojstva hrani in neguje, postane njegov prvi objekt ljubezni. Otrok je podrejen kaprici Drugega-matere, njegova želja se reducira na zahtevo po njeni ljubezni. Mati kot prvi in najmočnejši objekt ljubezni postane pri obeh spolih tudi vzor za vse poznejše ljubezenske odnose. Deček in deklica želita pri svoji materi zasesti mesto očeta. Oče predstavlja avtoriteto in je zastopnik Zakona, ki pretrga podrejenost otroka kaprici Drugega. Otrok razreši Ojdipov kompleks, ko se identificira s spolom enega od staršev, drugi spol pa sprejme za spolni objekt. Od te izbire je odvisna izbira spolne identitete (Freud 1938, 66–74). Pri deklici in dečku je proces razrešitve Ojdipa različen, vendar na tem mestu ne bom šla v podrobnosti, saj niso ključne za mojo raziskavo. Ključnega pomena v razrešitvi Ojdipovega kompleksa je nadomestitev vladavine partikularne kaprice Drugega (matere) z vladavino univerzalne simbolne instance očetovskega Zakona (Žižek 1987, 155). Otrokova želja ni več reducirana na zahtevo po materini ljubezni, temveč je želja istovetna z Zakonom. Od materinskega do očetovskega Drugega poteka prehod, vendar ni preprosto prehod od »dominacije matere« do »dominacije očeta«, temveč je bistvo v tem, da otrok izkusi, da je že sam Drugi (mati) podrejen Zakonu ali očetovski besedi. Ta Zakon osvobodi otrokovo željo ujetosti v zahtevo Drugega. Nadjaz otroka z razrešitvijo Ojdipovega kompleksa naredi neodvisnega od kakršnegakoli zunanjega vpliva (Žižek 1987, 155–156).

Če razrešitev Ojdipa spodleti, otrok ostane v stanju odvisnosti od matere (realni Drugi), svoj nadjaz ima nekako zunaj. Drugi je postavljen na mesto nadjaza, ki subjektu manjka kot znotrajpsihična instanca. V libidinalni ekonomiji razmerja med otrokom in materjo otrok nadomesti očeta. Tako se otrok spet znajde v podrejenem odnosu z materjo, ukazu njenega nadjaza, naj ji »priskrbi manjkajoči falus« (v različni fantazmatski obliki: od zvestega služenja do socialnega uspeha), v kolikor pa se identificira z očetom, to poteka na imaginarni ravni in ne simboli, kajti oče je njegov konkurent za materino ljubezen. Otrok materine zahteve oziroma zahteve njenega nadjaza nikoli ne more zadovoljiti (Žižek 1987, 156). Janek Musek pri razlagi o slovenskem nacionalnem značaju navaja Žižkovo interpretacijo slovenskega značaja

in jo strne v naslednje ugotovitve: pomanjkljiva vloga očeta kot »nosilca Zakona« vodi v vztrajanje simbiotskega odnosa mati-otrok in zatekanje k »incestni« domačnosti namesto v odpiranje k »tujemu«, univerzalnemu, s tem pa k vzpostavitvi materinskega nadjaza namesto normalnega nadjaza. Iz relativno prevladujoče vloge materinskega nadjaza Musek izpelje nekaj

tipično »slovenskih« značilnosti, kot so apoteza materinskosti, domačinkosti in njunih simbolov, občutje in nostalgija zakoreninjenosti, tradicionalnost, družinska orientacija, zavrta ekspanzivnost in depresivnost, na negacijah zgrajena in nepopolna moška identiteta, obenem pa uspevanje skoraj obredne delavnosti, pridnosti in discipliniranosti, ki pa ravno zaradi takšne narave ni dovolj produktivna in ustvarjalna (Musek 1994, 170).

Musek vlogo matere kot nosilke nadjaza vidi kot možno posledico razmeroma velike odsotnosti moških v slovenskih družinah, predvsem v 19. stoletju, za drugi vzrok pa navaja relativno moč agrarno-ruralnih prvin in relativno pozen razvoj meščanstva (Musek 1994, 170–171). Z avtorjevimi možnimi vzroki se tudi sama strinjam, čeprav ne moremo trditi, da ravno to oblikuje zdajšnji slovenski značaj, menim, da so bile te »tipično slovenske značilnosti« včasih veliko bolj izpostavljene in več vredne kot pa v današnji slovenski družbi. Lahko pa rečem, da se konstrukt »slovenskosti« tudi v preporodu slovenske nacionalne identitete še vedno vrti okoli istih značilnosti, le da so te preimenovane. Tudi Musek meni, da razlagi primanjkuje empiričnih dokazov. Vseeno pa je v Sloveniji še vedno velik delež prebivalstva, ki prihaja iz ruralnega območja, kar pomeni, da so veliko bolj podvrženi tradicionalnim družinskim vlogam oziroma značilnostim, ki jih je navedel Musek v zgornjem odstavku. Materinski nadjaz je tudi ključen pri »kompleksu cankarjanske matere«, ki ga bom obravnavala v nadaljevanju.

4.2 Cankarjanski lik matere

Ivan Cankar, slovenski pisatelj, dramatik in pesnik je začrtal tako imenovani cankarjanski »kompleks matere«, ki ni bila zgolj njegova osebna težava, temveč se v njej artikulira sklop, ki je lahko pokazatelj ustrojenosti »socializacijskega procesa« pri Slovencih. V Cankarjevem literarnem opusu ima lik matere posebno mesto in kot pravi Dušan Pirjevec sta Cankarjev odnos do matere urejali dve tendenci. Na eni strani Cankar mater poveljuje in ji postavlja spomenik, opisuje njeno tiho trpljenje,

nenavadno moč in nenehno samožrtvovanje. Druga tendenca pa ga sili, da se materi ves čas izpoveduje o svojem življenju in delu, se trudi popraviti krivice, ki ji jih je prizadejal in želi poravnati neporavnane, a nepovračljive dolgove. Stalno ga je mučila nikdar izgovorjena beseda ljubezni, nikoli ni znal vračati čustev, materi nikoli ni znal podariti ljubezni (Pirjevec 1964, 436). Svojega neprimernega vedenja do matere se je zavedal, zato je čutil, da je ostal materi dolžan in da ni izpolnil vseh obveznosti do nje. Njegova mati je bila njegov upnik; dolžan pa ni bil sam sebi, temveč svoji materi. »Mati je bila zanj vrhovni etnični princip in simbol neke zveze in dolga« (Pirjevec 1964, 436).

O Cankarjevem življenju in njegovem odnosu do matere in drugih žensk še najbolje govorijo njegova literarna dela. Zato so različni avtorji Cankarja analizirali preko njegovih literarnih del in ne po avtobiografiji. Marijan Košiček pravi, »da je vsako dobro književno delo bolj ali manj pisateljev avtoportret« (Košiček 2001, 7). To, o čemer pisatelj piše, je ogledalo njegove osebnosti.

Košiček navaja Cankarjevo novelo *Ob smrtni postelji*, ki govori o tem, kako je mati tik pred svojo smrtjo izročila svoje materinsko poslanstvo sinu. »Naročila mu je, da mora skrbeti za vso družino, ki zdaj izgublja svojo rednico« (Pirjevec 1964, 437). Avtor poudarja, da v noveli ne gre zgolj za prehajanje materinskih dolžnosti od matere na sina, temveč gre še za nekaj drugega, kar je odločilnega pomena. S tem, ko je umirajoča mati izročila svoje poslanstvo sinu, je dokončno določila vsebino njegovega življenja. Šele v tistem trenutku je sinova eksistenca dobila pravi smisel. Mati mu ni dala samo življenja, temveč tudi smisel življenja. Ob tem pa Pirjevec uporabi še pojme iz Freudove psihoanalize, ki pravijo, da se pri Cankarju kot njegov nadjaz, super-ego, ni pojavil oče, temveč mati (Pirjevec 1964, 437). Kaj pomeni, ko mati postane nosilka nadjaza sem omenila že v prejšnjem poglavju, ki govori o Ojdipovem kompleksu in materinskem nadjazu.

Kadar mati postane nosilka nadjaza se po Žižku težišče v celotni »ekonomiji« delovanja nadjaza premesti. Normalni nadjaz namreč deluje tako, da nas iztrga neposredni dvojni, zrcalni relaciji z materjo in odpre širši univerzalnosti. »Subjekt se identificira ravno s tem, kar se mu je sprva prikazovalo kot zunanja sila negativnosti. Oče kot »zunanji« dejavnik moti zaprtost skladnega sožitja otroka z materjo in otrok to pretvori v »notranji« Zakon, v Ideal jaza« (Žižek 1982, 245). Oče kot nosilec

Zakona pretrga »popkovino«, ki otroka veže na mater. Žižek to konstelacijo opiše še cankarjansko, kjer mater primerja z »Domačijo«, »tuje« pa z očetom. Pravi, da je pri temeljni libidinalni konstelaciji »materinskega« Zakona pomembno, da groze ne vzbuja incestuozna zaprtost, temveč odprtost »tujemu« (tuja učenost, tuje ženske, tuji užitki). »Materinski Zakon je etos zaprtega kozmosa« (Žižek 1982, 246). Cankarjeve črtice o materi pripovedujejo o tem, kako jo »rani«, jo tako ali drugače prizadene, jo na primer zataji, ko ga čaka pred šolo, ko zavrne kavo, ipd. Žižek pravi, da ta dejanja kažejo na korelat »očetomora«, skozi katerega oče zavlada kot zakon. Mati naj bi sinu pred smrtjo lahko naložila »poslanstvo« le zato, ker jo je v nekem »globljem pomenu« sam ubil. Ta »krivda« subjekt zadolži do konca življenja kot nikoli končano vračanje dolga mrtvi materi. Opozori še na ekonomijo užitka; Cankar uživa ko mater »rani«, a ne toliko v samem dejanju, temveč v muki, ki si jo s tem prizadene (Žižek 1982, 246).

V črtici *Skodelica kave* se odnos Cankarja do matere najlepše pokaže, ko jo prizadene, »rani« in nato uživa v lastnem trpljenju. V tej črtici je opisal, kako je od matere zahteval črno kavo, čeprav je vedel, da doma ni niti kruha, kaj šele kave. Pisatelj se je zavedal vzroka svoje zahteve in ob tem zapisal: »Morda le zategadelj« (Košiček 2001, 40). Zavedal se je, da le išče razlog, da bi lahko bil napadalen do matere. Ker je na materinem obrazu videl, da mu ne more ustreči, je užaljen odšel. Vendar mu je mati pozneje kavo le prinesla, najbrž si jo je nekje izposodila. Namesto, da bi bil vesel in hvaležen materine požrtvovalnosti, se je odzval ravno obratno: »Jaz pa sem se ozrl in sem rekel z zlobnim glasom: »Pustite me na miru!... Ne maram zdaj!« (Košiček 2001, 40). V tej črtici se lepo pokaže, kako močno ga je mati obremenjevala in kako ji ni mogel in ni želel vračati naklonjenosti in hvaležnosti. Po izbruhu je seveda občutil hudo kesanje in kot mnogokrat poprej se ji je želel opravičiti in jo prositi odpuščanja, vendar tega ni storil. Na tem mestu vidimo, da je Cankar užival v lastni bolečini, v mukah, ki si jih je ves čas prizadejal.

Cankar je »tujec«, sam je pretrgal popkovino neposredne vezi z domačim, glede na kraj, od koder govori, je zavezan »tuji učenosti«, hkrati pa se ni zmožen identificirati s »tujim«, je kot travma. Svojo »tujost« občuti kot izdajalstvo (Žižek 1982, 247).

Žižek meni, da Cankar s svojim književnim delom nikakor zgolj ne »uteleša« neke osnovne ideološke konstelacije slovenstva »nacionalne identitete«, temveč proizvede distanco do nje, nakaže na temeljno »laž« pozicije »materinskega nadjaza« oziroma

skozi celoten kompleks problematike »tujstva« nakaže, kako je domačijska zakoreninjenost vedno v skrajni liniji že »fingirana« (Žižek 1987, 39). Drugače povedano tako imenovanega »cankarjevskega mita matere« nam ni treba od zunaj »pobijati«, saj je njegov najostrejši kritik že Cankar sam. V svojih delih je govoril kako bi ga »vrnitev domov« zadušila in da je bila »zatajitev matere« edini način, da je kot subjekt sploh preživel. Zavedal se je, da njegova zadržanost do matere ni naključna, to je bil stalen pojav, ki ga odražajo njegova književna dela.

Žižek se sprašuje, v čem je laž pozicije matere, ki se žrtvuje za srečo svojih otrok. Meni, da je v tej vlogi žrtve narcistični užitek, ki materi daje njeno imaginarno identiteto. Biti žrtev, biti izkoriščana s strani svoje družine je njen simptom, ki ga »ljubi bolj kot samo sebe«. Ni je strah, da bi bila preveč izkoriščana, temveč da tega žrtvovanja nihče ne bi opazil. Mati zahteva, da njeno žrtev sprejmemo. S tem, ko jo člani njene družine izkoriščajo, ji zgolj vračajo njeno lastno sporočilo in zato ni čudno, če mati v tem neugodju najde užitek. To je točka, na kateri mati ni pripravljena popustiti, na tej točki je ogrožena konsistenca njenega imaginarnega jaza. Vse je pripravljena dati, le svoje vloge žrtve ne (Žižek 1987, 40).

Odkar smo se v osnovni šoli učili o Ivanu Cankarju, je bilo kar nekaj govora o njegovi materi, saj je v njegovih številnih književnih delih prav ona osrednji lik. Odnos Cankarja do matere sem že precej natančno obdelala, a nekaj vseeno manjka. Na tem mestu se torej vprašajmo, kje je bil Cankarjev oče, mož trpeče matere? Je bil oče le psihično ali tudi fizično odsoten? Če je oče psihično odsoten in fizično prisoten, je končno lahko tudi fizično odsoten, saj svoje vloge tako ali drugače ne »odigra«, kot bi jo moral, ne kot oče ne kot mož. Če oče kot predstavnik Zakona ne odigra vloge v primarni socializaciji, za otroka dejansko ne »obstaja«. Tako mati prevzame obe vloge, za otroka je tudi instanca Zakona, a vloge postavljalca Zakona ne more nikoli odigrati tako, kot to stori oče. Pri vlogah je ključno, da sta ločeni, da eno predstavlja mati in drugo oče.

Cankarjev oče je fizično bil prisoten, bil je alkoholik in zato psihično popolnoma odsoten. Otroci so nanj gledali skozi oči matere kot na slabiča, negativca, nesposobneža in neodgovornega moškega, ki je s svojim neprimernim vedenjem onesrečil njihovo mater. Ugotovimo torej, da je nasprotje cankarjanske matere mož alkoholik. Psihiater Janez Rugelj, ki je znan po svojem delu z alkoholiki, je v knjigi

Zmagovita pot opozoril na sokrivdo alkoholikove žene. Prišel je do spoznanja, da večina ljudi, še posebej žene, vztrajajo v sožitju in trpljenju ob alkoholiku. Spraševal se je, zakaj te žene ne rešijo sebe in svojih otrok. Meni, da za resnično rešitev ne odločijo, ker jim to ne glede na »zdrav razum« in »življenjske možnosti« preprečujejo skrivne podzavestne potrebe po samokaznovanju, stokanju in pritoževanju ali pa dominiranju, sadizmu, ipd. (Rugelj 1985, 225–226). S tem naj bi tudi žena ohranjala svojega moža v jarmu alkoholizma, potrebovala naj bi ga za potrjevanje svoje subjektivne pozicije. Žižek se strinja, da žrtvujoča se žena in mati tiho prenaša družinsko breme, hkrati pa je očitajoča in se potrjuje skozi poniževanje moža. V resnici je pomagala vzpostaviti situacijo, ki potiska alkoholika v pozicijo, ki mu jo vsi očitajo (Žižek 1987, 41). Mati-žena v poziciji Ideal-jaza nalaga simbolni dolg, producira intersubjektivno mrežo, znotraj katere se očetu-možu kot edini izhod iz eksistencialne težave pokaže alkoholizem. Žižek pravi, da je ravno takšna narava slovenskega alkoholizma, ki je »empirična potrditev« tega, »kako lik cankarjanske matere uteleša neko simbolno, intersubjektivno konstelacijo, ki je še zmerom dejavna« (Žižek 1987, 41).

Pri materinskem nadjazu je treba poudariti še nekaj, kar otrok dobi v socializacijskemu »paketu«. Mati je tista, ki nastopi kot znanilec simbolne kastracije, ki otroka ujame v nepovrnjivi simbolni dolg in predstavlja instanco Zakona. To pomeni tudi, da je nosilka kastracije, ki otroka drži v »zaprtem« dvojnem razmerju. Problem, ki tu nastopi, ima mnogo razsežnosti, a opozorimo samo na dejstvo, da s tem, ko mati namesto očeta nastopi kot instanca Zakona, v temelju blokira »normalno« seksualno razmerje z nasprotnim spolom. Vsaka druga (»tuja«) ženska je izdajstvo matere (»pravega« incestuoznega objekta) (Žižek 1982, 259).

Kot nam je najbrž vsem znano, tudi Cankar nikoli ni bil zmožen imeti »normalnega« seksualnega razmerje z žensko³. Ves čas je tarnal, da je osamljen in da si želi ljubezni, vendar ni bil sposoben ljubezni ne vračati ne prejemati. Vse življenje je ostal po vplivom matere, ki se je bala, da bo sina izgubila, če se bo zaljubil in poročil. Občutek krivde do matere ga je od žensk sistematično oddaljeval. Njegova odvisnost od matere se kaže tudi v nekaterih njegovih literarnih delih, kjer opisuje strah, kako bo sploh obstajal brez matere. Njegov odnos do matere se tudi po njeni smrti ni spremenil,

³ O kratkih ljubezenskih razmerjih Ivana Cankarja oziroma o njegovem pogledu na ljubezen je več pisal Marijan Košiček v knjigi *Ženska in ljubezen v očeh Ivana Cankarja*.

ostal je zavezan materi, ter celo življenje iskal ljubezen, a ves čas ponavljal isto napako, saj je v drugih ženskah iskal materinsko ljubezen, ki pa mu je seveda niso mogle dati.

Na tem mestu lahko omenim še Metoda Trobca, slovenskega serijskega morilca, ki je ženske moril zato, da bi si povečal seksualne užitke. V času sojenja je njegovo podobo dopolnjeval skrivnostni nasmešek, ki ga je naredil še bolj srhljivega. Razlago nasmeška je ponudil Žižek, ki pravi, da gre pri Trobcu za željo v čistem stanju, ki se ne ozira na zunanerealnostne ovire, sredi te želje pa je na delu že nadjaz kot instanca, ki ukazuje uživanje. »Nadjaz ni na delu zato, da bi našel zadoščenje v naknadnem kaznovanju za zločin, temveč je na delu že v samem seksualnem dejanju, kot moment, ki ga sprevrne v žrtvovanje objekta« (Žižek 1982, 242). Trobca umesti v linijo cankarjanskega junaka, njegova dejanja pa naj bi izhajala iz cankarjanskega kompleksa matere. »Dejanja tovariša Trobca so natančno »druga, temna stran« cankarjanske »zvestobe Materi«, žrtvovanje, ki ohranja živo ljubezen do Nje – so tisto o čemer pač sanjari »priden Slovenec« (Žižek 1982, 260).

Kompleks matere predstavljajo vse do sedaj našete značilnosti matere Ivana Cankarja, ki posebej »slovensko mati«. Oznaka »cankarjanska mati« se je med Slovence zasidrala kot oznaka za mati, ki svojega sina priveže nase. Ko nekdo reče, »ta mati je cankarjanska«, misli na to, da med materjo in sinom popkovina nikoli ni bila prerezana. Je to tipična slovenska mati? Tega ne moremo trditi, saj ni zadosti empiričnih dokazov, ki bi to potrjevali. Je pa cankarjanski kompleks matere pogost v slovenski družbi. Tako pogost, da se je oznaka »cankarjanska mati« prijela v zavest Slovencev in da se je s tem kompleksom ukvarjalo in ga proučevalo že kar nekaj avtorjev, nekatere sem že omenila⁴, predvsem pa je zelo dobro konstrukt razvil v teorijo Slavoj Žižek. V Sloveniji je mati kot nosilka nadjaza posledica različnih zgodovinskih pogojev, od gospodarskih do kulturnih, in je v ključnem trenutku oblikovanja nacionalne identitete prevladala predvsem zaradi strahu pred razvijajočim se kapitalizmom (Žižek 1982, 248–249). S tem, koliko je danes ta materinski kompleks na slovenskih tleh še prisoten, se ne bom ukvarjala, temveč bom to preverila v slovenskih filmih. Ali se cankarjanska mati kaže v reprezentaciji lika

⁴ O konstrukt cankarjanske matere je pisal tudi Marcel Štefančič Jr. v članku *Metod – portret slovenske povprečnosti za tednik Mladina* in Roman Vodeb v člankih *Slovenski (kolapsirani) oče* ter *Tajkuni in nadjaz* za časnik Večer. Vsi članki so dostopni na spletu.

matere? Ali se v odnosih med liki v filmu kaže kompleks matere? V filmih bom iskala elemente, ki bodo nakazovali na slovenski konstrukt trpeče, žrtvujoče se matere. Pričakujem, da se bo v izboru filmov prej kot v novejših materinski kompleks pokazal v filmih starejšega datuma.

5 Analiza lika matere v desetih najbolj gledanih slovenskih filmih

Za analizo filmov sem izbrala deset premierno najbolj gledanih slovenskih filmov. Ta izbira je bila najbolj objektivna, med drugim pa so bili izbrani filmi premierno najbolj gledani, kar pomeni, da so Slovence z nečim pritegnili. Morda se bo v analizi pokazalo, da filmi reproducirajo nekatere od tipično slovenskih konstrukto, ki ljudi pritegnejo oziroma se z njimi lahko poistovetijo. Se v filmih reproducira konstrukt »cankarjanske matere« ali je ta popolnoma odsoten? Če se opremo na konstruktivistične argumente, lahko trdimo, da se iz konstruktivističnega zornega kota tudi človekove spolne identitete kažejo kot konstrukti. V reprezentaciji lika matere bom iskala konstrukt materinstva. V teoretskem delu sem obravnavala slovenski konstrukt matere, ki ga bom v raziskovalnem delu še preverila z naslednjim raziskovalnim vprašanjem: Ali se v reprezentaciji lika matere v obravnavanih filmih pojavi podoba cankarjanske matere?

Deset premierno najbolj gledanih filmov sem izbrala s pomočjo filmografije slovenskih celovečernih filmov od leta 1931 do leta 1993 ter s pomočjo Filmskega sklada Republike Slovenije, ki ima na svoji spletni strani objavljene podatke o premierni gledanosti slovenskih filmov od 1993 leta naprej. Ker iščem točno določen slovenski konstrukt v reprezentaciji matere, sem iz nabora desetih premierno najbolj gledanih filmov izločila enega, ki ga ni posnel slovenski režiser, in sicer film *Kajmak in marmelada*, ki je sicer drugi najbolj gledan film, vendar ga je posnel Branko Đurić, ki je po narodnosti Bosanec, zato predvidevam, da se v filmu ne pojavljajo tipični »slovenski« konstrukti. Če že iščem neke slovenske konstrukte in izločam filme, ki jih niso posneli slovenski režiserji, bi prav tako lahko izločila filme Františka Čapa. Menim, da je Čap toliko naredil za slovenski film, da smo ga hitro vzeli za svojega. Kot pravi Vrdlovec, je Čap prišel v Jugoslavijo, ko je slovenski povojni film znal šteti do pet in še to bolj količinsko in manj kakovostno (Vrdlovec 2010, 251).

V deset premierno najbolj gledanih sem uvrstila naslednje filme: *Petelinji zajtrk* (183.093 gledalcev), *To so gadi* (112.394 gledalcev), *Vesna* (95.980 gledalcev),

Outsider (90.954 gledalcev), *Ne joči, Peter* (82.295 gledalcev), *Ne čakaj na maj* (83.626 gledalcev), *Srečno Kekec* (75.835 gledalcev), *Kekec* (62.855 gledalcev), *Zadnja večerja* (63.173 gledalcev) in *Vdovstvo Karoline Žasler* (57.127 gledalcev). Podatki o premierni gledanosti sicer obstajajo, a me je presenetilo, da ne obstaja lestvica najbolj gledanih slovenskih filmov. Za filme iz zgodnejših obdobj, se pravi od leta 1931 do leta 1993, so podatki o premierni gledanosti navedeni ob filmih, ki so zbrani v filmografiji slovenskih celovečercev. V filmografiji novejših filmov od leta 1994 do 2003 pa ob filmih teh podatkov ni. Našla sem jih na spletni strani Filmskega sklada RS. V nadaljevanju se bom posvetila analizi filmov, ki sem jih zgoraj naštel.

5.1 Petelinji zajtrk

Petelinji zajtrk je novejši film iz leta 2007, ki je podrl rekorde gledanosti in se uvrstil na prvo mesto lestvice slovenskih filmov. Film je režiral Marko Naberšnik po istoimenskem romanu pisatelja Ferija Lainščka. Zgodba v je ljubezenska in se odvija v Gornji Radgoni. Mladi fant Djuro se kot vajenec zaposli pri mojstru Gajašu, lastniku avtomehanične delavnice. Djuro se zaljubi v Bronjo, ki je poročena z lokalno barabo Lepcem. Med njima kmalu vzplameni ljubezen, nato pa se na skrivaj srečujeta. Skrivnostno ljubezensko razmerje v tako malem kraju ne ostane prav dolgo skrito. Gajaš medtem fantazira o hrvaški pevki Severini, ki se na svoji glasbeni turneji ustavi tudi v tem kraju. Lepec mu ponudi priložnost, da jo osebno spozna in jo pripelje na večerjo. Naslednje jutro vse skrivnosti in spletke pridejo na dan. Gajaš izve, da mu je Lepec pripeljal prostitutko, ki je podobna Severini, Lepec pa izve, da ga žena vara z Djurom. V trenutku besa, razočaranosti in jeze Gajaš ustrelj Lepca, s tem pa se zgodba zaključí. Gajaš gre v zapor, avtomehanično delavnico prepusti Djuru, ki je končno srečen z Bronjo.

Ključna stvar, ki jo v filmu analiziram je lik matere, ki pa je v tem filmu odsoten. V filmu se lik matere ne pojavi oziroma ni izpostavljen. Čeprav je Bronja tudi mati mlade deklince, pri njej ta vloga ni v ospredju. Ne igra vlogo matere, temveč prej lik žene, ljubice in privlačne ženske. Vemo, da je poročena in da spozna moškega, v katerega se zaljubi in se z njim skrivaj srečuje.

Vsekakor pa se v filmu pojavi nekaj, kar namigne na kompleks matere ali cankarjansko mati. Mojster Gajaš ima namreč nekaj prijateljev, s katerimi se vsak dan dobiva, popiva in karta. Nekega dne pa ta mali kraj pretrese novica, da je zobar

Viktor, del njihove klape, spolno zlorabil prostitutko in je že nekaj časa osumljen pedofilije. Vsa klapa je zgrožena, mu obrne hrbet in o njem noče več nič slišati. Zobar nato naredi samomor. V dialogu Gajaša z ostalimi prijatelji izvemo, da je bil zobar Viktor star dvainštirideset let in je še vedno živel pri mami. Gajaš ob tem še pripomne, da ni čudno, da je to storil, ko pa je pri teh letih še vedno živel pri mami. Iz tega dialoga izvemo, da je bil zobar mamin sinko brez očeta in da je zato storil zločin. Čeprav le posredno, se konstrukt cankarjanske matere v filmu le pojavi.

5.2 To so gadi

Film *To so gadi* je režiral Jože Bevc leta 1977. Glavni lik je šofer mestnega avtobusa Boris Štebe, vdovec, ki ima pet sinov, za katere skrbi gospodinja Rozi. Navihani fantje s svojimi potegavščinami spravljajo gospodinjo Rozi in celotno sosenko ob živce. Rozi večkrat grozi, da jih bo zapustila, kljub temu, da jih ima neizmerno rada. To nekega dne res stori. Ko Rozi že odide, pa na obisk pride njena nečakinja Meri. Naseli se pri Štebetovih, saj si namerava poiskati službo v mestu, med bivanjem pa vsem fantom zmeša glave. Celo Toni, Štebetov sodelavec, se vanjo zaljubi, čeprav naj bi bil večni samec. Meri mu čustva na žalost vseh Štebetovih fantov začne vračati. Na skrivaj opravi voziški izpit za avtobus in s tem preseneti Tonija. Na srečo Štebetovih pa se Rozi vrne.

Lik matere se tudi v tem filmu ne pojavi. Pet fantov odrašča brez matere in ob živce spravlja očeta Štebeta. Namesto matere za njih skrbi gospodinja Rozi, ki jih ima rada, kot bi bili njeni. Kadarkoli grozi s svojim odhodom, si vedno premisli zaradi najmlajšega Mukija, saj jo skrbi, kako bi fant preživel v takšni družini. Čeprav Rozi ni njihova prava mati, pa vseeno prevzame njeno vlogo. Je gospodinja, ki skrbi za dom in družino.

Zdi se mi pomembno omeniti, da je v filmu izpostavljen lik sosede Merklinke, zagrenjene žene, ki živi z zapitim možem in svoj nos vtika v vse sosedske zadeve. Natančno ve, kaj se s kom dogaja, je pravi »informacijski center«. Lahko bi rekla, da je situacija kar »tipično slovenska«. Film reproducira konstrukt tipične zagrenjene slovenske sosede, ki o vseh vse ve. Čeprav je sama nezadovoljna in nesrečna, se z užitkom naslaja nad tujo nesrečo.

5.3 Vesna

Lahkotno komedijo *Vesna* je František Čap posnel leta 1953 v Ljubljani. Dijaki Samo, Krištom in Sandi se pripravljajo na maturo, vendar niso prav zagrizeni, prej nasprotno. Domisljijo se, da bi eden od njih zapeljal domnevno hčer profesorja matematike, da bi prek nje prišli do matematičnih nalog za maturo. Odločijo se za žreb, ki bo določil, kdo od njih jo bo zapeljal. Izzreban je Samo. Skupaj napišejo ljubezensko pismo, v katerem dekletu poimenujejo Vesna, saj njenega pravega imena ne poznajo. Ta se zaljubi takoj, ko pismo prebere. S Samom se dobita v parku, nato pa jo povabi na let z jadralnim letalom, ki mora zasilno pristati na gozdi jasi. Vesna doma najde maturitetne naloge na očetovi mizi in jih prinese Samu. Njemu ni več do prevare, vendar ji o tem nič ne pove. Sandi in Samo se zaradi nalog stepeta in Samo je pri tem poškodovan. Samo pošlje Sandija, naj Vesni sporoči, da ne more priti na zmenek, ta pa ji pove vse o njihovem načrtu. Razočarana Vesna se odloči, da opravi prvi skok s padalom, čeprav jo je neizmerno strah. O tem s pismom obvesti Sama in svojega očeta. Samo takoj pohiti na letališče, kjer se sreča z Vesnino teto, vendar sta oba prepozna, da bi prestregla Vesnino namero. Samo med padalkami opazi Vesno in z njeno teto se jo odpravita poiskat. Samo jo reši z drevesa, v katerega se je med pristankom zapletla in medtem zgladita spor. Fantje nato uspešno maturirajo, presrečna mama Kocjan povabi vse na kosilo, tudi Vesno, njeno teto in očeta.

Gre za še en film, v katerem je oče vdovec in sam vzgaja hčerko Janjo (Vesno). Pri vzgoji mu sicer pomaga teta Ana, ki ga predvsem omehča, kadar je prestrog. Oče želi na vsak način zaščititi hčerko, saj se zaradi izgube žene boji, da bi izgubil še njo. Obvarovati jo hoče pred vsemi nevarnostmi, predvsem pa pred fanti. Zveni precej tipično za očete, ki želijo svoje hčerkice varovati in zaščititi pred »zlobnimi« nameni fantov.

Lik matere je tu bolj izrazit kot v prvih dveh filmih. Samo ima mamo, ki skrbi še za dva fanta, ki sta Samova sošolca in njegova dobra prijatelja. Ampak tu je samo mati, oče ni prisoten. O liku očeta ne izvemo nič. Mati Kocjan je stroga in kar naprej opominja fante, da se premalo učijo in da jim gredo po glavi same neumnosti. Vendar jo fantje, ko je treba, znajo oviti okoli prsta. Naloga matere je biti avtoritativna zaradi odsotnosti očeta, ki bi moral prevzeti to nalogo, in hkrati ljubezniva. V tem filmu v liku matere ne opazimo izrazitih potez preučevanega kompleksa in čeprav je oče

odsoten, mati ni trpeča, žalujoča cankarjanska mati, ki sina priveže nase in odganja vse druge ženske. Mati Kocjan uteleša ljudsko preprostost in poštenost. V reprezentaciji matere Kocjan bi lahko našli vzporednice z nekimi »tipičnimi« karakteristikami Slovencev. Rečeno drugače, konstrukt »slovenskosti« že od oblikovanja nacionalne identitete spremljata označevalca, kot sta poštenost in preprostost.

5.4 Outsider

Film *Outsider* je posnel režiser Andrej Košak leta 1997. Zgodba je postavljena v leto 1980, v čas Jugoslavije. Sead Mulahasanović je dijak, ki se s svojo družino preseli iz Bosne v Ljubljano. Njegova mama je slovenska gospodinja, zadržt bosanski oče pa podoficir Jugoslovanske ljudske armade. Sead se v šoli spoprijatelji s ponavljavcem Kaduncem, ki ga seznanja s svojim punk bendom, torej zvrstjo, ki se je rodila v tistem času. Sead se zaljubi v sošolko Metko, s katero se prične sestajati. Druži se s Kaduncem, ki je njegov edini prijatelj, saj so ostali sošolci do njega bolj ksenofobično naravnani. Nekega dne šolski ravnatelj med poukom učencem sporoči, da so bolnega predsednika Tita prepeljali v ljubljanski klinični center in da je varnost v državi ogrožena. Kadunc, večni upornik gre še isti večer pisat anarhistične grafite po zidovih vojašnice in si s tem nakoplje jezo Seadovega očeta. Na podoficirjev ukaz ga vojaki pretepejo in zaprejo. Metka s Seadom zanosi, a se pod pritiskom svojih staršev odloči za splav. Seada to zelo razžalosti, nato pa še izve, da se bodo z družino spet preselili, čemur se odločno upre. Z očetom se spreta, Sead pograbi očetovo pištolo in se ustrelji, medtem ko oče strmi v televizijski sprejemnik, kjer poročajo o Titovi smrti.

Seadov oče je poročen z Slovenko, gre torej za slovensko-bosanski par, ki v odnos vnašata vsak svojo kulturo. Oče je avtoritativen, strog, predstavlja tipično podobo podoficirja. Mati je tiha, zaščitniška in ljubezniva do sina ter v podrejenem odnosu z možem. Lahko bi rekli, da igra lik nevtralne matere, ki skrbi za dom in družino in se nad tem ne pritožuje, kar nam daje občutek, da je s svojo pozicijo zadovoljna. Ni videti obremenjena s krivdo in trpljenjem, kot bi se v svojo usodo vdala. Ta podoba potrjuje mit o materinstvu, ki reproducira podredljivost žensk in njihovo primarno vlogo/nalogo, to je skrbeti za dom in družino.

5.5 Ne joči, Peter

Partizansko komedijo je posnel France Štiglic leta 1964. Dva minerja, Dane in Lovro, razstreljujeta železniške proge, vendar si želita več vznemirjenja. Komandant ju pokliče in jima da novo nalogo. Pošlje ju na zapleteno akcijo, v kateri morata prepeljati tri otroke na osvobojeno ozemlje. Naloga se jima zdi ponižujoča. Na vozu ju odpelje nek novinec, ki jima nato tudi sledi, saj je zamenjal vrečo s krmo z njuno bisago, v kateri sta nosila hrano in obleko. Med potjo ju ujame in se jima pridruži na potovanju do osvobojenega ozemlja. Med potjo jih nekajkrat napadejo Nemci, vendar se jim spretno izognejo. Novinec se spet izgubi, medtem pa otroci z Danetom in Lovrom pridejo do hiše, kjer se želijo okrepčati. Po zapletu zaradi identitete se spoznajo s partizanko Magdo, ki jo je gospodarica hiše skrivala. Magda, ki okolico bolje pozna, jih odpelje do osvobojenega ozemlja. Najmlajši otrok Peter se med begom pred Nemci spet izgubi in pade v luknjo, v katero se nato vsi skrijejo. Dane in Lovro ugotovita, da rov pelje do jame, kjer imajo Nemci skrito strelivo. Zadovoljna sta, da bosta končno doživela malo »akcije«, zato v jamo nastavita eksploziv. Nato odrinejo proti reki, kjer Lovro z otroki in Magdo v čolnu odvesla na osvobojeno ozemlje, Dane pa medtem zamoti Nemce. V tistem trenutku se spet pojavi novinec, ki Daneta reši. Ko so vsi na osvobojenem ozemlju, Daneta in Lovra pokličejo v štab, kjer ju preseneti Magda v uniformi obveščevalnega oficirja. Dane, ki se je v Magdo zagledal, se tolaži, da najbrž ne bo večno v tej uniformi, ter nadaljuje svojo pot z Lovrom in novincem.

Tudi ta film govori o dveh moških z otroci, le da morata tokrat partizana poskrbeti le za to, da jih spravita na varno. V filmu se nakazuje lik partizanske matere. Za partizanske filme, ki so predvsem domoljubni, je značilno, da je ključni simbol naroda mati, torej ženska (Stanković 2005, 97). V filmu *Ne joči, Peter* se pojavi lik partizanke Magde, ki je v marsičem boljša in spretnejša od svojih kolegov. Tudi formalno je nadrejena Danetu in Lovru, ki to sicer izvesta šele na koncu. Stanković poudarja, da to ne pomeni, da so v vseh partizanskih filmih ženske prikazane kot enakovredne moškim, saj je ta žanr v resnici pretežno moški (Stanković 2005, 98). Partizanka Magda je bolj izjema in »v resnici predstavlja neke vrste AFŽ-jevski ideal »osvobojene« socialistične ženske« (Stanković 2005, 102). Materinstvo (obstoječe ali šele nakazujoče se) v partizanskih filmih ne pomeni, da so ženske skrajno podrejene moškim. Ženske kot matere so prikazane kot »samostojne, odločne, suverene,

prevzemajo iniciativo in podobno, v nekaterih primerih bi lahko celo rekli, da zasedajo prostor, rezerviran za moškega« (Stanković 2005, 102). Ženske so v tem žanru⁵ predvsem konstruirane v podobo ženske, ki je predana, zanesljiva, topla, skrbna, marljiva in tiha mati. Te oznake označujejo dejanske matere, kot tudi deklince, ki bodo to šele postale (Stanković 2005, 101).

5.6 Ne čakaj na maj

Ne čakaj na maj je nadaljevanje filma *Vesna*, posnel pa ga je isti režiser leta 1957. Igralska ekipa je enaka prejšnji, le da so sedaj fantje že študentje. Med zimskimi počitnicami se študentke odpravijo na smučanje, a jih skrbi, da tam ne bo dovolj fantov. Njihova učiteljica uredi, da pridejo še piloti iz jadralne šole. Njihov voditelj jih pošlje na reševalno vajo v gore, kjer bodo preživeli počitnice. Oče Vesni dovoli na smučanje samo v spremstvu tete. Vesna se odloči, da je to vseeno boljše, kot pa da ostane doma. Samo je vpoklican na vajo reševalne enote in v svoje letalo dobi še Zoro, ki jo mora pripeljati v gore na smučanje. Vesno popade ljubosumje, ko vidi Sama v družbi z Zoro. V hotelu se Vesna s Samom spre in se odpravi spat. Teta jo nagovori, naj gre plesat, saj bo s tem kljubovala Samu. Vesna se uredi in pride na ples, kjer zapleše s Krištofom, Zora pa takoj zatem povabi Sama na ples, da bi razjezila Vesno. Vesna objokana steče v svojo sobo, Samo za njo in nato se pobotata. Teta zaradi Vesnine nenadne želje po poroki doma posumi, da je Vesna noseča. O tem obvesti njenega očeta, ki naravnost pobesni. Vesna se medtem s kovčkom pojavi pri Samu doma. Njegova mama predvideva, da to pomeni samo eno: Vesna je noseča. Samu to pove, ta pa se jezen odpravi v gostilno, misleč, da otrok ni njegov. Naslednje jutro se z Vesno pomenita o vsem in se zapletu smejita. Vesnin oče, njena teta in Sameva mama že kupujejo otroško opremo, ko jim Vesna pove, da sploh ni noseča in da ne more biti noseča. Vsi so razočarani in jezni, ker sta jih pustila misliti, da pričakujeta otroka. Film se konča s poletom Sama in Vesne med oblake.

Film je nadaljevanje filma *Vesna*, torej se tudi tukaj pojavi lik Sameve mame. Kako je lik matere predstavljen, sem pisala že pri analizi filma *Vesna*.

5.7 Srečno, Kekec

⁵ Več o reprezentaciji v slovenskem partizanskem filmu piše Peter Stanković v knjigi *Rdeči trakovi*.

Srečno, Kekec je prvi barvni slovenski film, ki ga je leta 1963 posnel Jože Gale. Zgodba govori o dečku po imenu Kekec, ki pride v gore h kmetu služiti za pastirja. S pastirjem Rožletom in slepo Mojco, kmetovo hčerko, se odpravijo v planšarsko kočo, kamor na pašo ženejo ovce in krave. Kekec slepi Mojci obljubi, da bo našel zdravilo za njeno slepoto. Rožle pripoveduje o raznih strahovih, s katerimi se lahko srečajo v gorah, med drugim omeni teto Pehto, ki bojda krade otroke. Ko sta fanta na paši, Mojca nabira rože in sreča Pehto, ki jo odpelje v svojo kočo in jo želi obdržati. Pehta je zeliščarka, ki ji pove, da le ona ve za rožo, s katero lahko napravi zdravilo za njeno slepoto. Ko Kekec in Mojca ugotovita, da Mojce ni, jo iščeta in najdeta v Pehtini koči. Kekec jo reši, prestrašeni Rožle pa medtem že zbeži. Kmetu sporoči, da ju je Pehtin volk najbrž raztrgal. Kmet gre s sosedi do Pehtine kočice in ko jih ta opazi, sama zažge svojo kočico in pobegne v jamo. Kekec Mojco varno pripelje domov in se odpravi iskat Pehto, da bi mu napravila zdravilo za Mojco. Pehta ga za kazen zasušnji in mu ne namerava napraviti zdravila. Pregnani Kekec se spoprijatelji z njenim psom, ji ukrade zdravilo in po nekaj zapletih, ki še sledijo, se Kekec odpravi s psom in z zdravilom nazaj v dolino. Speči Mojci vlije zdravilne kapljice v oči in ona spregleda.

Mati se v filmu pojavi zelo na kratko, je stranska vloga, ki nima posebnega pomena v filmu. Lik matere je povsem nevtralen, skrbi za slepo hčer in moža ter kočico, v kateri živijo, ko pa pri hiši ni pastirjev pa najbrž še za živino.

5.8 Kekec

Tudi prvega *Kekeca* je režiral Jože Gale leta 1951, vendar ta še ni bil barven. Film temelji na literarnih povestih Josipa Vandota, ki so bile precej neaktualne, v knjižni obliki pa so izšle šele po filmu. Kekec je, čeprav še otrok, »prvi slovenski filmski junak v pravem ali mitološkem pomenu, se pravi kot samostojni nosilec akcije« (Vrdlovec 2010, 229). Zgodba govori o divjem lovcu Bedancu in zeliščarju Kosobrinu, ki živi na drugi strani brezna, ter junaškemu dečku Kekcu. Bedancu služi deklica Mojca, ki ves čas prepeva, da si želi nazaj v rodno domovino. Ko sreča Kosobrina, ga prosi, naj jo vzame k sebi in reši pred krutim Bedancem. Bedancu to seveda ni pogodu in hoče na vsak način nazaj dobiti svojo Mojco. Takrat pa se v gorah pojavi Kekec, rešitelj. Najprej reši Kosobrina, ki ga je Bedanec zvezal ob drevo, nato pa se sam ujame v Bedančevo zanko. Bedanec ga želi izkoristiti, da bi mu pokazal skrivno pot, ki vodi do Kosobrina, a mu je Kekec ne izda. Ko mu služi,

odkrije Bedančeve strahove, ki mu na koncu pomagajo, da ga prestraši. Z njim se pogodi, da se nikoli več ne bo vrnil v te gore. Kekec s tem junaško reši Mojco in Kosobrina, nato se vrne nazaj v dolino, kjer ga vsi veselo pozdravljajo, saj so ga medtem, ko je služil Bedancu iskali in mislili, da je umrl v gorah.

Podobno kot v filmu *Srečno, Kekec* se tudi tu lik matere pojavi le bežno. Kekčeva mati skrbi za dom in družino. Spet bi lahko rekla, da predstavlja neko nevtrarno podobo matere.

5.9 Zadnja večerja

Zadnjo večerjo je posnel Vojko Anzeljc leta 2001. Zgodba govori o Tinčku in Hugu, ki z zdravnikovo kamero pobegneta iz norišnice. Tinček ima idejo, da bi posnela film o junaku, ki reši žensko in jo na koncu poljubi. Na ulicah Ljubljane išče deklet, vendar ga vse spodijo. Nato sledi ženski do njenega stanovanja in s Hugom vstopita. Ženska je prostitutka in ima Tinčka za stranko, vendar mu ni popolnoma jasno, kaj se dogaja. Ko pride Magdalenin zvodnik, se Tinček in Hugo skrijeta pod posteljo in opazujeta, kako zvodnik Žare ponižuje Magdaleno. Norčka ji želita pomagati, ona pa si želi le umreti. Tinček, ki si nadene ime Kekec, je odločen, da bo ženski pomagal. Pri pripravah na samomor se Magdalena odloči, da bi rada še zadnjikrat videla svojo babico, ki jo gredo nato obiskat. Babica jim pripravi »zadnjo večerjo«, nad njimi pa je na steni obešena slika *Zadnje večerje*. Po obisku se ustavijo še v gozdu, kjer se Tinček in Magdalena, ki ji je v resnici ime Mojca, čustveno zblížata. Vrnejo se v mesto, da bi opravili to, kar so si zadali. Mojca vzame prevelik odmerek uspavalnih tablet in zaspi. Ko jo norca pokopavata in jo Tinček poljubi, se ta zbudi. Uspavalne tablete so bile zeliščne in niso delovale tako, kot so želeli. Tinčka in Huga ponovno zaprejo v norišnico, Mojca pa ju prihaja obiskovat. Kasneje imata Tinček in Mojca otroke.

V filmu lik matere ne nastopa. Prostitutka Magdalena si želi, da bi bila mati. V enem od dialogov s Tinčkom pove, da bi lahko imela otroka, vendar je naredila splav in ji je za to dejanje močno žal. Vsakokrat, ko vidi sosedovo deklico, ki se k njej pride igrat, se spomni, kako zelo bi jo otrok osrečil. Čeprav se v filmu ne pojavi lik matere, je reproduciran mit o materinstvu skozi lik Magdalene, ki v življenju ni srečna, njena eksistenca ne bo izpopolnjena, dokler nima svojih otrok. Da njena eksistenca ni vredna življenja, se zelo nazorno kaže skozi to, da želi napraviti samomor.

5.10 Vdovstvo Karoline Žašler

Film je drama o tragični usodi ženske v ruralno-industrijskem okolju, ki ga je posnel Matjaž Klopčič leta 1976. Film velja za najbolj gledan slovenski film v Jugoslaviji (Štefančič, Jr. 2005, 113). Zgodba govori o Karolini, ki je poročena z zapitim Žašlerjem, s katerim ne moreta imeti otrok. Nekega dne se Žašler in sokrajani odpravijo na lov za razbojnikom Rihtaričem. Ko hodijo skozi gozd, opazijo Karolino, ki se ljubi z nekim mladeničem. Sovaščani se potlej posmehujejo Žašlerju, Karoline pa se prime sloves lahke ženske in vsi moški si želijo z njo spati. Žašler ima vsega dovolj in naredi samomor pred očmi vseh sokrajanov. Okrog Žašlerjeve pa se začne sukati Korl, ki ima družino, vendar ga Karolina preveč privlači, da bi se uprl skušnjavi. Z njo ima razmerje, vendar ga kmalu v prepiru med domačimi tast ubije s sekiro. Karolino vsi dolžijo za Karlovo smrt, sama pa se zapije. Kmalu po tem Karolina začne razmerje z novim prišlekom Tenorjem. Nekega dne gre Tenor v želji po dodatnem zaslužku pomagat na kmetijo h Korlovi vdovi. Vanjo se zaljubi in zapusti Karolino, ta pa se dokončno vda alkoholu. Na koncu stori samomor, ko v koči z raketami proti toči povzroči eksplozijo.

V filmu je poudarjena podrejenost ženske moškemu, tradicija slovenskega patriarhata. Reproducira seksizem, ki ohranja spolno diskriminacijo. Ne gre samo za spolnost, temveč za vse oblike spolne neenakosti. Lik Karoline predstavlja poleg prešuštnice žensko, ki hrepeni po materinstvu. Z možem nista mogla imeti otrok, z njim je vztrajala le zato, da ne bi bila sama. Ko postane vdova in vodi intimno razmerje s Korlom, v pogovoru z natakario pove, da si želi otroka. V razmerju s Tenorjem pa željo po otroku tudi takoj izrazi. Zaradi svoje nesreče in nezadovoljstva v podeželskem življenju se zapije. Svoje hrepenenje po boljšem življenju in otroku utiša tako, da si vzame življenje. Tudi v tem filmu se reprezentira mit o materinstvu. Karolinina eksistenca ni izpopolnjena, ker nima otroka, zato si na koncu raje vzame življenje, kot pa da bi živela sama, brez otrok. Njeno poslanstvo biti mati se ni uresničilo, zato nima za kaj živeti. Korlova vdova ima otroka, zato se ne počuti sama in ne potrebuje pomoči moškega. Njena eksistenca je z otrokom izpopolnjena. Film reproducira mit o materinstvu, patriarhalnost in seksizem. Poleg tega pa se dotakne še dveh velikih »slovenskih« tem: alkoholizma in samomorilnosti. Čeprav Karolina ni mati, pa v njenem liku zaznamo odtonek cankarjanske matere. Kot cankarjanska mati

»izsiljuje« svojega otroka s svojim trpljenjem, tako Karolina izsiljuje moške s svojim trpljenjem.

5.11 Rezultati analize

V raziskovalnem delu diplomske naloge sem analizirala lik matere v desetih premierno najbolj gledanih filmih, kjer me je zanimalo, ali se v reprezentaciji lika matere pojavlja konstrukt cankarjanske matere. Le v enem od izbranih filmov se pojavi lik cankarjanske matere, a zgolj posredno. V *Petelinjem zajtrku*, ki je najbolj gledan slovenski film in hkrati tudi najnovejši od izbranih, se pojavi konstrukt, ki ga iščem. Pričakovala sem, da se bo lik cankarjanske matere pojavil v kakšnem od starejših filmov, vendar se ni. V večini izbranih filmov se reproducira mit o materinstvu, kar je bilo pričakovano. To sem opazila v filmih *Outsider*, *Srečno*, *Kekec*, *Kekec*, *Zadnja večerja* in *Vdovstvo Karoline Žašler*. V filmih *Outsider*, *Srečno*, *Kekec* in *Kekec* ima lik matere vlogo gospodinje, ki skrbi za dom in družino, velja pa tudi poudariti, da v nobenem od teh filmov lik matere ni močno izpostavljen. V filmih *Zadnja večerja* in *Vdovstvo Karoline Žašler* je prikazano hrepenenje za materinstvom, saj je biti mati osrednja želja obeh glavnih ženskih vlog. V treh filmih *Vesna*, *To so gadi* in *Ne čakaj na maj* je prikazan vdovec z otroki. V *Vesni* in njenem nadaljevanju *Ne čakaj na maj* je lik matere prisoten. Ima vlogo ljudske, preproste in poštene matere. V filmu *To so gadi* pa lik matere prevzame gospodinja, ki skrbi za dom in družino, kot bi bila prava mati. V desetem analiziranem filmu *Ne joči*, *Peter* lik matere ni prisoten, se zgolj nakazuje. V partizanki Magdi vidimo bodočo mati, ki predstavlja simbol naroda. Mati je namreč simbol slovenskega naroda. Zakaj mati? To se sprašuje tudi Peter Stanković – gre za sekularizirano dediščino katolicizma na Slovenskem, za cankarjanski sindrom ali za običajen konstrukt domovine kot »matere«, ki pa ni omejen zgolj na slovensko ozemlje (Stanković 2005, 96). Težko je reči, vendar sama menim, da gre najbrž za kombinacijo obojega: pri dediščini katolicizma gre za povičevanje lika Marije kot matere, iz katerega izhaja tudi mit o materinstvu, pomemben pa je tudi cankarjanski sindrom, ki ga v literaturi predstavlja Ivan Cankar.

Tako v desetih najbolj gledanih filmih v reprezentaciji lika matere ne prevladuje konstrukt cankarjanske matere. Pojavi se le v enem filmu, kar sicer ne pomeni, da konstrukt cankarjanske matere ni prisoten v slovenskih filmih, le v izbranih premierno

najbolj gledanih se ne pojavlja. Ali to pomeni, da Slovenci raje v filmih gledamo like, s katerimi se lažje identificiramo? Ali v te like cankarjanska mati ne spada? Težko je reči; če bi želela priti do jasnejših zaključkov, bi morala narediti obširnejšo analizo filmov, da bi lahko rekla, kakšna je reprezentacija lika matere v slovenskih filmih. Do sedaj smo videli le, kakšna je reprezentacija matere v desetih najbolj gledanih filmih.

6 Sklep

Analiza reprezentacije lika matere v desetih premierno najbolj gledanih slovenskih filmih me je pripeljala do odgovora na more raziskovalno vprašanje. Odgovora sicer nisem pričakovala, saj se mi je dozdevalo, da je konstrukt cankarjanske matere v slovenskih filmih bolj prisoten. Prišla sem do zaključka, da se od desetih filmov, ki sem si jih ogledala in jih analizirala, konstrukt cankarjanske matere pojavi le v enem, pa tudi v tem le posredno. V filmu *Petelinji zajtrk* ni reprezentiran lik matere v, katerem bi zaznali podobo cankarjanske matere. Pojavi se le »produkt« cankarjanske matere ali drugače rečeno v filmu nastopi lik sina, ki ga na mater še vedno veže »popkovina«, ki nikoli ni bila prerezana. Njegova dejanja so rezultat cankarjanskega kompleksa matere. Mati je sina privezala nase, igrala vlogo trpeče in žrtvujoče se matere in s tem svojega sina »pohabila«, da ta ni nikdar razvil normalnega seksualnega razmerja z žensko. V filmu je kompleks prikazan z likom zobarja (»sin cankarjanske matere«), ki posili prostitutko in ji odgrizne klitoris; za povrh ga policija že dalj časa sumi pedofilije. Ta dejanja govorijo, da lik ni razvil normalnega seksualnega odnosa z žensko. Poleg tega to potrdijo tudi drugi liki v filmu, njegovi prijatelji, ki nam kot gledalcu posredujejo ključne informacije o njegovem življenju. To, da pri dvainštiridesetih še vedno živi pri mami, je informacija, ki nas napelje k razmišljanju, da se pri liku ni razvil normalni nadjaz, temveč je nosilka nadjaza mati. Mati kot nosilka nadjaza pa je podobna cankarjanski materi.

V enem od filmov se torej posredno pojavi podoba cankarjanske matere. Kaj pa v ostalih devetih? V njih je lik matere komaj opazen, ali pa ga sploh ni. Če nekako povzamem reprezentacije vseh materinskih likov, bi lahko rekla, da se v večini reproducira vloga matere, ki je vezana na dom in družino. Mati je gospodinja, njena primarna vloga je, da skrbi za otroke, kuha, lika in pospravlja. Predpostavka, da mora ženska prevzeti materinstvo, kot da je to edino, kar je sposobna početi, izhaja iz mita o materinstvu, ki pa je, kot sem ugotovila v analizi, reproduciran v večini filmov. Mit

o materinstvu se reproducira skozi vloge mater in prav tako skozi ženske, ki bodo to šele postale. Reproducira se tudi skozi ženske, ki si materinstva želijo, a tega ne dosežejo, zato si vzamejo življenje, saj nimajo za kaj živeti. Sam mit o materinstvu pravi, da je materinjenje dolžnost in da celo izpolnjuje žensko eksistenco. Se pravi, če ima ženska otroka, lahko živi, saj s tem izpolnjuje svojo dolžnost, če pa otroka nima, pa svojih dolžnosti ne izpolnjuje tako, kot ji to nalaga družba, kot da torej sploh ne bi živela. Glede na to, da je mit o materinstvu precej prisoten v slovenskih filmih, je očitno pomemben za oblast, ki bi ženske še vedno raje videla v zasebni kot pa javni sferi. Ne glede na to, da se Slovenci že nekaj časa ponašamo z demokratičnostjo in enakopravnostjo, pa je v filmih precej reproducirana podoba podrejene ženske, ki je postavljena nasproti dominantnemu moškemu. S tem sicer ne želim reči, da v Sloveniji prevladuje vloga podrejene ženske, vendar je ta pogled na žensko še močno prisoten v današnji družbi. Tak odnos do ženske nam lepo prikaže film *Vdovstvo Karoline Žašler*, kjer je odnos do ženske neenakopraven, šovinističen in ponižujoč, torej nič kaj zavirljiv. Mit o materinstvu, ki se reproducira v filmih, nudi ženski trdno in nevprašljivo identiteto, ki jo družba ponuja kot edino sprejemljivo.

Deset premierno najbolj gledanih filmov nam na raziskovalno vprašanje ponuja odgovor, da lik matere ni reprezentiran s podobo cankarjanske matere. Kot sem že omenila, to ne pomeni, da konstrukt cankarjanske matere ni reproduciran v slovenskih filmih, le v desetih najbolj gledanih ni. Znano je, da se v slovenskih filmih pogosto pojavi lik trpeče, žrtvujoče se matere, predvsem pa v filmih, ki so bili posneti na podlagi literarnih del. Opažam, da je lik reproduciran tudi v novejših filmih, ne samo v filmih starejših datumov. Skleпам, da je podoba matere kot žrtve v zavesti Slovencev prisotna še danes.

Postavlja se naslednje vprašanje: kaj je v teh desetih filmih tako privleklo gledalce? Težko je reči, kaj natanko, saj se filmi razlikujejo že žanrsko: od lahkotnih komedij, tragičnih dram do otroških pravljic. V izboru pa vendarle prevladuje žanr komedije, torej sklepam, da so se filmi med najbolj gledane uvrstili zaradi lahkotnih in zabavnih tem, čeprav se tudi skozi te vrste filmov reproducirajo različne ideologije, vrednote in konstrukti. To, da se je med najbolj gledane slovenske filme uvrstil predvsem žanr komedije, ne preseneča, saj je znano, da Slovenci ta žanr najraje gledajo. Gledalci očitno raje gledajo filme, ki jih sprostijo in nasmejijo, zahvaljujoč katerim lahko vsaj za trenutek pozabijo na svoj vsakdan. Iz tega gre sklepati, da si ljudje v filmih ne

želijo gledati trpeče, žrtvujoče se matere; zato konstrukt cankarjanske matere ni moč zaslediti v reprezentaciji lika matere. Morda gledalec ne želi, da bi ga trpeča, žrtvujoča se mati opominjala na njegovo lastno krivdo še prek filmskega platna. Kaj hitro bi se lahko gledalec našel v filmu, se poistovetil s katerim od likov in v trpeči materi videl svojo mati. Gledalec beži od filmov, ki reprezentirajo lik, pred katerim beži tudi v realnosti. Kakor je Cankar odrival od sebe svojo mater, tako jo na nek način vsak, ki se najde v takšnem odnosu. Čeprav zaman se vseeno trudi, da bi ji ušel. Konstrukt cankarjanske matere iz konstruktivističnega vidika ne ustreza tistim, ki so nosilci moči oziroma hegemonskim diskurzom v družbi, saj bi bil sicer privilegiran, pa ni.

7 Literatura

- Furlan Silvan, Bojan Kavčič, Lilijana Nedič in Zdenko Vrdlovec. 1994. *Filmografija slovenskih celovečernih filmov: 1939-1991*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.
- Freud, Sigmund. 1938. *Očrt psihoanalize*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- Hrženjak, Majda. 1999. Elementi družboslovne analize mita: ali je mogoča celovita analiza mita. *Časopis za kritiko znanosti* 27 (194): 45–64.
- Korpes Alenka, Lilijana Nedič, Denis Valič in Zdenko Vrdlovec. 2005. *Filmografija slovenskih celovečernih filmov: 1994-2003*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
- Košiček, Marijan. 2001. *Ženska in ljubezen v očeh Ivana Cankarja*. Ljubljana: Tangram.
- Musek, Janek. 1994. *Psihološki portret Slovencev*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- Pirjevec, Dušan. 1964. *Ivan Cankar in evropska literatura*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Rugelj, Janez. 1985. *Zmagovita pot*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Stanković, Peter. 2005. *Rdeči trakovi: reprezentacija v slovenskem partizanskem filmu*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- 2006. *Politike popa*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Štefančič, Marcel, jr. 2005. *Na svoji zemlji: zgodovina slovenskega filma*. Ljubljana: Umco.
- Štular, Suzana. 1999. Mit o materinstvu. *Časopis za kritiko znanosti* 27 (194): 65–76.
- Velikonja, Mitja. 1996. *Masade duha: razpotje sodobnih mitologij*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- 2003. *Mitografije sedanosti: študije primerov sodobnih političnih mitologij*. Ljubljana: Študentska založba.
- Vrdlovec, Zdenko. 2010. *Zgodovina slovenskega filma*. Radovljica: Didakta.
- Žižek, Slavoj. 1982. »Primer Trobec« ali o pridnih Slovencih v *Zgodovina in nezavedno*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- 1987. *Jezik, ideologija, Slovenci*. Ljubljana: Delavska enotnost.
- Filmski sklad RS*. Dostopno prek: <http://www.film-sklad.si> (14. julij 2010).

Štefančič, Marcel, jr. 2006. *Metod – portret slovenske povprečnosti*. Dostopno prek: http://www.mladina.si/tednik/200623/clanek/nar--zlocin-marcel_stefancic_jr/ (20. junij 2010).

Vodeb, Roman. 2008a. *Tajkuni in nadjaz*. Dostpno prek: <http://web.vecер.com/portali/vecер/v1/default.asp?kaj=3&id=8071105342660> (18. junij 2010).

--- 2008b. *Slovenski (kolapsirani) oče*. Dostopno prek: http://web.vecер.com/portali/vecер/v1/stolpec650/clanek/clanek_natisni/?kaj=3&id=0080410005313212 (18. junij 2010).