

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Živa Pevec

Odsotnost klasičnega moškega junaka v slovenskem filmu

Magistrsko delo

Ljubljana, 2014

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Živa Pevec

Mentor: izr. prof. dr. Peter Stankovič

Odsotnost klasičnega moškega junaka v slovenskem filmu

Magistrsko delo

Ljubljana, 2014

Hvala ...

mentorju, prof. Petru Stankoviču,
za nasvete, spodbudo in vso pomoč pri oblikovanju naloge,

Marti Rau Selič iz Slovenskega filmskega arhiva,

za prijaznost in izposajo filmov,

ter vsem mojim najbližjim, ki ste pripomogli, da sem prišla do sem.

Odsotnost klasičnega moškega junaka v slovenskem filmu

Magistrsko delo se ukvarja s problemom odsotnosti klasičnega moškega junaka v slovenskem filmu. Kritično refleksijo problema obravnava v teoretskem okviru konstruktivizma in drugih teoretskih nastavkov, od literarne teorije romana in romanesknega junaka do psihoanalitičnega orodja, s katerim razumevamo materinski kompleks in konstituiranje slovenske narodne identitete, kar je precej povezano z obravnavanim problemom. V drugem, empiričnem delu naloge je predstavljena analiza izbranih slovenskih celovečernih igranih filmov, kjer je s pomočjo analitičnega pripomočka reprezentacije analiziran problem odsotnosti klasičnega moškega junaka v slovenskem filmu. Odsotnost klasičnega moškega junaka se kaže v prevladujoči reprezentaciji pasivnih, nedejavnih, omahljivih, nezadovoljnih, neaktivnih, neodločnih in depresivnih moških junakov in likov. Sklepni del naloge ponuja možne dejavnike in interpretacije, ki so vplivali na prevladujočo reprezentacijo junakov in likov v analiziranih filmih ter se navezujejo na teoretske nastavke iz prvega dela naloge. Le-te interpretacije in dejavniki ne predstavljajo edine možne odgovore na raziskovalni problem. Zaradi kompleksnosti raziskovalnega problema je nesmiselno omejevanje na en sam dejavnik, zato kritična refleksija obravnavanega problema ponuja različne možne interpretacije odsotnosti klasičnega moškega junaka v slovenskem filmu.

Ključne besede: junak, slovenski film, romaneskni junak, materinski kompleks, reprezentacija.

Absence of the classic male hero in the Slovenian film

This master's thesis discusses the absence of the classic male hero in the Slovenian film. A critical reflection of this issue is based on a theoretical framework of constructivism and other theoretical platforms, including literary theory with special focus on the novel and its hero, as well as psychoanalysis tools that provide insight into the mother complex and the formation of the Slovenian national identity, which is greatly linked to the issue in question. The second, empirical part, analyses the selected Slovenian feature films. The analytical tool of representation is applied to analyse the absence of the classic male hero in the Slovenian film. His absence is visible in the prevalent representation of passive, inactive, fickle, discontent, indecisive and depressed male heroes and characters. The final part proposes possible factors and interpretations of such hero and character representation in the analysed films and refers back to the theoretical platforms set forth in the first part of the thesis. The interpretations and the factors proposed are not the only possible answer to the issue at hand. Due to the complexity of the research topic, restriction to a single factor would have been pointless. The critical reflection of the studied problem therefore proposes various interpretations of the absence of the classic male hero in the Slovenian film.

Key words: hero, Slovenian film, novel hero, mother complex, representation.

Kazalo

1	Uvod	6
2	Metodološki okvir raziskovalne naloge	9
2.1	Konstruktivistični okvir razmišljanja o reprezentaciji	10
3	Koncept klasičnega junaka	13
4	Slovenski film in literatura	20
4.1	Vpliv literature na slovenski film.....	20
4.1.1	Reprezentacija likov v filmskih adaptacijah literarnih del.....	26
4.2	Slovenski romaneskni junak	27
5	Psihoanalitično razumevanje materinskega kompleksa in slovenskega naroda 35	
5.1	Materinski kompleks	35
5.2	Vpliv krščanstva na vlogo matere, očeta in sina.....	43
5.3	Vpliv hegemonске ideologije na oblikovanje posameznikov.....	48
6	Analiza: reprezentacija moškega junaka v slovenskem filmu	54
6.1	Analiza	57
6.1.1	Na svoji zemlji	57
6.1.2	Svet na Kajžarju	59
6.1.3	Veselica.....	60
6.1.4	Ples v dežju	62
6.1.5	Samorastniki.....	64
6.1.6	Na klancu	66
6.1.7	Idealist.....	69
6.1.8	Vdovstvo Karoline Žašler	72
6.1.9	Kormoran	73
6.1.10	Kruh in mleko	76
6.1.11	Predmestje.....	78
6.2	Sklepi.....	81
7	Zaključek	87
8	Literatura	91

1 Uvod

Na vprašanje, povej mi enega moškega junaka iz slovenskega filma, se marsikdo malo zamisli in potem »izstreli«: »Kekec«. Ja, Kekec je junak, vendar on je deček! To je mladinska filmska pripoved, ki nosi strukturo pravljice, govori o neustrašnem dečku z imenom Kekec, ki se sam pogumno zoperstavi zlobnemu Bedancu, reši Mojco in ga užene v »kozji rog«. Nesporno je Kekec junak v pravem pomenu besede oz. mitološkem pomenu, je celo prvi slovenski filmski junak, ki je samostojni nosilec akcije. Vse to drži, vendar Kekec ni moški junak. Filmska pripoved temelji na literarnih povestih Josipa Vandota, ki so bile v tistem času bolj neznane in neaktualne in so v knjižni obliki izšle šele po aktualizaciji filmskega junaka, ki je svoj uspeh dolgoval otroški publiki. Zanimivo je dejstvo, da njegov avtor Vandot ne velja za velikega slovenskega pisatelja. Veliki slovenski pisatelji so tisti, ki so ustvarjali pasivne in neaktivne literarne junake in če že samo pogledamo največjega slovenskega pisatelja Ivana Cankarja, ki je v svojem literarnem opusu ustvaril junake, ki so pretežno pasivni, neaktivni, slabiči, omahljivci in hrepenenjci, bi lahko špekulirala, da so pisatelji/ avtorji klasičnih, pozitivnih junakov hitro pozabljeni ali »potisnjeni na rob«, medtem ko so drugi pisatelji/ avtorji, ki ustvarjajo pasivne in neaktivne junake, povzdigovani in ima njihovo delo posebno veljavo ali vrednost za slovenski narod.

Če se še malo vrnem k začetnemu vprašanju, ki sem ga nekajkrat zastavila prijateljem in znancem, »povej mi enega moškega junaka v slovenskem filmu«, na kar je večina odgovorila »Kekec«, s čimer so v meni vzbudili zanimanje za slovenskega filmskega junaka oz. njegovo odsotnost. Pri večini se je izkazalo, da kakšnega drugega (moškega) junaka iz slovenskega filma niso znali naštetih oz. se ga niso spomnili. Ne trdim, da gre v tem primeru za reprezentativen vzorec populacije, na podlagi katerega lahko sklepam o splošnem nepoznavanju slovenskih filmskih junakov ali pa o odsotnosti junaka v slovenskem filmu. Se mi pa ta ponavljajoč se odgovor vendarle zdi dovolj velik pokazatelj, da v slovenskem filmu obstaja problem odsotnosti klasičnega moškega junaka. »Kekec« me je spodbudil k premišljevanju in raziskovanju odsotnosti klasičnega moškega junaka v slovenskem filmu. Zato je moj namen raziskati odsotnost klasičnega moškega junaka in poiskati možne dejavnike, ki so vpleteni v ta problem znotraj teoretskih okvirov ter analize izbranih slovenskih filmov.

V pričujoči nalogi raziskovalni problem, katerega sem že nakazala, odsotnost klasičnega moškega junaka v slovenskem filmu opredeljujem v smislu odsotnosti klasičnega moškega junaka in ne kot odsotnost glavnega junaka ali protagonista v filmu. Oznako klasičnega moškega razumem kot osebo, ki jo odlikujejo pozitivne lastnosti, kot so pogum, aktivnost, optimizem, itd. in s svojimi dejanji vzbuja pri ljudeh občudovanje. Podrobni konceptualizaciji klasičnega junaka sem namenila poglavje v začetnem delu naloge, kjer bo jasneje opredeljen sam koncept ter širše razumevanje junaka, od pravljичnega, mitološkega do filmskega junaka.

Da je obravnavani problem, odsotnost klasičnega junaka v slovenskem filmu, relevanten za preučevanje in kritično refleksijo, se nakazuje že s kroničnim pomanjkanjem literature o slovenskem filmskem junaku. Le nekaj avtorjev se je ukvarjalo z slovenskim filmskim junakom, ki je reprezentiran kot pasiven, omahljiv, nezainteresiran, neaktiven, itd.. S pojavom neklasičnega moškega junaka v slovenskem filmu se je bolj celovito ukvarjal Peter Stanković v svoji analizi partizanskega filma, kjer izpostavi ravno reprezentacijo junaka in ugotovi, da »v slovenski različici tega žanra junaki niso povsem klasični junaki« (2005a, 52). V analizi reprezentacije partizanov v slovenskem filmu ugotovi, da se v šestdesetih letih prejšnjega stoletja vzporedno z »ohlajanjem« hegemonске ideologije, »pojavi nov tip junaka: negotov, zmeden in politično, ideološko, ne nazadnje pa tudi ideološko povsem dezorientiran« (prav tam). Še nekaj drugih avtorjev se je »bežno dotaknilo« obravnavanega problema, ki pa bodo predstavljeni tekom naloge. Zaradi pomanjkanja teoretske refleksije in problematizacije odsotnosti klasičnega moškega junaka v slovenskem filmu se tako kaže relevantnost proučevanja predvsem v teoretskih okvirih, ki jih bom predstavila.

V prvem delu pričujoče naloge bom opredelila metodologijo in teoretski okvir konstruktivizma z analitičnim pripomočkom reprezentacije, ki mi bo služil za kritično refleksijo obravnavanega problema, predvsem v raziskovalnem oz. analitičnem drugem delu, kjer bom s pomočjo analize reprezentacije analizirala enajst slovenskih celovečernih igranih filmov. Poleg konstruktivističnega razumevanja reprezentacije bom v teoretskem delu naloge predstavila še druge teoretske nastavke, ki mi bodo v pomoč pri razumevanju in umestitvi raziskovalnega problema. Predvsem se v nadaljevanju naslonim na literarno teorijo oz. literaturo, ki je pomembno vplivala na razvoj filma na Slovenskem. Filmske adaptacije literarnih del so bile na začetku

slovenske filmske umetnosti skoraj stalna praksa, razlogov za to pa je bilo več jih bom predstavila v nadaljevanju. Glavna literarna teoretska izhodišča, ki jih povezujem s slovenskim filmskim junakom, sta postavila literarna teoretika Dušan Pirjevec in Janko Kos, ki sta v svojih delih proučevala tipični ustroj slovenskega romanesknega junaka, ki ga opredelita kot pasivnega, trpnega, nedejavnega, hrepenenjskega in kot žrtev. Tipične lastnosti, ki opredeljujejo slovenskega romanesknega junaka, so vzporedne lastnostim ali reprezentaciji slovenskega filmskega junaka v izbranih filmih za analizo.

Drugi teoretski nastavek, ki mi bo v pomoč pri umestitvi oz. utemeljitvi odsotnosti klasičnega moškega junaka v slovenskem filmu, je psihoanalitično razumevanje Slovencev, oblikovanje njihove nacionalne identitete in materinskega kompleksa, na podlagi proučevanja Ivana Cankarja in njegovih del razvije v poseben, za Slovence specifični »cankarjanski kompleks matere«, Slavoj Žižek. To ni bil samo Cankarjev problem, Žižek namreč izhaja iz podmene, da se v Cankarju »artikulira neki sklop, ki služi kot pokazatelj ustrojenosti socializacijskega procesa pri Slovencih« (1982, 242–243). To kar je Cankar ubesedil v svojih delih, Žižek poveže z oblikovanjem nacionalne identitete Slovencev, na katero je vplivala hegemonna ideologija krekovstva, ki jo Žižek opredeljuje kot eno izmed modusov simbolnih ekonomij, ki opredeljuje delovanje samoupravne ideologije z načinom delovanja materinskega Ideala jaza (1985, 138–139). V nalogi bom torej opredelila, zakaj in kako se je tradicionalna ideologija slovenstva, na kateri se je slovenski narod oblikoval, ohranjala in skozi katere ideološke aparate se je reproducirala ter obdržala določene ostanke preteklosti. Ponudim podrobnejši vpogled v enega izmed pomembnih ideoloških aparatov pri oblikovanju nacionalne identifikacije Slovencev, katoliško cerkev, kjer podrobneje opišem krščansko-katoliško razumevanje vlog matere, očeta in sina.

V drugem, empiričnem delu naloge, bom s pomočjo analitičnega pripomočka reprezentacije analizirala enajst slovenskih celovečernih igranih filmov, katerim bo sledila interpretacija ugotovitev na podlagi teoretskih okvirjev in analize izbranih filmov. Cilj naloge je na podlagi teoretske refleksije in interpretacije analiziranih filmov odgovoriti na raziskovalno vprašanje: na kakšen način se v izbranih slovenskih filmih za analizo kaže (reprezentira) odsotnost klasičnega moškega junaka in kakšni so možni dejavniki za odsotnost klasičnega junaka.

Zaključila bom s povzetkom glavnih ugotovitev, do katerih bom prišla preko analize primarnih in sekundarnih virov. Podala bom presojo o tem, kako ali na kakšen način preučevane reprezentacije moških junakov v slovenskem filmu vplivajo oz. naturalizirajo obstoječa razmerja v družbi.

2 Metodološki okvir raziskovalne naloge

K raziskovani nalogi bom pristopila z kvalitativno analizo primarnih (filmi) in sekundarnih (znanstvene monografije, članki, analize filmov) virov, ki bodo služili kot teoretsko izhodišče za kritično refleksijo raziskovalnega problema in vodili do odgovora na raziskovalno vprašanje. Teoretski okvir, ki mi bo služil za analizo izbranih filmov, bo konstruktivistična teorija z analitičnim pripomočkom reprezentacije (kako filmi narativno in vizualno koncipirajo odsotnost klasičnega moškega junaka). Iz konstruktivizma izpeljana analiza reprezentacije je zelo pogosto uporabljena metoda v raziskovanju pri kulturnih študijah, gre pa tudi za pomemben »presek« v epistemološkem smislu, ki se je zgodil z francoskimi poststrukturalisti. Obširneje o samem konstruktivističnem teoretskem okviru in reprezentaciji bom pisala v nadaljevanju. Poleg konstruktivizma bom v teoretskem delu naloge v teorijo vpletla še druge teoretske nastavke, ki bodo služili za razumevanje raziskovalnega problema. Prevladujoča pristopa, ki ju bom uporabila, sta psihoanaliza in literarna teorija, pri tem pa bom obravnavani fenomen umestila še v družbeni, zgodovinski in socialni kontekst. Psihoanaliza je orodje, ki ga bom uporabila za razumevanje in osvetlitev nekaterih resnic, ki so zakrinkane v likih, ki so vpeti v filmske pripovedi. Literarna teorija, predvsem romaneskni junak, pa nas bosta peljala po poti, kjer bom iskala vzporednice s filmskimi pripovedmi.

V drugem, empiričnem delu naloge, bom s pomočjo analitičnega pripomočka reprezentacije analizirala enajst slovenskih celovečernih filmov. Izbor je narejen na podlagi prebiranja vseh slovenskih celovečernih filmskih sinopsisov, ki so na kratko opisani v Filmografiji slovenskih celovečernih filmov od leta 1931 do leta 2010. Pri analizi filma me zanima reprezentacija (kako in na kakšen način se kažejo) odsotnosti moškega junaka, zato izhajam iz podmene, da odsotnost preučevanega lika v filmu obstaja. Izbor filmov je narejen po kriteriju sinopsisa, ki kaže na odsotnost klasičnega moškega junaka, kar pomeni, da se elementu subjektivnosti pri izboru ne morem popolnoma izogniti. Večina izbranih filmov spada pod t.i. »klasike«, od prvega

igranega celovečernega filma do filma posnetega v zadnjem desetletju. Tako dobimo lep pregled skozi skoraj vsa desetletja filmskega ustvarjanja na Slovenskem. Izbrani slovenski celovečerni filmi za analizo so: *Na svoji zemlji* (1948), *Svet na Kajžarju* (1952), *Veselica* (1960), *Ples v dežju* (1961), *Samorastniki* (1963), *Na klancu* (1971), *Idealist* (1976), *Vdovstvo Karoline Žašler* (1976), *Kormoran* (1986), *Kruh in mleko* (2001) in *Predmestje* (2004). Večina izbranih filmov za analizo je bilo posnetih na podlagi literarnih del in so t.i. filmske adaptacije, kar je pokazatelj močnega vpliva literature oz. književnih del na filmsko umetnost ter s tem povezan ideološki vpliv na produkcijo filma, s čimer se bomo podrobneje seznanili v nadaljevanju naloge. Najprej pa se bomo vrnil na teoretski okvir konstruktivizma in koncept reprezentacije, ki sem ju že omenila in ju bom sedaj podrobneje predstavila.

2.1 Konstruktivistični okvir razmišljanja o reprezentaciji

Stuart Hall najbolje opredeli koncept reprezentacije in jo definira kot »bistveni del procesa nastajanja pomenov, ki je v uporabi med pripadniki določene kulture. Proces vključuje uporabo jezika, znakov in podob, ki reprezentirajo določene stvari¹« (prevod Ž.P. po Hall 1997, 15). Reprezentacija se ločuje na dva sistema, prvi sistem so mentalne reprezentacije ali koncepti, ki jih ljudje »nosimo« s seboj in z njihovo pomočjo interpretiramo svet okoli nas. Z mentalnimi reprezentacijami ali koncepti smo zmožni interpretirati tako materialne ali fizične objekte, kot tudi abstraktne, ki jih ni moč videti ali se jih dotakniti. Koncepti in pomeni so organizirani v klasifikacijske sisteme, da lahko služijo sporazumevanju posameznikov v določeni kulturi. Vsak od nas je naučen konceptualnega zemljevida, ki si ga deli s pripadniki določene kulture in nam omogoča medsebojno komunikacijo ter interpretacijo sveta na podoben način. Konceptualni zemljevidi niso dovolj za izmenjavo konceptov in pomenov, za to je potreben še drug sistem reprezentacije - jezik. Naši konceptualni zemljevidi morajo biti prevedeni v skupni jezik oz. znake, ki nam omogočajo komunikacijo s pripadniki skupne kulture. Za proces nastajanja pomenov v določeni kulturi sta torej pomembna dva sistema reprezentacije, mentalne reprezentacije in jezik, ki povezujeta konceptualne zemljevide z znakovnim sistemom (Hall 1997, 17–18). Hall pravi, da je reprezentacija proces, ki povezuje tri elemente, 'stvari', koncepte in znake (1997, 19).

¹ »Representation is an essential part of the process by which meaning is produced and exchanged between members of a culture« (Hall 1997, 15).

Konstruktivistični pristop reprezentacijo razume kot nekončani proces ustvarjanja pomenov v jeziku. V smislu, da stvari ne pomenijo nekaj same po sebi, ker obstajajo, temveč šele, ko jim pomene pripišemo ljudje s pomočjo konceptov in znakov. Poznamo več teorij ali pristopov², ki se ukvarjajo s tem, kako je jezik uporabljen za reprezentacijo sveta, vendar si bomo podrobneje pogledali konstruktivistični pristop k reprezentaciji, ki je pomembno vplival na kulturne študije. Hall konstruktivistični pristop k reprezentaciji deli na dve glavni veji, semiotiko in diskurz.

Konstruktivistični pristop izvira predvsem iz poststrukturalizma francoskih avtorjev, kot so Michel Foucault, Jacques Lacan, Jacques Derrida in drugi, ki so odločno prekinili s humanističnim pogledom na svet, ki je bil do nedavnega prevladujoč in so oblikovali trditev, da je »družba v resnici sestavljena iz množice diskurzov, ki posameznike šele konstruirajo« (Stanković 2005a, 11–12; 2010, 203). Z zavračanjem humanističnega pogleda na svet so t.i. konstruktivisti predstavili argumente proti objektivnemu pogledu, ki vidi družbo kot neko vrsto neosebne strukture ter proti posamezniku kot racionalnem, enkratnem in moralnem bitju. Iz konstruktivističnega ali poststrukturalističnega zornega kota je družba »kompleksna tekstura, ki jo na različnih ravneh producirajo različni diskurzi« (prav tam). Foucault je vpeljal koncept diskurza, iz katerega izhajata dve temeljni podmeni. Prva podmena je, da »diskurzi ne odražajo ničesar, kar bi že bilo nekje tam zunaj, temveč nam to zunaj šele osmišljajo (konstruirajo), preko različnih postopkov pripovedovanja, klasificiranja, predstavljanja in podobno« (prav tam). To ne pomeni, da konstruktivisti dvomijo v določeno »resničnost«, ampak, da poudarjajo, da so nam npr. osebe, dogodki, predmeti dostopni šele preko različnih diskurzov, ki nam te stvari šele oblikujejo (konstruirajo) v neko smiselno celoto. Če se na prvo podmeno diskurza veže lingvistično oblikovanje resničnosti, se s tem na drugo podmeno oblikovanje kulturne resničnosti. »Medtem, ko je resničnost v jeziku vedno konstruirana« – arbitrarno (koncept je uvedel Ferdinand de Saussure in pomeni, da označevalec ni povezan z označencem po neki naravni ali notranji nujnosti, temveč zgolj zaradi dogovora med uporabniki jezika ali povedano drugače, arbitrarni znaki so nemotivirani in so močno kulturno pogojeni, torej v vsakem jeziku/ kulturi drugačni), »se to nikoli ne dogaja povsem neodvisno od relacij družbene moči v nekem zgodovinskem trenutku«

² Hall navaja tri različne pristope k reprezentaciji, reflektivni, intencionalni in konstruktivistični pristop, več o tem, glej 1997, 15–29.

(Stanković 2005a, 13). Stanković navaja Barthesa, ki je pokazal, »da je raven abstraktnih kulturnih pomenov v jeziku vedno motivirana«, kar pomeni, da so konotacije in pomeni jezikovnih znakov takšni, da »naturalizirajo obstoječe družbeno gospostvo« (prav tam).

Na tem mestu Stanković opomni na vprašanje reprezentacije, ki se pojavi ob trditvi, da »diskurzi ne odražajo resničnosti, temveč nam jo vedno na kulturno specifične načine šele predstavljajo (reprezentirajo)« (2005a, 13; 2010, 204). Sedaj se moramo vprašati, kako konkretno to počnejo, da s tem ohranjajo ali privilegirajo obstoječa razmerja moči v družbi. V tekstih sodobne popularne kulture (npr. filmih) potekajo procesi diskurzivnega konstruiranja resničnosti na zelo specifične načine oz. specifične reprezentacije sveta (Stanković 2006, 160). Kulturni teksti so vedno specifično reprezentirani, nikoli ne more biti povsem objektivni in avtentični. Če to ponazorim s primerom in glede na to, da bo v nalogi beseda tekla o filmu, bom razložila kar na enem od segmentov filma. Snemalec, ki upravlja s kamero, vedno sam izbere kader, ki ga bo posnel in to torej ne more biti objektivna izbira, temveč je to njegova subjektivna izbira (pustimo ob strani, da imajo lahko pri izbiri kadra za filmski posnetek nekaj besede še režiser, direktor fotografije in še kdo).

Stanković opozarja, da ne moremo reči, da so vsi kulturni teksti načrtno zavajanje ter, da avtorji zavestno interpretirajo resničnost, kot si želijo. Pravi, »da marsikdaj so, toda na neki povsem temeljni ravni gre zlasti za to, da so različni teksti (kot reprezentacije) vedno vpleteni v same procese produkcije kulturno in zgodovinsko specifičnih načinov *samorazumevanja*, v procese, ki v osnovi *šele omogočajo obstoj dane družbe kot njenim pripadnikom smiselne celote*« (Stanković 2005a, 16; 2006, 161). Pri proučevanju katerihkoli kulturnih tekstov moramo torej biti pozorni na pristranske interpretacije resničnosti, hkrati pa je treba upoštevati dejstvo, da so lahko določene reprezentacije »še pred tem točka samega oblikovanja koherentnih načinov osmišljanja sveta« (prav tam). Reprezentacije kot kulturni teksti niso odraz neke obstoječe resničnosti, so nikoli končan proces oblikovanja smisla danega zgodovinskega trenutka znotraj določene skupnosti (prav tam). Analiza reprezentacije je uporaben analitični pripomoček pri raziskovanju sodobnih popularnih kulturnih tekstov, kjer nas zanima, kako je v določene reprezentacije sveta »ujeta« družbena hegemonija.

V raziskovalni nalogi me bo zanimalo kako, na kakšen način in s kakšnimi podtoni je v slovenskem filmu reprezentiran junak. Poskusila bom problematizirati odsotnost klasičnega moškega junaka v slovenskem filmu in ugotoviti ali odsotnost le-tega kaže na privilegiranje obstoječih razmerij moči v danem zgodovinskem trenutku. Skozi nalogo bom podrobneje predstavila različne kontekste in pristope, ki mi bodo v pomoč pri razumevanju proučevanega problema, saj Paula Saukko (114, 2003) prav tako opozarja, da niso samo se različni teksti politično motivirani, temveč je tako tudi z našim branjem tekstov, zato predlaga, da tekste beremo z več različnih perspektiv in z uporabo različnih pristopov.

3 Koncept klasičnega junaka

Termin junak izvira iz antične Grčije, kjer se je prvotno v grški mitologiji in folklori uporabljal izraz *demigod* (božansko ali nadnaravno bitje). Kasneje pa se je termin junak nanašal na karakterne lastnosti posameznika, ki se je soočil z nevarnostjo in pokazal pogum in samožrtvovanje v dobro človeštva. Pomeni tudi »zaščititi in služiti«. Junak je nekdo, ki je pripravljen žrtvovati svoje potrebe za potrebe drugih ljudi, kot se je npr. ovčar pripravljen žrtvovati, da bi zaščitil svojo čredo (Vogler 1998, 29).

Za postopen zdrs v temo bom najprej na kratko povzela razlago oz. definicijo pojma junak, ki ga opredeljuje SSKJ (Slovar slovenskega knjižnega jezika)

- kot nekoga, ki je storil izredno pogumno, junaško dejanje
- kot nekoga, ki se odlikuje v neki stvari ali ob kakem dogodku
- kot nekdo, ki vzbuja občudovanje zaradi kakšne lastnosti in ga ljudje posnemajo
- kot nekdo, ki je postaven in krepak
- in kot glavno osrednjo osebo v literarnem delu (1994, 369).

Poleg definicije junaka, kot je zapisana v SSKJ, lahko rečem, da ima pojem junak na splošno pri vseh ljudeh pozitivno konotacijo in vsem predstavlja nekoga, ki je dober, pozitiven, pogumen ter občudovanja vreden človek. Od nekdanj so imeli v vsaki družbi oz. kulturi svoje junake, nekateri pa so celo internacionalni. Obstajajo junaki, katere

večina posameznikov določene kulture pozna, kot na primer nacionalni, literarni, filmski ali športni junaki. Že v zgodnji dobi življenja se seznanimo s prvimi junaki preko pravljic in mitov³, ki se morda komu ne zdijo tako ključnega pomena, kot ga dejansko imajo za otrokov razvoj. Bruno Bettelheim meni, da so v današnjem času pravljice še bolj pomembne za otrokov razvoj, saj danes otroci ne odraščajo več v varnem zavetju velike in tesno povezane družine ali skupnosti. Vloga pravljичnega junaka, ki se sam poda v svet in v njem išče zatočišče ter z gotovostjo stopa po pravi poti, je ključna za otroka, saj ima pomembno sporočilo, ki otroka napeljuje k samostojnosti in odvrta od otroške odvisnosti (Bettelheim 2002, 17). »Otrok se z dobrim junakom ne istoveti zaradi njegove dobrote, temveč zato, ker ga junakov položaj globoko, pozitivno privlači« (Bettelheim 2002, 15). Otrok se popolnoma samostojno identificira z junakom in z njim »preživlja« vse njegove boje (tako notranje in zunanje), ki pa mu vcepljajo občutek za moralo. Poleg tega, da pravljica kot umetniška stvaritev otroka zabava, spodbuja njegovo domišljijo, mu tudi govori o njem samem in pospešuje njegov osebni razvoj. Torej ima pravljica psihološki pomen in vpliv, prav tako pa je vredno omeniti, da pravljice prenašajo našo kulturno dediščino in jo posredujejo otroku (Bettelheim 2002, 14–19).

Vidimo kolikšen pomen imajo pravljice, predvsem junaki, s katerimi se otrok identificira, zato je pomembno, da otrok prebira ali posluša pravljice, saj le-te vplivajo na njegov razvoj. Bettelheim v svoji monografiji omeni, da je pri svojem terapevtskem delu z otroci s hudimi duševnimi motnjami spoznal, da ti otroci ne bi potrebovali posebne pomoči, če bi jih vzgajali tako, da bi videli v svojem življenju smisel. Pri tem pa imajo najpomembnejši vpliv starši oz. skrbniki, nato pa vpliv kulturne dediščine, ki mora biti posredovana na pravi način. Najboljši način posredovanja le-te pri majhnih otrocih je preko književnosti in to ne sme biti katera koli otroška književnost, temveč ljudske pravljice, ki otroku nudijo »vpogled v globlji smisel življenja in v tisto, kar je zanj na njegovi stopnji razvoja najpomembnejše« (Bettelheim 2002, 9).

³ Razlika med mitom in pravljico, da je v mitih junak neke kulture predstavljen kot »lik, ki ga naj bi ga, kolikor je mogoče posnemali v lastnem življenju« (Bettelheim 2002, 35). Od pravljice se mit razlikuje tudi v tem, da ni nujno njegov poglaviti namen svetovati kako rešiti notranji konflikt. Prav tako mit temo predstavi na vzvišen način, pravljice pa pripovedujejo na preprost, otroku bolj razumljiv način. Bettelheim (2002, 57) pravi, da »miti predstavljajo idealno osebnost, ki sledi zahtevam nadjaza, pravljice pa slikajo integracijo jaza, ki omogoča zadovoljevanje želja onega«. Od tod izvira tudi razlika med pesimističnimi miti in optimističnimi pravljicami (prav tam).

Miha Mazzini v kolumni, kjer piše o slovenskih literarnih junakih—o kralju Matjažu, Petru Klepcu in Martinu Krpanu—ugotavlja, da naj bi bili za razliko od drugih ljudskih junakov (drugih narodov) skrajno pasivni. Na primer o zgodbi Petra Klepca pravi, da je v navadi, da »v takih zgodbah nastopa otrok, ki opravi preizkus, dobi moč, se posloviti od matere in zaživi polno življenje odraslega« (Mazzini 2011, 173). Pri Petru Klepcu pa ni bilo tako, »Petra Klepca na silo odvedejo od doma, zaželi in dobi si nadnaravnih moči, ki jih izkoristi za to, da se vrne v prejšnje stanje, torej k materi – sledi srečen konec: »Rada sta se imela in se nista več ločila« (prav tam, 174). Zgodba o odraščanju, v kateri junak ne odraste, temveč se vrne k materi. Po Bettelheimu se mora pravljичni junak (otrok) sam podati v svet, se oddaljiti od staršev (matere) ter osvoboditi tesnobe pred ločitvijo, kar mu bo kasneje prineslo zadovoljstvo v življenju. Pravljичne zgodbe so zgrajene tako, da dajo otroku vedeti, da če se bo večno držal matere, mu ne bo uspelo tisto, kar si želi ali tisto, v kar verjame (Bettelheim 2002, 17). Kar pa ne moremo reči za primer Petra Klepca, ki se je po vsem, kar je dosegel, vrnil k svoji materi. Torej otrok, ki se identificira z junakom Petrom Klepcem, ki si je zaželel nadnaravnih moči, jih dobil, jih izkoristil za junaška dejanja in se nato vrnil k materi, na koncu dobi občutek, da se mu ni treba ločiti od matere in zaživeti samostojno življenje, saj se vedno lahko vrne k materi in nikoli ne odraste. Petra Klepca v nasprotju z Jankom in Metko ne bodo pregnali, če se bo obupno oklepal staršev. Otroku pravljica Janko in Metka posreduje sporočilo, da če bo poskušal ubežati tesnobni ločitvi od staršev tako, da se bo na vso moč oklepal staršev, bo okrutno pregan kot Janko in Metka. Zgodba o Petru Klepcu pa mu sporoča ravno nasprotno, nikoli ti ne bo treba občutiti tesnobe pred ločitvijo, saj se lahko na koncu vrneš v varno zavetje matere. Takšna je slovenska pripovedka, ki jo berejo/ poslušajo slovenski otroci; je takšna kulturna dediščina Slovencev? Torej imajo otroci ob prebiranju takšnih zgodb, ki ne nosijo sporočila, da se je treba v življenju osamosvojiti, dober potencial, da ostanejo nedorasli infantilni posamezniki.

Pomen termina junak se začne konstruirati že v zgodnji dobi odraščanja, otrok se kmalu identificira s prvimi junaki, ki jih spoznava preko pravljic, kateri ga vodijo skozi prve »probleme« s katerimi se sooča. Večina junakov v pravljicah je dobrih, pametnih, iznajdljivih, močnih in aktivnih, tako otroci sami na koncept junaka »prilepijo« same pozitivne lastnosti.

Sheila Schwartz meni, da je ideja junaka odlična stična točka, ki zagotavlja razmerje

med kulturno dediščino in resničnim svetom. Prav tako poudari, da je to eden od aspektov človekovega obstoja, ki danes ni popolnoma nič drugačen, kot je bil v času grškega mitološkega junaka Ojdipa (Schwartz 1969, 82). Da se ta aspekt človekovega obstoja ne spreminja, se strinja tudi Christopher Vogler, ki pravi, da je vzorec junakovega »potovanja« univverzalen, pojavlja se v vseh kulturah, v katerem koli časovnem obdobju (Vogler 1998, 4).

Na delo Voglerja je vplivala teorija Josepha Campbella, ki jo predstavi v monografiji *The Hero With a Thousand Faces*, kjer piše o potovanju arhetipskega junaka, ki je prisoten v vseh mitologijah po svetu. Teorija o junaku, ki jo je postavil Campbell, je vplivala na precej umetnikov, pisateljev in scenaristov, prav tako pa je uporabna za analitike, ki se ukvarjajo z proučevanjem in analizo literarnih del, gledaliških iger ali filmov. Campbell izpostavi vzorec, ki je v ozadju vsake zgodbe ali mita, ter ima enako temeljno strukturo, ki jo imenuje monomit⁴ in se ni spremenil skozi stoletja. Monomit pomeni oz. označuje junakovo potovanje, ki pa je osnovni vzorec, ki ga je moč najti v mnogih pripovedih po svetu. Povzetek Campbellovega koncepta monomit lahko opišem z njegovim citatom: »Junak se iz vsakdanjika poda v deželo nadnaravnih čudes, kjer se spopade s pravljničnimi silami in si pribori odločilno zmago. Na tej skrivnostni pustolovščini pridobi moč, da pomaga drugim⁵« (prevod Ž.P. po Campbell 1968, 30). Campbell meni, da vse pripovedke ali zgodbe zavedno ali nezavedno sledijo temu starodavnemu vzorcu mita. Zgodbe ali pripovedi, ki sledijo Campbellovemu vzorcu junakovega potovanja so razumljive vsakomur, ker izvirajo iz univverzalnosti in si delijo skupno nezavedno in odražajo univverzalne skrbi.

Junakovo potovanje po vzorcu Campbella gre skozi tri sekcije, ki imajo več stopenj; začne se v vsakdanjem, običajnem svetu, kjer junak prejme klic, da vstopi v neobičajen, nevsakdanji svet nadnaravnih moči in dogodkov. Če junak sprejme klic in vstopi v ta neobičajen svet se mora soočiti z nekaj nalogami in preizkušnjami, katere lahko opravi sam ali s pomočjo nekoga. Junak mora preživeti resen izziv, pogosto s pomočjo, ki si jo je prislužil tekom potovanja. Če preživi, lahko pridobi veliko nagrado (cilj ali »pravi blagoslov«), ki pa je ponavadi rezultat nekega pomembnega

⁴ Besedo monomit si je Campbell »izposodil« iz dela Jamesa Joycea *Finnegans Wake*.

⁵ »A hero ventures forth from the world of common day into a region of supernatural wonder: fabulous forces are there encountered and a decisive victory is won: the hero comes back from this mysterious adventure with the power to bestow boons on his fellow man« (Campbell 1968, 30).

samospoznanja. Junak se mora nato sam odločit, ali se bo vrnil v vsakdanji svet s svojim novim darom. Če se odloči za vrnitev, se pogosto srečuje z novimi izzivi na tej poti. In če se nazadnje uspešno vrne nazaj, lahko uporabi svoj dar ali »blagoslov«, da izboljša svet (Campbell 1968, 36–37). Junakova pot po Campbellu, ki sem jo opisala, je skrajšan⁶ obrazec, vendar vsi miti ne vsebujejo vseh stopenj ali korakov, nekateri miti se osredotočajo samo na eno stopnjo, nekateri pa obrnejo vrstni red stopenj potovanja. Organiziranost stopenj v obrazcu je poljubna, vključno z delitvijo treh sekcij, ki jih Campbell deli na *ločitev*, *inicijacija* in *vrnitev* junaka, kar naj bi bila tudi osnovna enota monomita.

Prav tako Vogler opisuje model ali obrazec junakovega potovanja, ki je v osnovi enak Campbellovemu, obdržal je tri sekcije ali osnovno enoto monomita, ki ima manj stopenj ali korakov ter uporabil spremenjeno terminologijo skozi junakovo potovanje. Vogler poudari, da je to le ena od mnogih različic, ki pa se ji prav tako lahko odvzema, dodaja ali premeša stopnje, brez da bi posledično katerakoli stopnja izgubila kakršnokoli moč. Vzorec ali obrazec junakovega potovanja je lahko prenesen v katerekoli filmske žanre; od sodobne drame, komedije, romantične zgodbe, do akcije – z ustreznim nadomestilom današnjih simboličnih podob in pripomočkov (Vogler 1998, 19–20).

Vogler v monografiji *The Writers Journey* pri orisu koncepta junaka predstavi psihološke funkcije le-tega. Uporabi termin arhetip junaka, pri tem navede razlago psihoanalitika Carla G. Junga, ki je termin arhetip uporabljal za označevanje starodavnih vzorcev osebnosti, ki so skupna dediščina človeštva. Jung (v Vogler 1998, 23) meni, da je skupno nezavedno precej podobno posameznikovemu nezavednemu. Vogler še navede podatek, da so Jung in drugi identificirali tudi psihološke arhetipe likov, kot je *Puer Aeternus* ali nikoli odrasel fant, ki jih lahko najdemo v mitih o večno mlademu Kupidu, v pravljici Peter Pan ali pa v realnem življenju fant, ki noče odrasti (1998, 23–26). V psiholoških terminih Sigmunda Freuda arhetip junaka predstavlja *Jaz* - to je del osebnosti, ki se loči od matere in je uporabljen za razlikovanje med sebstvom človeka kot celote od drugega človeka⁷.

⁶ Za podroben opis vseh stopenj ali korakov junakovega potovanja glej Campbell 1968, 49–238.

⁷ Sigmund Freud je *Jazu* pripisoval več pomenov, skozi njegova dela se kronološko pojavljajo različni pomeni, ki pa jih delimo na dva poglobitvena; enkrat je termin *jaz* uporabljen kot je zgoraj zapisano, drugič pa *jaz* označuje določen del duševnosti, v tem smislu je Freud ta termin uporabljal tudi v svoji anatomiji duševnosti. V nekaterih njegovih delih o narcisizmu

Veliko zgodb ali pripovedi o junakovem potovanju, pripoveduje o ločitvi od družine ali skupnosti, ki jo lahko primerjamo z občutki otroka ob ločitvi od matere (Vogler 1998, 29). Po mnenju Voglerja (1998, 30) arhetip junaka reprezentira Jaz- ovo iskanje identitete in celote. Vogler nadaljuje, da so pravljice, romani in filmi naravnani tako, da se ljudje identificirajo z junakom ali glavnim protagonistom v zgodbi. To pa po njegovem mnenju dosegajo s tem, da junakovemu karakterju prisodijo kvalitete, ki so nekakšna mešanica univerzalnih in enkratnih karakteristik, ki jih ljudje zlahka najdemo v sebi in se z njimi identificiramo, kot npr. biti ljubljen ali razumljen, uspešen, svoboden, itd. Poudari, da morajo junaki imeti lastnosti, zaradi katerih so občudovani, s katerimi pritegnejo ljudi, vendar še vedno morajo biti edinstveni posamezniki in ne stereotipna bitja (Vogler 1998, 30). Čeprav bi lahko rekla, da je ravno reprezentiranje predvsem klasičnega holivudskega junaka, ki je večinoma belopolti moški, srednjih let, mišičast in ekonomsko dobro situiran stereotipen tip prikazovanja junaka. Kar pa seveda ni naključno, temveč premišljeno reproduciranje obstoječe distribucije moči v družbi. Vogler sicer dodaja, da junak ne sme imeti samo pozitivnih lastnosti, predvsem se mu zdi pomembno, da je junak realističen s kombinacijo protislovnih impulzov, kot je npr. zaupanje in sumničavost, kar ga naredi bolj človeškega (Vogler 1998, 31).

Vogler v poglavju o junaku (glej Vogler 1998, 29–37) oriše nekaj funkcij junaka, ki so prisotne v večini pripovedi, zgodbah in filmih. Ena od funkcij v pripovedi ali zgodbi o junaku je reprezentiranje junakove osebne rasti in njegovega učenja, na kar je osredotočena večina pripovedi. Druga funkcija junaka je aktivnost junaka. Junak je v pripovedi, zgodbi ali filmu najbolj aktiven lik. Tretja funkcija junaka je njegovo žrtvovanje. Četrta funkcija junaka je soočenje s smrtjo, kar ne pomeni nujno, da junak umre, temveč da mu grozi smrt ali pa je smrt simbolična, npr. v obliki ljubezenskega odnosa ali pustolovščine, kjer junaku lahko spodleti (umre) ali uspe (preživi).

Vogler (1998, 32–33) dodaja, da ni nujno, da je junak glavni protagonist v pripovedi, junaštvo se lahko izrazi tudi v katerem koli drugem liku. Npr. v filmu *Vojna zvezd* se junaško vede tudi lik učitelja Obi Wan Kenobi, ki v nekem trenutku tudi prevzame »junaško masko« in s svojim žrtvovanjem omogoči Luki pobegniti pred Zvezdo smrti.

pa je *jaz* prej ustrezal *sebstvu*. Treba je poudariti, da ni vedno lahko natančno razlikovati med tema dvema pomenoma besede (Freud 2012, 298).

Junak ali junaštvo se lahko odraža na več načinov. Predno se osredotočim na slovenskega literarnega junaka, se bom ustavila še pri Voglerjevi raznovrstnosti junakov. Vogler (1998, 34–37) meni, da je junak (na tem mestu junak pomeni osrednji lik oz. protagonist) lahko reprezentiran na več različnih načinov:

- Junak, ki je aktiven, predan pustolovščini, brez pomislekov in vedno pogumno stopa v svet – klasičen junak.
- Junak, ki je pasiven, poln pomislekov in odlašanja, treba ga je motivirati ali celo potisniti v pustolovščino.
- Anti-junak, ki ni nasprotje junaka. Ločuje se na dva tipa: prvi je tip anti-junaka, ki se obnaša kot klasični junak, ampak je npr. cinik ter drugi tip, ki je tragičen junak, še vedno je v središču zgodbe, vendar zaradi njegovih dejanj, ki so obsojanja vredna, ni občudovan ali všečen.
- Junak, ki je usmerjen v skupnost in se vedno po svoji pustolovščini, ki jo ponavadi doživi sam, vrne v običajen svet oz. v družbo, v kateri je živel pred pustolovščino.
- Osamljeni junak ali samotar je nasprotje junaka, ki je usmerjen v skupnost. Njegovo naravno okolje je »divjina« in njegovo naravno stanje je osamljenost. Junak ponovno vstopi v skupnost, kjer doživi pustolovščino in se vrne v osamo.
- Junak katalizator je glavni protagonist, ki se vede junaško, vendar se razlikuje od večine junakov v tem, da se sam ne spremeni, ker je njegova glavna funkcija, da preobrazi druge. Junak sicer lahko doživi manjše notranje spremembe, vendar je njegova primarna vloga, da pomaga drugim, jih vodi v njihovi osebni rasti. Takšen junak je npr. Superman.

Ne glede na to, kako je junak reprezentiran, se osnovni načrt potovanja zelo malo razlikuje. Campbell ugotavlja, da je v morfologiji dogodivščine, natančneje v nastopajočih likih in izbojvanih zmagah opaziti osupljive neznatne različice. Meni, da če je katerakoli od osnovnih prvin arhetipskega vzorca izpuščena iz pravljice, legende, obreda ali mita, je zelo verjetno vključena kako drugače, pa tudi sama opustitev veliko pove o zgodovini in patologiji primera (Campbell 1968, 38). Prav

razlikovanje zgodb ali pripovedi nam pokaže na izstopajoče stvari, ki so kulturno, zgodovinsko, družbeno in politično pogojene. V temelju pripovedi sledijo enakemu vzorcu, hkrati pa nosijo avtohtone kulturne razlike. Če se izrazim v filmski terminologiji je vsak junak montaža karakternih lastnosti, ki izvirajo iz kulturnih vzorcev neke družbe. Sedaj, ko je koncept klasičnega junaka precej bolj jasen, bo tudi jasno kaj mislim z odsotnostjo klasičnega junaka v slovenskem filmu, ki je temeljni raziskovalni problem v nalogi.

4 Slovenski film in literatura

4.1 Vpliv literature na slovenski film

Književnost oz. literarna dela so imela od nekdanj poseben status v slovenski kulturi. Dušan Pirjevec je (v Virk 1998, 224) podal tezo, da je »literatura smisel in temelj naše nacionalne eksistence«, ki se nanaša predvsem na obdobje od leta 1848 pa do približno konca prve tretjine 20. stoletja, ki ga je proučeval. To Pirjevčevo tezo povzeman iz sekundarnega vira (v Virk), ker primarni vir ni dostopen. K tej tezi se bom še vrnila in obširneje razložila, kaj je z njo mislil.

Poudariti je potrebno pomembno vlogo literature v slovenskem prostoru za filmsko umetnost, ki je bila tudi eden od njenih temeljev, ko se je slovenska kinematografija počasi postavljala na noge. Ker je primanjkovalo izkušenih filmskih ustvarjalcev, se je film večinoma navezoval na domačo že uveljavljeno literaturo. Filmom v povojnem obdobju, ki so bili posneti po znanih literarnih delih, je bilo namenjene več pozornosti, saj se občinstvo, ki je bilo vzgojeno predvsem literarno, še ni znalo koherentno odzivati na film (Rudolf 2013, 9). Prav tako pa je primanjkovalo izvirnih scenarijev z aktualno tematiko, kar pa je bolj ali manj problem še danes, saj so študij scenarijstike na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo odprli šele pred nekaj leti. V letih med 1931 in 1990 je bilo od 121 slovenskih celovečernih filmov kar 50 (41%) filmov posnetih na podlagi literarnih del (Rudolf 2013, 9). Filmske adaptacije literarnih del so bile deležne mnogo očitkov s strani kritikov in teoretikov, ki so na napačen način obravnavali/ ocenjevali filme, saj so filme sodili po tem, koliko so ostali zvesti literarnemu delu oz. subjektivno primerjali dve različici, zato je bilo to področje do pred kratkim obsojeno na metodološko nesistematičnost in nedovršenost. Vzrok za takšno stanje je bilo vztrajanje pri principu zvestobe (beleženje odmikov priredbe od predloge) in s tem tudi obnavljanje (že tako preveč zakoreninjenega)

prepričanja o večvrednosti literarnih del v odnosu do filmov (Zorman 2008, 93). Eden od razlogov za takšen vpliv literature na film je bil tudi nadzor nad filmom. Izbira literarnega dela, ki je bil adaptiran v film ni bila naključna, delo je moralo ustrezati političnim in nacionalnim interesom. Literatura je postala kanal za vdiranje ideologije v film (glej Rudolf 2013, 155–157; Zorman 2008; 2009, 57–75). Pomemben je predvsem motiv izbire določenega literarnega dela oz. »uporabnost njegove ideje ali ideologije za namene filmskih ustvarjalcev« (Zorman 2008, 107). Večinoma pa je bila filmska produkcija odvisna od državnih subvencij, zato je bila tudi deležna stalnega nadzora.

Z vplivom literature na film so se pri nas poglobljeno ukvarjali predvsem Stanko Šimenc, Barbara Zorman in Matevž Rudolf, ki so med drugim tudi analizirali filmske adaptacije narejene na podlagi literarnih del. V nadaljevanju si bomo podrobneje pogledali začetke filmske umetnosti, ki so nastali na temelju literature in njun kasnejši odnos.

Zormanova obravnavane filmske adaptacije literarnih del deli na tri sklope oz. obdobja, od nastanka slovenskega filma pa do leta 1979. Prvo obdobje, od konca druge svetovne vojne in do začetka šestdesetih let, zaznamuje precej omejena avtonomija umetnosti (sploh najmlajša, filmska) ter razvijanje cenzurnega aparata. Film je krojila slovenska literatura, znotraj katere je bila že vgrajena nacionalno-konstitutivna funkcija (Zorman 2009, 55). Na koncu petdesetih in začetku šestdesetih let prejšnjega stoletja je na pripovedništvo pomembno vplival uvoženi socialni realizem. Literati so si morali prizadevati, da so imele pripovedi klasično kontinuirano narativno zgodbo, usmerjeno k akciji, povečevanju proizvodnega dela ter paziti na neželjeno poglobljanje v psihične procese (Zorman 2009, 57). Zormanova sicer opaža, da v slovenskem filmu ni mogoče zaznati izrazitejšega razmaha socialističnega realizma, je pa vseeno trajal dlje kot v literaturi (2009, 58). Ko je literatura že prekinila z socialističnim realizmom, je s to tematiko na filmska platna prišel nekoliko zapoznelo film *Svet na Kajžarju*, katerega bom v empiričnem delu analizirala.

Prelom socialistične in nacionalne ideologije naj bi se po mnenju Zormanove zgodil šele v začetku šestdesetih let s filmi *Veselica*, *Akcija* in *Plesom v dežju*, tudi dva od teh filmov bosta obravnavana v empiričnem delu naloge (2009, 59). Druga roka, ki je sooblikovala slovenski film, je bila jugoslovanska filmska produkcija, ki je v prvi

povojni petletki določila partizansko tematiko v filmu. Stankovič meni, »da je bila ena ključnih ideoloških dinamik med NOB ravno boj za prisvojitve nacionalistične ideologije«, s tem pa so tudi preko reprezentacije te tematike v filmih in literaturi legitimirali partizansko vstajo kot boj za nacionalno osvoboditev – »kljub temu, da je šlo za nacionalni odpor kot tudi za socialno revolucijo (Stanković 2005a, 48). Prvi slovenski celovečerni igrani film *Na svoji zemlji* promovira ideje internacionalizma in uveljavlja nov družbeni red v skladu s prevladujočo nacionalno idejo (Zorman 2009, 60). Tudi to adaptacijo literarnega dela bom vključila v analizo filmov.

Po drugi svetovni vojni je slovensko filmsko produkcijo subvencionirala predvsem država, tak način je sicer omogočala neodvisnost od komercialnih zahtev, hkrati pa je država nadzorovala idejno in slogovno ustreznost v skladu z obstoječimi razmerji moči. S tem so določali vsebino in repertoar v navezavi na ideologijo politične oblasti. Državno subvencioniranje in podpora pri razvoju umetniškega filma je med drugim dokazovala razvoj in vrednost njenih kulturnih institucij, tako doma kot v tujini (Zorman 2008, 5; 2009, 66). Zakonodaja, ki je bila sprejeta v sredini petdesetih let prejšnjega stoletja, je uvedla upravne odbore, ki so imeli »neomejen nadzor nad kulturnim repertoarjem posameznih ustanov« ter so bili sestavljeni (nastavljeni) iz ljudi, ki so bili prvotno zavezani literaturi in večinoma filmski laiki (Zorman 2008, 6).

Določene tematske usmeritve in vsebine scenarijev in literarnih predlog so imele posebno prednost pri izbiri za filmsko realizacijo. Zormanova predstavi takratne pomembne filmske vsebine po napotkih Mateja Bora, ki je predpisoval partizansko oz. NOBjevske tematiko, prikazovanje narodne preteklosti z naslonitvijo na že uveljavljena klasična literarna dela, apeliral je tudi na razvijanje novih žanrov (komedijo in mladinski film), čeprav je bilo to nekoliko v nasprotju s tedanjimi zahtevami filmske politike. Te direktive oz. prioritete filmskih tematik so se ohranile do konca osemdesetih let (Zorman 2008, 8). Izbira vsebine in tematike je bila, ne glede na to ali je šlo za adaptacijo literarnega dela ali usmerjen scenarij, značilno obračanje v zgodovino in prikazovanje posebne slike narodne preteklosti, ki se je seveda skladala z obstoječo politično ideologijo. Kmetstvo in podeželje sta idealizirana in prikazana kot nosilca vrednot »pravih Slovencev«, medtem ko je meščanstvo predstavljeno kot popolno nasprotje pravih slovenskih vrednot (Zorman 2008, 8–9).

Do začetka šestdesetih let je moč opaziti pomanjkanje tematike o sodobni posameznikovi usodi, videna je bila le v primeru, če je služila uveljavljanju socialistične ideje. Pri snovalcih slovenskega filma je sicer prevladovalo prepričanje, da se morajo poglobljati v individualne človeške usode, predvsem zaradi navezave na literaturo, natančneje lirično pripoved, čeprav je jugoslovanski film težil k prikazovanju množičnih prizorov ljudi, kolektivizmu, heroizmu ipd. Zapovedi socialističnega realizma so pripeljale do prav nasprotnega učinka, saj so filmski ustvarjalci v začetku šestdesetih let ustvarjali filmske like, ki so skorajda načelno odklanjali družbeno delovanje in se umikali v zasebnost (Zorman 2009, 67–68).

Če filmi niso bili posneti po že obstoječih uveljavljenih literarnih delih, pa so scenarije v tistem času pisali literarni ustvarjalci, saj so bili filmski delavci obravnavani kot tehnični izvrševalci, pisateljem pa je pripadal umetniški del filma. Zormanova navaja še tezo takratnega vodje umetniškega oddelka pri Triglav filmu Draga Šege, ki je trdil, »da se mora film kot najmlajša umetnost opreti na tradicijo starejših«, s katero se je strinjal tudi Matej Bor, ki je prav tako prihodnost filma videl vezano na literaturo oz. njeno mlajšo panogo scenaristiko, preko katere bo film lahko dosegel »vrhove gledališča« (2009, 69). Tudi preko naročanja scenarijev in spodbujanja določenih piscev k scenarističnemu pisanju ter z izbiro ustreznih literarnih predlog je potekal pomemben element nadzora nad filmom (Zorman 2009, 73).

Drugo obdobje filmskih adaptacij literarnih del Zormanova vidi kot osvobajanje od socialistične ideologije in predvsem avtonomnost v filmski umetnosti (2009, 77). To je obdobje modernizma, kjer se začne uveljavljati tudi avtorstvo v filmski umetnosti na Slovenskem. Ob začetku šestdesetih let je moč opaziti počasno odmikanje v manj ideološko zaznamovano pripoved ter prve premike v osamosvajanju filma »izpod rok« literature, ki se izraziteje pokaže v obdobju avtorstva. To sicer ne pomeni, da literarni in filmski ustvarjalci niso več sodelovali, temveč da so režiserji svoja dela začeli dojemati v smislu avtorskih stvaritev, literarne predloge pa so obravnavali kot predloge, ki jih lahko preoblikujejo in ne več zvesto posnemajo.

Literarni modernizem prinese spremenjen odnos do sveta ter drugačen subjektov odnos do lastnega obstoja, »pripoved pa se osvobodi prostorsko in časovno kontinuirane naracije ter avktorialnega pripovedovalca« (Zorman 2009, 107).

Modernistična umetnost na Slovenskem se želi popolnoma osvoboditi od kakršnekoli idejne, moralne in deloma celo vsebinske plasti in se prvotno želi izkazati kot igra jezika (prav tam). Zormanova vidi eksistencializem kot močno prepleten z modernizmom, Vrdlovec pa meni, da se v filmu kaže kot pomanjkanje oz. načelno odklanjanje akcije (Vrdlovec v Zorman 2009, 109). V slovenski film je eksistencializem prodiral preko literarnih ustvarjalcev, saj so bili v šestdesetih še vedno močno prisotni pri ustvarjanju filmov. Pri razmejevanju eksistencializma od modernizma v filmu Zormanova (2009, 111) ugotavlja, da je v »obeh prisotno zavračanje sklenjenega dramskega dejanja, kar vpliva na destabilizacijo pripovedi«. Kar pomeni, da iz te izgine zgodba in tako postane epizodna, razvezana. Eksistencializem je v filmu predvsem vplival na vsebino, z značilnimi tematikami, kot so tesnoba, strah, gnus, dvom in smrt. Modernizem pa se je v filmu izrazil predvsem v »prežemanju simbolnih in realnih plasti pripovedi« (prav tam). Kot sem že omenila, modernistični filmski ustvarjalci so še vedno adaptirali literarna dela, vendar so k temu pristopali na nov, drugačen, bolj suveren način kot režiserji v prvem povojnem filmskem obdobju. V čas filmskega modernizma v Sloveniji pa se umešča tudi razvoj avtorskega gibanja, ki ga lahko razumemo podobno kot v Franciji v okviru želje po visokem družbenem položaju filma, kakšnega sta imela npr. literatura in gledališče.

Sledi tretje obdobje, film dediščine, kjer prevladujejo filmske adaptacije literarnih »klasik«. Obdobje sedemdesetih, ko se je iztekal modernizem, se film v določeni meri začne posvečati tradiciji in domačijskosti. Svetovno gledano, filmi dediščine veljajo za kvalitetnejše, so namenjeni »zahtevnejši« publiki ter večinoma posneti po literarnih uspešnicah. Idealizirajo podeželje, ki vpliva tudi na samo oblikovanje likov, ki so v tesni povezavi z naravo in odprtimi prostori (Zorman 2009, 185–188). Tudi Viktor Konjar meni, da so slovenski filmi dediščine tematsko in vsebinsko usmerjeni v odmaknjeno zgodovinsko preteklost narodove usode (Konjar 1983, 91).

Opaziti je, da so filmske adaptacije literarnih del v tem obdobju na Slovenskem v večji meri starejša dela, ki so politično liberalno usmerjena. Pogoste so adaptacije Cankarjevih literarnih del, ki izražajo nacionalno in socialno noto. Vse to pa nakazuje na »ideološko interpretiranje literarnega kanona, ki je ideje liberalnega nacionalizma prilagajal vrednotam, ki jih je uveljavila povojna oblast« (Zorman 2009, 190). To potrjuje tudi dejstvo, da se režiserji niso odločali za adaptiranje določenih literarnih del zaradi umetniških nagibov, temveč zaradi kompromisa s filmsko politiko. V

ozadju takšnih odločitev so bili večinoma politični ali ekonomski interesi. Presenetljivo je, da je v tem obdobju prisoten porast filmskih adaptacij literarnih del, saj so režiserji šele dobro začeli razvijati avtorske filmske stvaritve. Odgovor na to vprašanje Zormanova najde v povezavi »s povečano družbeno represijo in posledičnim nadzorom nad filmsko produkcijo, ki zaznamuje sedemdeseta leta« (prav tam), s tem se strinja tudi Rudolf, ki meni, da je to posledica načrtnega preganjanja t.i. črnega vala (2013, 157). Diktat filmskih adaptacij literarnega kanona so številni že v tistem času »interpretirali kot poskus odmika od družbenokritičnega filma« (Zorman 2009, 191). Slovenski film dediščine torej prikazuje tipično slovensko pokrajino, nesnovno dediščino in kmečko življenje. V obdobju med 1970 in 1980 je bilo po literarnih predlogah posnetih sedem celovečernih filmov: *Na klancu*, *Martin Kačur*, *Iskanja*, *Cvetje v jeseni*, *Ljubezen na odru*, *Pastirci* in *Povest o dobrih ljudeh*. Prvo in drugo filmsko adaptacijo naštetih literarnih bom obravnavala tudi v empiričnem delu, prav tako pa tudi film posnet po literarni predlogi *Samorastniki*, ki ga Zormanova prav tako uvršča v obdobje filmske dediščine, saj se tudi v tem delu kaže podobna ideologija (2009, 193).

Na kratko sem povzela obdobja, kjer je imela literatura ključno vlogo pri razvoju in snovanju filma, kasneje se v filmski umetnosti zgodi prelomno obdobje, kar časovno sovpada z osamosvojitvijo Slovenije in pride do upada filmskih adaptacij, kjer ni zaznati močnega vpliva literature na film. Razlogi za to naj bi bili povezani z mislijo, da literarna dela film oddaljujejo od sodobnosti ter dejstvom, da je preko literature v film vdirala ideologija. Literatura je precej vplivala tudi na oblikovanje protagonistov v filmski pripovedi. Glede na to, da sem v nalogi osredotočena na odsotnost klasičnega moškega junaka, bom v nadaljevanju na kratko predstavila še splošne ugotovitve, vezane na reprezentacijo protagonistov, ki so se pojavljali v določenem filmskem oz. literarnem obdobju. Seveda je tudi pri snovanju protagonistov, ne glede na medij potekala aktualna cenzura. Tako je torej na oblikovanje protagonistov v filmski pripovedi vplivala ne samo literatura, temveč in predvsem ideologija politične oblasti.

4.1.1 Reprezentacija likov v filmskih adaptacijah literarnih del

Pri izbiri literarnih del, ki so bila adaptirana ali preoblikovana v filmsko pripoved je bila odločilnega pomena tudi reprezentacija protagonistov in ostalih likov. V posameznih obdobjih je mogoče v filmskih adaptacijah določiti skupne značilnosti ali karakteristike, ki določajo nek vzorec likov. Zormanova v teh treh obravnavanih obdobjih filmskih adaptacij predstavi tri prevladujoče vzorce likov, ki se vežejo na družbene spremembe.

V prvem obdobju filmskega ustvarjanja, katerega sem že predstavila, se pojavlja prevladujoč vzorec likov ali protagonistov, tako v literaturi kot v filmu. Nekje do začetka šestdesetih let se pojavljajo liki v povezavi z narodnoosvobodilnim bojem, katere očitno ločujejo na binarne opozicije dobri - slabi, pozitivni - negativni, prijazni - neprijazni, topli - hladni, itd. Partizani kot branilci socialistične ideje so seveda prikazani pozitivno, nasprotniki, tako domobranci kot Nemci, pa negativno. Kritiki so sicer v tistem času spodbujali literate k pisanju proze, ki bi govorila o junakih-herojih, junaških dejanjih in spodbujala kolektivizem. S tem naj bi v slovenski zgodovini prekinili z tradicionalnim upodabljanjem podrejenega in nesvobodnega subjekta v literaturi⁸.

Pogosto upodabljanje pasivnih protagonistov v literaturi in filmu je mogoče povezati z tradicijo. Zormanova opaza, da se je heroizem v tistem času najpogosteje kazal v pokončnem upiranju (vedno močnejšemu, bolje oboroženemu) sovražniku ter neustrašnem prenašanju trpljenja (2009, 62). Z reprezentacijo likov v filmih z NOB tematiko se je ukvarjal Peter Stankovič, ki meni, da so partizani reprezentirani predvsem kot dobri, skrbni, topli, prijazni, sočutni, nesebični, ipd., nasproti slabim Nemcem, ki so reprezentirani kot nasprotje vseh pozitivnih karakteristik, ki so rezervirane za partizane (2005a; 2010). Prav tako pa Stankovič (2010, 207) meni, da junaki v partizanskem filmu niso povsem klasični junaki, saj opaza vsesplošno malodušje, negotovost in pasivnost. Lahko rečem, da literatom ni uspelo – vsaj do začetka šestdesetih let ne – napisati ali predelati literarnega dela, ki bi veljalo za »veliki tekst« in bi prikazovalo ali spodbujalo h kolektivizmu. Z upadanjem nadzora

⁸ Več o proznem upodabljanju protagonistov bom predstavila v naslednjem poglavju, s čimer sta se natančneje ukvarjala Janko Kos in Dušan Pirjevec.

oz. vpliva ideologije se razširi prikazovanje individualizacije likov.

Z obdobjem modernizma se pojavi nov tip lika, ki je pogojen s pripovedjo, ki ne temelji več na reprezentaciji binarnih črno - belih opozicijah. Zormanova meni, da novi liki sovpadajo s francoskim novim valom, kjer so v ospredju mladi, nekonformistični liki (2009, 132). Novost je subjektivnost lika, prikazovanje notranjih, duševnih stanj in odmikanje od kolektivizma kot vrednote. Prav tako Zormanova meni, da »novi tip lika pogosto predstavlja zbir nejunaških aspektov duševnosti, kot bi pripoved načelno želela prekiniti s starimi vzorci« (prav tam). Primer takšnega protagonista se pojavi v filmu *Ples v dežju*, ki ga bom analizirala. Za šestdeseta leta je torej značilno, da se ob subjektivnosti likov odprejo razsežnosti, kot so strah, tesnoba in dvom, kjer gre po mnenju Zormanove za proces deheroizacije protagonista in uvajanje malih ljudi v pripoved (2009, 246). Vse to izvira iz literature.

Obdobje t.i. filmske dediščine preko literarnih uspešnic vpelje v film »mitske figure slovenske literature« (Zorman 2009, 247). Zormanova meni, da je v filmu dediščine protagonist/ka pogosto reprezentirana v vlogi žrtve. Takšen položaj protagonist-a/ke naj bi opozarjal na družbene nepravilnosti (2009, 192). »Subjektivnost takega lika, [...] uveljavlja naslednje vrednote: materinstvo, narodna zavednost, vezanost na zemljo, poštenje, naravnost, skromnost« (prav tam, 247). S takšnimi vrednotami se ponašajo pripadniki kmečkega stanu, meščani pa pogosto v okviru nemoralnosti, praznine in nenaravnosti, izumetničenosti.

Nekaj interpretacij, zakaj se je v literaturi, predvsem pa v literarni zvrsti romana pojavljal junak s takšnimi karakteristikami, kot sem jih opisala, podata Kos in Pirjevec, ki sta, kot sem že omenila, to tematiko podrobneje proučevala.

4.2 Slovenski romaneskni junak

Ker me zanima odsotnost klasičnega junaka v slovenskem filmu, bom podrobneje raziskala literarno teorijo romana in romanesknega junaka. Na kakšen način je reprezentiran v romanih, glede na to, da je literatura, kot smo že videli, precej vplivala na film in prav tako na oblikovanje likov in junakov.

Filmske adaptacije literarnih del so večinoma posegle po literarni zvrsti romana, zato bom v nadaljevanju podrobneje proučila slovenski roman in romanesknega junaka. Slovenski roman je v razmerju do romaneskne tradicije drugih narodov opredeljen kot

specifični tip romana, za katerega veljajo nekatere tipične lastnosti, predvsem pa specifična reprezentacija romanesknega junaka, katero sta v svojih študijah proučevala Pirjevec in Kos. Dušan Pirjevec se s slovenskim romanom ni ukvarjal s takšno pozornostjo kot z razvijanjem teorije tradicionalnega evropskega romana. V nekaj drugih razpravah in seminarjih se je bežno dotaknil te problematike ter med svojimi predavanji na Filozofski fakulteti predstavil nastavke za teorijo slovenskega romana. Nekaj glavnih ugotovitev in razmišljanj, ki jih bom predstavila v nadaljevanju, je povzel Tomo Virk. Zaradi nedostopnosti primarnih virov, v katerih je Pirjevec problematiziral slovenski roman in romanesknega junaka, sem njegove ugotovite in teze povzemala po sekundarnem viru Toma Virka.

Virk ugotavlja, da je Pirjevcu slovenski roman predstavljal »posebno mučen problem«, saj ga ni mogel vključiti v svojo splošno teorijo evropskega romana (1998, 217). Pirjevec je predstavil tri teze; prva je, da je »slovenski roman ideologija«, druga »junak slovenskega romana je pasiven (in hrepenenjski)« in tretja, da »slovenski roman ni mogoč, dokler je subjektova akcija avtodestruktivna, dokler socialno-zgodovinske akcija nujno vodi v katastrofo« (v Virk, 1998, 119–120), ki so specifika slovenskega romana. Problematiko slovenskega romana Pirjevec izpostavi s prvim Jurčičevim romanom *Deseti brat*, kjer vidi problem v subjektu romana, ki ni dovolj aktiven, da bi postal pravi subjekt, tisto, kar ga blokira, da se ne razvije, mu tudi prepreči, da bi se na koncu razkril v svoji resnici. Tako Levstik in Pirjevec sta ugotovila, da ni dovolj, da je junak romana subjekt, temveč se je proti subjektu postavila nacionalnost, kar pomeni, da mora biti junak tudi Slovenec⁹ (Pirjevec 1972, 34). »Subjekt in narod drug drugega blokirata, načelo nacionalnosti blokira dogajanje literature, ki s tem izgubi svojo literarnost in postane ideologija« (Levstik v Virk 1998, 221; v Pirjevec 1972, 35). Ta blokada subjektu prepreči, da bi se na koncu razkril v svoji resnici. Po Pirjevčevi teoriji evropskega romana je za subjekt kot subjekt akcije nujen takšen konec, s katero se razpre resnica (biti) in z njo tudi

⁹ Po Levstikovem mnenju mora biti v konstrukcijo junaka vključeno tudi slovenstvo. Levstik v svoji poetiki junaka, ki je hkrati Slovenec postavi v kmetstvo. Avtentični slovenski junak je po njegovem mnenju lahko le kmet, ki je prava realiteta etnične baze, ki pa je potrebna in uporabna za literaturo, da le ta postane ogledalo (kjer Slovenec zagleda Slovenca) (Pirjevec 1972, 31–36, Zorn 1999, 34–48). Aleksander Zorn pravi, da se mora »v ogledalu literature zrcaliti posnetek slovenske etnične avtonomnosti« (Zorn 1999, 39). Vendar Levstik zaključí, da etnično ni del subjekta, torej, če je junak etničen, ne more biti subjekt. Literarni junak mora biti subjekt, da pa je »politično funkcionalen in tako smiseln, kot slovenski junak« mora biti etničen, kjer pa prihaja do paradoksa o katerem je pisal tudi Pirjevec (Zorn 1999, 49–50).

umetniški roman (Virik 1998, 222). Pirjevec trdi, da če se roman ne zaključi s tragičnim koncem, kot se ne v *Desetem bratu*, to junaku omogoči načelo »nedolžne žrtve«, ki mu hkrati omogoča srečo in to, da se do konca zgodbe še vedno pojavlja kot junak (Pirjevec 1972, 36).

Načelo nacionalnosti naj bi tudi onemogočalo romanom biti umetnost in zaradi česar so ideologija, saj brez subjekta akcije (ki jo blokira nacionalnost) ni umetniškega romana. Slovenskega romanesknega junaka po Pirjevcu določa prav načelo nacionalnosti, ki blokira akcijo subjekta in ga s tem določa kot pasivnega, trpnega junaka. Te Pirjevčeve teze sedaj lahko povežem z njegovo tezo, ki sem jo že omenila v prejšnjem poglavju, namreč, da »tvori literatura smisel in temelj naše nacionalne eksistence«, kjer še pravi, da literatura nenehno doživlja blokado, kar pripelje do protislovja, da je »poezija za slovenski narod vse in nič hkrati oziroma bolje: najprej je nič in šele na to je vse« (Pirjevec 1978, 60). Pirjevec nadaljuje, »če je torej literatura temelj in smisel narodne eksistence, potem to pomeni, da utemeljuje narod svojo eksistenco s svojo službo absolutni vrednoti, da priznava ravno to vrednoto za merilo samega sebe in da se ji podreja« (v Virik 1998, 224). Kar pa za narod ni nekaj običajnega, zato je slovenski narod »kot subjekt zgodovine, ki se ne utemeljuje sam v sebi in iz sebe, ampak se uveljavlja kot služabnik absolutnih in večnih vrednot« (Virik 1998, 225). Pirjevec to pojasnjuje s sociološko-zgodovinskimi dejstvi, da »Slovenci zaradi majhnosti in šibkosti nismo mogli sprejeti principa svobode in neomejene akcije, ki je sicer značilen za držo t.i. zgodovinskih narodov«, saj bi s tem priznali svojo nemoč in pravico močnejšega, kar pa naj bi bilo za nas kot šibkejše, avtodestruktivno¹⁰ (v Virik 1998, 225).

O problemu šibkosti slovenskega naroda, ki je bil vedno pod tujo oblastjo in se je temu, bi lahko rekli »prilagodil ali pa se v tem celo utemeljil« je govorilo že kar nekaj avtorjev, predvsem pa nas skoraj tedensko na to problematiko opominja Miha Mazzini preko svojih kolumn, kjer se loteva različnih tematik, ki jih povezuje s slovensko majhnostjo, zakotnostjo, zaprtostjo, pasivnostjo, ipd. (glej Mazzini 2011). Torej ta nacionalni moment, ki vpliva na roman, tudi bistveno vpliva na romanesknega junaka.

10

Pirjevčevo podrobno razlago razmerja med slovenskim romanom in slovenskim narodom glej Virik 1998, 222–230.

Pirjevec pri obravnavi del Ivana Cankarja, končno pride do pogrešane umetniškosti v romanu, ki se utemeljuje v ideji, ki pride do svoje resnice. Cankar je v svojih delih izrekal resnico o narodu kot blokiranem gibanju, kar po Pirjevcu slovenski prozi daje umetniškost. Kljub umetniškosti v Cankarjevih romanih, pa pride do problema, ki je Pirjevcu povzročal ogromno preglavic zaradi časovnega neujemanja z estetiko tradicionalnega evropskega romana. Estetski premik tradicionalnega evropskega romana pomeni, da slovenski roman nima več možnosti, ker ne spada pod kriterije modernega romana (Virk 1998, 230–231). Virk predstavi Pirjevčevo ugotovitev, »da po Cankarju slovenskemu narodu manjkata predvsem volja in cilj in naloga literature je zato, da ga k temu spodbudi« (1998, 232). Tu se ne bomo predolgo ustavljali, ker nas bolj zanima Cankarjevo prikazovanje romanesknega junaka. Cankar naj bi sam izjavil, da ga je »zadela narodova anatezma, ker je v svojih delih namesto trdnih junakov prikazoval slabiče, omahljivce in hrepenenjce« (Virk 1998, 234). Cankar naj bi na te kritike odgovoril, da s takšno reprezentacijo junakov opozarja narod, da bi se zavedali svoje resnice in jo poskušali odpraviti (prav tam). Pirjevec sicer meni, da Cankar v svoji umetniški praksi tega, kar govori, ne počne. Zavezan naj bi bil principu *biti*, kar se kaže tudi v Cankarjevih junakih, ki so večinoma hrepenenjsko zazrti v prihodnost (tipičen primer roman *Na klancu*). To, da obstaja le ideja o prihodnosti, edino kar od prihodnosti sploh je, daje romanu umetniškost (prav tam).

Vendar v kasnejših Pirjevčevih premišljevanjih o tradicionalnem in modernem romanu, ugotovi, da Cankar ni ustvaril nič podobnega tistemu »pravemu« tradicionalnemu evropskemu romanu. Pravi, da »v Cankarjevih besedilih ni skoraj nobenega dogajanja, njegovi junaki so, kot ponavadi pravimo, bolj pasivne kot pa aktivne figure..., živijo zunaj realnega socialno zgodovinskega sveta« (v Virk 1998, 236). Te lastnosti pa naj se ne bi ujemale z tradicionalnim evropskim romanom, kjer je predstavljen subjekt akcije, ki se poda v svet in šele na koncu je njegova akcija blokirana, kar se izkaže za avtodestruktivno, vendar se ta resnica na koncu razkrije. Cankarjev junak pa se od subjekta akcije razlikuje po tem, »da za svoje trpljenje, žalost in polom že vnaprej ve [...] s svetom se noče bojevati niti se vanj vključiti« (prav tam). Cankarjevi liki ali junaki so že na samem začetku obsojeni na propad in pasivno »čakajo« oz. hrepenijo po smrti (prav tam). Cankarjev junak je po mnenju Pirjevca resnica tradicionalnega romanesknega junaka in s tem tudi njegova blokada, ki pa ne prihaja od zunaj, temveč od znotraj (prav tam). S tem naj bi Cankarjevi

romani spadali pod novo estetsko paradigmo t.i. modernega romana, ki »kaže na nezmožnost tradicionalnega« (v Virk 1998, 236).

Pirjevec zaključí, da je za slovenski roman značilno, da je resnica evropskega. Skupne točke, ki jih vidi med Jurčičevimi in Cankarjevimi romani so odsotnost velikih metafizičnih struktur, pasivnost junakov in s tem povezana odsotnost akcije, junakova hrepenenjskost in vloga žrtve, »kar pa naj bi bilo povezano s posebnim družbenozgodovinskim in političnim ozadjem slovenskega naroda v času, ko še ni konstituiran kot nacija« (v Virk 1998, 239).

Bolj sistematično se je s slovenskim romanom ukvarjal Janko Kos, njegove ugotovitve bom povzela v nadaljevanju in jih primerjala s Pirjevčevimi ugotovitvami glede slovenskega romana in njegovega junaka. Prve zametke pasivnosti, neaktivnosti in trpnosti junakov v slovenski literaturi Kos opazi že pri prvi slovenski povesti Ciglerjeve *Sreče v nesreči*, ki so kasneje z razvojem romana prišle še bolj do izraza. Vse do Cankarjevih romanov, po mnenju Kosa, v razvoju romanopisja ni moč najti dela, kjer pripoved ne bi v središče postavila pasivnega junaka (1976, 414–415). Vendar tudi Cankar ni prelomil nekakšne »tradicije« v reprezentaciji pasivnega, trpnega junaka v romanih, celo stopnjeval je to trpnost, neaktivnost in pasivnost junakov do t.i. zadnjih meja. Pasivnost junakov, ki je tako zaznamovala klasični slovenski roman in predvsem Cankarjeve romane je po mnenju Kosa tudi posledica posebnega tematskega področja. Kos pravi, da se slovenski romani (vsaj do in vključno s Cankarjem) »skoraj brez izjeme posvečajo eni sami in osrednji temi«, iskanju sreče (1976, 418). Junak naj bi bil iskalec sreče, jo na koncu dosegel ali pa tako ali drugače spoznal, da mu je nedostopna. Gre za poseben tip sreče, katere si slovenski romanopisni junaki želijo in to je »trpno čutno stanje, predvsem pa čustveno stanje, v katerem so zadovoljene temeljne človekove biološko-socialne potrebe« (Kos, prav tam). Za Cankarjeve romaneskne junake je značilno tudi to, da jim je ta sreča že od samega začetka nedosegljiva, prav tako pa je na samem začetku tako bralcem kot tudi »junakom jasno«, da nikoli ne bodo dosegli cilja.

Kos je pri poučevanju slovenskega romana uporabil Lukacsovo tipologijo romana, ki jo je vključil v drugačno tipološko sistematično. Lukacsovo tipologijo štirih tipov romana, abstraktno idealističnega, deziluzijskega, sintezno-kompromisnega in epopejskega, je Kos vključil v širšo tipologijo, ki bolje pokrijejo celoto v slovenskem,

prav tako pa tudi v evropskem in svetovnem romanu (Kos 1991b, 49). V literarni teoriji romana Kos razločuje štiri temeljne tipe romana, tako razdelana tipologija bi lahko zajela precejšen del slovenskega romanopisja 19. in 20. stoletja,

prvi je naivni, ker zasebnost junakov postavlja v okvir neproblematičnega, skladnega, idealni normi ustreznega; drugi je idejni, ker to zasebnost meri s pojmi neke filozofske, politične, socialne, verske ali moralne ideje; tretji je tip stvarnega romana, ki zasebni svet predstavlja v obliki opisa njegovih zvez s t.i. stvarnostjo, ki je ne gleda več naivno pa tudi ne z vidika neke ideje; in zadnji je problemski tip romana, v katerem postaja zasebni svet junaka s svojimi razmerji do resničnosti, stvarnosti in s tem tudi zgodovinske javnosti odprt problem, večidel nerešljiv, pogosto tragičen, lahko pa tudi komičen ali grotesken, zmeraj pa tak, da presega tako stvarnost kot ideologije, ki naj bi problematičnost romanesknega sveta zvedle na svoje apriorne obrazce in jo s tem ukinile (Kos 1991a, 381–382).

Vendar Kos po Lukacsovi tipologiji romanov pride do spoznanja, da je za slovenski literarni razvoj 19. in 20. stoletja zelo pogost in za romaneskno prozo tudi reprezentativen in specifičen deziluzijski roman (1991a, 384). Kos meni, da deziluzijskemu tipu romana lahko pripišemo večino najpomembnejših slovenskih besedil, vendar z opombo, da v slovenskem socialno-kulturnem prostoru pridobi poteze, ki jih v evropski literaturi praviloma ni (1991b, 50). Kos po Lukacsu povzame nekaj značilnosti, ki so stalnica v različnih literarnih delih deziluzijskega romana, kjer gre vedno »za junaka z »lepo dušo«, ki vztraja ob stvarnosti, zaprt v svojo idealno notranjost, ideale, želje, predstave, spomine, ne da bi jih mogel ali hotel udejaniti navzven, neredko pa z žalostnim koncem zmeraj pa z odpovedjo in slovesom od življenja« (Kos 1991a, 384). Poleg splošno veljavnih značilnosti pa se v slovenskem tipu deziluzijskega romana pojavi posebnost, da je junak poleg nosilca »lepe duše« predvsem žrtev (prav tam). Zato Kos imenuje ta tip romana kar deziluzijski roman žrtve, ki pa naj bi izviral iz »krščanskega pojma trpljenja, žrtve in odpovedi« (1991a, 385). Klasični slovenski primeri deziluzijskega romana so romani Cankarja, kjer je v središču pripovedi junak-žrtev. Ravno Cankarjevi romani so izpostavili slovenski tip deziluzijskega romana žrtve, ki je zaživel zaradi posebnih socialnih, kulturnih, družbenih, zgodovinskih in duhovnih razlogov. Kar se v besedilih kaže na način, da se zasebni svet v romanu »postavlja do sveta zgodovinske javnosti, kot »lepa duša«,

žrtvovana nečemu, kar ji je tuje, preseženo in sovražno, zato ji preostane samo vztrajanje v stanju »lepe duše«, ki je žrtev tega sveta« (Kos 1991a, 385).

Tudi kasneje po obdobju moderne se v razvoju romana še vedno pojavlja deziluzijski tip romana. Pri Preglju Kos prepozna katoliško varianto deziluzijskega romana žrtve (Kos 1991a, 386). Čeprav se z nastopom socialnega realizma na videz pretrga razvoj deziluzijskega romana žrtve, kjer je, kot smo videli že v prejšnjem poglavju, ideologija oblasti vdirala tudi na področje pripovedništva, se je vseeno v določenih romanih še pojavljal deziluzijski roman žrtve (prav tam). Kos pri študiji razvoja romana na slovenskem zaključuje, da se je v romanu, ne glede na menjave forme, smeri in sloga ohranil in prevladoval specifičen tip romana deziluzije in žrtve (1991a, 388). »V njem se je utelesil položaj slovenskega življenjskega sveta doslejšnjih historičnih obdobj; ta je bil tak, da se je smisel zasebnosti, [...], prikazoval kot stanje razočaranja nad svetom, v katerem je posameznik s svojo zasebnostjo bolj trpen kot aktiven, bolj žrtev kot obvladovalec sveta in samega sebe« (Kos, *ibid.*). Kos je mnenja, da bi se z drugačno zgodovinsko izkušnjo lahko tipologija in razvojna pot slovenskega romana drugače razvila in spremenila (1991a, 389).

Kos in Pirjevec sta slovenski roman opredelila kot specifični tip romana za katerega veljajo določene tipične lastnosti, ki se odražajo predvsem v tipični reprezentaciji romanesknega junaka. Čeprav se teoretika v določenih razmišljanjih razhajata, sta oba prišla do določenih podobnih spoznanj, vsaj pri opredelitvi romanesknega junaka. Pirjevec zaradi pasivnosti kot tipične lastnosti slovenskega romanesknega junaka, slovenski roman ni mogel umestiti v svojo teorijo tradicionalnega evropskega romana in ga je opredelil kot »roman s pasivnim in hrepenenjskim junakom – junakom žrtve« (Fišer 2011, 68). Kos pa slovenski roman opredeli s pomočjo Lukacsove tipologije romana, ki jo razširi na drugačno tipološko sistematiko in večino najpomembnejših literarnih del opredeli kot »deziluzijski roman žrtve s pasivnim junakom, ki na sebi čuti krivično moč stvarnosti« (prav tam). Oba teoretika slovenskega romanesknega junaka opredelita kot pasivnega, trpnega, nedejavnega, hrepenenjskega in kot žrtev; edino Kos pasivnost junakov pripiše še tematski usmerjenosti romanov, ki stremijo k junakovemu hrepenenjskemu iskanju sreče. Tudi pri navezavi vseh teh lastnosti junaka in slovenskega romana na »posebne družbenozgodovinske in kulturnopolitične razmere v času nastanka teh romanov« sta se ujemale, »ter pri tem dopuščala možnost, da se s spremembo teh razmer spremenijo tudi tipični vzorci slovenskega

romana« (prav tam). Fišerjeva na podlagi Pirjevčeve teorije o manjku akcije v slovenskem romanu, ki je posledica manjka subjektivnosti v slovenskem narodu in Kosove opredelitve večine slovenskih romanov kot deziluzijskih romanov žrtve, sklepa, »da je bila ena bistvenih značilnosti slovenskega romana v preteklosti, [...], nekonstituiranje slovenskega naroda v lastno politično tvorbo« (2011, 69).

Fišerjeva je v članku »Sprememba tipičnega ustroja junakov v slovenskih romanih po letu 1991« dokazala, da ni prišlo do spremembe pri tipičnem ustroju slovenskega romanesknega junaka, do česar naj bi prišlo po pričakovanjih Pirjevca, ko je slovenski narod dobil svojo državo in se končno konstituiral kot »polnokrvni subjekt« (2011, 69). V analizi dvajsetih romanov izdanih med 1991 in 2001 je Fišerjeva »ugotovila, da jih velika večina nadaljuje tradicijo slovenskega romanesknega junaka kot pasivnega hrepenelca in žrtve ter ostaja v sferi reprezentativnega tipa slovenskega romana žrtve« (prav tam). Pričakovala je, da bo kasneje, dvajset let po osamosvojitvi Slovenije, tipična shema slovenskega romanesknega junaka odstopala od tradicije junakove vpetosti v deziluzijski roman žrtve. Zato je analizirala še tri romane, ki so dobili Kresnikovo nagrado za najboljši roman leta in izšli v tem obdobju. Kriteriji za analizo so bile najbolj izstopajoče se lastnosti klasičnega romanesknega junaka, to so pasivnost, hrepenenjskost in žrtvena pozicija junaka. Tudi ta analiza ni pokazala spremembe v ustroju ali reprezentaciji slovenskega romanesknega junaka od slovenske romaneskne tradicije. Čeprav avtorica ne more posploševati rezultatov analize na celotno romanopisje v tem obdobju, pa lahko vsaj na podlagi spoznanja v prejšnji razpravi trdi, »da slovenska nacionalna osamosvojitvev kot najbolj bistvena sprememba »konstelacije« ni imela predvidenega radikalnejšega vpliva na ustroj slovenskega romana in junaka v njem« (Fišer 2011, 75). Vzroke, ki so vplivali na to, da do pričakovanih (Pirjevčevih in Kosovih) sprememb v reprezentaciji romanesknega junaka ni prišlo, avtorica išče v »premočni vpetosti pisateljev v slovensko romaneskno tradicijo« (prav tam). Fišerjeva razmišlja tudi v smeri literarne kritike, ki lahko s svojim odločitvami o nagrajevanju določenih romanov visoko vrednotijo (le) tiste romane, ki ostajajo znotraj slovenske romaneskne tradicije (prav tam). Kar kaže na to, da so poleg pisateljev tudi literarni kritiki ujeti v slovensko romaneskno tradicijo ali pa morda še vedno na to področje vdira ideologija, ki ustreza političnim in nacionalnim interesom. Na tem mestu pa je potrebno omeniti še to, na kar je nakazala tudi že prej omenjena avtorica, da smo Slovenci z vstopom v

Evropsko unijo, ponovno »vstopili v fazo manjka suverenosti«, kar bi nas moralo po Pirjevčevi in Kosovi teoriji »znova pripeljati v območje tipičnega slovenskega romana« (Fišer 2011, 76). Manjko akcije v slovenskem romanu je torej posledica manjka subjektivnosti v narodu, kar naj bi se spremenilo, če bi se narod konstituiral v politično tvorbo- samostojno državo. Ko pa se je to zgodilo, je trajalo le kratek čas in spet je narod pod tujo oblastjo, kar kaže na to, da se bo manjko subjektivnosti v narodu nadaljeval, s tem pa tudi manjko akcije v slovenskem romanu.

V tem poglavju sem predstavila tipičnega slovenskega klasičnega romanesknega junaka, ki ga določajo lastnosti kot so pasivnost, hrepenenjskost in žrtvena pozicija. Ker je bilo v slovenski kinematografiji precej filmov posnetih po klasičnih literarnih predlogah; torej klasičnih romanov, ki sta jih proučevala Kos in Pirjevec, kjer sta jasno opredelila tipičen slovenski roman in njegove lastnosti, ki se odražajo predvsem v tipični reprezentaciji junaka; to dejstvo že samo po sebi nakazuje, da se je v filmskih adaptacijah klasičnih slovenskih romanov pojavila podobna, če ne enaka reprezentacija junaka. S tem sem že nakazala vsaj eno od interpretacij za odsotnost klasičnega moškega junaka v slovenskem filmu, vendar bo šele v analizi izbranih filmov jasneje prikazana reprezentacija junakov, kjer me bo zanimalo predvsem na kakšen način se kaže odsotnost klasičnega junaka, ter kasneje možne interpretacije same reprezentacije junakov v izbranih slovenskih filmih, ki pa jih nakazujem že v teoretičnem delu naloge.

5 Psihoanalitično razumevanje materinskega kompleksa in slovenskega naroda

5.1 Materinski kompleks

V tem poglavju se bom dotaknila še teoretskih nastavkov psihoanalize, ki mi bodo služili kot orodje pri raziskovanju tipične reprezentacije slovenskih romanesknih in filmskih junakov. Kot smo videli je tipičen junak v slovenskem romanopisju in posledično tudi v filmskih adaptacijah romanesknih del reprezentiran na prevladujoč način, kjer ga določajo lastnosti, kot so pasivnost, hrepenenje, in žrtvena pozicija. Torej slovenskemu junaku primanjkuje aktivnosti, optimizma, pogumnosti ipd., ki so lastnosti klasičnega filmskega junaka, ki sem ga klasificirala že na začetku naloge.

Ker pri slovenskem junaku tako v romanu, kot tudi v filmu opazimo odsotnost le-teh lastnosti, me zanima, ali lahko to odsotnost interpretiram znotraj psihoanalitičnih teoretskih nastavkov.

V poglavju o konceptualizaciji junaka sem omenila Voglerjevo razlago o psiholoških funkcijah junaka, kjer predstavi psihološki arhetip junaka od Junga in drugih psihoanalitikov, ki ga imenujejo *Puer Aeternus* ali nikoli odrasel fant oz. fant, ki noče odrasti. Z arhetipom *Puer Aeternus* se je poglobljeno ukvarjala Marie-Louise von Franz v istoimenski monografiji, ki ga bom predstavila v nadaljevanju, saj je pomemben za analizo filmskih junakov. K čemer lahko dodam, da v današnjem času ta arhetip vedno več in pogosteje opažamo tudi v našem vsakdanu. *Puer Aeternus* je oznaka, ki pomeni »večni mladenič«, hkrati pa se ta izraz uporablja za označevanje posebnega tipa moškega, »ki se zaradi svojega izrazitega materinskega kompleksa tipično obnaša« (von Franz 1988, 7). Moški, ki ga označujemo z arhetipom *puer aeternus* je ostal na psihološki stopnji adolescenta in v večini primerov v preveliki odvisnosti od matere. Homoseksualnost in donhuanstvo sta po Jungu dve značilni motnji moškega z materinskim kompleksom (v von Franz, prav tam). Donhuanstvo je oblika motnje, kjer moški v vsaki ženski išče podobo matere. Išče idealno, popolno žensko, ki jo seveda nikoli ne najde, tisto, ki ga očara in ima nato z njo spolne odnose, razočaran zapusti, saj spozna, da je le navadno človeško bitje in tako nadaljuje z vsako žensko, na katero projicira idealno podobo (matere), po kateri močno hrepeni. Ker se imajo ti posamezniki za nekaj posebnega, se težko prilagajajo družbenemu okolju, so arogantni do drugih ljudi, kar je posledica manjvrednega kompleksa in prav tako namišljenega občutka superiornosti. Velikokrat imajo težave pri delu, saj nikoli ni tisto, kar bi hoteli, zavračajo kakršnokoli odgovornost in navezanost. Pozitivne lastnosti teh posameznikov so očarljivost, prijetni so za pogovor, postavljajo nekonvencionalna vprašanja, govorijo o zanimivih temah, s čimer pustijo poseben vtis. Za drugi tip *puera* von Franzova pravi, da ni šarmanten tako kot prvi tip, je nediscipliniran, večino časa se zasanjano potika naokoli, kar pa je le zunanji videz in se lahko izkaže za osebo, ki skrbno in ljubeče neguje svoje domišljjsko življenje, če le znamo prodreti vanj (von Franz 1988, 9–10). To je kratek opis značilnih lastnosti, ki zaznamuje moške z materinskim kompleksom, ki jih von Franzova označi z arhetipom *puer*, s katerim so se poistovetili (1988, 10). V monografiji avtorica obravnavani problem interpretira na podlagi literarnega dela *Mali princ* od Antonia de

Saint Exuperyja, ki močno osvetljuje obravnavani sindrom.

S sindromom, ki zadeva *Puer Aeternusa* so se ukvarjali tudi drugi avtorji, ki so govorili o precej podobnem problemu, vendar so ga drugače poimenovali oz. označili. V samem temelju je zametke za nadaljnji razvoj materinskega kompleksa postavil že Freud s svojo teorijo o Ojdipovem kompleksu. Z materinskim kompleksom se je ukvarjal tudi Slavoj Žižek, ki ločuje dva, prvega, kjer pri subjektu mati nastopi kot nosilka njegovega Nadjaza in ga označi za patološkega Narcisa; drugi pa je specifično slovenski, kjer mati nastopi kot subjektova nosilka Ideala jaza in to označuje s »cankarjanskim kompleksom«.

Freud razvije teorijo o Ojdipovem kompleksu, ki govori o procesu, skozi katerega mora vsak otrok, da se razvije v duševno stabilnega posameznika. Če razrešitev Ojdipa spodleti, lahko rečemo, da ta posameznik ostane na preojdipski stopnji oz. ima materinski kompleks. Otrokov prvi objekt ljubezni je oseba, ki ga neguje, hrani in ljubkuje, to je v večini primerov mati ali veliki Drugi. Proces razrešitve Ojdipa poteka pri dečku in deklici različno, vendar bom na tem mestu opisala samo, kako proces poteka pri dečku, saj je za mojo raziskavo, kjer proučujem odsotnost klasičnega moškega junaka, to bolj relevantno. Ko se v zgodnji falični fazi v dečku prebudi libido in ga usmeri k materi (ki je njegov prvi objekt ljubezni), želi zasesti mesto očeta. S tem oče postane njegov tekmeč, s katerim se bori za materino ljubezen. Freudov proces se nadaljuje z materino ugotovitvijo, da sina seksualno vznburja in mu to prepove. Mati gre še dalje in mu zagrozi, da mu bo »to reč« vzela, kar preloži na očeta in s tem napravi grožnjo bolj verodostojno. Vendar Freud na tem mestu ugotavlja, da ta grožnja učinkuje samo, če je deček pred tem videl žensko splovilo. To v njem prebudi strah, da bo tudi on ostal brez tega dela telesa, tako kot ženska, ter s tem preide pod vpliv kastracijskega kompleksa. Da bi zaščitil svoj spolni ud, se odpove materi in do očeta zavzame pasivno držo in se z njim identificira. Deček se torej identificira z moškim spolom in drugimi, ženski spol, sprejme za spolni objekt, na ta način pravilno razreši Ojdipov kompleks, ki se rezultira v psihoanalitični konstrukciji vesti in v razvoju nadjaza (Freud 1938, 66–74). Ključni moment pri razreševanju Ojdipa je, da oče kot zastopnik univerzalne simbolne instance Zakona, nadomesti vladavino partikularne kaprice matere ali velikega Drugega (Žižek 1987, 155). Otrok je podrejen kaprici Drugega-matere, pri čemer je njegova želja reducirana na zahtevo po ljubezni matere. Otrok želi ugoditi materi, da bi pridobil njeno ljubezen

in je odvisen od njene naklonjenosti, zato mati nastopa kot nadjazovski lik. Z vpeljavo in nastopom očeta kot zastopnika Zakona pa se otrok iztrga tej podrejenosti kaprici matere ali Drugega. Otrok ugotovi, da je tudi Drugi-mati podrejena očetu-univerzalnemu Zakonu in s tem se reši podrejenosti matere in njegova želja ni več ujeta v zahtevo Drugega-matere. Če pa simbolna integracija Zakona spodleti, otrok ostane v stanju odvisnosti od realnega Drugega-matere, ki je postavljen na njegovo mesto nadjaza (Žižek 1987, 155–156).

Paul Verhaeghe meni, da je oče potreben, da otroka ubrani pred nevarnostjo in močjo matere ter da sin nujno potrebuje simbolno funkcijo očeta (2004, 35). Verhaeghe opozarja, da smo danes priča »nenavadnemu pojavu: masivnemu kolapsu figure očeta« (2004, 36). Avtor meni, da simbolična očetovska funkcija izginja, kar vodi v prisilno oprijemanje realnega očeta, s čimer se ustvarja posameznike, ki skrbijo le za lasten užitek. Pravilno bi bilo, da bi bil odpravljen realni oče in ne simbolni, s katerim bi se morali sinovi identificirati, da bi odrasli v moškega. Verhaeghe ugotavlja, da imajo današnji sinovi »težave z dojetjem svojih očetov kot zastopnikov starodavne patriarhalne avtoritete«, z izginjanjem avtoritete pa naj bi izgini tudi z njo povezani varnost in zaščita, kar pa vodi v vedno višji nivo tesnobe in agresije pri sinovih (2004, 40–41). To, da se sin nima možnosti identificirati s simbolno funkcijo očeta, nujno vodi v infantilnost dečka in sina, ki se boji grozeče ženske figure. Verhaeghe pove, da je problem kolapsa očetovske funkcije prinesel v psihopatologijo novo kategorijo *borderline* motnje¹¹, pri kateri gre »za histeričnega subjekta, ki je običal na predodjipski stopnji, napolnjeni s tesnobo« (prav tam). Konservativna Freudova rešitev simbolne funkcije očeta je vrnitev h klasičnim spolnim vlogam, kar pa je po mnenju Verhaeghe-a nemogoče, saj je simbolna funkcija očeta uničena. Če ni več simbolne funkcije očeta, s katerim bi se sin identificiral, ali to pomeni, da vsak sin ostane na ravni mladostnika? Verhaeghe meni, da se »številni sinovi obrnejo v drugo smer in postanejo popolne matere«, svojo tezo podkrepi z nekaterimi filmi, ki jasno sporočajo smer razvoja moškega (2002, 92). V enem primeru navede film *Kramer proti Kramerju* (1979), kjer zgodba govori o tipičnem nezrelem moškem, ki ga žena zapusti, skupaj imata otroka, za katerega sprva skrbi on in ker bi mu rad nudil največ kar lahko, na koncu postane popolna mama (prav tam). V analizi filmov, ki bo sledila

¹¹ Več o *borderline* motnji ali simptomu je pisal Slavoj Žižek v članku »Patološki narcis« kot družbeno-nujna forma subjektivnosti.

teoretičnemu delu, me bo v izbranih filmih zanimalo, ali lahko interpretiram odsotnost klasičnih moških junakov v filmu ter njihovo pasivnost in neaktivnost kot reprezentacijo moških lastnosti, ki so posledica materinskega kompleksa oz. so produkt kolapsa očetovske simbolne funkcije.

Žižek se v razpravi o razrešitvi Ojdipovega kompleksa in patološkemu narcisu kot produktu spodletele razrešitve Ojdipa, osredotoči na specifičen problem pri Slovencih, ki je značilen za samo oblikovanje in reprodukcijo slovenske nacionalne identitete. Izpostavi lik »slovenske matere«, za katerega pravi, da ni nadjazovski lik¹², ki bi sinu služil kot opora pri uživanju, brezobzirnem boju za socialni uspeh, ipd., temveč je »specifična podoba simbolnega Zakona«, ki sina notranje zadolži, mu naloži simbolno poslanstvo. Simbolna identifikacija sinu nalaga mazohistično žrtvovanje materi, kot njegovo poslanstvo. Slovenski narod naj bi se po Žižku od klasične situacije spodletelega Ojdipa razlikoval v tem, da je mati nosilec simbolne identifikacije, ki sinu naloži simbolno poslanstvo ali mandat, oče pa je nosilec uživaškega nadjaza (Žižek 1987, 157).

Prvi, ki je po Žižku specifikko slovenske matere oz. njen pomen sistematsko načrtno začrtal je bil Ivan Cankar. Žižek iz Cankarjevega dela in njegovega pisanja o materi, za katerega že vemo, da je imel »poseben« odnos s svojo materjo, izpelje koncept »cankarjanskega kompleksa matere«, za katerega meni, da se v njem »artikulira neki sklop, ki služi kot pokazatelj ustrojenosti socializacijskega procesa pri Slovencih« (1982, 242–243). Že Dušan Pirjevec je pri proučevanju Cankarja opozoril na izjemno mesto, ki ga ima lik matere v njegovih literarnih delih. Pirjevec ni pri nobenem drugem pomembnejšem avtorju takratne evropske literature našel podobnega ali enakega odnosa do matere v literarnih delih. Zato se Pirjevec zateče k Cankarjevi literaturi, ki naj bi najbolje in avtentično govorila o njegovem odnosu z mamo. Pri obravnavi novele *Ob smrtni postelji*, ki jo je Cankar napisal leto po smrti matere, Pirjevec ugotovi, da je mati tik pred smrtjo sinu izročila materinsko poslanstvo. V naročilu, da naj po njeni smrti skrbi za vso družino, mu izroči svoje materinsko poslanstvo, s čimer je šele določila vsebino sinove eksistence. S tem naj bi njegovo

¹² Pri klasičnem spodletelem Ojdipovem kompleksu mati pri otroku nastopi kot nadjazevski lik, ki posameznika vodi v patološkega narcisa ali materinski kompleks. Žižek meni, da je pri Slovencih ravno obratno, pri spodletelem Ojdipovem kompleksu mati nastopi kot nosilka simbolnega Zakona, s tem ko po svoji smrti subjektu naloži neko simbolno poslanstvo in nepovrnjiv dolg.

življenje šele dobilo pravi smisel, kar Pirjevec »prevede« v Freudove psihoanalitične termine in pravi, da pri Cankarju njegov nadjaz zastopala mati (1964, 436–437).

V analizi Cankarjevih del se Pirjevčeva trditev, da je bil Cankar dolžnik svoji materi, katera je bila tudi njegov upnik ter njegov »vrhovni etnični princip in simbol neke zaveze in dolga«, kaže za resnično, saj je Cankar materi posvetil precej svojih del, kjer je po eni strani mati poveličeval, ji postavljaj spomenik, opisoval njeno trpljenje, odpovedovanje in žrtvovanje, po drugi strani pa ji polagal račune o svojem delu in življenju, se izpovedoval in se trudil popraviti krivice, ki ji jih je napravil kot otrok (1964, 436). Predvsem pa se to lepo pokaže v noveli *Ob smrtni postelji*, o kateri sem pisala v zgornjem odstavku, kjer mati sinu preda materinsko poslanstvo, s čimer je poleg skrbi za ostalo družino določila tudi vsebino njegove eksistence in njene sanje o sreči.

Žižek v delu, ki ga je napisal leta 1982 pravi, da pri Cankarju kot nosilka njegovega nadjaza nastopa mati in ne oče, kot bi se to zgodilo pri pravilni razrešitvi Ojdipovega kompleksa. Oče kot simbolni predstavnik Zakona bi moral s prepovedjo incesta odnos med sinom in materjo pretrgati. Nadjaz kot travmatična zarezina sina prisili, da se iztrga iz varnega območja matere. Žižek odvijajoči se proces med sinom-materjo-očetom ga opiše tako, da oče nastopi kot zunanja travma, ki zmoti in ogroža zaprti krog med materjo in sinom, vendar se odločilen prelom zgodi ravno z identifikacijo sina z očetom (ki je pred tem prihajal kot neka zunanja moteča sila) in ga pretvori v notranji Zakon, v Ideal jaza (1982, 245). V Cankarjevih delih, ki govorijo o materi, vidimo, da jo je Cankar večkrat prizadel, z zavrnitvijo kave, z utajitvijo, ko jo je srečal v mestu, itd. Ta dejanja pa naj bi po Žižkovem mnenju pomenila »kolerat »očetomora«, skoz katerega oče zavlada kot zakon: materina smrt lahko sinu naloži »poslanstvo« le zato, ker jo je v nekem [...] »globljem pomenu« sam ubil (1982, 246). Krivda, ki jo Cankar nosi zaradi dejanj, s katerimi je prizadel mati, ga zadolži, da ostane tudi po njeni smrti njen dolžnik. Žižek meni, da če bi bil Cankar kot otrok priden, mati ne bi mogla nastopiti kot nosilka nadjaza; s krivdo, ki jo je nosil zaradi tega, ker je ranil mati, pa se je iztrgal »neposrednemu-dualnemu odnosu z njo« in se s tem konstituiral kot subjekt (prav tam). Žižek kot osnovno napetost Cankarjeve pozicije vidi v tem, da je sam Cankar »pretrgal popkovino« neposredne vezi z materjo (domačim), hkrati pa se

ni bil zmožen identificirati z očetom (tujim)¹³, kar mu je predstavljalo izdajstvo matere (1982, 247). Žižek meni, da je v nekem temelju nujno lažna pozicija matere kot nosilke njegovega nadjaza, s tem pa tudi Cankarjevo oboževanje matere. Da se mati pojavi kot nosilka njegovega nadjaza, naj bi bila reakcija na to, da se subjekt oz. Cankar ni mogel identificirati z očetom (prav tam). Kasneje pa Žižek v delu, ki ga je napisal 1987, svojo teorijo o cankarjanskem materinskem kompleksu, o materinskem nadjazu, razvije in deloma spremeni - ravno zaradi krivde in simbolnega dolga, ki ga sinu naloži mati, da s tem ostane njen dolžnik še po njeni smrti - v materinski Ideal jaza.

Poudariti je treba, da Cankar s svojimi deli ni samo »utelesil osnovne ideološke konstelacije slovenske nacionalne identitete«, temveč je hkrati opozoril nanjo in proizvedel distanco do nje, opozoril je na temeljno laž pozicije materinskega nadjaza in na to, »kako je domačijska zakoreninjenost zmerom v skrajni liniji že »fingirana« (Žižek 1987, 39). Žižek prav tako meni, da t.i. »cankarjevskega mita matere« ni treba od zunaj uničiti, saj naj bi bil prav sam Cankar s svojimi deli njegov najostrejši kritik, kar se kaže z njegovim konstantnim pisanjem o tem, kako bi ga »vrnitev domov« zadušila in da je bila utajitev matere edini način, da je kot subjekt sploh preživel (prav tam). Laž pozicije žrtvujoče se matere Žižek vidi v tem, da mati v tej vlogi neme žrtve narcistično uživa, to ji daje njeno imaginarno identiteto. To, da je mati žrtev in izkoriščana je hkrati tudi njen vir strahu, da te žrtve ne bi nihče opazil. Pripravljena se je žrtvovati do skrajnosti, vendar ne svoje pozicije žrtve, saj ji ta pozicija predstavlja vir užitka (prav tam, 39–40). Podobno pozicijo žrtve, ki v svojem žrtvovanju najde užitek, je v svojem teoretskem raziskovanju alkoholizma pri Slovencih našel psihiater Janez Rugelj, ki je raziskoval, zakaj toliko žena ostaja in vztraja z alkoholikom kljub trpljenju njih in otrok. Prišel je do spoznanja, da se žene za resnično rešitev ne odločijo, ker jim to ne glede na zdravo razumsko razmišljanje in bivanjske možnosti preprečujejo skrivne podzavestne potrebe po samokaznovanju, stokanju in pritoževanju ali pa dominiranju, sadizmu, ipd. (Rugelj 1985, 225–226). S tem se strinja Žižek, ki meni, da je alkoholik hrbtina stran cankarjevske matere, katera naj bi sama sovzpostavljala situacijo, v katero potiska nasprotnika, čeprav na zunaj obupuje

13

Žižek termina »domače« in »tuje« uporabi za opis materine in očetovske funkcije pri cankarjanski razrešitvi ojdipovega kompleksa. Če bi se Cankar identificiral z očetom ali »tujim« bi s tem sprejel tudi tujo učenost, tuje ženske, tuje užitke, kar pa ni storil saj bi s tem izdal mati.

nad svojo pozicijo žrtve. Očetu ali možu se po Žižkovem mnenju kot edini izhod iz eksistencialne krize pokaže alkoholizem, ki je odgovor na simbolni dolg, ki mu ga nalaga žena ali mati v poziciji Ideal jaza (1987, 41). Takšna naj bi bila narava slovenskega alkoholizma in po Žižkovem mnenju je to »empirična potrditev tega, kako lik cankarjevske matere uteleša neko simbolno, intersubjektivno konstelacijo, ki je še zmerom dejavna« (prav tam).

Kaj pa ima to opraviti z oblikovanjem slovenske nacionalne identitete? Žižek tvega in pravi, da je med drugo polovico 18. stoletja do konca 19. stoletja, ko je potekalo razsvetljsko narodno prebujenje, značilno nihanje, iskanje poti, dokler ni končno stekel proces narodne identifikacije. Razrešitev te razcepljenosti »na literarnem področju uprizori Cankar s svojo triado »Mati-Domovina-Bog« oz. s tem, ko pri njemu mati nastopi kot nosilka Ideala jaza in ne oče, »kot tista, ki po svoji smrti zavlada kot Ime in nas ujame v nepovrnjivi dolg« (Žižek 1987, 36). Kot sem že omenila, se je Cankar svojega položaja zavedal in poleg tega, da je v svojih literarnih delih nekako utelesil osnovne ideološke konstelacije slovenske nacionalne identitete, je hkrati na to opozoril in se distanciral od nje.

Žižek se nadalje sprašuje, kako je to vplivalo na sam proces dokončnega oblikovanja nacionalne identitete Slovencev in kakšne so bile posledice tega za notranji ustroj te identitete? Narod se je oblikoval na razkroju predmeščanskih samoraslih partikularnih skupnosti, ki so prehajale na občansko družbo, s strani krekovstva¹⁴, ki je bilo v tistem času hegemonika ideologija. Poleg tega so porazili tudi slovenski liberalizem, ki je bil ključen za izoblikovanje nacionalne identitete Slovencev. Nosilci narodnega so bile kmečke množice in nanje vezana katoliška narodna inteligenca, kar je trajalo do konca druge svetovne vojne (Žižek 1987, 42–43). Kmetijska zakoreninjenost je imela ključno vlogo za nacionalno interpelacijo v samem ideološkem procesu. Temeljni branik slovenstva pa je bila katoliška cerkev. Konec 19. stoletja so ne glede na ideološki pomen samostojne kmetije začele hitro propadati, kar je ogrožalo identiteto Slovencev in njihov nadaljnji obstoj. Krekovstvu kot politični gospodarski organizaciji gredo zatem zasluge, če že ne za rešitev pa vsaj za preživetje slovenskega naroda. Krekovstvu je sicer uspelo ohraniti tradicionalno kmetstvo, vendar so s tem

¹⁴ Krekovstvo je t.i. različica krščanskega socializma, ki je vršilo ideološko hegemonijo v Sloveniji v začetku prejšnjega stoletja.

preživetjem plačali ceno, da je ideološko polje krekovstva »začelo delovati kot moment same slovenske nacionalne interpelacije« (Žižek 1984, 163–164).

5.2 Vpliv krščanstva na vlogo matere, očeta in sina

Kako je krščanstvo oz. katolištvo vplivalo na razvoj in samo oblikovanje vlog moškega in ženske? Luisa Accati v monografiji *Pošast in lepota: oče in mati v katoliški vzgoji čustev* predstavi izvrstno študijo na področju krščanstva, ki je kot prevladujoča religija na evropskih tleh imela precejšen vpliv na oblikovanje vlog moškega in ženske. Avtorica proučuje krščanske oz. katoliške simbole in njihov vpliv na realnost s poudarkom na preobrazbi materinske podobe, odnosu med očetom in materjo ter odnosu med materjo in sinom. Pri raziskavi odnosa med materjo in sinom je poleg zgodovinskih in psihoanalitičnih metod, uporabila tudi antropološko metodo terenskega dela v Vidmu (Italija), ki je blizu meje s Slovenijo, zato se mi zdi, da lahko določene ugotovitve v njeni raziskavi posplošim na širše območje, kjer je prevladovala katoliška religija, se pravi tudi na Slovenijo.

Kot smo na koncu prejšnjega poglavja videli in je tudi splošno znano, je imela katoliška religija precejšen vpliv na oblikovanje slovenskega naroda; na šolstvo, politiko, gospodarstvo, kulturo, itd. Lahko torej rečem, da je katolicizem pomembno vplival na precej področij, ki so sooblikovala slovenski narod. Proces same identifikacije slovenskega naroda pa je potekal pod nadzorom in usmeritvami ideološke hegemonije krekovstva. Če se vrnem na vpliv katolicizma in oblikovanje vlog moškega in ženske, bi na začetku predstavila dejstvo, kako sta ti dve osebi razumljeni oz. definirani v *Slovarju katoliške teologije*, mož in žena sta »poraženca«, druga skrajnost, ki je sama po sebi precej zgovorna, da sta na mestu »zmagovalca« mati in sin (Accati 2001, 73). Odnos med temi tremi osebami, očetom, materjo in sinom je odvisen od zgodovinskega momenta in konteksta, s katerega opazujemo, vendar bom prav tako na tem mestu, kjer bom podrobneje obravnavala krščansko-katoliški vpliv na odnose med temi tremi osebami, uporabila univerzalno orodje Freudovega Ojdipa. Moram poudariti, da se je odnos med materjo, očetom in sinom spreminjal tudi z vidika religije, prav tako pa je treba vzeti na znanje, da je religija, v tem primeru katoliška, vplivala na vedenje ljudi, tako na pripadnike, kot tudi na nepripadnike tej veri, saj je bila religija (včasih bolj, sedaj malo manj) močno prepletena z ljudskimi običaji in kulturo.

V nadaljevanju bom povzela določene ugotovitve že omenjene avtorice, ki se mi zdijo relevantne za mojo raziskavo. Accatijeva raziskava je podrobna študija prenosa krščansko-katoliških simbolov v realne odnose med očetom, materjo in sinom, vendar se na tem mestu žal ne morem bolj podrobno posvetiti njeni občirni analizi, zato bom uporabila le določena, za mojo nalogo najbolj pomembna dejstva in misli.

Accatijeva pravi, da se krščanska religija rodi, razširi in obdrži kot nasilje in nerazrešena nestrpnost do očeta. Vendar ta nestrpnost ni predstavljena kot nestrpnost sina do očeta, temveč matere do očeta. Saj naj bi bila večna Marijina deviškost večna nestrpnost sinov do očeta, ki je zakrinkana pod ženskimi podobami (2001, 82). Pomemben element v krščanstvu, ki ga Accatijeva predstavi, so spremenljivi vzroki sovraštva do Jožefa (Marijin mož in ne biološki oče Jezusu), vendar je vsem skupno, »da je Jožef materin čisti mož, zato ostaja od začetka pa vse do današnjih dni zavrnjeni oče« (2001, 125). Že v prvih stoletjih je funkcija zavrnjenega očeta in Marijinega brezmadežnega spočetja temelj za razlikovanje med krščanstvom in judovstvom. Vzporedno z izbiro celibata se v ikonografiji »odstrani« vse moške, ki so imeli posredno seksualno funkcijo, očetovstvo je povsem poduhovljeno, tako Joahim in Jožef sta odstranjena. S tem se spremeni tudi sam mit o izvoru, iz mita o starševskem izvoru, kjer sta moški in ženska začetnika rodu, nastane mit o partenogenetskem izvoru, kjer je oče oz. moški izključen in ostaja vez samo med materjo in sinom (Accati 2001, 145). Ta mit se še bolj okrepi z tridentinskim koncilom. V sredini 19. stoletja se spremeni družbena vloga žensk, kjer njena naloga ni več posredovanje v odnosu med dvema moškima (očetom in sinom), temveč posredovanje med dvema deloma življenja istega moškega. Tridentinski koncil žensko postavi v vlogo neveste, ki je posnetek »ženinove matere in mora ženinu zagotoviti, da bo večno ostal sin« (prav tam, 196). Za katoliško cerkev je to ključnega pomena, saj s tem, ko nevesta moškega ohranja v nezrelosti, daje cerkvi politično sredstvo, ki reproducira naivnost in pokorščino. Ko žena ohranja moškega v stanju mladostnika in podaljšuje odvisnost od matere, katoliški cerkvi zagotavlja simbolično moč (Accati 2001, 196).

Accatijeva z antropološkega vidika predstavi krščanske simbolične elemente, ki ogrožajo očetovski lik in motijo odnos oz. komunikacijo med starši in otroci. Pomembna je razlika, ki jo Accatijeva opazi med staro in novo zavezo v krščanstvu, kjer se percepcija odnosa med žensko-materjo in moškim-očetom precej spremeni. V

stari zavezi je namreč spolna združitev in poželjivost ženske in moškega pozitivna. Mati očeta sprejme, tudi v telesnem užitku, s tem da mati očetu avtoriteto in sina loči od sebe. Ljubezen med očetom in materjo sina izključuje ter ga usmerja k temu, da se prepozna kot samostojen posameznik. V novi zavezi pa se zgodi preobrat, kjer se ta ureditev potisne v stran in združitev moškega in ženske postane negativna. Prav tako poželjivost ni dobra, med drugim je znamenje izvirnega greha. »Telesno zvezo očeta in matere nadomesti par matere in sina, ki je bistven za preseganje živalskosti in mesenosti, namesto očeta pa je v središče postavljen sin« (Accati 2001, 202). Incestuozno prepoved pa nova zaveza presega tako, da odstrani spolni nagon in ga podvrže pravilom.

V krščanski simboliki od začetka pa nekje do sredine 16. stoletja tudi umetniki zaznajo pretirano izključitev očeta, ta odsotnost pa še bolj zaostri težavno ločitev sina od matere. V tej simboliki se od zemeljskega očeta zazna le judovskega očeta-Mojzesa, kjer pa je njegova vloga ambivalentna, saj po eni strani kot prednik vzbuja strah, po drugi strani pa je preziran, saj je nosilec napačnih zakonov. Krščanstvo v tem času ne uspe opredeliti krščanskega očetovskega lika, uporablja le metaforični naziv »oče« za nekatere samske sine-klerike, »kot zemeljske očete pa uporabi judovske očete¹⁵ iz stare zaveze« (Accati 2001, 204). Od sredine 16. stoletja naprej pa se krščanska simbolika spremeni in poruši problematično ravnovesje. Protestanti so želeli obnoviti starozavezni očetovski lik, materinski lik pa omejiti, vendar očetovskemu liku ne glede na to, da poudarijo njegovo avtoriteto, mati le-to odvzema s tem, ko ga ne sprejema in ne podpira. Protireformacijski katolicizem pa očetovskemu liku odvzame še več avtoritete, poželjivost je strogo obsojena kot razvratna, ženska jo more »prenašati« le v namene reprodukcije. Tako protestantizem in protireformacijski katolicizem zabrišeta materino seksualnost, ki s tem vlogi sina in očeta postavita v precej nejasen odnos do matere (prav tam, 204–205). Accatijeva meni, da ta razkol med protestantskim in katoliškim modelom v simboličnem okviru povzroči njuno nestabilnost, »saj oba še naprej zanikata pozitivno vrednost odnosa med očetom in materjo«, kar povzroča močne incestuozne prvine v religiozni imaginaciji in močne prvine razkroja v pripadnosti določeni družbeni skupini (Accati 2001, 206). S tem postane vloga, ki jo je imel starozavezni ali judovski oče še bolj

15

Judje v tem primeru utelešajo kazen, ki bi doletela sinove in s tem rešujejo družbeni kontekst pred popolno zmedo med sinom in očetom (Accati 2001, 204).

nepogrešljiva in »zato se dojema kot vedno bolj grozeča« (prav tam). Avtorica v raziskavi krščanskih simbolov pride do spoznanja, da se med sredino in koncem 16. stoletja zahodna družba razdeli na dva dela, kjer eni poudarjajo patriarhalne vidike (kjer prevladuje oče), drugi pa matriarhalne¹⁶ vidike (kjer prevladuje sin), kar po njenem mnenju povzroči »izbruh latentne kulturne napetosti« (2001, 229).

Od konca 16. stoletja naj bi se v katoliških družbah začelo uveljavljati dvojno očetovstvo, kjer je biološki oče podrejen duhovnemu očetu, kar se je oblikovalo počasi, preko kompleksnih pretvorb simbolov, spodbujal pa jo je predvsem vpliv duhovščine ali Cerkve na žensko spolno moralo ter vedno bolj zaupana skrb za otroke materi. Predvsem v preteklosti, ponekod pa še danes, je duhovnikova avtoriteta spodkopavala moralno presojanje biološkega očeta. Z obravnavanjem lika očeta kot neenakovrednega duhovnemu očetu ga postavi na obrobje; kot posameznika, kot vrednost in kot avtoriteto. Biološki oče sicer ni nepomemben, kakšno vrednost ima njegova avtoriteta za sina, pa je odvisna od katoliškega moralnega vpliva na mater (Accati 2001, 244–245). Če je cerkvena avtoriteta uspešna pri prenašanju moralnih načel na mater, to vodi v okrepljeno moč matere, čeprav je skrita in ni formalno priznana. Mati s svojim posredovanjem med cerkveno avtoriteto in sinom »izrine« avtoriteto očeta, saj ji ne daje nobene vrednosti. Če je sin najpomembnejši objekt ljubezni matere, to usodno vpliva na odnos med očetom in sinom, kjer pride do nerešljivega konflikta, ki vodi v nesposobnost sinov do identifikacije z očetom in sprejetje očeta kot predstavnika Zakona, ki zastopa socialno družbena pravila, sin pa jih ne ponotranji in je potisnjen nazaj v materino naročje, ki ga v tem primeru nadzira cerkvena avtoriteta. Sinovi, ki so ostali v stanju adolescenca, so med drugim tudi nesposobni sprejeti kakršnokoli odgovornost, ob čemer Accatijeva meni, da je to »izvorno jedro in zgodovinsko-antropološki temelj težav pri prevzemanju politične in administrativne odgovornosti...« (2001, 249). Prav tako avtorica poudari, da je ravno ukoreninjena neformalna in neomejena moč matere v družini temelj papeževe neizpodbitne moči in da obe vedno bolj naraščata (prav tam). Na tem mestu je treba povedati še, da vsem tem cerkvenim normam in njihovi avtoriteti niso izpostavljene samo verne ženske, temveč tudi tiste, ki niso, saj v stvari, kot so poroka, ločitev, kontracepcija in splav, nenehno posega cerkvena avtoriteta. Takšno stanje je boljše

¹⁶

Matriarhalna družba po mnenju Accatijeve, ne pomeni, da je to družba, kjer ženske sodelujejo pri oblasti ali pa bi imele z oblastjo problematičen odnos, temveč da je to družba, kjer žensk ne nadzorujejo očetje, temveč sinovi (2001, 229).

vidno v sosednji državi Italiji, pri nas v sedanjem času katoliška avtoriteta na prebivalstvo nima več tolikšnega vpliva (vsaj v primerjavi z Italijo), saj sta uradno država/ oblast in religija ločeni, naivno pa bi bilo, če bi napisala, da prevladujoča katoliška vera pri nas nima nikakršnega vpliva na oblast, ker ga seveda ima in le mislimo si lahko, kako močan vpliv ima in do kam vse sežejo njene »lovke«. Prav tako je splošno znano, da ima v Sloveniji katoliška vera močan vpliv na družbo, kulturo in javno življenje. Kot sem že pisala, se je tudi slovenski narod identificiral z ideologijo krekovstva, ki je prevladovala v času nastanka slovenske nacionalne identitete.

»Katoliški simbolični okvir je v celoti moški, ne le zato, ker so vsi duhovniki moški, temveč tudi zato, ker izbriše odnos med moškim in žensko, med očetom in materjo« (Accati 2001, 271–271). Kot smo že videli, je odnos med moškim-očetom in žensko-materjo, ki je sicer s strani katoliške avtoritete izbrisan, pomemben za razvoj otroka v duševno stabilnega posameznika, za njegovo identiteto in še kaj. V primeru, da je mati podrejena cerkveni avtoriteti in njihovemu moralnemu vplivu, lahko možu, sinovemu očetu, s svojim nesprejemanjem odvzame njegovo avtoriteto, ki pa nadalje vodi v sinovo nezmožnost identifikacije z očetom, nosilec nadjaza ne postane oče, temveč mati, tako sin ostane v stanju mladostnika-adolescenta brez vesti in kakršne koli odgovornosti. Accatijeva še pravi, da Freud v svoji teoriji vloge uveljavljanja zakonov in moralnih zapovedi ni pripisoval le očetu, materi pa samo afektivne vidike, temveč je menil, da sta za oblikovanje otrokovega nadjaza in za razvoj afektov potrebna oba starša; takšno ločevanje naj bi izhajalo iz samih ustanoviteljev psihoanalize, saj so bili vzgajani tako, da so težili »k ločevanju zakona in ljubezni, moškega in ženskega, duhovnega in živalskega, kulture in narave« (2001, 276–277).

Strinjam se, da sta za otrokov razvoj potrebna oba starša, vendar naj bi se vloge, ki jih »odigrata« starša, ločevale ravno zato, da je otrok zmožen razločevati med ugodjem in pravili. Mati otroku nudi vso svojo ljubezen, oče pa seveda z materino podporo vzpostavlja pravila. Oče mora imeti avtoriteto, predstavljati univerzalni Zakon, družbena pravila, vendar pri tem nujno potrebuje materino podporo oz. se mu mora podrediti tudi ona, da otrok ugotovi, da je tudi mati podrejena očetu- predstavniku univerzalnega Zakona in družbenih pravil in s tem se reši podrejenosti materi. Da se pri otroku razvije morala mora nujno razlikovati med tem, kaj sme in česa ne sme, ta družbena pravila vpelje oče, ki je predstavnik Zakona oz. družbenih pravil. V primeru,

da je oče odsoten (psihično ali fizično) in ta družbena pravila vpelje mati, obenem pa otroku nudi vso svojo ljubezen, se moralni imperativ pri otroku ne razvije, saj ne zna razlikovati med tem, kaj sme in česa ne sme. Zato je v tem primeru nujno, da oba starša v otrokovi primarni socializaciji »odigrata« vsak svojo vlogo, mati otroku nudi brezpogojno ljubezen, oče pa je predstavnik univerzalnega Zakona in vpelje družbeno-socialna pravila. Verjetno ima prav tudi Accatijeva, ko pravi, da Freud v svoji teoriji obema staršema pripisuje vlogo pri oblikovanju otrokovega nadjaza in da vloge uveljavljanja zakonov in morale ni pripisoval le očetu, materi pa le nudenje brezpogojne ljubezni, seveda sta potrebna oba, med staršema mora obstajati neko ravnovesje, ki je predpogoj za vzgojo in socializacijo otroka. To, da mati otroku nudi brezpogojno ljubezen, ne pomeni, da oče otroku nikoli ne pokaže ljubezni in če oče pri otrokovi socializaciji vpelje pravila, ne pomeni, da mati nikoli ne postavlja pravil, kaj se sme in česa ne. Vendar sta po mojem mnenju tu ključni ločeni vlogi, ki nista vezani na biološko razliko spola, saj npr. pri homoseksualnih starševskih parih, vlogi nista vezani na biološki spol, vendar bi se morali ločevati glede na družbeno/kulturno vlogo starševstva, ki sta ločeni glede na to, kaj katera doprinese v subjektivni razvoj.

5.3 Vpliv hegemonске ideologije na oblikovanje posameznikov

Družba vedno oblikuje takšne posameznike, kot jih potrebuje, ne glede na to, ali je to dobro za posameznika ali ne. V današnjem času potrošniškega kapitalizma je najbolj primeren posameznik, ki ga družba potrebuje in sama ustvari, patološki narcis, ki na prvi pogled nosi skoraj vse simptome borderline motnje poleg t.i. patološkega »velikega Jaza« (Žižek 1985, 111). Tudi pri borderline motnjah in patološkem narcisu v samem temelju problem leži v nerazrešenem Ojdipovem kompleksu, saj je bil subjekt nezmožen ponotranjiti očetovski Zakon, kar je po Žižku edina možna prekinitev nadvlade »krutega »analnega«, »sadističnega« nadjaza v pomirjajočem notranjem Zakonu, Idealu jaza« (1985, 113). Za potrošniški kapitalizem je idealni posameznik patološki narcis, ki ostaja v predojdipski odvisnosti (kjer je bila zadovoljitev otrokovih potreb odvisna od kaprice matere- velikega Drugega). Da mu družba omogoča podaljševanje te odvisnosti v odrasli dobi, mu ponuja potrošništvo. Potrošniški kapitalizem ne ustvarja lažnih potreb namesto pravih potreb, pri patološkem narcisu prihaja do kriz (npr. ko mu spodleti, ko uvidi, da je nekdo boljši od njega) in ker nima »opreme«, da bi to preživel, se zateče v potrošnjo. Vse bolj razširjena permisivna vzgoja otrok je idealna za vzgajanje patoloških narcisov.

Če se vrnemo na libidinalni ustroj, ki je značilen za oblikovanje in reprodukcijo slovenske nacionalne identitete, ga Žižek v tem tekstu natančneje opredeli, ravno zaradi podrobne analize patološkega narcisa. Kot sem to že omenila, za slovensko nacionalno identiteto ni bil specifičen materinski nadjaz, temveč materinski Zakon, materinski Ideal jaza, kjer mati nastopi kot nosilka subjektovega Ideala jaza in ne nadjaza, kakor se zgodi pri patoloških narcisih, kjer jim materinski nadjazovski lik ponuja oporo in nalaga uživanje. Posebnost, ki se odraža v podobi simbolnega Zakona, ki ga vpelje mati, je to, da subjektu naloži simbolno poslanstvo in ga s tem notranje zadolži. Temeljni dolg opredeli subjekt s simbolno identifikacijo, ki se zaradi simbolnega poslanstva žrtvuje, njegov socialni uspeh na »tujem« je dojet kot izdaja »domačije« oz. matere, zato se vrne domov (Žižek 1985, 131).

Žižek že leta 1985 izpelje tri glavne moduse simbolne ekonomije, ki so prevladovali in opredeljevali delovanje samoupravne ideologije: »materinski Ideal-Jaza (samoupravna ideologija, stopljena s tradicionalno ideologijo slovenstva: korporativno-»krekovska« različica samoupravljanja«, ki bazira na zakoreninjenosti prebivalcev), »očetovski nadjaz (samoupravna ideologija, ki funkcionira na realnosocialistični način) in materinski nadjaz (samoupravna ideologija, ki se staplja s t.i. elementi »postindustrijske«, »permisivne« družbe: samoupravno sporazumevanje tu deluje kot »dogovor« o »pravilih igre« med samoupravnimi subjekti - »patološkimi Narcisi«)« (1985, 138–139). Žižek pušča polje samoupravne ideologije odprto, ne napravi zaključkov, težko napove, kateri od teh treh glavnih modusov bi lahko v prihodnosti prevladal. Z namenom pusti ob strani četrti modus, očetovskega Ideala jaza, očetovskega Zakona, saj meni, da bi ravno ta modus lahko samoupravljanju prinesel neko alternativo nasproti tem trem obstoječim modusom samoupravne ideologije, ki bi s svojo libidinalno ekonomijo deloval na stari način »dobrega »patriarhalnega« Ideal-Jaza« (prav tam). Menim, da v času, ki je pretekel od nastanka Žižkovega teksta pa do danes, ni čutiti, da bi modus simbolne ekonomije očetovskega Ideala jaza proizvedel dejansko alternativo trem že takrat obstoječimi družbenim vsebinam samoupravne ideologije, oz. če se izrazim drugače, ta alternativa, ki jo je Žižek ponudil že skoraj trideset let nazaj, ni prišla v ospredje in tudi ne kaže, da bi se to zgodilo kmalu v prihodnosti. Morda bi celo lahko rekla, da je danes v ospredje prišel en od takrat obstoječih modusov simbolne ekonomije, in to je modus, ki odgovarja permisivni družbi patoloških narcističnih samoupravnih subjektov.

Današnja potrošniška družba potrebuje takšne posameznike in lahko bi rekla, da je patološki narcis družbeno nujni značaj. Prav tako pa ne gre pozabiti na simbolni ekonomski modus korporativno-»krekovske« različice, ki je vpleten tudi v sam libidinalni ustroj oblikovanja slovenske nacionalne identitete, kjer prevladuje materinski Ideal jaza in je prepleten s tradicionalno ideologijo slovenstva ter temelji na kmečki zakoreninjenosti. V določeni meri je prav tako še vedno moč zaznati delovanje omenjenega modusa, saj v določenih kulturnih tekstih in življenjskem okolju še vedno zaznavamo domačijsko zakoreninjenost in večni dolg sinov trpečih mater, katerim so predale simbolno poslanstvo. Kaj ohranja, reproducira, konstruira »materinski nadjaz« pri Slovencih? Žižek je na to odgovoril in pravi, da je poleg krekovstva in reforme usmerjenega izobraževanja kot nekima površinskima oblikama realizacije nekakšnega »globokega narodnega arhetipa« treba iskati tudi določene »zunanje okoliščine« (1982, 248). Dejansko podlago za materinski nadjaz avtor vidi v specifičnih zgodovinskih pogojih, od gospodarske do kulturne »nemoči Slovencev pred prodirajočim nemškim kapitalom, itd.« (prav tam). Kot sem že omenila, je v ključnem trenutku oblikovanja slovenske nacionalne identitete prevladovala ideološka perspektiva krekovstva, ki je kapitalizem videla kot ogrožajoč element pri konstituciji naroda in njegove kmetijske zakoreninjenosti. Na tem mestu pa je treba besedo navezati še na ideološke aparate države, ki so imeli pomembno vlogo pri realizaciji hegemonске ideologije, od šolstva do cerkve, itd. Žižek nadaljuje, da je pri identifikaciji Slovencev imel pomembno vlogo eden od ideoloških aparatov države, in sicer katoliška cerkev, ki je ohranjala in reproducirala »pridnost« kot posebno vrednoto Slovencev ter krepila vse tiste »institucije in razmerja, ki so ohranjala »predmeščansko zakoreninjenost«, »patriarhalno skrb«, itn.« (1982, 251). Poleg tega, da je katoliška cerkev igrala ključno vlogo v času oblikovanja slovenske nacionalne identitete Slovencev, ji je uspelo bolj ali manj v rokah držati tudi drugi bistveni ideološki aparat države, šolstvo. Ohranitev posebne vrednote »pridnosti« Žižek opaža še veliko kasneje, še v devetdesetih, kar pa ne pripisuje »kakšni inerciji »ostankov preteklosti««, prav tako ne nekim arhetipom, ki bi bili globoko vtisnjeni v narodno dušo, temveč naj bi te ostanki preteklosti preživeli »le tako, da zadobijo v vsakokratni novi konstelaciji specifično funkcijo« (1982, 252). Takšen primer je reforma srednjega šolstva, ki se je začela izvajati leta 1981 v smeri usmerjenega

izobraževanja¹⁷, za katerega Žižek meni, da je bil to »velik prispevek k temu, da bodo Slovenci še naprej ostali »pridni«« (prav tam). Reforme v šolstvu so vedno neki poskus usmerjanja posameznikov ali pa lahko celo rečem poskus prilagajanja šolskega sistema hegemonski ideologiji, ki želi vzgajati oz. izobraziti posameznike v tisto smer ali v določeno delovno silo, ki ustreza tej ideologiji.

Za simbolno ekonomijo, ki opredeljuje nacionalno identiteto Slovencev, je značilno, da ostaja neko nerazrešeno razmerje do univerzalnosti Zakona, Lacanovsko rečeno manjka »točka prešitja« v razmerju med Slovincem in simbolno mrežo konstituiranja nacionalne identitete (Žižek 1987, 34). Ta manjko oz. točka prešitja se zgodi ob »srečanju Slovencev z univerzalnim simbolnim poljem t.i. »zahodno-krščanske kulture«« (prav tam). Zaradi tega manka se slovenski narod v tem zgodovinskem trenutku ni mogel konstituirati kot političen narod.

Na tem se mestu lahko navežemo še Pirjevčevo napoved, ki pravi, da ko bo slovenski narod dobil svojo državo in se končno konstituiral kot »polnokrvni subjekt«, se bo tudi v romanopisju spremenil tipičen romaneskni junak iz pasivnega v aktivnega. Pirjevec je namreč, kot smo že videli, manko akcije v slovenskem romanu pripisoval manku subjektivnosti v narodu. Vendar se to ni zgodilo, niti po osamosvojitvi Slovenije, ko se je narod konstituiral v političen narod-državo. Napoved Pirjevca, ki se sicer tiče romanopisja, se tudi v trenutku spremembe konstitucije subjekta in naroda ni zgodila. Razmišljam v smeri, ki se sama od sebe nakazuje, namreč, da se je slovenski narod le za »kratek« čas konstituiral v samostojno politično enoto, saj se je kmalu spet podredil drugemu (Evropska unija, Nato). Če to razmišljanje prenesem in po Žižkovi teoriji izpeljem, pridem do spoznanja, da v slovenski narodni identiteti manka univerzalnost Zakona, ki narod pušča v podrejenem položaju in odvisnosti od velikega Drugega. Veliki Drugi je torej drugo poimenovanje za narod in ali mati, ki je se mu/ji subjekt ali narod podreja; podreja se simbolni avtoriteti Ideal jaza. Subjekt ali narod je suženjsko ujet v zahtevo Drugega, temu podrejenemu položaju se lahko iztrga skozi nastop univerzalnega Zakona, do katerega pa ostaja neko nerazrešeno razmerje. Da bi se slovenski narod lahko iztrgal tej podrejenosti Drugega in konstruiral kot politični narod, bi moral svojo subjektivno pozicijo radikalno spremeniti, tako, da bi bila njegova pozicija, v kateri se prepozna in od koder on sam

17

Več o tem, kakšen je bil ideološki okvir usmerjenega izobraževanja glej Žižek 1982, 252–258.

govori, na samem mestu univerzalnega Zakona (Žižek 1987, 35).

Tradicionalna ideologija slovenstva ali hegemonika ideologija krekovstva v času oblikovanja nacionalne identitete Slovencev, torej deluje na način materinskega Ideala jaza, ki je vzpostavljala in vzdrževala občutek ogroženosti slovenstva pred »vsem tujim«. Očetovski Ideal jaza bi pomenil odpreti se tujemu, pretrgati vez z »domačijo« in zavzeti subjektivno pozicijo univerzalnega Zakona, »tujega«, kot pozicijo nas samih, iz katere govorimo, kar bi postavilo na laž neposredno identifikacijo z »domačim« (Žižek 1982, 245–246).

Morda lahko na tem mestu še dodam, ker je beseda ravno tekla o identiteti, da je vsaka identiteta po mnenju poststrukturalistov »arbitraren in kulturno specifičen odnos do samega sebe« (Stankovič in drugi 2002, 55). Če izhajamo iz te poststrukturalistične predpostavke je slovenstvo identiteta, ki nastaja šele v jeziku, s pomočjo kulturnih konvencij, ki jih šele producira (po neki svoji avtonomni logiki diferenc) in ne odraža nekih »resničnih subjektivnosti, kar pomeni, da ta identiteta ni nikoli zaključena, saj je spreminjajoči se konstrukt ali kategorija (prav tam, 53). Tisto, kar je pred sto leti pomenilo biti Slovenec, danes ne pomeni isto zaradi spremenjene kategorije Slovenec. Ne moremo pa reči, da so identitete nekaj, kar ne obstaja v resničnem svetu. Seveda obstajajo tudi izven jezika, vendar »so kot kulturno relativna kategorija« spremenljive (prav tam). Neesencializem trdi, da se identitete ne nanašajo na resnična in večna bistva v nas, ki niso nespremenljiva, s čimer je neesencialistični kategorialni aparat učinkovit pri prepoznavanju in problematiziranju družbenih hierarhij. Zato lahko sklepamo, da če so identitete kulturni konstrukti, ki so spremenljive, jih lahko določena hegemonika politična ideologija spremeni oz. oblikuje sebi v prid, v podrejeno skupino posameznikov s takšno identiteto, ki jih ohranja v podrejenem položaju in jo seveda legitimira kot, nekaj »naravnega«. Pri tem seveda ni nujno, da bi se te umetno oblikovane identitete prijele med ljudmi. Vendar, če razmišljam o oblikovanju nacionalne slovenske identitete v času krekovstva, bi lahko rekla, da je ideologija krekovstva, na katerem se je slovenska identiteta utemeljila, v temelju še vedno nosila neke vrednote, ki so »sovpadale« s takratnimi katoliškimi, zato je imela hegemonika ideologija razmeroma »lahko« nalogo pri oblikovanju slovenske nacionalne identitete, saj so bili Slovenci dovzetni za določene vsakdanje ideje in nauke, ki jih je Krek preko ideoloških aparatov produciral in »zasadil« med Slovence. Hegemonika ideologija krekovstva je

pri Slovencih takorekoč »padla na plodna tla«. Takšna nacionalna identiteta Slovencev, kot se je oblikovala v času ideologije krekovstva, ni enaka današnji nacionalni identiteti, saj se je kategorija Slovenec spremenila, morda je moč najti le kakšne vzporednice v določenih značilnostih, vrednotah, normah in običajih, ki so se zakoreninili med določene posameznike. Vsekakor pa te značilnosti, vrednote, itd. niso ostale v nespremenjenih oblikah, vendar jih vedno oblikuje zainteresirana politična oblast, ki identitete oblikuje na temelju diferenc, npr. Slovenec je Neavstrijec. Zakaj mislim, da so določene značilnosti, ki so oblikovale slovensko nacionalno identiteto, še vedno prisotne? Menim, da je lastnost ali celo vrednota »pridnost« pri Slovencih imela in še vedno ima velik pomen ali vrednost pri konstrukciji slovenske identitete. S tem se strinja tudi Žižek, ki pravi, da predstava o pridnosti traja še danes, ki je preživela zato, ker te neki ostanki preteklosti preživijo tako, da dobijo »v vsakokratni novi konstelaciji specifično funkcijo« (Žižek 1982, 252). Prav tako Stanković v članku, kjer razpravlja o reprezentaciji slovenskosti v slovenskem partizanskem filmu ugotovi, da se v reprezentaciji junaka pojavlja konsistenten vzorec junakovih lastnosti, ki jih najsplošneje opiše s terminom »vsesplošne topline«, ki se sklada z konstruktom slovenskosti, ki se je oblikoval v 19. stoletju (2005b, 77). Koncept vsesplošne topline junakov/ partizanov avtor uporabi kot najsplošnejše poimenovanje dobrih junakov, na katere se navezujejo še ostale pozitivne lastnosti skrbnost, prijaznost, sočutnost, itd., za katere bi lahko rekla, da spadajo v ta koncept »toplega« junaka.

Nadalje avtor pri analizi partizanskih filmov in reprezentacije slovenskosti v njih ugotavlja, da se ena od konstrukcij slovenskosti v partizanskih filmih spremeni na ravni binarne opozicije vas/mesto ali narava/ civilizacija. V partizanskem filmu se skoraj do konca šestdesetih let prejšnjega stoletja zazna enostransko konstruiranje slovenskosti kot naroda, ki je v svojem temelju vezan na naravo (sem lahko prištejemo še kmečko zakoreninjenost, na kateri se je osnovala narodna identiteta Slovencev), ki pa se v naslednjih letih spremeni, saj postanejo partizanski filmi izrazito urbani. Stanković ta premik ali spremembo v partizanskem filmu vidi tudi v učinkovanju na »pomembno simbolno mesto restrukturiranja slovenske nacionalne identitete« iz prevladujoče ruralne v sodobnejšo urbano (2005b, 83)

6 Analiza: reprezentacija moškega junaka v slovenskem filmu

Predmet analize so izbrani celovečerni slovenski filmi, natančneje tisti, v katerih se kaže odsotnost klasičnega moškega junaka. V analizi filma me zanima reprezentacija (kako in na kakšen način se kažejo) odsotnosti moškega junaka, zato izhajam iz podmene, da odsotnost preučevanega lika v filmu obstaja. Izbor filmov za analizo je narejen na podlagi prebiranja vseh slovenskih celovečernih filmskih sinopsisov, ki so na kratko opisani v Filmografiji slovenskih celovečernih filmov od leta 1931 do leta 2010. Ker sem se odločila, da filme izberem po kriteriju sinopsisov, ki kažejo na odsotnost klasičnega moškega junaka, to neizogibno pomeni, da se elementu subjektivnosti pri izboru nisem mogla izogniti. Večina izbranih slovenskih celovečernih filmov spada pod t.i. klasike, ki jih pod to oznako uvršča med drugim že samo dejstvo, da so bili posneti po literarnih klasikah. Kronološki pregled izbranih filmov poteka od prvega igranega celovečerca, pa do filma posnetega v preteklem desetletju. S tem dobimo lep pregled skoraj skozi vsa desetletja filmskega ustvarjanja na Slovenskem. Nabor izbranih slovenskih celovečernih filmov z režiserji in letnicami produkcije za analizo:

- *Na svoji zemlji* (France Štiglic, 1948)
- *Svet na Kajžarju* (France Štiglic, 1952)
- *Veselica* (Jože Babič, 1960)
- *Ples v dežju* (Boštjan Hladnik, 1961)
- *Samorastniki* (Igor Pretnar, 1963)
- *Na klancu* (Vojko Duletič, 1971)
- *Idealist* (Igor Pretnar, 1976)
- *Vdovstvo Karoline Žašler* (Matjaž Klopčič, 1976)
- *Kormoran* (Anton Tomašič, 1986)
- *Kruh in mleko* (Jan Cvitkovič, 2001)
- *Predmestje* (Vinko Moderndorfer, 2004)

V naštetih filmih bom s pomočjo analitičnega pripomočka reprezentacije poskusila prikazati na kakšen način se kaže odsotnost klasičnega moškega junaka v slovenskem filmu, zanima me torej, kako in na kakšen način so reprezentirani moški junaki/ liki.

Z odsotnostjo klasičnega moškega junaka se je bolj podrobno ukvarjala literarna teorija, kjer so se različni avtorji ukvarjali s proučevanjem prevladujoče romaneskne reprezentacije junaka kot pasivnega, trpnega, nedejavnega, hrepenenjskega in kot žrtve. S slovenskim filmskim junakom se je ukvarjalo precej malo avtorjev, zato se zdi obravnava te tematike dobrodošla glede na njeno pomanjkanje teoretske in analitične obravnave slovenskega filmskega junaka. Pred analizo filmov bom predstavila nekaj avtorjev in njihovih ugotovitev o slovenskem filmskem junaku. Peter Stanković, ki je podrobno proučeval slovenski partizanski film, izpostavi ravno vprašanje junaka v reprezentaciji partizanov. Ugotavlja, da »v slovenski različici tega žanra junaki niso povsem klasični junaki« (Stanković 2005a, 52). Vsaj na začetku ustvarjanja partizanskih filmov jih po mnenju Stankovića še lahko zasledimo, v smislu, da so junaki odločni, predani kolektivu, pogumni in požrtvovalni. Vendar naj bi se v šestdesetih letih skupaj z »ohlajanjem« prevladujoče ideologije, pojavil nov tip junaka, ki je »negotov, zmeden in politično, ideološko, ne nazadnje pa tudi eksistencialno povsem dezorientiran« (prav tam).

Štefančič jr. meni, da »slovenski filmski junak ni bil interaktiven, ampak interpasiven« (2013, 482). Kar nadalje obrazloži z Žižkovo definicijo interpasivnosti in navede nekaj primerov, kot je npr. TV-sitkom (nasneti smeh), ki se smeji namesto publike ali pa objokovalke, ki žalujejo namesto žalujočega. Slovenskega filmskega junaka umesti v interpasivnost, s tem, ko junak namesto, da bi izbral »pravo« stran, raje počaka, da »prava« stran izbere njega (ibid., 482–483). Takšen primer filmskega junaka vidimo že v prvem izbranem filmu za analizo *Na svoji zemlji*, kjer junak Drejc pasivno čaka, da ga izbere »prava« stran, namesto, da bi sam izbral. Štefančič jr. pravi, da je tipičen slovenski junak tisti, ki stalno zapada v tehtanje stvari, o katerih se je že odločil (prav tam). Prav tako za tipičnega slovenskega junaka pravi, da se npr. pred sovražnikom na vse pretege skriva, obenem pa se mu dobesedno nastavlja, kar ponazori s primerom partizanov v filmu *Peta zaseda* (Štefančič jr. 2013, 487).

Miha Mazzini kot učitelj na scenarističnih delavnicah opaža, da je slovenskim avtorjem/ piscem scenarijev najtežje preseči pasivnost. Težave jim povzroča aktivni

poseg v junaka. »Njihov« junak bi »kar gledal skozi okno, se dolgo tuširal, hodil in taval, da mu le ne bi bilo treba kreniti v akcijo« (Mazzini 2011,179). Ta problem Mazzini ne opaža samo pri začetnikih, temveč tudi pri že uveljavljenih piscih scenarijev, kot je npr. Vinko Möderndorfer, ki je napisal in režiral film *Pokrajina št.2*, v katerem glavnega junaka preganja negativec, na koncu pa negativec naredi samomor, zato da se junaku ne bi bilo treba bojevati (prav tam).

V eseju z naslovom *Hlapci, heroji – lumpenproletarci, inafantilci, izgubljeni... : o junakih slovenske poosamosvojitvene kinematografije* Peter Jarh na precej poenostavljen in provokativen način razmišlja o vprašanjih, kdo so junaki in zakaj so le ti pasivni in še kaj. Da je v slovenskih filmih pogosto moč opaziti odsotnost klasičnega junaka, se strinjam. Morda je avtorjev problem, da v nekaterih premislekih o pasivnem, dezorenitranem, izgubljenem, odtujenem, itd. junaku ni pogledal oz. ga obravnaval celostno, v smislu, da bi proučil celotno zgodovino slovenske kinematografije. V tem primeru bi namreč lahko ugotovil, da poosamosvojitveni pasivni junak v slovenskem filmu ni novost, temveč je prisoten že od začetkov slovenske kinematografije. S tem pa bi lahko tudi širše iskal možne interpretacije tega obravnavanega problema. Avtor enega od razlogov za odsotnost klasičnega moškega junaka v poosamosvojitvenem slovenskem filmu vidi v večji »svobodi« pri izbiri scenarija za snemanje filma, bolj »prostih rokah« o tem, kaj in kako se bo snemalo, saj si pred osamosvojitvijo Slovenije v bolj strogo, ideološko nadzorovani produkciji in cenzuri, filmski ustvarjalci tega niso mogli privoščiti. Zaradi tega razloga naj bi se v slovenskem filmu pojavljal junak, ki je pasiven, nedejaven, itd. S čimer se ne strinjam, saj se pasiven junak pojavlja že od samih začetkov slovenske filmske produkcije. Tudi v današnjem času bi bilo naivno misliti, da se politika ali prevladujoča ideologija ne vmešava v področje filma, verjetno je sicer sedaj politični nadzor resda manjši, kot je bil v času socializma, pa vendar so lahko že sami avtorji vpeti/ ujeti v neke ideološke mehanizme. Že samo sofinanciranje filmov s strani (državnega) Filmskega sklada RS je del nekega nadzora, saj imajo precej močan vpliv na to, kaj in kako se bo snemalo. Zato je težko reči, da sedaj slovenski film ni politično/ ideološko nadzorovan in da so šele pred dobrimi dvajsetimi leti na plan prišli pasivni junaki, ki so po mnenju Jarha »prava »narava« slovenskega (filmskega) junaka...« (2012, 22), ker pred tem obdobjem to ni bilo mogoče zaradi strogega nadzora in cenzure.

6.1 Analiza

6.1.1 Na svoji zemlji

Na prvem scenarističnem natečaju, ki ga je razpisal Triglav film za prvi slovenski celovečerni igrani film, je komisija izbrala in odkupila scenarij oz. literarno novelo *Očka Orel*, Cirila Kosmača, katero je nato predelal v filmski scenarij, ki pa je bil nadalje še dopolnjen in predelan s strani določene skupine¹⁸ (Vrdlovec 2010, 203–204). Po kar nekaj zamenjavah na režiserskem stolčku je na njem končno »obsedel« in film do konca režiral France Štiglic. Tematika filma *Na svoji zemlji* je narodnoosvobodilni boj med drugo svetovno vojno, boj med dobrimi - partizani na eni (samoumevno pravi) strani ter hudobnimi- domobranci, Nemci in Italijani na drugi (ne-pravi) strani. Junak je kolektiv-narod. Kot pravi Stanković je za ta filmski žanr sicer prevladujoča tematska osredotočenost na posameznika, nasprotno pa je v drugih jugoslovanskih republikah pogosta ravno odsotnost junaka kot posameznika, če pa je že izpostavljen posamezni junak, le-ta v metaforični obliki zastopa cel narod-kolektiv (2005a, 39). Kot rečeno je v filmu na mesto junaka postavljena cela partizanska vas (kolektivni junak), »ker je vodilni motiv osvoboditev domovine, je vodilni lik lahko samo narod« (Frelj 2008, 35). Edini lik v tej filmski pripovedi, za katerega lahko rečem, da je postavljen v ospredje, je lik Drejca. Prav reprezentacija lika Drejca je vodila do predpostavke o odsotnosti klasičnega moškega junaka v tej pripovedi. Na tem mestu pa nas seveda zanima, na kakšen način se to kaže, kako je lik Drejca reprezentiran? Drejc je odrasel moški, ki živi z mamo in seveda brez očeta (njegovo odsotnost zaznamo posredno). Njegova mati je predstavljena kot avtoritativna, vaška opravljivka, proti partizanom, kulakinja, ki se boji za svoj grunt in svojega sina. Svojega sina želi obvarovati tako pred partizani, kot tudi pred njegovo dolgoletno ljubeznijo Tildico. V enem ali drugem primeru bi jo lahko zapustil, kar pa je za mater, ki je sina »privezala« nase nedopustno in nepredstavljivo. Zaradi očitnega vpliva matere na Drejca lahko njegovo omahljivost, pasivnost, neodločnost in nezadovoljnost pripišemo močnemu nadzoru matere nad njim. Njegova neaktivnost je prikazana v nekaj prizorih, kjer npr. Drejc svoje roke tišči globoko v svoje žepe, kar je dodatno poudarjeno v opazkah Tildice in s strani domobrancev. Kot nasprotni pol

¹⁸

Skupino, ki je adaptirala Kosmačev scenarij so sestavljali Drago Šega, Jože Gale, Janez Jerman, France Štiglic in Matjaž Žigon, ki je bil politični komisar in zato svetoval pri partizanskih zadevah (Frelj 2008, 24).

neaktivnemu Drejcu se vrstijo prizori, kjer so vsi vaščani aktivni in če se že niso pridružili partizanom pri osvajanju ozemlja, jih pa podpirajo, občudujejo in so seveda na njihovi (»pravi«) strani. Drejca muči razpetost med materjo in Tildico. Kasneje se pokaže tudi razpetost med materjo, ki je proti partizanom in partizani. Ko se partizanom pridruži še Tildica, Drejc stoji na razpotju, ali bo sledil svoji ljubezni ali materinemu klicu. Ponovno je podlegel, kot pravi Vrdlovec, »materinskemu nadjazu« (Vrdlovec 2010, 211). Glede odnosa Drejca in njegove matere bi lahko rekla, da je v sami pripovedi relativno »v ospredju« glede na druge odnose in like. Lik matere Dragarce je poleg nesimpatičnega in negativnega značaja tudi edini lik, ki pripada katoliški cerkvi. Nadjazevska mati Drejca drži v stanju adolescence, s tem ga je »priklenila« nase in podredila svojim zahtevam. Vse to se kaže v njegovi omahljivosti, pasivnosti, neodločnosti in podrejenem položaju materi.

Proti koncu pripovedi le pride do preobrata. Ko namreč domobranci in Nemci ujamejo partizanko Tildico in jo privedejo ravno v hišo Drejca, se v njem nekaj »prebudi«, pobije vse sovražnike in reši Tildico, s katero se pridruži partizanom in zapusti svojo mater. To njegovo junaško dejanje je do neke mere presenetljivo in gledano v celoti morda niti ni postavljeno v ospredje pripovedi, saj se zgodba zaključi s kolektivnim junaškim dejanjem- osvoboditvijo ozemlja. Njegovo spreobrnitev in njegovo psihološko rast lahko povežemo z dejstvom, da je bil film posnet v času prevladujoče ideologije socialnega realizma, kjer je imela NOB tematika prednost in s tem tudi njeno legitimiranje. Pripoved nam sugerira, da je Drejc, kljub močnemu vplivu matere, ki je sovražila partizane, le prestopil na »pravo« partizansko stran (čeprav tega prestopa ni sprožila družbena ideja, temveč ljubezen do Tildice). Njegov prestop kaže na močan vpliv prevladujoče ideologije v tistem času, ki je vdiral tudi na področje filma. Prav ljubezenski motiv, ki Drejca pripelje med partizane Zormanova razume kot »posledico mitologizacije partizanstva in infiltracijo ideologije v vse pore življenja« (Zorman 2009, 83). Politično sporočilo, ki ga nosi ta ljubezenski motiv, je Drejčevo hrepenenje po Tildici, le-ta pa ga odklanja ravno zaradi njegove »politične mlačnosti«, čeprav sta si obojestransko naklonjena. Njeno odklanjanje pa se preneha v trenutku, ko on postane partizanski junak (prav tam).

V pripovedi tako zaznamo odsotnost klasičnega moškega junaka, prvič zato, ker je poudarek na kolektivnem junaku in ne na posamezniku, drugič pa pri najbolj izpostavljenem liku Drejcu, ki je predstavljen kot omahljivec, pasivnež,

nezainteresiran, neaktiven in neodločen, kar niso lastnosti, ki bi definirale klasičnega junaka, ravno nasprotno. Čeprav kasneje v pripovedi napravi klasično junaško dejanje, ga v celoti gledano pripoved sama ne postavi v položaj klasičnega junaka.

6.1.2 Svet na Kajžarju

Tretji Štigličev celovečerec *Svet na Kajžarju* je nastal kot adaptacija literarnega dela, istoimenske povesti, ki jo je napisal Ivan Potrč in kasneje tudi sam predelal v filmski scenarij z delovnim naslovom *Gorice*. Čeprav so film tedanji kritiki umeščali v film socialnega realizma, se Vrdlovec s to etiketo ne strinja, saj bi za to film potreboval pozitivnega junaka (Vrdlovec 2010, 220). Štiglic tudi v tej filmski pripovedi ni izpostavil enega protagonista, temveč izpostavi kolektiv, na eni strani so viničarji (pozitivna stran) in na drugi predvojni gospodarji, šafarji in župnik (negativna stran). Vrdlovec tudi na tem mestu poda kritiko nad reprezentacijo pozitivne (viničarske) strani, ki zataji, v smislu, da sta tista dva lika, ki sta bolj individualizirana in postavljena v ospredje pripovedi, slabiča (prav tam). Izvor tega »problema« Vrdlovec vidi v realizmu (prav tam). Ideologija socialističnega realizma je na film vplivala tudi v tematskih usmeritvah, kjer je bilo privilegirano prikazovanje kolektivismu oz. množic, ki so junaško in požrtvovalno gladili socializem. Zato je pomanjkanje individualnih usod v filmski pripovedi tistega časa nekako razumljivo, saj so bile le-te dopuščene izključno, če so služile uveljavljanju socialistične ideje (Zorman 2009, 68). Za *Svet na Kajžarju* je torej značilna neizoblikovanost likov in njihovih značajev.

Svet na Kajžarju je pripoved, ki se odvija na podeželju, natančneje v gorinah v povojnem času, ko nastopi t.i. komunistična oblast s katero se spremeni življenje viničarjev in njihovih gospodarjev (kulakov). Poleg filmskega dogajanja, ki se odvija z nastopom novega režima na tem oddaljenem podeželju (viničarji zasedejo prazne hiše in posesti pobeglih gospodarjev, se veselijo v župnikovi zidnici, prepevajo med vinogradi, ustanavljajo zadruge, itd.), je v pripovedi v ospredje postavljena ljubzenska zgodba med harmonikarjem Tjošem in Liziko. Lik harmonikarja Tjoša in lik viničarja Vračka sta edina bolj individualizirana lika, vendar še ta dva nista pozitivna. Oba moška lika sta reprezentirana kot slabiča.

Lik Tjoša je nedejaven, dvoličen, neodločen, ljubosumen in pasiven. Tjoš je zagledan v Liziko (pred vojno je ljubimkala s sinom kulaka Ornika), ki mu naklonjenost vrača. Če na zabavi z ostalimi viničarji, ko se dva od šafarjev sukata okoli Tjoševe dekle in

se Tjoš postavi za njo, dobimo občutek, da Tjoš le ni tako slab in pasiven, se v nadaljevanju to popolnoma spremeni. Obljublja ji, da se bosta tudi ona dva skupaj preselila v eno od praznih hiš, vendar z realizacijo svoje obljube zavlačuje, se »potuhne« in se na to izgovarja na mater, češ da noče iz svoje hiše ter na druge ljudi, ki jim mora pomagati. Ponovno mati. Je tudi pri Tjošu v resnici tako, da mu mati ne pusti, da bi se poročil (ker ga je »privezala« nase), ali je bil to res samo njegov izgovor? Tudi če gre za izgovor, gre za zelo klavrn izgovor. Odrasel moški, ki se ne preseli s svojo drago na svoje zaradi matere. Saj ni čudno, da je Lizika vsakič znova odšla, katera pa bo čakala maminega sinka, ki se ne more za nič odločiti, temveč s svojo neaktivnostjo raje služi materi. Morda je tudi v liku Tjoša v ozadju na delu nadjazevska mati.

Lizika in Tjoš se večkrat prepirata zaradi njegove neodločnosti, dvoličnosti in neaktivnosti v smislu, da ničesar, kar ji obljublja, ne izpolni. V odločilnem trenutku, ko bi se moral postaviti za njo, ko vaščani izbirajo člane, odbor in predsednika zadruga in glasujejo o njenem članstvu, se ponovno »potuhne« in jo zataji. S tem (ne)dejanjem se dokončno pokaže v luči slabiča, ki je Liziko izkoriščal in ji dajal prazne obljube. Njegova neaktivnost, nedejavnost v ključnih trenutkih, kjer bi pričakovali »akcijo«, ga postavi na mesto pasivnega moškega.

Pomanjkanje potrebne logike v akcijah zasledimo v na videz najbolj kompleksni akciji v pripovedi, ko se zgodi napad na zadrugo oz. ljudsko oblast, za katero Frelih pravi, da »napadu manjka največ fabulativne vzorčnosti, ki bi celotno akcijo uvedla, utemeljila in ponudila možen razplet« (2008, 48). Zaradi te pomanjkljivosti v logiki akcije tudi Lizikina smrt nima pravega smisla. Še v zadnjem »dejanju« Tjoša, ki se maščuje šafarju za Lizikino smrt, ni prepričljiv, saj je »bolj hipna reakcija, kot pa hoteno dejanje« (Frelih 2008, 49).

6.1.3 Veselica

Socialnokritično dramo o neprilagodljivosti nekdanjega partizana je režiral Jože Babič po istoimenski noveli Bena Zupančiča, ki jo je adaptiral v filmski scenarij. Film *Veselica* se še ne uvršča v slovenski »novi val«, temveč se šteje za enega od začetnikov »črne serije« in celo kot predhodnik jugoslovanskega črnega vala (Vrdlovec 2013, 226). Velja za prvi film, ki je prekinil z posplošeno reprezentacijo likov v pripovedništvu, kakršnega je uvajal socialistični realizem. Pripoved izpostavi

posameznika, »malega človeka«, kakor se izrazi Aleš Doktorič v komentarju pred prikazovanjem filma na RTV Slovenija marca 1991. Če sta prejšnja dva filma izpostavila množico ali kolektivnega junaka, je film Veselica izpostavil individualni lik, protagonista Aleša, nekdanjega partizanskega kurirja, ki je po vojni ostal brez roke. Tudi po vojni kot invalid dobiva invalidnino in še vedno opravlja delo kurirja pri upravi za cement. Kot partizan kurir in po vojni kurir.

Reprezentacija protagonista, invalidnega Aleša je predvsem negativna. Ta negativnost, ki zeva iz Aleša se kaže v njegovem malodušju, nezadovoljstvu, zagrenjenosti, zamorjenosti, zamerljivosti, depresivnosti in izgubljenosti. Svoje nezadovoljstvo nad svojim življenjem večkrat zalije z alkoholom, kar so sprva le očitki sodelavcev, nato pa na veselici, ki jo pripravijo v službi, ugotovimo, da se Aleš sam zapija v kuhinji. V tem delu pripovedi je njegova zagrenjenost, antisocialnost oz. antikolektivnost pripeljana do skrajnosti. Raje kot da bi se družil, pa četudi samo iz vljudnosti s sodelavci, se zapre v kuhinjo, kjer sam prazni steklenice vina in se še naprej smili samemu sebi. Njegova nesposobnost, da bi se vključil v kolektiv, je v popolnem nasprotju z uvajanjem pripovedništva socialističnega realizma. Veselico zaključí s pijanskim incidentom, ko udari Bruna, šefa pisarne, ker ga je la-ta označil za pijanega in mu ni dovolil plesati z sodelavko.

Na drugi partizanski veselici, kjer Aleš sreča veliko znancev s katerimi so se skupaj borili, se še bolj izrazito pokaže njegova ujetost v preteklost, v kateri še vedno živi. Vendar ne zato, ker je med vojno izgubil roko, temveč zaradi izgube bolničarke Mare, njegove ljubezni. Večkrat se zasanjano spominja trenutkov, ki jih je doživel med vojno in v bolnišnici s svojo nepozabljeno ljubeznijo Maro. Na nočni omarici še vedno hrani njeno sliko, čeprav je ni videl že šest let. Čeprav ves čas obuja spomine nanjo in niti ne opazi naklonjenosti druge ženske do njega, pa vendar ne naredi ničesar, da bi jo našel. Ves čas si ponavlja »naslednjo pomlad jo poiščem«, vendar »čudno«, ta pomlad ni prišla niti enkrat v šestih letih. Vrdlovec to Aleševo nedejavnost in pasivnost po izgubi ljubljene objekta označi z melanholijo, ki po Freudu pomeni »nezmožnost ločitve od izgubljenega objekta [...] in obenem nezmožnost libidinalne zasedbe nadomestnega objekta« (2013, 225). V melanholiji naj bi subjekt sam prevzel lastnost izgubljenega objekta, »kar pomeni, da sam deluje, kot da je izgubljen« (Vrdlovec 2013, 225). Aleš je izgubljen od vojne naprej, dokler ne najde že poročene Mare in jo končno lahko sprejme kot izgubljeno. Ko jo sprejme

za izgubljeno, se je osvobodil in lahko zaživi svoje »novo« življenje, morda celo z žensko, ki mu je ves čas naklonjena in ga v zadnjem kadru veselo pričakuje na oknu. K tej njegovi osvoboditvi je po mnenju Vrdlovca malo pripomoglo tudi dejstvo, da je Mara mati njegovega otroka (prav tam).

V filmski pripovedi *Veselica* prevladuje depresivno, melanholično ozračje, saj je protagonist reprezentiran skrajno negativno, ki se poleg njegovih dialogov, drže, mimike in socialnega življenja odraža še s turobno, neprijetno glasbo.

Vrdlovec še pravi, da sta *Veselica* in *Akcija* prva filma, ki sta vpeljala antijunaka. Na samem začetku, ko sem pisala o klasifikaciji junaka, sem omenila tudi Voglerjeve različne načine reprezentacije junaka, kjer o antijunaku pravi, da ni nasprotje junaku, je tragičen junak, ki je postavljen v središče pripovedi, vendar so njegova dejanja obsojanja vredna.

6.1.4 Ples v dežju

Črna melodrama, *Ples v dežju* Boštjana Hladnika je bila ekranizirana po romaneskni predlogi Dominika Smoleta *Črni dnevi in beli dan*. Filmska pripoved spada v čas modernizma, v šestdeseta leta prejšnjega stoletja. Za to obdobje je, kot sem pisala že v enem izmed prejšnjih poglavij, značilno, da se spremeni subjektivnost likov, avtorji težijo predvsem k prikazovanju notranjih, psihičnih stanj človeka, nejunaških aspektov, ipd. Takšen primer je bil že protagonist Aleš v *Veselici*, vendar le do njegove razrešitve na koncu. Najočitnejši premik z modernističnimi načeli pripovedništva vpelje Hladnik s filmom *Ples v dežju*. Zormanova še pravi, da je »literatura ustvarila vzgib za uveljavitev novega tipa protagonista«, kar je film radikaliziral v šestdesetih letih z »uvedbo deziluzije, zanikanjem možnosti srečnega konca oz. razrešitve odtujenosti likov« (2009, 134).

Bistvena novost v pripovedi je preobrat v zasebnost, liki se predvsem ukvarjajo sami s seboj. Čeprav je bilo to moč zaznati že prej v pripovedih, pa se vseeno spremeni v smislu, da je pred *Plesom v dežju* junakovo ukvarjanje s samim seboj vodilo do neke razrešitve problema, od tega filma naprej pa je bilo to cilj samo po sebi (Zorman 2009, 151).

Protagonist Peter – neuspešni slikar je prikazan kot naveličan vsega, svoje t.i. partnerke, njunega družjenja, njunega skupnega obedovanja, vsega, kar je povezano z

njo. To se izraža z njegovo naveličano držo in mimiko telesa, v njegovem govoru, njegovih monologih in dialogih z njo. Do nje je odrezav, zadirčen, jo prezira, jo žali, eksplicitno z izrazi »nagnusna je in stara«, »to so prav grde roke, ne maram jih«, itd. V poslednjem snidenju z Marušo v isti, »njuni« gostilni, je njegov prezir do nje že kadriran tako, da je v njegovem sovražnem govoru, ob katerem je niti ne pogleda, ona odsotna, ni je v kadru.

Peter se pogosto vdaja alkoholu, s čimer ga definira tudi Maruša v enem izmed njenih pogovorov v gostilni, kar lahko interpretiram kot bežanje pred resničnostjo, realnostjo. Beg v irealnost, s pomočjo alkohola ali brez, fantazme in blodnje zaznamujejo vse tri osrednje like. Vsebina filma je naglo prehajanje prizorov iz realnega v imaginarno (sanje, fantazije in blodnje). Petrovo sanjarjenje ali fantaziranje ali blodnje se stalno vračajo k isti podobi ženske silhete na oknu. Ta ženska podoba o kateri ves čas sanjari, v resnici ni nič, le prazna soba, polna krame, na kateri leži otroška punčka. Ena od Vrdlovčevih interpretacij ženske silhete je senca, ne da bi bila podobna kateri koli ženski, je samo ženska podoba, s prikrito eksistenco. To senco razume kot počrnitev, kot smrt podobe in s tem »čisti objekt pogleda, ki je v funkciji želje [...]« (Vrdlovec 1991, 27). V povezavi z dobesednim pomenom Petrovih besed »Ni je zame ženske«, izpelje, da si Peter želi odsotnosti, smrt ženske, smrt Maruše (prav tam). In pred tem naj bi si Peter zakrival oči.

Če se ponovno vrnem k poslednjemu srečanju Maruše in Petra, kjer Peter s prezirljivim tonom govori »ne maram te« in »končajva za vedno in nadaljujva življenje vsak zase«, je niti ne pogleda in v svojem monologu ne opazi, da je ni več poleg za mizo. Maruša je odšla in je morda, še predno je Peter ugotovil, da je ni več pri mizi že v svojem domu, v fotelju, kjer umira. Vrdlovec pravi, da jo je Peter s svojim zaničljivim govorom in s tem, ko jo ni niti pogledal, simbolno ubil, simbolno je ubil njeno podobo o ljubljeni ženski (1991, 52). Po tem ji preostane le še realna smrt. Maruša umre najprej simbolno in potem še realno.

Peter se šele, ko jo vidi mrtvo na fotelju, zave svoje ljubezni do nje in občuti krivdo za njeno smrt. Lik Antona, ki mu v tem prizoru želi razbiti vazo na glavi, poskrbi, da bo Peter še naprej živel s svojo krivdo. Lik Antona se skozi celotno filmsko pripoved pojavlja kot nekakšno utelešenje Petrovega zlobnega nadjaza. Vrdlovec razlaga, da lik Antona prevzame vlogo nadjaza ali hudobnega očesa, da bi s tem kaznoval Petrovo

voajerstvo (v enem od začetnih flashbackov vidimo Petra, ki je kot otrok je opazoval starša pri spolnem odnosu) (1991, 20). Anton skozi celotno pripoved na skrivaj opazuje Petra in Marušo. Opazimo ga v gostilni, doma, ko skozi luknjo v vratih gleda v Petrovo sobo, itd. Opazimo ga tudi v enem od prizorov, ko Maruša prespi pri Petru in jo iz sanj prebudi zlobni Anton, ki stoji ob postelji (njegova roka, ki gre proti njenemu vratu). Ponovno nakaže, da bi jo rad ubil, ko Maruša pije čaj, Anton pa ogleduje njen vrat in z roko seže v žep, kjer ima britev. Vendar je Anton ne ubije napove pa s tem njeno smrt, ki se zgodi še isti dan. V Antonu je manifestirana zločinska želja Petra, »reprezentira nagon smrti, ki ima v oblasti Petra« (Vrdlovec 1991, 24). Anton torej vlada Petrovemu nezavednemu. Morilsko orožje, britev, ki jo ima Anton v žepu, je prisposoba za Petrove ostre besede, ki izkazuje Marušino podobo in jo pošljejo v smrt (prav tam).

Reprezentacija Petrovega pesimizma in na splošno ljubezenskega pesimizma, ki prežema pripoved, je po mnenju Vrdlovca lahko razumljena kot nasprotovanje uradnemu komunističnemu optimizmu in aktivizmu (2013, 230). Nadalje se Vrdlovec sprašuje, če mu je nemara še najbolj nasprotoval z likom Antona, ki je kot zlobno oko vse nadzoroval, kot npr. instanca nadzorovanja, ki je značilna za »družbe ideološkega dogmatizma« (prav tam). Vsekakor je depresivnost, nezadovoljnost, mračnost in tesnoba v filmu *Ples v dežju* kritika tedanjega življenja.

6.1.5 Samorastniki

Filmska pripoved *Samorastniki* je nastala pod režijsko taktiko Igorja Pretnarja po scenariju, ki ga je napisal Vojko Duletič po istoimenski noveli Prežihovega Voranca. Pripoved govori o prepovedani, nesrečni ljubezni med Ožbejem in Meto, ki ju v času fevdalizma ločuje njuna razredna razlika.

Ožbej se v Meto zagleda že, ko mu kot mimoidočemu ponudi skledo za pitje vode. Ožbej se s šolanja vrača domov, na Karnice, kjer ga čaka avtoritaren, strog in trd oče, ki bi ga kot bodočega gospodarja kmetije rad naučil gospodariti. Ožbej s sklonjeno glavo in milim glasom pritrjuje očetu pri vsem, kar reče/ zahteva. Njun odnos je jasen, oče odloča o vsem, o njegovem življenju in o življenjih drugih ljudi, kar mu omogoča njegovo bogastvo in svoboda, ki ju uživa ter strahospoštovanje vseh ljudi, živečih v tem okolišu.

Ko Meta kot dekla pride služiti v hišo (ali raje graščino) Karničnikov, se ji Ožbej ne more upreti. Že prvi večer jo spolno nadleguje in čeprav se mu Meta upira, ker se zaveda posledic njenega »prepovedanega« razmerja, jo Ožbej pomiri z besedami »vse se bo uredilo« in »kaj nama morejo, če se imava rada«. Morda bi lahko rekla, da je Meta za Ožbeja še toliko bolj zanimiva, ker je zanj (zaradi razredne, socialne razlike) prepovedana. Vrdlovec razlaga, da se je Ožbej »spravil na Meto, ker je ona ali boljše, »ono«, »tisto« (*Es*, kot bi rekel Freud) prišlo nadenj, kot pozneje prizna očetu« (2013, 257). Ono je del psihičnega aparata, ki »živi« v nezavednem delu in je tako rekoč govornica nezavednega in predstavlja narcistične gone, ki delujejo po principu ugodja. Se pravi, Ožbejevo »ono« zahteva užitek, ki ga zadovolji z Meto, ker je ona zanj »prepovedan sadež«, je užitek toliko večji.

Meto seveda kaznujejo, Karničnik vso jezo znaša nad njo, ker je prepričan, da bi se rada okoristila z njihovim bogastvom in družbenim statusom. Ožbej jo vedno znova obiskuje, kjerkoli že je in ji obljublja, da bo zapustil Karnice. Meta rojeva otroke, Karničnik pa gre v svojem besu tako daleč, da jo prepusti nemilosti sodnikov in bičanju. V tem prizoru jo poleg kaznovanja z bičanjem, ker se ni pripravljena odpovedati Ožbeju, ponižajo še z njeno goloto. Gledalec vidi samo njen trpeči, a vseeno ponosni obraz, sodniki pa jo gledajo od spredaj, z zadovoljnimi nasmeški na obrazu. Meta junaško prenaša vso bolečino, ki ji jo prizadejal Ožbej, njegova družina, sodniki in cela vas, ki jo prezira in obrekuje s »pankrtska mati«.

Ljubezen med njima je močna in trdna, kar po njunih petih pridelanih otrocih spoznajo skoraj vsi, razen Ožbejeve družine. Ožbej se kot bodoči gospodar odpove Karnicam in očeta prosi za dovoljenje, da se poroči z Meto, v kar oče seveda ne privoli. Ožbej se očetovski avtoriteti nikoli ne upre, do njega vseeno čuti neko strahospoštovanje in se mu ne postavlja po robu. To v pripovedi vidimo večkrat, npr. ko Meta vstopi med mašo v cerkev z Ožbejevim drugim otrokom v naročju in po maši, ko družina Karničnika odhaja in gredo vsi mimo nje, kot da ne obstaja, za njih ni vredna niti njihovega pogleda. Le Ožbej se ustavi pred njo in jo »nemočno« gleda, vendar »v drugi sapi« že ponižno pogleduje proti očetu in s sklonjeno glavo odkoraka s svojo »pravo« družino.

Karničnikova zadnja poskušnja, da loči Meto in Ožbeja je, da sina razdedini in ga pošlje v vojno. Ožbej se po nekaj letih vrne in še zadnjič pri oslabelem očetu (ki ga je

po sinovem odhodu zadela kap) prosi za dovoljenje za poroko. Ker oče ne reče nič, saj ne more govorit, mu brat prepove poroko. Ožbej s sključeno držo telesa na kolenih pred svojim očetom pravi, »ne morem več, stiska me na duši in telesu«. Po tolikih poskusih, da bi bila z Meto srečna, se Ožbej odloči, da ne zmore več. Zapusti Meto in otroke, se smisli samemu sebi in se odloči vrniti na Karnice, kjer bo zanj poskrbljeno. Na poti nam grozeča glasba in glasni kriki ptičev naznanijo, da se bo zgodilo nekaj slabega. Ožbej pade v potok in umre.

Ožbej se je na razpotju dveh poti odločil za tisto, ki je bila zanj enostavnejša, brez naporov in skrbi. Odloči se, da se bo odpovedal užitku (Meti). Kot bi rekel Štefančič jr. (2013, 400), ni ga čez užitek, ko se samemu užitku odpoveš. Druga pot je namreč vodila k ljubljeni Meti in njunim otrokom, kjer sicer ne bi živel življenja, kot ga je bil navajen, temveč bi moral pošteno garati, da bi preživel pet otrok. Ožbej je lik za katerega Vrdlovec pravi, da je »neverjetno nadarjen za samouničenje« (2013, 257). S to trditvijo se popolnoma strinjam, saj ga že njegova izbira ljubezenskega objekta pelje v samouničenje. Prav tako v njegovem liku pogrešamo dejanja, ki bi kazala njegovo ljubezen do Mete, saj ji jo izkazuje le na verbalen način. Njegova neodločnost in omahljivost se prav tako kaže v pomanjkanju dejanj ali neke akcije, s katero bi se poskušal upreti gospodovalnemu očetu, predvsem v prizorih, kjer telesno mučijo Meto. Frelih v analizi filma *Samorastnikov* velik del odgovornosti za slabo izdelane like in njihove odnose pripisuje scenaristični verziji in posledično režijski vizualizaciji v primerjavi z literarno predlogo Prežiha (Frelih 2011, 32-33). To ugotavlja tudi Zormanova (2009, 205), ki pravi, da filmska pripoved »podaja bolj kategorizirane, manj kompleksne like« v primerjavi z literarno predlogo, vendar mene v tej analizi ne zanima, koliko se je filmska pripoved »odmaknila« od prvotne literarne predloge, ampak predvsem reprezentacija moškega junaka. Ta pa je ne glede na slabo scenaristično in režijsko izdelanost precej jasna. Ožbeja ne moremo umestiti v kategorijo klasičnega moškega junaka, ne na podlagi filmske reprezentacije lika, ne na podlagi reprezentacije v Prežihovi noveli. Njegov lik je lik omahljivca, neodločneža in pasivneža.

6.1.6 Na klancu

Film *Na klancu* je priredba istoimenskega slovenskega kanonskega literarnega dela, ki spada v t.i. filmsko dediščino na slovenskem. Vojko Duletič je adaptiral literarno delo

v scenarij in režiral svoj prvi celovečerni film. Duletič se je ekranizacije Cankarjevega romana *Na klanecu* lotil na drugačen, estetski način, kakršnega slovenski film pred tem ni poznal. V filmski pripovedi ne gre za reinterpretacijo literarne pripovedi, saj se je verjetno Duletič adaptacije literarnega dela lotil s predpostavko, da večina gledalcev pozna roman in zgodbo. Če namreč gledalec gleda film in ni prebral romana, mu to precej otežuje razumevanje zgodbe, saj kot pravi Vrdlovec, filmske podobe brišejo vse sledi narativnosti in »zgolj emblematizirajo posamezne situacije iz romaneskne pripovedi« (2013, 350). Na to opozori tudi Frelih (2011, 57), ki meni, da je »prepoznavnost likov, povezav med njimi ter povezav konkretnih časovnih postaj pripovedi« premalo opredeljena. Prav tako je nekoliko nejasna Duletičeva uporaba črno bele in barvne fotografije, kjer naj bi prve predstavljale realno življenje ali izpovedno, druge pa irealno, fantazijsko. Kar pa Duletič ni dosledno in logično upošteval, zato je to prepletanje v pripovedi izpovedno neučinkovito.

Čeprav je v literarni in filmski pripovedi *Na klanecu* glavna junakinja trpeča Francka, sta njej ob bok postavljena dva moška lika, kjer sta njuni vloge v filmu manj izpostavljeni kot v romanu, pa vendar sta oba precej pomemben element Franckinega trpljenja, zato sem ga uvrstila med izbrane filme za analizo odsotnosti klasičnega moškega junaka.

Filmska pripoved slika Franckine spomine na otroštvo, znameniti tek za vozom, prvo razočaranje v ljubezni, poroko s krojačem Tonetom, selitev na klanec siromakov, Tonetov odhod v tujino, sinov študij v Ljubljani, vrnitev otrok domov in njeno umiranje s sinom Lojzetom ob strani. Specifika tega filma je gibljiva slika (prizadevanja intelektualcev konec šestdesetih let so šla v smer osvobajanja filma od gospostva besed), zato je filmska pripoved tako rekoč oropana besed, še največ jih je v offu in tudi dialogov je malo. Zormanova (2009, 215) pravi, da pripoved podaja posamezne elemente v subjektivni filmski tehniki, torej s Franckinega stališča. Ostale like v filmski pripovedi je Duletič vpeljal le toliko, kolikor jih je potreboval, da je osvetlil lik Francke (Frelih 2011, 51). Duletič je poudaril predmete ali tihožitje, da bi z njimi referiral na neko določeno subjektivno stanje protagonistke, s čimer je po mnenju Freliha zgradil svoj realni filmski svet, vendar pa je v metaforiki, kjer bi morali zaigrati liki »prepustil preveč neosebne praznine, da bi lahko do konca in v celoti prežela nosilce fabule« (2011, 58).

Duletič je s svojim načinom reprezentacije vso psihološko in socialno realnost likov v pripovedi omejil na »podajanje njihov trpečih stanj, otrplih v trenutkih prizadetosti, krivice ali bolečine« (Vrdlovec 2013, 349). Oba moška lika, ki sta v filmski pripovedi še najbolj izpostavljena poleg Francke, sta mož Tone in sin Lojze. Lik Toneta se pojavi v pripovedi, ko snubi Francko, medtem ko je ona skrita za oknom na stopnišču in jo nagovarja glas v offu. Nato že sledi njuna svatba oz. poročno kosilo, kjer vsak zase nemo strmi pred sabo. V njenih očeh zaznamo neko nesrečo, kot da bi že takrat vedela, kaj jo čaka v tem zakonu, da jo bo namreč Tone prizadel in zapustil. Kmalu po začetku skupnega življenja se z družino preselita na klanec siromakov, ker se Tone s krojaštvom ne more več preživljati, saj ga je konkurenca povozila. Čeprav je Duletič zelo skopo orisal lik Toneta, pa se vseeno izrišejo neka neizbežna dejstva oz. njegov karakter. Ko Tone izgubi vir zaslužka in mu Francka pove, da lahko dobi službo pri novem krojaču, o tem ne želi niti slišati in ji po vrhu še očita, kako je lahko pomislila na kaj takega, saj je ravno ta krojač kriv za »vso njegovo nesrečo«. Tone je torej tako zelo ponosen, da ne sprejme dela, pa četudi cela družina »pogine«. Svojo nesrečo utaplja v alkoholu, kar Duletič prikaže s kadri polnih in nato praznih kozarcev za pitje žganja. Da si še bolj zasluži oznako neodgovorneža in omahljivca, se Tone odloči, da bo šel v tujino. Franckino moledovanje, naj jih ne zapusti, ne pomaga. Ko odhaja in ga Francka pospremi na vlak (poleg tega, da mu je celo pot nosila kovček, kot neka dekla in ne njegova žena), se od nje niti ne poslovil, je ne pogleda v oči, ker je ne more, saj mu na obrazu piše, da se ne bo nikoli več vrnil. Brezbrižno in arogantno gre svojo pot, Francko pa pušča samo z otroci na klancu siromakov.

Drugi moški lik v pripovedi je Lojze, njun sin. Iz filmske pripovedi precej malo izvemo o tem liku. Lojze študira v Ljubljani, Francka se na vso moč trudi, da bi sinu omogočila lepše in boljše življenje, zato si izposoja denar za njegov študij in življenje. Duletičev preplet prizorov, ko si Francka izposoja denar pri županu in Lojzetovo poležavanje na postelji, poudari Franckino žrtvovanje za sina, da bi mu le omogočila lepše življenje in mu s tem »nakopala« še večjo krivdo. V filmski pripovedi se Lojze pojavlja še v njenih fantazijskih predstavah, ko se s kočijo in dvema paroma konj vrne domov. Duletič ga prikaže tudi, ko se Lojze odloči, da bo zapustil študij ter v prizoru na železniški postaji, kjer sreča bivšega sošolca in izvemo, da je že pet let brez doma in nam predstavi svoj pesimističen pogled na svet, ko pravi, da se ni vredno več pobirati, če si že desetkrat padel, da je bolje obležati na tleh. Njegov pesimizem,

pasivnost in nedejavnost kažejo na njegovo vdajo usodi, ki mu je bila zapisana z rojstvom na klancu. Hrepeni po materi, zato se vrne domov, kjer jo najde umirajočo v pojstelji. Mati ga prosi za obljubo, ki jo sicer ne izreče. Vendar v naslednjem trenutku govori »Počakajte, počakajte, ljudje božji«, kar bi lahko pomenilo, da ji mora Lojze obljubiti, da bo njemu uspelo se povzpeti na tisti simbolični voz »boljšega življenja«, za katerim je ona obupano tekla.

Ker se je Duletič ekranizacije romana *Na klancu* lotil na drugačen, estetski način upodabljanja zgodbe ali pripovedi in ker je za razumevanje zgodbe skoraj nujno potrebno poznavanje istoimenskega romana, me to nujno vodi v povezovanje Duletičevih filmskih fotografij s povezovanjem Cankarjevega ozadja pri pisanju romana. Čeprav filmska pripoved ne izpostavi odnosa matere Francke in sina Lojzeta tako nazorno kot literarna pripoved. »Francka v slovenskem pripovedništvu uteleša prototip socialnega trpljenja oz. nepresežen simbol žrtve izkoriščanja in zatiranja« (Zorman 2009, 220). Francka je cankarjanska mati, njena žrtvena pozicija, njeno trpljenje in odpovedovanje je Cankarja vodilo, da ji je z romanom *Na klancu* postavil spomenik. Cankar (Lojze) je nosil krivdo, zaradi slabih dejanj, ki jih je napravil v mladosti, mati pa ga je kot nosilka njegovega Ideala jaza zadolžila z nekim simbolnim poslanstvom, s katerim je postal njen dolžnik še po njeni smrti. S tem simbolnim poslanstvom pa je mati določila tudi vsebino njegove eksistence in predala svoje sanje o sreči. Tudi Duletič je Cankarjev tekst »izčistil v spomenik materinskemu trpljenju« (ibid.). Poudaril je vidik njene žrtvene pozicije, njeno materinsko trpljenje, vendar v okviru estetike, v gibljivi sliki, ki je primarni element filma.

6.1.7 Idealist

Pisatelj Vitomil Zupan je scenarij za film *Idealist* napisal po literarni predlogi Cankarjevega romana *Martin Kačur*, režiral pa ga je Igor Pretnar. Ekranizacijo *Idealista* Zormanova (2009) uvršča v obdobje filmske dediščine na Slovenskem, saj je nastala po klasičnem socialnokritičnem romanu, ki ga je Cankar napisal leta 1905 v obdobju nove romantike. Za lažje razumevanje revolucionarnih idej, ki so predstavljene v pripovedi, je potrebno vsaj približno poznati politične okoliščine časa, v katerem je nastal roman. V letu 1905 sta se na Slovenskem ozemlju (ki je spadalo pod Avstro-ogrsko) politični stranki preimenovali iz liberalne Narodne stranke v Narodno napredno in Katoliška narodna stranka v Slovensko ljudsko stranko, poleg

tega pa je obstajala še Jugoslovanska socialno demokratska stranka s sedežem v Trstu («kjer je bila tedaj največja koncentracija slovenskega delavstva» (Vrdlovec 2013, 415)) in kjer je Cankar večkrat predaval. Ob koncu 19. stoletja je ljudstvo na prvih deželnozborskih volitvah, predvsem na podeželju, izvolilo katoliško stranko (prav tam). Takšno podeželje, kjer so liberalci doživeli hud poraz, pa so Zapolje v filmski pripovedi, kamor pride mlad, zagnan, optimističen učitelj Martin Kačur. Njegovo poslanstvo je izobraziti ljudstvo, ustanoviti bralno izobraževalno društvo, preko katerega bi naročali knjige in časopise, da ljudje ne bi brali samo molitvenikov. In to kljub temu, da ga je tamkajšnji zdravnik že na poti v ta kraj posvaril, kam prihaja in ga označil za idealista. Vseeno se Kačur v gostilni pogumno loti nagovarjanja ljudi k izobraževanju in ustanovitvi društva, vendar na napačen, »nepedagoški« način, ko kmete in delavce zmerja z neumnimi, živalsko zabitimi in nevednimi. S tem svojo usodo v tem kraju zapečati, saj se mu ne uprejo le kmetje in delavci, ki jih je nagovarjal, temveč še župnik in župan, ki sta ga že ob njegovem prihodu svarila pred »hujskanjem« in sejanjem prepira med ljudmi. V Zapolju doživi dvojno razočaranje, poleg neuspešne ustanovitve bralno izobraževalnega društva je razočaran še v ljubezni, saj se je idealizirano dekletko Minka (pred katero ga je tudi svaril zdravnik) z njim samo igralo. Tako kot je bil premeščen zaradi svojih naprednih idej v Zapolje, ga ponovno premestijo v še bolj »zakoten« kraj Blatni dol, med razpadajoče in zanemarjene hiše in šole ter v blatno in temno okolico. Njegove poti v Blatni dol ne spremlja več takšen optimizem in vznesenost kot na prvi poti v Zapolje, le glasba in pesem v ozadju je enaka, kar govori o idealistu.

V Blatnem dolu sta župnik in župan še bolj »robata in avtoritarna«, kot pravi Vrdlovec (2013, 417). Po srečanju z županom, ki je hkrati tudi krčmar, spozna, da se je znašel še v večji bedi in da je obkrožen s še bolj ozkoglednimi ljudmi, kjer bo še težje kaj dosegel s svojimi naprednimi idejami.

Njegova poroka z revno kmečko rejenko Tončko je do neke mere nerazumljiva, Vrdlovec jo celo označi kot neko obliko »norosti«, saj kaže na to, »kako je bil Kačurjev »prosvetiteljski« idealizem povezan z idealizirano ljubeznijo« (prav tam). Z njo se ni poročil, ker bi se zaljubil, temveč ga je k njej gnala bolj njena vizualna podoba, ki ga je precej spominjala na njegovo »pravo« idealizirano ljubezen Minko. Poroka pri njem povzroči »pravo identitetno krizo« ter ga pripelje do prepričanja, da je s tem dejanjem »zatajil svoje reformatorsko poslanstvo« (Vrdlovec 2013, 417).

Kačur Tončko krivi za svojo nesrečo in se s svojim obnašanjem spusti na isto raven, na kateri so ljudje, ki jih je zaničeval. Ženo v prepiru udari in gre popivat v gostilno.

Po desetih letih bivanja v temačnem Blatnem dolu se Kačur preseli z družino v Laze, ki so s soncem obsijane in razsvetljene tudi z lučjo liberalizma oz. z Narodno napredno stranko (Vrdlovec 2013, 419). Pogubljenega Kačurja pa je njegova zagrenjenost in življenje v Blatnem dolu, kateremu se je prilagodil, tako korenito spremenilo, da ga nihče od bivšega sodelavca do znancev ne prepozna. V prizoru s tamkajšnjim županom je ponižen, s sklonjeno glavo govori z njim in mu obljublja, da bo opravljal samo svoj poklic in se ne bo »pečal« s politiko. »Novemu«, liberalnemu ali malomeščanskemu življenju se je Tončka hitreje prilagodila kot Kačur, kateremu se sedaj posmehujejo in ga žalijo, in to tisti, ki so bili dvajset let pred tem ponižni in poslušni, ko je Kačur sam širil napredne ideje. Kačur se obnaša, kot da je še vedno ujetnik zakotnega, temnega Blatnega dola in »oslepljen od nenadnega in premočnega sijanja resnice liberalne oz. »narodnonapredne« realnosti« (prav tam). Še bolj razočaran in prizadet je, ko ugotovi, da je novi nadučitelj njegov prijatelj Ferjan iz Zapolj, ki je bil nekoč pijanec in klečeplazec, sedaj pa velja za »steber naprednega učiteljstva«. Vlogi sta sedaj zamenjala, Kačur je pijanec, ponižen in klečeplazec, Ferjan pa spoštovan in steber naprednega učiteljstva. Kačur zagrenjeno, zgarano in očitajoče vrže Ferjanu v obraz, »jaz sem sejal, ti pa si žel«. Ima se za izkoriščeno žrtev, s čimer pa po mnenju Vrdlovca diskreditira svoje prizadevanje za napredne ideje, ki jih je želel širiti preko bralno izobraževalnega društva (prav tam).

Lik Martina Kačurja (idealista) je na začetku pripovedi prikazan kot mlad, optimističen in zagnan, vendar se skozi pripoved korenito spreminja. Vedno bolj je zamorjen, malodušen, zapit, nesrečen, pesimističen, neaktiven in ponižen. Filmska pripoved se zaključí z njegovim odhodom v smrt. Na vrhu hriba poražen obleži v snegu. Marcel Štefančič, jr. meni, da je Kačur storil to, kar se je od njega pričakovalo – da se zlomi, da se prilagodi, da se asimilira (2013, 400). S tem, ko se je odrekel svoji revolucionistično napredni ideji, se je odrekel svojemu užitku in Štefančič jr. meni, (kar sem omenila že pri analizi lika Ožbeja v Samorastnikih), da ga ni čez užitek, ko se samemu užitku odpoveš (prav tam). Trpljenje, ki ga Kačur sprejme v zameno za uspeh, naj bi mu po mnenju Štefančiča jr. nudilo večji užitek kot uspeh. »Ker trpljenje Slovencu nudi več užitka kot uspeh, ki človeka le osami, obenem pa ga tudi odtuji lepoti Naroda, svetišču lepe duše« (Štefančič jr. 2013, 401).

Filmska pripoved se ni precej odmaknila od literarne pripovedi. Vrdlovec opaža, da se niti scenarist niti režiser nista veliko pozornosti namenila Kačurjevemu zlomu in njegovi odpovedi reformatorskemu poslanstvu, temveč sta bolj poudarila njegovo zadnje obdobje že zamorjenega, zapitega, odsotnega in pesimističnega življenja v Lazah.

6.1.8 Vdovstvo Karoline Žašler

Scenarij za film Vdovstvo Karoline Žašler je na podlagi svoje novele napisal Tone Partiljič, vendar ga je Matjaž Klopčič temeljito predelal, predvsem glavno junakinjo, ki se upira podobi »vesele vdove in postane nesrečna eksistencialna figura« (Vrdlovec 2013, 424). Čeprav je v filmski pripovedi osrednji lik ženska, so za njeno nesrečo »krivi« moški liki, katerim bom posvetila pozornost. Film se loti sodobne socialne tematike, tragične usode ženske v podeželsko-industrijskem okolju. Karolino njen mož in še nekaj sokrajanov v gozdu zaloti med spolnim aktom z nekim mladeničem, medtem ko so bili na lovu za razbojnikom Rihtaričem. Njen mož, od nekdanj pijanec, s katerim nista mogla imeti otrok, se še v tem trenutku, ko jo zaloti z drugim moškim, ne znajde najbolje. V enem trenutku ga skrbi, da se bo prehladila, ker na pol gola stoji sredi gozda, v drugem pa jo ozmerja s »prasicom« in ji da klofuto na tisto isto lice, po katerem jo je trenutek nazaj nežno božal. Od tistega trenutka, ko so Karolino sokrajanji videli prešuštvo, si jo je večina moških želela in o njej seksualno fantazirala. Pijanec Žašler, Karolinin mož je lažje prenesel njeno prešuštvo kot pa norčevanje in posmeh ljudi. Pijan, s svečo v roki in zadovoljstvom se poslavlja od ljudi, ker se odpravlja »v veselje«. Edina skrb, ki jo ima, je, kdo bo poskrbel za Karolino, kako bo živela, ko bo on odšel. Odpravi se na rečni breg, vsi krajanji grede za njim, ker jih zanima, kakšen »štos« si je zopet izmislil, le-ta pa napravi samomor in odnese ga rečni tok. Krivdo za samomor so krajanji naprtili Karolini in njenemu prešuštvu, ne da bi sploh pomislili, da so ga v reko spravili sami, s svojim posmehovanjem njegovi sramoti.

Za Karolino se sedaj moški še bolj brez zadržkov zanimajo. Primitiven in slinasti Korl jo skoraj posili, obsedenost z njo ga na koncu stane glave (dobesedno, saj ga tast po glavi s sekuro). Za Korlovo »obsedenost« Vrdlovec pravi, da se »v določeni meri hrani z njegovim globokim nezadovoljstvom, ker ni »ne delavec, ne kmet«« (2013, 426). Vrdlovec meni, da se v tem zmedenem liku Korla še najbolje odraža »posebnost

tega štajerskega podeželskega občestva, ki je videti toliko bolj »primitivno«, kolikor ni več tradicionalno kmečko, obenem pa še ni delavsko in malomeščansko« (prav tam).

Korl brani Karolino pred pohotnimi sezonskimi delavci, ki ga med prepirom ranijo, vendar zanj potlej poskrbi Karolina, tako za njegovo rano, kot tudi za spolno potešitev. Njuno razmerje ne traja dolgo, saj to odkrije njegova žena, ki Korla razjezi z žaljenjem Karoline. V besu grozi, da bo zažgal kmetijo, vendar preden bi lahko uresničil svoje grožnje, ga tast ubije. Karolina po še eni izgubi moškega seže po pijaci. Odslej je Karolina za krajane kriva dveh smrti, obeh svojih moških. Vse bolj neurejeno in zapito Karolino očara moški z imenom Tenor, ki jo izkoristi za čas, dokler si ne najde »boljše« žene. Ta druga ženska, h kateri začne Tenor zahajati, je Korlova vdova. Karolina se še bolj zapija in ponižuje v prizoru, ko sreča Tenorja in ga prosi, naj se vrne k njej (seveda pa vse to ponovno spremlja »polovica« krajanov). Te osamljenosti ne zdrži več dolgo in se tudi ona s svečo odpravi »v vesolje«.

Reprezentacija moških likov v tej filmski pripovedi reproducira seksizem, ki ohranja spolno diskriminacijo. Karolino, natakario in Korlovo vdovo moški spolno nadlegujejo, predvsem se to izraža v odnosu moških do Karoline (o kateri vsi spolno fantazirajo). Kot npr. v »nedolžnem« prizoru, ko Tenor suvereno in samozavestno nastopi pred Korlovo vdovo in ji da vedeti, da se bo k njej preselil in skrbel za otroke, ob čemer je ne vpraša za njeno mnenje, kot da sploh ni pomembno, česa si ona želi, on se je pač tako odločil. Patriarhalni, avtoritarni odnos do žensk, ženske so moškemu podrejene. Vendar je Žašler reprezentiran pasivno, neaktivno, saj namesto akcije, da bi se npr. uprl sokrajanom, ki so se mu posmehovali, raje stori samomor.

Štefančič jr. pravi, da sreča ni bila namenjena junakinjam v slovenskem filmu, zato so ženske vedno le umirale – Karolina, Stanetova mati v *Na svoji zemlji*, Lizika v *Svet na Kajžarju*, Maruša v *Plesu v dežju*, Francka v *Na klancu*. Ženske v slovenskem filmu so vedno izginjale, bile so gospe, ki izginjajo, »ker so moški nanje hitro pozabili in ker so jih zlahka izdali« (2013, 457–458).

6.1.9 Kormoran

Scenarij in dialoge za film *Kormoran* je napisal Boris Cavazza, ki nastopa tudi v vlogi glavnega junaka pod režijsko taktirko Antona Tomašiča. Film je družinska drama o

samodestruktivnem alkoholiku Maksu. Vrdlovec celo meni, da je film ostra in neizprosna naturalistična družinska drama, kakršne slovenski film dotlej še ni poznal (2013, 575). Maks, ki je bil zaposlen na ladji kot mornar, odhaja iz Kopra nazaj v Ljubljano, k družini. Njegov napovedan prihod domov, kjer živijo njegov sin Zoran, Maksova mama in njegova sestra Milena s sinom Janijem, povzroči precej slabe volje. Maks se odpravlja v Ljubljano s kletko na hrbtu, v kateri ima galeba in pridruži se mu še prostitutka Muki. Vrdlovec (prav tam) o Maksu pravi, da s seboj prinaša še drugo prtljago, ki ni toliko osebna kot »prtljaga« njegove osebnosti, ki povzroča njemu in njegovi družini precej nevšečnosti in težav, kar vidimo že ob sami njegovi najavi, da pride domov. Da je Maks prispel domov, izvemo šele, ko njegov sin sredi noči pijan pride skozi vhodna vrata (za katerega najprej pomislimo, da je Maks) in v kuhinji opazi galeba v kletki in po najdenem ženskem čevlju ugotovi, da ni sam. Po družinskem zboru (brez Maksa) v kuhinji, Zoran za nekaj minut ostane sam, ko se mu pridruži prostitutka Muki, s katero imata nato spolni odnos kar sredi kuhinje. Pusti mu še denar, ki ga je pred tem ukradla očetu in odide nazaj v Piran.

Ob družinskem kosilu se ponovno prepirajo, predvsem se odnos zastruje med kroničnim alkoholikom Maksom in njegovo histerično sestro Mileno, ki mu grozi, da če ga misli še naprej tako »srat« in voditi »kurbe« v hišo, se lahko odseli. Njuno prepiranje prekine mati, ki vsa ponižna potoži, da če bi bil njun oče še živ, bi bilo sedaj čisto drugače. Zaradi pomanjkanja avtoritete ali očetovske figure v tej družini prevladujejo figure, ki so dezorientirane, negativne, samodestruktivne itd. kar se odraža predvsem v nezmožnosti ohranjanja »normalnih« partnerskih odnosov in prav tako odnosov v družini. Maks se zateka v alkohol, Zoran v boks, ki ga trenira (kar mu trener odsvetuje in predlaga naj si komplekse zdravi drugje) in samohranilka, histerična Milena, ki ves čas nadira svojega sina in mu vsake toliko da kakšno zaušnico. Pomanjkanje očetovske avtoritete opazimo tudi v odnosu Maksa do Zorana, čeprav je le-ta že odrasel moški, lahko na podlagi njegovega obnašanja in njegovi vsesplošni neaktivnosti (ni končal šole, zaposlitve si ne najde) in pijančevanju sklepamo, da je to odraz pomanjkanje očetovske figure v njegovi vzgoji. Kar kasneje potrdi tudi njegova teta Milena, ki pravi, da sta ga z njegovo mami preveč razvadili, ker sta mu vse nudili. To se potrdi tudi v sekvenci, kjer se Maks pred telovadnico sporeče s sinom, ko od prostitutke Muki izve, da mu je lasten sin vzel denar in mu Zoran očita, da je bil zanj vedno le »pankr« in mu »zabrusi«, da se mu zanj »jebe«.

Če posplošujem, lahko rečem, da je to tudi edina obojestranska »naklonjenost«.

V »piranski sekvenci« se Maks sreča s starim prijateljem, seveda pijan za šankom in med njunim pogovorom izvemo več o njem. Da je službo izgubil zaradi alkoholizma, da mu je žena umrla za rakom in da nista imela nič skupnega razen poroke. Na njo prelaga tudi krivdo, da je zapravlil svoje življenje, saj meni, da bi bil »čisto drug človek«, če le ne bi ona »tako srala, da je zasrala njun zakon«. Kasneje se s prijateljem Grego prestavita v njegovo stanovanje, kjer mu prijatelj predlaga dilerski posel, da bi kaj zaslužil.

Maks je ponovno nazaj v Ljubljani, brez denarja in zaposlitve, zato mu ne preostane drugega kot dilerski posel. Kakor hitro je dobil ta denar, tako hitro ga je očitno hotel tudi zapraviti, za pijačo seveda. » In s tem obenem zanikati svojo degradacijo, na katero je s tem poslom pristal« (Vrdlovec 2013, 578). Stanje se še poslabša, ko ga domov privedejo miličniki in ga nato pregleda zdravnik, ki meni, da bi ga tako huda zastrupitev morala spraviti k pameti. Maks pa mu odvrne: »Jel znaš ono? Pametan čovek umire kad hoče, a budala, kad mora.«

V predzadnjem prizoru pripovedi ga vidimo obešenega na prečki nogometnih vrat sredi zasneženega nogometnega igrišča. Umrl je takrat, ko se je za to sam odločil. Vendar Vrdlovec v tem njegovem dejanju/ samomoru ne vidi te smrti, kot »pametne«, saj je s fizično smrtjo Maks dovršil svojo simbolno smrt, ki pa je nastopila že veliko prej, bil je mrtev že v vseh svojih vlogah, kot oče, kot mornar in kot zakonski mož. Izničil je le še vlogo kroničnega alkoholika, ki naj bi bila, po njegovi pijanski izpovedi posledica ženine nezvestobe (Vrdlovec 2013, 579).

Lik protagonista Maksa je »zajeban«, kot se sam označi. Je alkoholik, zaradi katerega trpi vsa njegova družina, pasiven, depresiven in nedejaven (odpuščen iz službe, popiva v lokalih), prav tako ni bil uspešen v vlogi očeta in moža (sin je neaktiven in neuspešen, žena mu je bila nezvesta) in na koncu napravi samomor (ki samo še dodatno potrdi njegovo šibkost).

Vrdlovec na filmsko pripoved pogleda »od zunaj« oz. v kontekstu časovnega nastanka te pripovedi, ki je bil zaznamovan z razpadanjem jugoslovanske »zakonske vezi« in meni da »v družinskih napetostih, degeneriranosti in konfliktih, ki jih *Kormoran* predstavlja, nemara lahko vidimo prisposodbo »družinskih« oz. medrepubliških

razprtij, ki so nastopile kmalu po Titovi smrti (saj tudi mama v filmu reče, da bi bilo vse drugače, če bi bil njun oče še živ).

6.1.10 Kruh in mleko

Naturalististično pripoved, ki govori o ponovnem zdrsu »ozdravljenega« alkoholika je napisal in režiral Jan Cvitkovič. Film obravnava lik alkoholika in je precej blizu filmu *Kormoran*, kjer je podobna reprezentacija razsutega družinskega življenja zaradi alkoholika v družini. Vrdlovec navaja del intervjuja s Cvitkovičem, ki naj bi že na snemanju vedel, »da bo to najbolj slovenski film v zgodovini slovenskega filma. To sem resno mislil in ni me bilo strah, da ima termin »slovenski film« negativno konotacijo« (Cvitkovič v Vrdlovec 2013, 716). Vrdlovec nadaljuje, da je v tej filmski pripovedi »še »nekaj«, kar je izrazu »slovenski film« nedvomno odvzelo negativno konotacijo, če jo je tedaj sploh še imel« (prav tam). To kar Vrdlovec imenuje »nekaj« povezuje s podobo brezupa, ki naj bi jo Cvitkovič uzrl neko noč v tolminski Taverni in se mu je vtisnila v spomin, da je o tem posnel film, na resničnih lokacijah, po resničnih likih in njihovih medosebnih odnosih. Impresionistično rečeno, Vrdlovec »tisto nekaj« vidi v štruci kruha in vrečki mleka, kot nekaj trdega (kruh) in nekaj mehkega (mleko): »torej iz trdote in mehkode, trdote ali črnine realnega pasijona alkoholika in njegove družine ter mehkode ali beline žalosti«, zaradi česar je filmu ustrezala le črnobela tehnika (prav tam). Če še enkrat povzamem besede Vrdlovca, je »tisto nekaj«, s čimer je *Kruh in mleko* »slovenskemu filmu« odvzel negativno konotacijo, sama reprezentacija, način reprezentacije, ki je le v črnobeli tehniki lahko predstavila to mehko in trdoto in se prepleta v simboliki, ki ju nosita kruh in mleko.

V začetnem prizoru Ivan stoji v zdravnikovi ordinaciji, ki je zaradi senc v prostoru slabo viden. Kader zajema samo junakov obris, glas zdravnika v offu ga dan predčasno odpušča iz bolnice, kar pa Ivan sprejme z tresočim, ubogljivim, zaskrbljujočim in neprepričljivim glasom. S tem več kot očitno nakaže, da sam ni prepričan, če je oz., da še ni pripravljen na vrnitev v zunanji svet. Ko se pojavi na domačih vratih, ga žena Sonja ne sprejme z navdušenjem, niti ni presenečena, čeprav ni pričakovala njegovega prihoda, saj ga povpraša, ali ne bi mogel priti šele jutri. Sonja hitro pograbi več steklenic z alkoholom in jih izprazni v straniščno školjko in s tem nakaže, kaj je Ivanov »problem«. Med družinskim kosilom sin Robi pove, da bo pustil šolo in odšel v Italijo obirat jabolka. Oče Ivan na vse skupaj odreagira mirno in

mu pravi, da bi vseeno potreboval nek poklic in bolj kot to, da bi sin pustil šolo, ga zmoti, da bi bil sin »gastarbajter« pri tistih »joparjih«, »ki se nosijo, kot da bi boga za jajca potegnili, čeprav že 2000 let niso dobili nobene vojne«. Po njegovem odzivu na Robijevo odločitev je jasno, da nima nad sinom nikakršne kontrole in avtoritete. Kar se še izraziteje pokaže v prizoru, kjer Ivan s kozarcem cedevite pride v sinovo sobo, da bi se z njim pogovoril (to mu je naročila žena Sonja, saj se Robi pozno ponoči vrne domov iz Taverne). Ivan sina nežno budi in mu ponuja cedevito. Njegov glas je miren in nežen obenem. Pogovor med njima se začne o tem, kako močna mora biti cedevita, nato Ivan nadaljuje, kako mora sedaj, ko je prišel iz bolnice, vzpostaviti red v svojem življenju in končno, ponovno z mirnim glasom, omeni, »da se mu ne zdi prav, da tako ponočuje«. V njegovem govoru je malo premora, nato nadaljuje »boš t'ko kot očka pol« in se nasmehne, »že moj očka je bil t'ko, kot sem j's, pa zdej boš ti t'ko, k't sem j's, pa bo tvoj sin mogoče enkrat t'ko«. Spet se nasmehne in tako zaključita pogovor. Ivan se ne znajde v vlogi očeta, saj sina niti ošteti ne more, kaj šele da bi bil z njim strog.

Ivana na kuhinjski mizi čaka listek, kjer je napisano štruca kruha in liter mleka, ki ju mora kupiti v trgovini. Na poti iz trgovine sreča starega prijatelja oz. nekdanjega sošolca Armanda, ki ga vztrajno vabi na pijačo in Ivan pristane. Naroči si kavo in sok, Armando pivo. Med obujanjem spominov iz najstniških dni ugotovita, da Armando pozna Ivanovo ženo Sonjo. Ivanova radovednost Armanda pripelje do priznanja, da jo je odpeljal v hotel, kjer sta spala skupaj. Ivan v istem trenutku izpije kozarec alkoholne pijače. Res je, da ga je ta podatek prizadel, vendar ali ni morda le čakal na trenutek ali »razlog«, da bo lahko ponovno posegel po alkoholu. S pitjem nadaljujeta pozno v noč. Sonja, ki se je že zdavnaj vrnila iz dela in videla, da Ivana ni, je dobro vedela, da se je vrnil na svoja stara pota.

Medtem se sin Robi s prijatelji drogira in popiva. Ivan se z vrečko kruha in mleka opoteka po temni, prazni ulici in govori sam s seboj. Vstopi v beznico Taverno, kjer se tudi njegov sin v tistem trenutku na stranišču vbrizgava heroin. Ivan zavije v sobo h kvartopircem in se jim pridruži v nesmiselnih, pijanih pogovorih, ki jih prekine pretep. Natararica pokliče policijo, ki v Taverno vstopi trenutek za tem, ko besna Sonja nekemu gostu, ki se je vmešal v prepir med njo in natararico, razbije steklenico na glavi in jo odpeljejo. Na to se majajoči se Ivan primaje mimo sina, ki sedi za šankom, ter se odmaje pred lokal, kjer obleži. Pobesnelega Robija vržejo iz lokala,

nedaleč stran od očeta, vendar ko zasliši mamo Sonjo, ki se prepira s policaji in jo končno odpeljejo, se Robi z motorjem odpelje za njimi. Ivan počasi pride do doma, kjer mu seveda nihče ne odpre vhodnih vrat, ker nikogar ni doma, zato se uleže na tla, glavo pa nasloni na vrečko s kruhom in mlekom. V naslednjem prizoru slišimo ropot zmečkane pločevine. Prometna nesreča. Udeležena policijski avto ter nekdo z motorjem. Vemo kdo, čeprav jih kamera ne pokaže. Ponovno prizor Ivana, ki leži na tleh pred vhodnimi vrati, z glavo na vrečki, iz katere teče bela tekočina, mleko. Kader stopnic, po katerih se razliva mleko, kar je po mnenju Vrdlovca (2013, 720) bolj realistično, kot pa npr. kri, »kar bi bilo bolj metaforično, če bi to pomenilo konec neke družine«. Filmska pripoved se zaključi s prizorom, ko Ivana na bolniški postelji pripeljejo v sobo poleg dveh v povoje zavrtih ljudi, v katerih dveh Ivan prepozna ženo in sina ter nato obe postelji potegne k sebi. Ponovno združeni, preživeli so, vendar ta prizor spremlja divja, glasna in neprijetna glasba, ki ga sprevrča v grotesko in opozarja, da se to trpljenje oz. preizkušnja lahko ponovi.

Lik Ivana je poleg alkoholika še negotov, labilen, neaktiven, krhek, pasiven, ki s svojim vedenjem oz. neuspešnim opravljanjem očetovske vloge tudi sina »potisne« v odvisnost. Da je alkoholizem v družini prisoten že več generacij pove sam Ivan, ki sinu pravi, da bo takšen kot on in njegov dedek. Vendar Ivan ni sposoben nič narediti, da bi to preprečil, ob vsem tem se smeji in ne ve, kaj naj še reče. Lahko bi rekla, da je Cvitkovič, ko je film *Kruh in mleko* označil za najbolj »slovenski film«, mislil predvsem na to, da je zgodba o alkoholiku in njegovi družini precej prisotna med slovenskimi družinami. Alkoholizem je že dalj časa pereč problem med Slovenci in menim, da je Cvitkovič na to težavo želel opozoriti in jo reprezentirati na drugačen, svojevrsten način.

6.1.11 Predmestje

Film *Predmestje* je drama o skupini furstriranih moških, ki nastal po istoimenskem romanu pisatelja in režiserja Vinka Möderndorferja. Strinjam se z Vrdlovcem (2013, 750), ki pravi, da tako kot v številnih slovenskih filmih, so tudi liki v *Predmestju* marginalci, vendar bi lahko rekla, da se do *Predmestja* še nihče v slovenskem filmu ni lotil reprezentacije marginalcev na tako krut način. Pripoved nam prikazuje skupino štirih »psihično zavrtih, primitivnih, vulgarnih, pornofilskih in ksenofobnih, pivsko zalitih dedcev, individualno slabotnih, toda kolektivno »močnih« oz. agresivnih in

sadističnih« likov (prav tam).

Lik Marjana pobegne s sedmine svoje preminule žene. Na stopnišču v njegovem bloku spozna dva nova soseda, mlad par Jasmino in Nebojšo, ki ju kasneje opazuje z balkona pri spolnem odnosu. O tem poroča svojim prijateljem, ki se vsak dan dobivajo na kegljišču, vendar bolj z namenom popivanja kot pa kegljanja. Fredi na podlagi imen mladega para sklepa, da »nista naša«, torej sta priseljena iz ene od južnih sosednjih držav, kar ksenofobičnega Fredija razburi in klasično udriha čez vse »prišleke«, ki dobijo državljanstva in poleg tega še službe. Fredi je poleg ksenofoba še pornofil, ki doma masturbira ob gledanju porno filmov in nato svojim prijateljem bahavo pripoveduje o teh filmskih prizorih kot o njegovih realnih doživetjih.

Marjan spet z balkona opazuje soseda pri njunih spolnih aktivnostih, njune šume preglasi z glasno glasbo in se loti čiščenja okrvavljene postelje, ki zgleda kot prizorišče zločina in gledalce celo napelje na misel, da je ženo ubil on (še preden preko pogovora s hčerko izvemo, da je žena storila samomor). Čeprav na nek način Marjan je kriv za ženin samomor.

Med ponovnim srečanjem prijateljev na kegljišču preko prepira med Slavkom in Fredijem izvemo, da Slavko pretepa ženo, Frediju (pornofilu) pa vsaka ženska pobegne, saj moči posteljo. Gledalcu prav tako ne uidejo skrivni pogledi Slavka proti mladim fantom, kar počasi nakazuje, kaj je v resnici njegov »problem«. Da je latentni homoseksualec izvemo šele preko pogovora z Marjanom, ki ga Slavko sprašuje, če je »kdaj pomislil, da je v resnici drugačen«, nadaljuje, »da ti nisi ti, da bi pravzaprav moral drugače živeti, kot živiš«. Dialog, preko katerega se nam potrdijo domneve o njegovi homoseksualnosti, se dokončno izoblikuje, ko na kegljišču pomežikne mlademu fantu, ki ga ves čas na skrivaj opazuje. Srečanje na kegljišču pa prijatelji zaključijo s Fredijevim voajerskim gonom oz. idejo, da bodo mladi par Jasmino in Nebojšo na skrivaj posneli med spolnostjo. Marjanu Fredijeva ideja prebudi vohljaško veselje, saj dela kot zdolgočaseni varnostnik, ki nadzoruje prazne zapuščene skladiščne prostore, kjer se nikoli nič ne zgodi in bo sedaj lahko izkoristil svoje »strokovno« znanje.

Njihova nagnjenost k sadistično, primitivnim in agresivnim dejanjem se pokaže v ritualu, kjer se odpeljejo v prazen, zapuščen objekt s psom, ki ga je Fredi ulovil. Tam psa privežejo na železen drog in vanj streljajo, dokler ga ne pokončajo. Marjan se

streljanju odpove, pijanček Lojze tudi (gre raje po lopate), medtem ko Slavko in Fredi pri tem uživata in se zabavata.

Za zadovoljitev voajerskih gonov pa se dobijo pri Frediju, kjer pogledajo kaj je posnela kamera, ki jo je Marjan namestil v ptičjo hišico in obesil na drevo, ki gleda naravnost v spalnico njunih sosedov. Njihove osredotočene poglede prekine konec filmskega traku ravno v trenutku, ko se soseda gola uležeta v posteljo, kar povzroči nemalo frustracij, predvsem pri Frediju, pri kateremu ponovno izbruhnejo njegova ksenofobična nagnjenja. Vendar Marjan ponovno nastavi kamero z novo kaseto in ob drugem skupinskem gledanju jih razkrinka mladi Nebojša, ki se zazre skozi okno, opazi kamero in gleda naravnost v voajerske oči. Skupina togotnih prijateljev se odpravi na kegljišče popivat, tam pa jih preseneti Nebojša, ki jim razloži, kakšna je situacija med njim in Jasmino, saj se jim je zdelo, da jih to zanima in jim vrne ptičjo hišico. Še bolj razburjena družčina se odpravi za njim, mu sledijo in ga ujamejo (kot psa). Pripeljejo ga v njihovo »skrivno svetišče«, ga pripnejo na drog in se pripravljajo na streljanje. Marjan se ponovno odreče streljanju, Fredi namerno zgreši (iz strahu oz. nezmožnosti dejanja), Slavko pa je s sadističnim režanjem hotel pokazati, da je bila vse skupaj le šala. Vendar so s tem zagrešili še hujši zločin, kot če bi ga dejansko ustrelili.

V zadnjem prizoru družčina ponovno popiva na kegljišču. Marjanova soseda sta se odselila, s čimer je najbolj zadovoljen ksenofobični Fredi. Marjan vzame kroglo za kegljanje in jo vrže proti kegljem. Filmska pripoved se zaključi s prvim metom na kegljaški stezi, kjer družčina vsak dan popiva, vendar nikoli ne igra. To bi si lahko razlagali kot »nek premik« v enem izmed likov.

Vrdlovec meni, da *Predmestje* portretira »družčino socialnih in moralnih spak že skoraj z bolečo natančnostjo in tako deluje prav »nelagodno«, še posebej, ker s tem, da jih s »pasjega« strelišča vrne nazaj na kegljišče (ali v »družbo«), ne dopusti nobene katarze (2013, 752–753). Morda nas v filmu »šokira« konec, ko pričakujemo, da se bo pripoved zaključila z nekim moralnim očiščenjem ali naukom, vendar se ne. Vsi ti marginalci še naprej živijo svoje predmestno »zavoženo« življenje, za katerega krivijo druge (npr. »prišleke« ali ljudi drugih narodnosti). Vsi štirje negativni liki so vsak po svoje »pohabljeni« in kompleksni, en je latentni homoseksualec, drugi emocionalno odtujen, tretji mamin sinko, četrti neuresničen »mačo«. Vsi so nestrpní, vendar ne

samo do drugačnih, kar se v pripovedi odraža v obliki ksenofobije, temveč je nestrpnost njihov način reševanja življenjskih konfliktov. Zaradi emocionalne zavrtnosti se počutijo ogroženi od vseh, ki so srečni. Edino čustvo, ki ga občutijo in izražajo, je sovraštvo, ki se odraža v obliki nasilja in agresije. Prav tako pa vsi liki poosebljajo stereotipni slovenski filmski značaj alkoholika.

6.2 Sklepi

Predstavljen kronološki pregled izbora enajstih celovečernih slovenskih filmov potrjuje mojo predhodno podmeno o odsotnosti klasičnega moškega junaka v le-teh. Zanimalo me je, na kakšen način se v izbranih slovenskih filmih za analizo kaže (reprezentira) odsotnost klasičnega moškega junaka in kakšni so možni dejavniki za odsotnost klasičnega junaka. Možne dejavnike odsotnosti moškega junaka v slovenskem filmu sem obravnavala že v teoretskem delu, ki jih je sedaj lažje umestiti oz. posamezne filme povezati z možnimi dejavniki.

Splošno gledano za vse filme vključene v analizo, lahko rečem, da so protagonisti ali moški liki reprezentirani kot pasivci, nezadovoljneži, omahljivci, neaktivni, neodločneži, depresivci, žrtve, itd. Vse naštete lastnosti sicer ne moram posploševati na vse obravnavane moške like, vendar jih je večina reprezentirana na takšen način. Pomembno pa se mi zdi izpostaviti dejstvo, da se v večini obravnavanih filmov pojavlja alkohol kot nekaj vsakdanje prisotnega in vpetega v vsakdanje življenje ljudi. Večinoma se pojavlja kot izhod v sili, kot oblika bega ali odziv na neprijetne doživljaje v življenju. Od vseh obravnavanih se edino v filmu *Na svoji zemlji* pitje alkohola ne kaže v tolikšni meri kot v ostalih, kjer je alkohol predstavljen kot nek izhod v eksistencialni krizi ali pa kot nekaj »normalnega«, vsakdanjega. V *Svetu na Kajžarju* že sama pripoved govori o viničarjih, kjer je pitje vina vpeto v njihov vsakdanjik in je torej reprezentirano kot nekaj vsakdanjega, »normalnega«. V *Veselici*, *Plesu v dežju*, *Samorastnikih*, *Na klancu*, *Idealistu* in *Vdovstvu Karoline Žašler* se protagonisti ali moški liki vdajajo pitju alkohola zaradi svoje nesreče, nezadovoljstva, pesimizma, neaktivnosti in pasivnosti. Bežijo pred realnostjo, pred odgovornostjo, pred težavami, s katerimi bi se morali soočiti. Doživljajo eksistencialno krizo, ki jo »zalivajo« z alkoholom. V ostalih obravnavanih filmih *Kormoran*, *Kruh in mleko* in *Predmestje*, z izjemo zadnjega filma, je osrednja tematika filma alkoholizem oz. protagonist nastopa v vlogi alkoholika. Prvega

alkoholizem »pokoplje«, drugega, ki je ozdravljen alkoholik, pa ponovno premami in se konča z »opozorilom«, da se takšen »zdrs« lahko kaj kmalu ponovi. Oba filma obravnavata podobno reprezentacijo razsutega družinskega življenja zaradi alkoholika v družini. V *Predmestju* je pitje alkohola prisotno pri vseh štirih likih in med drugim predstavlja tudi njihov vsakdanji skupni ritual. Vendar je od vseh štirih, precej kompleksnih, negativnih likov, le en reprezentiran kot alkoholik, ki se posledično zapija zaradi »materinskega/ cankarjanskega kompleksa«. Sprašujem se, ali je prevladujoča reprezentacija alkoholizma v obravnavanih filmih kritični pogled in opozarjanje na alkoholizem, ki je velik problem med Slovenci ali so tudi sami avtorji vpeti v te družbene diskurze oz. že kar stereotipno prikazovanje Slovencev? Ali morda te reprezentacije alkoholizma med Slovenci naturalizirajo (privilegirajo) obstoječe družbeno stanje? Ali morda avtorji s takšnimi reprezentacijami, stereotipnim prikazovanjem alkoholizma med Slovenci, ta problem povsem normalizirajo in prikazujejo kot nekaj nespremenljivega v naši družbi? Takšno branje (interpretiranje) tekstov je verjetno prevladujoče ali dominantno (bralec sprejeme oz. interpretira tekst na način kot je želel avtor oz. producent), vendar obstajajo bralci, ki se postavijo v pozicijo kritičnega bralca in tekst berejo z opozicijskega stališča (kjer bralec prepozna in zavrne dominantne vrednote) ali pa vsaj pogajalske pozicije (s katere se bralec z tradicionalnimi vrednotami strinja, vendar z rahlim odklonom).

Kako pojasniti oz. interpretirati odsotnost klasičnega moškega junaka v izbranih slovenskih filmih? Videli smo, da so junaki/ protagonisti/ moški liki v izbranih filmih reprezentirani s prevladujočimi negativnimi karakteristikami, kot so pasivnost, neaktivnost, pesimističnost, nezadovoljnost, depresivnost, malodušnost, omahljivost, itd., ki kažejo na odsotnost klasičnega junaka, ki ga določajo ravno nasprotnne karakteristike, ki sem jih opisala na začetku naloge pri konceptu klasičnega junaka. Nekatero analizirane junake/ moške like bi lahko umestila v Voglerjevo tipologijo raznovrstnosti junakov, ki so reprezentirani na specifičen način, kot na primer prevladujoč junak v analizi izbranih filmov, ki je pasiven, poln pomislekov in odlašanja, ki ga je treba motivirati ali celo potisniti v aktivnost. Pojavlja pa se tudi anti-junak, ki je tragičen junak, ki ga zaradi njegovih obsojanja vrednih dejanj ne občudujemo (pojavi se v filmih *Veselica*, *Ples v dežju*, *Samorastniki*, *Kormoran*, *Kruh in mleko* in *Predmestju*).

Če se vrnem na zadnje vprašanje, kako pojasniti oz. interpretirati prevladujočo reprezentacijo pasivnih in malodušnih junakov v izbranih slovenskih filmih, lahko rečem, da je možnih dejavnikov, ki so vplivali na takšen način reprezentacije junakov, več in sem jih nakazala že v teoretskem delu naloge. Prva in ena izmed možnih interpretacij je navezava na slovensko literarno teorijo oz. romanesknega junaka. Kot sem v prvem delu naloge prikazala, sta literarna teoretika Pirjevec in Kos pri proučevanju slovenskega romana prišla do spoznanja o tipični reprezentaciji romanesknega junaka kot pasivnega, trpnega, nedejavnega, hrepenenjskega in kot žrtve. Pirjevec je takšno reprezentacijo junaka pripisoval posebnim družbenim razmeram in političnemu ozadju slovenskega naroda v času, ko se še ni konstituiral v nacijo. Le Kos pasivnost junakov pripisuje tudi tematski usmerjenosti romanov, ki so stremeli k junakovemu hrepenenjskemu iskanju sreče. Oba pa sta se strinjala, da je te tipične lastnosti junaka v slovenskem romanu moč navezati na »posebne družbenozgodovinske in kulturnopolitične razmere v času nastanka teh romanov« in pri tem dopuščala možnost, da se s spremembo teh razmer spremeni tudi tipični ustroj romanesknega junaka (Fišer 2011, 68). Fišerjeva je na podlagi omenjenih napovedi teoretikov sklepala, da bi se lahko tipični ustroj romanesknega junaka spremenil, ko se bo narod konstituiral v lastno politično tvorbo, kar bi se moralo zgoditi po osamosvojitvi Slovenije leta 1991. V svoji analizi romanesknega junaka po osamosvojitvi pride do spoznanja, da se v tem času, vse do danes, tipični ustroj romanesknega junaka kot pasivnega, hrepenenjskega in žrtvenega, ni spremenil. Vzroke, da do Pirjevčevih in Kosovih pričakovanj v spremembi ustroja romanesknega junaka ni prišlo, Fišerjeva išče v premočni vpetosti avtorjev/ pisateljev v slovensko romaneskno tradicijo. Na podlagi Pirjevčeve teorije o manjku akcije v slovenskem romanu, ki je posledica manka subjektivnosti v slovenskem narodu, kar bi se spremenilo, če bi se narod konstituiral v politično tvorbo ali »polnokrvni subjekt«. Kar se je zgodilo, saj se je slovenski narod osamosvojil in konstituiral v samostojno državo, vendar je to trajalo le kratek čas, saj je nad narod kmalu »prišla roka« tuje oblasti (EU), zaradi česar lahko sklepam, da se bo manjko subjektivnosti v narodu nadaljeval, s tem pa tudi manjko akcije v slovenskem romanu. Če to spoznanje prenesem v filmsko umetnost, ki je v kar nekaj segmentih vezana na literaturo – začeni s tem, da je literatura eden od njenih temeljev – lahko ugotovim, da se je zaradi primanjkovanja izkušenih filmskih ustvarjalcev (scenaristov) film večinoma navezoval na domačo že uveljavljeno literaturo in je bila literatura tudi kanal za

nadzor nad filmom, ob čemer lahko rečem tudi, da je slovenski film zgolj nadaljevanje slovenske literarne tradicije in je potem tudi filmski pasivni junak »ujet« v nek starejši, tipični ustroj romanesknega junaka. Če je filmski junak le nadaljevanje tipičnega ustroja romanesknega junaka, ki se ni spremenil z konstituiranjem slovenskega naroda v politično tvorbo, se morda tudi pasivni, neaktivni filmski junak ne bo (kar v tem primeru ne pomeni, da je tipični slovenski filmski junak pasiven in neaktiven, je pa takšna reprezentacija junaka precej pogosta).

Druga možna interpretacija ali dejavnik, ki je lahko vplival na reprezentacijo pasivnega, nezainteresiranega, depresivnega, omahljivega, nedejavnega junaka v določenem obdobju slovenskega filma, je lahko posledica umetniškega toka, eksistencializma in modernizma, kjer so se avtorji želeli osvoboditi izpod prevladujoče ideologije in s tem uvajali nove modele likov ter načelno odklanjali akcijo. Eksistencializem je na film vplival bolj na vsebinski ravni, modernizem pa zlasti na prežemanju simbolnih in realnih plasti pripovedi (Zorman 2009, 111). V šestdesetih letih se v slovenskem filmu začnejo pogosteje pojavljati depresivni, razočarani liki, v modernistični formi pa »nov« nejunaški lik vpelje Hladnik s filmom *Ples v dežju*. Že v filmu *Veselica* se kažejo zametki novega pesimističnega, pasivnega, omahljivega lika, vendar se junak na koncu pripovedi odloči za osebno preobrazbo, kar pa ni v skladu s filmskimi modernističnimi načeli pripovedništva, ki zanika možnost srečnega konca. Slovenski filmski avtorji so se v tem obdobju verjetno zgledovali tudi po francoskem novem valu, kjer v ospredje stopi drugačna pripoved in reprezentacija lika, ki je bolj usmerjen vase, v notranja stanja in ga ne premikajo samo akcije (prav tam, 132). Prav tako tudi Stanković opaža premike v reprezentaciji klasičnega junaka v t.i. novem Hollywoodu, kjer se proti koncu šestdesetih let pojavi transformacija klasičnega junaka v antijunaka (2010, 208). Vsi ti dejavniki oz. vplivi novih umetniških tokov bi lahko vplivali na reprezentacijo pasivnega in nedejavnega junaka v slovenskem filmu v obdobju teh tokov/ valov.

V nekaterih analiziranih filmih se v reprezentaciji moškega junaka vzrok za njegovo pasivnost in neaktivnost lahko pripiše tudi subjektovemu materinskemu kompleksu. Že v prvem analiziranem filmu *Na svoji zemlji* je lik Drejca reprezentiran kot pasivnež, neodločnež in neaktiven, kar pa je posledica njegove nadjazovske matere, ki mu ne pusti, da bi se poročil, šel v partizane oz. karkoli, kar bi ga lahko oddaljilo od nje. Vendar v skladu s takratno prevladujočo ideologijo socialnega realizma, kjer je

imela NOB tematika prednost in s tem tudi njeno legitimiranje, je jasna Drejčeva spreobrnitev in izbira »prave« strani, čeprav je v resnici sam bolj pasivno čakal, da je »prava« stran zbrala njega. Pa vendar je v njegovem liku poudarjen materinski nadjaz. Prav tako like z materinskim kompleksom zaznamo še v filmih *Svetu na Kajžarju* pri Tjošu, *Na klancu* pri Lojzetu in v liku alkoholika Lojza v *Predmestju*. Morda bi lahko še katerega od drugih analiziranih likov označila za subjekt z materinskim kompleksom, vendar bi to bila bolj špekulacija, saj se ta problem pri drugih likih ne kaže tako izrazito kot pri zgoraj naštetih. V filmu *Na klancu* v liku Lojzeta pa se kaže subjektov materinski Ideal jaza, poleg njegove pasivnosti in neaktivnosti kot posledica materinskega kompleksa, mu v zaključnem prizoru »cankarjanska mati« naloži še simbolno poslanstvo, preda mu svoje sanje o sreči, ga zadolži in s tem določi tudi vsebino njegove eksistence. V filmu je reprezentacija Lojzeta precej skopa, vendar njeno razumevanje dolgujemo predvsem dejstvu, da je film ekranizacija Cankarjevega teksta *Na klancu*, ki ga je napisal v spomin na svojo mater, zato v liku Lojzeta prepoznamo Cankarja in njegov materinski kompleks. Cankar je v svojih delih s tem želel opozoriti na temeljno laž pozicije materinskega nadjaza in na to, »kako je domačijska zakoreninjenost zmerom v skrajni liniji že »fingirana« ali izmišljena, zato Žižek meni, da t.i. »cankarjevskega mita matere« ni treba od zunaj uničiti, saj naj bi bil prav sam Cankar s svojimi deli njegov najostrejši kritik, (Žižek 1987, 39). Cankar je torej s svojimi deli opozoril na materinski kompleks, ga kritiziral in se od njega oddaljil, ampak čeprav se je tega zavedal, se vseeno materinskemu Idealu jaza ni mogel ogniti.

Na tem mestu podajam tretjo možno interpretacijo pasivnosti, neaktivnosti in omahljivosti slovenskega filmskega junaka, ki je posledica materinskega kompleksa, katerega je Žižek v psihoanalitičnem kontekstu povezoval z oblikovanjem slovenske nacionalne identitete. Cankar je torej s svojimi deli »utelesil osnovne ideološke konstelacije slovenske nacionalne identitete«, hkrati pa na to kritično opozoril in se od tega distanciral (Žižek 1987, 39). Za libidinalni ustroj, ki je značilen za oblikovanje in reprodukcijo slovenske nacionalne identitete, Žižek pravi, da je za slovensko nacionalno identiteto specifičen materinski Zakon, materinski Ideal jaza, kjer mati nastopi kot nosilka subjektovega Ideala jaza. V času oblikovanja slovenske nacionalne identitete je prevladujoči modus simbolne ekonomije, ki opredeljuje delovanje samoupravne ideologije: »materinski Ideal-Jaza (samoupravna ideologija,

stopljena s tradicionalno ideologijo slovenstva: korporativno-»krekovska« različica samoupravljanja, ki bazira na zakoreninjenosti prebivalcev)« (Žižek 1985, 138–139). Za simbolno ekonomijo, ki opredeljuje nacionalno identiteto Slovencev je značilno, da ostaja neko nerazrešeno razmerje do univerzalnosti Zakona, Lacanovsko rečeno manjka »točka prešitja« v razmerju med Slovincem in simbolno mrežo konstituiranja nacionalne identitete (Žižek 1987, 34). Ta manjko oz. točka prešitja se zgodi ob »srečanju Slovencev z univerzalnim simbolnim poljem t.i. »zahodno-krščanske kulture«« (prav tam). Zaradi tega manjka se slovenski narod v tem zgodovinskem trenutku ni mogel konstituirati kot političen narod. Prav tako je Pirjevec manjko akcije v slovenskem romanu pripisoval manjku subjektivnosti v narodu, kar bi se spremenilo, če bi se narod konstituiral kot »polnokrvni subjekt«. Če Pirjevčeve in Žižkove ugotovitve združim, pridem do spoznanja, da v slovenski narodni identiteti manjka univerzalnost Zakona, ki narod pušča v podrejenem položaju in odvisnosti od velikega Drugega. Veliki Drugi je torej drugo poimenovanje za narod in/ali mati, ki se mu/ji subjekt ali narod podreja; podreja se simbolni avtoriteti Ideala jaza. Subjekt ali narod je suženjsko ujet v zahtevo Drugega, temu podrejenemu položaju se lahko iztrga skozi nastop univerzalnega Zakona, do katerega pa ostaja neko nerazrešeno razmerje. Da bi se slovenski narod lahko iztrgal tej podrejenosti Drugega in konstruiral kot politični narod, bi moral svojo subjektivno pozicijo radikalno spremeniti, tako da bi bila njegova pozicija, v kateri se prepozna in od koder on sam govori, na samem mestu univerzalnega Zakona (Žižek 1987, 35). Dokler se torej narod ne bo konstituiral kot politična tvorba in postavil na mesto univerzalnega Zakona, bodo tudi v kulturnih tekstih prevladovali pasivni in neaktivni junaki, kot pravi Pirjevec, slovenskega romanesknega junaka določa prav načelo nacionalnosti, ki blokira akcijo subjekta in ga s tem določa kot pasivnega, trpnega junaka. Sklepam, da dokler bo slovenski narodni identiteti in subjektu manjkal nastop univerzalnosti Zakona, bo ta ostajal v odvisnosti oz. v podrejenem položaju Velikemu Drugemu, kar pa naj bi se po mnenju Pirjevca odražalo v neaktivnosti in pasivnosti romanesknega junaka ter filmskem junaku.

Nadalje razmišljam, ali je reprezentacija junakov z materinskim kompleksom le kritika tega ali so sami avtorji ujeti v te diskurze, ki jih reproducirajo in s tem legitimirajo? Ali morda s temi reprezentacijami subjektov oz. likov z materinskim kompleksom privilegirajo, naturalizirajo posameznike, ki so pasivni, nedejavni,

nezadovoljni, itd., ker to ustreza hegemoni ideologiji oz. obstoječim družbenim razmerjem moči? V kontekstu konstruktivizma na to lahko odgovorim pritrdilno. Zagotovo je katoliška cerkev ena izmed ideoloških aparatov države, ki ima precejšno moč v naši družbi in reprezentacije pasivnih, neaktivnih moških likov v slovenskem filmu s tem legitimirajo njeno družbeno moč. Kot sem v enem izmed poglavij predstavila, ima katoliška cerkev preko matere, ki sina obdrži v stanju adolescenca in izrine avtoriteto očeta, močnejši nadzor nad sinom/ moškim, ki se ni identificiral z očetom in ponotranjil socialnih pravil, ki je brez vesti in morale in zato je nadzor nad takšnim posameznikom še lažji.

Predstavila sem nekaj možnih interpretacij in dejavnikov, ki so lahko vplivali na reprezentacijo moškega junaka/ lika v izbranih analiziranih slovenskih filmih, ki kaže na odsotnost klasičnega moškega junaka. Katera od interpretacij drži, je verjetno odvisno od posameznega primera, vsekakor pa vse v določeni meri oz. na svoj način držijo in verjetno še kakšna druga. Stanković pravi »filmske teksture so kompleksne stvaritve, kjer se križajo zelo različni vsebinski, stilistični, ideološki in še kakšni drugi nastavki ter vplivi« (2010, 209), tako da odsotnost klasičnega moškega junaka v slovenskem filmu ni smiselno omejiti na en sam delujoč faktor.

7 Zaključek

V pričujoči nalogi sem na podlagi teoretskih okvirov, ki sem jih predstavila v prvem delu naloge in analize enajstih slovenskih celovečernih igranih filmov v drugem delu, poskusila problematizirati odsotnost klasičnega moškega junaka v slovenskem filmu, ki se kaže na specifičen način reprezentacije pasivnega in neaktivnega moškega junaka. Skozi predstavljene teoretske okvire sem poskušala nakazati vplive na specifično reprezentacijo moških junakov v analiziranih filmih. V empiričnem delu analize filmov me je zanimalo kako in na kakšen način se kaže reprezentacija odsotnih klasičnih moških junakov v slovenskem filmu. Analizi filmov je sledil sklepni del z možnimi interpretacijami in dejavniki, ki so vplivali na specifično reprezentacijo moških junakov in likov. Nemogoče je trditi, da interpretacije in dejavniki predstavljajo edine možne odgovore na raziskovalni problem. Ker je obravnavani problem precej kompleksen, je nesmiselno iskati en sam odgovor na zastavljeno raziskovalno vprašanje, ki je bilo vodilo moje raziskovalne naloge. Obstoječa literatura, iz katere sem izhajala, ne more ponuditi celovitega uvida v

obravnavani problem. Zato sem v sklepnem delu analize predstavila le nekaj možnih interpretacij in dejavnikov, ki pa verjetno niso edini možni faktorji, ki so delovali na specifično reprezentacijo moškega junaka. Na raziskovalno vprašanje, na kakšen način se v izbranih slovenskih filmih za analizo kaže (reprezentira) odsotnost klasičnega moškega junaka in kakšni so možni dejavniki za odsotnost klasičnega junaka, je nemogoče odgovoriti z jasnim enoznačnim odgovorom, lahko le na kratko povzamem sklepni del analize filmov. Odsotnost klasičnega moškega junaka v slovenskem filmu se kaže s specifično reprezentacijo junaka ali moškega lika, kjer večino analiziranih junakov/likov zaznamuje pasivnost, neaktivnost, nezadovoljnost, omahljivost, nezainteresiranost, nedejavnost, neodločnost, depresivnost, hrepenenjskost, izgubljenost, pesimizem, žrtvenost, itd. Vse naštetu ne zaznamuje vsakega analiziranega junaka ali lika, je le zbir lastnosti, s katerimi so reprezentirani analizirani liki. Za vse analizirane junake in like pa lahko rečem, da predstavljajo žrtve. Eni so žrtve materinskega nadjaza, drugi so žrtve alkoholizma, tretji hegemonске ideologije, četrti razredne neenakosti, nekateri pa so žrtve več dejavnikov hkrati, skratka vsi so »žrtve nečesa«, kar »opravičuje« njihovo pasivno in neaktivno pozicijo.

Možne interpretacije in dejavnike, ki so vplivali na specifično reprezentacijo analiziranih junakov in likov ali odsotnost klasičnega moškega junaka v slovenskem filmu, ne bom ponovno opisala, saj so bili predstavljeni v prejšnjem poglavju. Le na kratko jih bom povzela. Prvo možno interpretacijo specifične reprezentacije moškega junaka ali lika v slovenskem filmu je mogoče navezati na slovensko literarno tradicijo kot njeno nadaljevanje. Če je filmski junak le nadaljevanje tradicionalnega tipičnega ustroja romanesknega junaka, ki se ni spremenil s konstituiranjem slovenskega naroda v politično tvorbo, se morda tudi filmski junak ne bo. Druga možna interpretacija odsotnosti klasičnega moškega junaka v slovenskem filmu je lahko posledica modernističnega umetniškega toka, kar velja samo za filme, ki so bili posneti v tem obdobju. Tretja možna interpretacija specifične reprezentacije slovenskih filmskih junakov kot pasivnih, neaktivnih, itd. posameznikov je lahko posledica vpliva v slovenski družbi pogostega materinskega kompleksa ali materinskega Ideala jaza, za katerega Žižek pravi, da je specifika oblikovanja nacionalne identitete Slovencev. Slovenski narodni identiteti manka univerzalnost Zakona, ki narod pušča v podrejenem položaju in v odvisnosti od Velikega Drugega. Veliki Drugi je metafora

za poimenovanje drugega naroda ali matere, ki se mu/ ji narod ali subjekt podreja. Kar bi pomenilo, da dokler slovenski narod ostaja v podrejenem položaju in ne nastopi kot univerzalni Zakon, bo narod ali subjekt v podrejenem položaju drugega naroda ali matere. Dokler je subjekt (ali filmski junak) v podrejenem položaju matere in v stanju adolescenca, ni zmožen akcije. Vse te podane interpretacije držijo, vendar ne vse v vseh izbranih analiziranih filmih, kjer se kaže odsotnost klasičnega moškega junaka v slovenskem filmu. Ta odsotnost klasičnega moškega junaka v slovenskem filmu se kaže na različne načine, za katero lahko ponudim različne interpretacije glede na posamezen analiziran film. Zaradi različnosti možnih interpretacij reprezentacije pasivnih likov in junakov težje rečem, katere v tistem trenutku obstoječe družbene razmere moči legitimirajo, naturalizirajo. Saj za večino tekstov velja, da so ideološki, ki preko različnih načinov reprezentiranja naturalizirajo specifično podobo sveta (Stanković 2010, 209). Za določene analizirane filme, vsaj na začetku ustvarjanja, kjer je bil ideološki nadzor precej močan, lahko rečem, da reprezentacije pasivnih in neaktivnih likov niso legitimirale hegemonске ideologije ali pa vsaj ne povsem uspešno. Filmsko ustvarjanje in reprezentacija pasivnih in neaktivnih junakov ter likov od šestdesetih let naprej, je bila bolj kritika kot legitimiranje hegemonске ideologije. Nadalje pa se mi ponuja premišljanje o tem, da »nekomu«, nekaterim obstoječim družbenim razmeram moči, reprezentacija pasivnih in neaktivnih junakov ter likov v slovenskem filmu ustreza. Ali avtorji s takšnimi reprezentacijami le želijo opozoriti na obstoječe hegemonске ideologije in družbene razmere moči? Morda, vendar so lahko tudi sami avtorji vpeti v družbene diskurze, ki ustrezajo tistim, ki imajo moč. Lahko pa rečem, da reprezentacije pasivnih in neaktivnih posameznikov v kakršnemkoli tekstu verjetno ustrezajo tistim, ki imajo moč, saj posamezniki, ki so neaktivni in pasivni, niso sposobni akcije ali upora proti tistim, ki imajo moč.

Za konec pa bi zaključila s citatom Marcela Štefančiča, jr., ki kot filmski kritik v svojih delih proučuje tudi posebnost slovenskega filma. Morda so njegove besede nekoliko provokativne, pa vendar v ozadju teh besed leži resnica. Za zgodovino slovenskega filma pravi, da je katalog trpljenja, neuspehov, strahu in junakov, ki so videli prihodnost in svojo smrt.

»Kaj pa je moje življenje drugega kot eno samo trpljenje,« slišimo v Svet na Kajzarju. Na klancu: »Brez moči sem, mati, rojen na klancu.« V Trstu pa: »Skoraj odkar pomnim se tepemo za pravico in še ne živim, kakor se spodobi za

človeka.« Slovenski filmski junaki so se borili za neuspeh. Ali kot slišimo v Pavlovičevem filmu Nasvidenje v naslednji vojni: »Španci znajo pet o smrti tako, da jo skoraj vzljubiš.« Slovenci so jo vzljubili. Le nacija, ki je nastala v besedah in z besedami, ima lahko tako resen odnos do smrti. In tako neresen odnos do filma (Štefančič, jr. 2013, 401-402).

8 Literatura

Accati, Luisa. 2001. *Pošast in lepotica: oče in mati v katoliški vzgoji čustev*. Ljubljana: Studia humanitatis.

Bettelheim, Bruno. 2002. *Rabe čudežnega: o pomenu pravljic*. Ljubljana: Studia Humanitatis.

Campbell, Joseph. 1968. *The Hero With A Thousand Faces*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Fišer, Branka. 2011. Vpliv slovenske nacionalne osamosvojitve na tipologijo slovenskega romana. V *Dušan Pirjevec, slovenska kultura in literarna veda: zbornik prispevkov s simpozija ob 90. obletnici rojstva Dušana Pirjevca*, ur. Seta Knop, 67-77. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.

Frelih, Tone. 2008. *France Štiglic: od epopeje do nostalgije*. Ljubljana: Slovenska matica.

--- 2011. *Vojko Duletič – obstranec: ustavljeni čas filma*. Ljubljana: UMco.

Freud, Sigmund. 1938. *Očrt psihoanalize*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

--- 2012. *Metapsihološki spisi*. Ljubljana: Studia Humanitatis.

Silvan Furlan, Bojan Kavčič, Zdenko Vrdlovec, Varja Močnik, Matic Večko, Lilijana Nedič, Alenka Korpes, Denis Valič in Špela Čizman. 2011. *Filmografija slovenskih celovečernih filmov 1931-2010*. Ljubljana: UMco: Slovenska kinoteka.

Hall, Stuart. 1997. *Representation: cultural representations and signifying practices*. London: SAGE publications.

Jarh, Peter. 2012. Hlapci, heroji – lumpenproletarci, infantilci, izgubljeni... : o junakih slovenske poosamosvojitvene kinematografije. *Ekran: revija za film in televizijo* 49 (julij/avgust 2012).

Konjar, Viktor. 1983. Tematska usmerjenost slovenskega igranega filma na začetku osemdesetih let. *Sodobnost (1963-)* 31 (1): 88–96.

Kos, Janko. 1976. Cankar in problem slovenskega romana. *Sodobnost (1963)* 24 (5): 413–423.

--- 1991a. Ep in roman na Slovenskem. *Slavistična revija: časopis za jezikoslovje in literarne vede* 39 (4): 371–389.

--- 1991b. Teze o slovenskem romanu. *Literatura* 3 (13): 47–50.

Mazzini, Miha. 2011. *Če ti kaj ni prav, se pa izseli! : izbrane kolumne za Planet Siol.net : 2010/2011*. Novo mesto: GOGA.

Rudolf, Matevž. 2013. *Ko beseda podoba najde: slovenska literatura in film v teoriji in praksi*. Ljubljana: UMco: Slovenska kinoteka.

Rugelj, Janez. 1985. *Zmagovita pot*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Paula Saukko. 2003. *Doing Research in Cultural Studies: An introduction to Classical and New Methodological Approaches*. London: SAGE Publications Ltd.

Pirjevec, Dušan. 1964. *Ivan Cankar in evropska literatura*. Ljubljana: Cankarejva založba.

--- 1972. Pri izviroh slovenskega romana. *Problemi* 10 (109): 31–36.

--- 1978. *Vprašanje o poeziji; Vprašanje naroda*. Maribor: Založba Obzorja.

Schwartz, Sheila. 1969. The Idea of the Hero. *The English Journal* 58 (1). Dostopno prek: www.jstor.org/stable/812354 (5. september 2012).

Slovar slovenskega knjižnega jezika, 1994. Ljubljana: DZS.

Stanković, Peter. 2002. Kulturne študije: pregled zgodovine, teorij in metod. V *Cooltura: uvod v kulturne študije*, ur. Aleš Debeljak, Peter Stanković, Gregor Tomc in Mitja Velikonja, 11–70. Ljubljana: Študentska založba.

--- 2005a. *Rdeči trakovi: reprezentacija v slovenskem partizanskem filmu*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

--- 2005b. Reprezentacija slovenskosti v slovenskem partizanskem filmu. *Časopis za kritiko znanosti* 33 (220): 72–83.

- 2006. *Politike popa*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- 2010. Bunkerji, stereotipi in razpoke: cenzura v slovenskem celovečerenem filmu (1948-1989). V *Cenzurirano: zgodovina cenzure na Slovenskem od 19. stoletja do danes*, ur. Mateja Režek, 197–216. Ljubljana: Nova revija.
- Štefančič jr., Marcel. 2013. *Maškarada: strašne fantazije slovenskega filma: 1948-1990*. Ljubljana: UMco.
- Verhaeghe, Paul. 2002. *Ljubezen v času osamljenosti*. Ljubljana: Orbis.
- 2004. Kolaps očetovske funkcije in njegov učinek na spolne vloge. *Problemi: revija za kulturo in družbena vprašanja* 42 (5/6): 29–57.
- Virk, Tomo. 1991. Pirjevčevi nastavki za teorijo slovenskega romana. *Primerjalna književnost* 14 (1): 28–38.
- 1998. Dušan Pirjevec in slovenski roman. V *Dušan Pirjevec/ Andrej Inkret... [et al.]* ur. Rudi Šeligo, 216–239. Ljubljana: Nova revija.
- Vogler, Christopher. 1998. *The Writers Journey: Mythic Structure For Writers*. Studio City, CA: Michael Wiese Productions.
- Von Franz, Marie-Louise. 1988. *Puer Aeternus*. Ljubljana: ME TA.
- Vrdlovec, Zdenko. 1991. *Ples v dežju: analiza filma Boštjana Hladnika*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.
- 2010. *Zgodovina slovenskega filma*. Radovljica: Didakta.
- 2013. *Zgodovina filma na Slovenskem: 1896-2011*. Ljubljana: UMco.
- Zorn, Aleksander. 1999. *Nacionalni junaki, narcisi in stvaritelji: eseji o slovenski književnosti*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Zorman, Barbara. 2008. Film in literatura: primerjave, izmenjave, priredbe. *Primerjalna književnost* 31 (2): 93–112.
- 2009. *Sence besede: filmske priredbe slovenske literature: (1948-1979)*. Koper: Založba Annales.

Žižek, Slavoj. 1982. *Zgodovina in nezavedno*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

--- 1984. Krekovstvo. *Družboslovne razprave* 1(1): 147–164.

--- 1985. »Patološki narcis« kot družbeno nujna-forma subjektivnosti. *Družboslovne razprave* 2(2): 105–141.

--- 1987. *Jezik, ideologija, Slovenci*. Ljubljana: Delavska enotnost.