

**ALMA MATER EUROPAEA  
FAKULTETA ZA HUMANISTIČNI ŠTUDIJ - INSTITUTUM  
STUDIORUM HUMANITATIS, LJUBLJANA  
Humanistične znanosti**

**DOKTORSKA DISERTACIJA**

**Julija Čeru**

**ALMA MATER EUROPAEA**  
**FAKULTETA ZA HUMANISTIČNI ŠTUDIJ - INSTITUTUM**  
**STUDIORUM HUMANITATIS, LJUBLJANA**

Doktorska disertacija  
študijskega programa tretje bolonjske stopnje

HUMANISTIČNE ZNANOSTI

**RAZLIČNOST, KOT JO KAŽE FILM, IN**  
**ANALIZA VPLIVOV NA PERCEPCIJO**

Mentor: red. prof. dr. Darko Štrajn

Kandidatka: mag. Julija Čeru

Maribor, junij 2022

## **ZAHVALA**

*Hvala mentorju, dr. Darku Štrajnu, za vse konzultacije, razmisleke in usmeritve. In hvala April, Brinu in Maru za neskončna vprašanja, brezmejno domišljijo in neizmerno potrpežljivost.*

## **POVZETEK**

Drugačnost je konstrukt, ki posameznika ali skupino etiketira in postavlja izven osrednjega družbenega prostora. Neskladnost s standardizirano večino vodi v marginalizacijo, ki pogloblja socialno izključenost in onemogoča razumevanje drugačnosti kot različnosti, ki družbo opolnomoči in pomembno prispeva k njenemu napredku. Posplošena mnenja, ki se pogosto ustvarjajo na osnovi stereotipov, se integrirajo v posameznikova stališča, na katera posameznik veže vrednotenje oseb v novih situacijah. Pomanjkanje osebne izkušnje, ki predstavlja pomemben izvor stališč posameznika, s kakršno koli obliko različnosti onemogoča neposredno doživljanje, ki bi lahko razbijalo stereotipe in zmanjševalo predsodke. V danem kontekstu se postavi vprašanje, na kakšen način posamezniku omogočiti izkustvo, ki bo dopustilo nove interpretacije ter vzpostavilo spremenjeno perspektivo. Kot relevantni medij, ki ima množičen vpliv, spodbudi aktivnost in ustvari socialno posredovano izkušnjo, se izkaže film. Film, ki lahko deluje kot učinkovito komunikacijsko sredstvo in hkrati kot mesto umetniškega srečanja, postane potencialno sredstvo vplivanja na socialno percepcijo. Posameznik se takrat, ko postane gledalec, upa soočiti z drugostjo, s čimer si dopusti izkusiti tudi vse tisto, kar je v resničnem življenju usmerjeno v polje izven. Svet filma in svet gledalca ustvarita lastni prostor in čas, ki poveže tako realno kot imaginarno in s tem omogoči, da se gledalec najprej odtuji od svojega sveta in nato novo spoznano tujost vključi v svoj resničen svet.

**Ključne besede: film, gledalec, množični mediji, različnost, drugačnost, marginalizacija, pedagogika.**

## **ABSTRACT**

Otherness is a construct that labels an individual or a group and positions them outside the mainstream of society. Non-conformance with the standardised majority leads to marginalisation, which deepens social exclusion and makes it difficult to recognise difference as the diversity that empowers society and contributes significantly to its progress. Generalised opinions, often based on stereotypes, are integrated into an individual's beliefs, which they then use to evaluate people in new situations. A lack of personal experience, which is an important source of an individual's views, with any form of diversity means that

there is no direct experience which could break down stereotypes and reduce prejudice. In this context, the question is how to enable the individual to have an experience that allows for new interpretations and which will establish a changed perspective. Film stands out as a relevant medium that has a mass impact, stimulates activity and creates a socially mediated experience. Film, which can act as an effective means of communication and at the same time as a setting for artistic encounter, becomes a potential means of influencing social perception. When the individual becomes a spectator, they dare to confront otherness, allowing themselves to also experience that which in real life is considered to be part of the “outside”. The world of the film and the world of the spectator create a space and time of their own that connects both the real and the imaginary, allowing the spectator first to be alienated from their own world and then to integrate the newfound otherness into their real world.

**Keywords: spectator, film, mass media, diversity, otherness, marginalisation, teaching.**

## KAZALO VSEBINE

<b>1</b>	<b>UVOD .....</b>	<b>1</b>
<b>2</b>	<b>RAZLIČNOST V KONTEKSTU PERCEPCIJE S STRANI DRUŽBE .....</b>	<b>13</b>
2.1	»(Ne)normalnost« kot družbena konstrukcija .....	24
2.2	Različnost kot izključevalna kategorija .....	28
2.2.1	Kategoriziranje, stereotipiziranje, stigmatiziranje .....	31
2.2.2	Inkluzija .....	34
2.3	Vpliv kulturne industrije.....	39
2.3.1	Standardizacija množice .....	52
2.3.2	Film kot umetnost in množično blago .....	58
<b>3</b>	<b>TEORIJA FILMA .....</b>	<b>63</b>
3.1	Bazin in filmski realizem .....	73
3.1.1	Gledalec v Bazinovem razumevanju .....	79
3.2	Filmski pogled .....	81
3.2.1	Filmski pogled kot pogled drugega.....	84
3.3	Sodobna teorija filma .....	87
3.4	Naracija v filmu.....	91
<b>4</b>	<b>ANALIZA IZBRANIH FILMOV O RAZLIČNOSTI V KONTEKSTU FILMSKE TEORIJE.....</b>	<b>95</b>
4.1	Mainstream film.....	98
4.1.1	Deževni človek.....	101
4.1.2	Forrest Gump .....	113
4.2	Novi val .....	125
4.2.1	400 udarcev .....	130
4.2.2	Divji otrok.....	140
4.2.3	Črni Peter .....	150
4.2.4	Grešni kozel .....	160
4.3	Art film.....	174
4.3.1	Idioti .....	184
4.3.2	Razbijalka sistema .....	196
4.4	Dokumentarni film.....	209
4.4.1	Zemlja brez kruha .....	211

4.4.2	Hendikepirana prihodnost .....	218
4.4.3	Vključevanje Samuela.....	224
<b>5</b>	<b>VPLIV FILMA NA SPREMEMBO PERCEPCIJE RAZLIČNOSTI .....</b>	<b>234</b>
<b>5.1</b>	<b>Film v procesu spreminjanja percepcije .....</b>	<b>242</b>
<b>5.2</b>	<b>Relevantnost filmske pedagogike.....</b>	<b>249</b>
5.2.1	Izziv za učitelja.....	258
5.2.2	Celovita filmska izkušnja v pedagoškem procesu.....	260
<b>6</b>	<b>ZAKLJUČEK.....</b>	<b>264</b>
<b>7</b>	<b>SEZNAM LITERATURE IN VIROV .....</b>	<b>273</b>
<b>8</b>	<b>SEZNAM FILMSKIH NASLOVOV .....</b>	<b>288</b>





# 1 UVOD<sup>1</sup>

Percepcija ljudi in družbe v razmerju do mnogoterih oblik različnosti, ki so marginalizirane in najustrezneje pozicionirane v institucionalizirane oblike varnega bivanja in nadzorovanega okolja, je problem, ki se dotika tako vseh posameznikov in skupin, kategoriziranih kot različnih, kakor tudi večinske populacije in družbenega sistema, ki marginalizacijo dopušča. Ljudje, in posledično celotna družba, se v duhu aktualnih procesov in razmer v svetu vse bolj zapirajo pred raznovrstnimi različnostmi. Izločenost oseb s posebnimi potrebami pa je še dodatno determinirana s prevladujočimi družbenimi tendencami, pri čemer je predmet njihove medijske podobe vezan na humanitarni marketing, ki pozicijo teh oseb še dodatno banalizira tako, da jih reducira na predstave o odvisnih in nemočnih osebah. Družbeno ukoreninjene predstave o osebah, ki so različne/drugačne v primerjavi z večino v določenem družbenem prostoru, so močno ukoreninjene in ustvarjajo percepcijo, ki povzroča distanco in odklonilnost, s katero se ljudje zaščitijo pred neznanim. Pomanjkanje osebnih izkušenj z ljudmi, ki so različni od večine, v družbi širi posplošena mnenja, ki ustvarjajo stereotipe. Oblikovana prepričanja se prenašajo medgeneracijsko, saj se vrednote in znanje prenašajo tako prek zapisa posameznikovega rodu in njegove skupnosti kot tudi prek primarne socializacije. Pomemben vpliv pri ustvarjanju stališč že v obdobju zgodnje socializacije predstavljajo mediji, ki so vpeti tako v življenja posameznikov kot v delovanje institucij ter v veliki meri tudi v interakcijo informacij med posamezniki in institucijami. Ustvarjajo pogled posameznika, ki je del medijsko producirane konstrukcije družbe in sveta, v tem procesu pa imajo mediji ključno vlogo v delovanju sodobnih družbenih formacij. Ustvarjene in vzpostavljene družbene konstelacije posamezniki tako še učinkoviteje in hitreje na reprezentativni ravni akceptirajo ter na individualni ravni ponotranjijo, s tem pa se krepi proces učinkovanja na posameznikova mnenja, stališča in vrednote. V navedenem kontekstu predstavlja raziskovalni angažma tisto intervencijo, ki lahko nudi antipol dominantnim strukturam vpliva. V to funkcijo učinkovanja na ustaljene miselne konstelacije umeščam film. Posameznik kot individuum predstavlja potencial za recepcijo takšne vsebine prek filma, ki lahko spodbudi rekonstrukcijo vgrajenih stališč. S tem ko gledalec postane dejaven ustvarjalec filmske zgodbe, se lahko prek recepcije spodbudijo in aktivirajo novi miselni procesi. Konvencije, ki so del družbenega dogovora in

---

<sup>1</sup> Velik del besedila tega Uvoda je nastal v raziskovalnem delu v okviru doktorskega študija in je bil objavljen v: Kotnik, Julija. 2018. Vpliv filma na dožemanje posameznika. Monitor ISH, XX/2, 71–93. Ljubljana: Institutum Studiorum Humanitatis - Fakulteta za podiplomski humanistični študij.

posledično štejejo kot veljavne, prek filmske izkušnje lahko postanejo vprašljive. Percepcija gledalca ter način, kako gledalec dojema filmsko zgodbo, sta neposredno povezana z raziskovanjem zmožnosti učinkovanja filma na procese preizpraševanja na podlagi filmske reprezentacije. Filmska izkušnja lahko spodbudi razmislek tako o vsakdanjih temah življenja kot o širših družbenih dogajanjih in v tem kontekstu predstavlja potencial vplivanja na percepcijo in spremembe stališč, kar lahko vodi do spremenjenega odnosa človeka do sveta. Pri tem se odpirajo tudi vprašanja in dileme vizualne ter filmske reprezentacije v povezavi z aspektom prezentacije različnosti, motiviranim z družbenim angažmajem.

V drugem poglavju se osredotočam na definiranje problema, ki izhaja iz formacije individuuma in njegove percepcije do različnosti/drugačnosti kot socialnega in medijskega konstrukta. Kot opredeljuje Simmel, v funkcionalni družbi, okolici individuumov, ki so s pomočjo učinkujočih medsebojnih vezi povezani drug z drugim in tvorijo celoto, med njimi nenehno potekajo vzajemna dogajanja, učinkovanja in prestajanja, s katerimi se ti individuumi medsebojno modificirajo. Cilji kolektivitete nasploh so skladni s tistimi, ki jih v sebi kot v temelju enostavne in primitivne cilje goji individuum (Simmel 1993). Razumevanje pozicije posameznika in njegovega delovanja z drugimi ljudmi je temeljno v analiziranju ustvarjanja stališč ter pri vplivanju na spreminjanje le-teh v kontekstu determiniranosti posameznika z vidika součinkovanja z drugimi posamezniki in pozicije v skupinski eksistenci. Simmel zatrjuje, da kar obstaja in se deduje od vekomaj, svojo vrednost dolguje okoliščini, da je obenem tisto, kar je najbolj razširjeno in je najbolj zakoreninjeno v vsakem posamezniku in prebiva v vsakem človeku v tistem sloju, v katerem nastajajo nagona, nedokazljiva in neovrgljiva vrednotenja (Simmel 1993, 31). Individuumi s svojim učinkovanjem bistveno prispevajo h kolektivnemu stanju, znotraj množice pa se ustvarjajo vrednostne norme, ki jih individualna zavest ponotranji. Minule izkušnje, ki jih poseduje vsak organizem, so dejavno prisotne in poizkušajo zagotoviti pravilnost praks in njihove nesprejemljivosti prek shem zaznavanja, mišljenja in dejanja, pri čemer so bolj zanesljive kot katera koli formalna pravila in stroge norme (Bourdieu 2002). V tem kontekstu so za obravnavano tematiko relevantne družbeno skonstruirane kategorije »ne-normalnosti« v povezavi z različnostjo kot izključevalno kategorijo v družbenem prostoru. Epistemološko se je za razumevanje področja raziskovanja v tem delu smiselno navezati na Foucaultovo načelo najbolj ustreznega preučevanja družbenih fenomenov na njihovih skrajnih robnih točkah. Foucault v svoji preučitvi postopkov izključitve govori o razločevanju in izvrženju v smislu opozicije razuma in norosti. Produkcija diskurza je v vsaki družbi kontrolirana,

selekcioniрана, organizirana in razdeljena prek postopkov, katerih funkcija je, da odvrnejo moči in nevarnosti nasprotnih diskurzov ter obvladajo njihove naključne dogodke (Foucault 2008, 9). Postopki izključitve so tako, s ciljem ustvarjanja želene vednosti in obnašanja, v korelaciji z nadzorom produciranja diskurzov. Diskurzivne formacije določajo ustreznost delovanja posameznika in relevantnost posameznih vednosti. V sodobnih družbenih strukturah, kjer se meja med osebnim prostorom in medijsko posredovano vsebino čedalje bolj briše, je za razumevanje pozicije posameznika le-tega treba razumeti tudi v relaciji z medijskimi platformami, ki postajajo vse večji del njegovega zasebnega prostora. Pojem medijev je potrebno analizirati v sodobnih spremenjenih okoliščinah in v zelo razvejani integriranosti medija v zasebnih sferah posameznika. Sodobni digitalni mediji so usidrani v posameznikovo intimo, ob čemer delujejo skrajno subtilno, uporabniku dajejo občutek lastnega nadzora nad njimi, ob tem pa dosegajo učinke, ki pred internetno dobo niso bili možni. Posameznik ima po eni strani neomejen nabor medijskih vsebin, vendar le-te uporabnika nagovarjajo ciljano ter ga usmerjeno vodijo in sooblikujejo njegove interese. Medijski kontekst je treba zaradi njegovih množičnih vplivov preučevati v širšem družbenem kontekstu. Casetti opozori, da imajo mediji strateško vrednost, delujejo obsežno in koordinirano, vstopajo v vitalne dele družbe, umeščajo se neposredno v simbolne, družbene ter tehnološke procese, s čimer vdirajo in se dotikajo najbolj občutljivih delov človeške skupnosti. Tudi film ni opredeljen predvsem z njegovim umetniškim učinkom, ampak se razkrije kot medij in v tem kontekstu blesti (Casetti 2013, 24–25). Mediji so vpeti v vitalne dele družbenega sistema in v velikem obsegu konstituirajo družbeno realnost ter normaliteto z namenom javnega, deljenega družbenega življenja in so ob tem ključen vir standardov, modelov in norm. Produciranje medijskih vsebin pa je seveda selekcioniранo in sistematizirano s strani lastnikov, ki so vpeti v kapitalna razmerja moči. Percepcijo filmskega gledalca je v kontekstu ustvarjanja pasivne množice smiselno analizirati tudi v okviru koncepta kulturne industrije, ki sta ga razvila Adorno in Horkheimer. Postavlja se namreč vprašanje, kako močan je vpliv kulturne industrije pri oblikovanju posameznikovih stališč in želja, ki ga usmerjajo v določeno vedenje. Pomanjkanje spodbujanja kritične misli vodi v standardizacijo mišljenja in delovanja in v tem kontekstu je bistveno izhodišče posameznika kot gledalca, da s pomočjo filmskega izkustva sam v sebi prebudi željo in potrebo po lastni misli. Film je tako treba razumeti kot možen instrument naturalizacije in reprodukcije prevladujoče ideologije. Posameznik je determiniran kot poslušalec, bralec, gledalec, uslužbenec, delavec in v tem kontekstu se mu izoblikuje odnos do vsega, s čimer prihaja v interakcijo, torej tudi do oseb, ki so kategorizirane kot različne. V analizi različnosti

– drugačnosti izhajam iz »ne-normalnosti« kot družbene konstrukcije. Družbeni sistem pozicionira vsakršne oblike različnosti na družbene robove, najpogosteje v institucionalizirane oblike bivanja in nadzora. Dom in osrednji družbeni prostor dobro situiranega posameznika ne vključuje odstopanj od družbenih norm, ki sodijo v krog zaželenih standardov. Kot navaja Foucault<sup>2</sup> »v renesansi je bila norost navzoča povsod in s svojimi podobami ali nevarnostmi vpletena v vsako izkušnjo. V klasicističnem obdobju pa so jo razkazovali z druge strani rešetk; čeprav je bila navzoča, je bila le iz daljave, pod očesom razuma, ki ni več priznaval sorodstva z njo in ki ga ni bilo več treba biti sram zaradi morebitne prevelike podobnosti« (Foucault 1998, 72). Nenormalni in patološki deli družbenega sistema onemogočajo njegovo učinkovito delovanje in zato se jih umešča izven osrednjih družbenih struktur. Distribucija subjektov poteka skladno s sistematičnim akumuliranjem krotkih in čistih subjektov. Različnost kot nasprotje enakemu oz. standardiziranemu, če se navežem na koncept kulturne industrije, deluje v boju proti različnim strukturam dominacije, ki vse oblike različnosti segregira. Rutar (2003, 9) govori o perspektivi nedoločljivosti identitete,<sup>3</sup> kjer je vsako telo hendikepirano, hkrati pa je točno zavest o hendikepu in njegovi univerzalnosti ključni vzvod zavesti, s pomočjo katerega prepozna vsak konkretni hendikep kot nekaj, kar ima v določenih družbenih razmerah lahko negativni predznak, lahko pa bi imel tudi katerega koli drugega. Prevladujoča paradigma razumevanja hendikepa se giblje od usmiljenja do pomilovanja in celo gnusa, običajno teži k distanciranju. Ena in druga stran sta postavljeni vsaka na svoj pol, ki ima stik samo prek sistemskih relacij, umestitev drugačnega v osrednji družbeni sistem pa je mogoča le pod pogojem prilagoditve »zdravi« množici individuumov. Razlika med razumom in ne-razumom je tista, ki določa polje različnosti in daje moč, da razum nadvlada ne-razum in iztrga iz njega resnico norosti, hudodelstva ali bolezni, s čimer postavi razdaljo in vzpostavi praznino (Foucault 1998, 6). Družbeni ideal se oddaljuje od vseh anomalij in tako ustvarja osrednji družbeni prostor po meri, kamor ne sodijo različne vrste drugačnosti, ki jih mehanizmi nadzora pod krinko varnosti zatirajo.

---

<sup>2</sup> V okviru terminologije pri prevodu Foucaulteve »pouvoir« kot moč ali oblast Lešnik zastopa stališče, da moč lahko razumemo v relativnem pomenu, imeti več ali manj moči, medtem ko o moči govorimo binarno, torej ali imeti oblast ali pa je ne imeti, pri besedi »pouvoir« Foucault meri bolj na moč kot na oblast (Lešnik v Foucault 2009, 272).

<sup>3</sup> »Prav zaradi določanja identitete ljudem so bili invalidi in drugačni ljudje največkrat žrtve izključevanja in brutalnega odstranjevanja iz občestev. Torej so na svoji koži doživljali, kakšne so nujne posledice delovanja zavesti, ki hoče ohraniti 'čiste identitete'. Invalidne identitete so bile zato vselej manj sposobne, neustrezne, neadekvatne, odveč« (Rutar 2003, 10).

Vsi t. i. odkloni v družbi, ki odstopajo od postavljenih, kulturno pogojenih in predpisanih norm, postanejo izključeni in segregirani, če niso korigirani. Kot taki postanejo idealno gojišče za etiketiranje in stigmatiziranje, stereotipi in predsodki postanejo zakoreninjeni in močno vpeti v dojetanje ljudi<sup>4</sup>. Pri prevzemanju stereotipov pa ključno vlogo igrajo mediji, saj je strukturno delovanje medijev večplastno vpeto v življenje in delovanje posameznikov. Vključujejo intenzivno čustveno komponento in se prevzemajo razmeroma avtomatično, pri čemer posameznik pogosto ne vključuje zavestne kontrolne komponente, sploh, če družbene okoliščine njihovo prevzemanje še pospešujejo. Mitscherlich opozarja, da se v primeru kolektivnih predsodkov pogosto izoblikuje visoka stopnja konformnosti. Odsotnost dejanskih posameznikovih osebnih izkušenj prek kreiranja zmotnih domnev vodi do stereotipov in predsodkov, pri razbijanju katerih ima ključno vlogo inkluzija. Inkluzija lahko s tem, ko ustvari prostor in čas, sočasno ustvari tudi kategorije, kjer se lahko manifestirajo procesi fizične, socialne in mentalne interakcije z osebami, ki so kategorizirane kot različne. Cilj inkluzije je prevrednotenje ne le stališč, temveč tudi mišljenja in delovanja, tako na spoznavni, kognitivni kot na konceptualni ravni. V navedenem kontekstu je za realizacijo ideje inkluzije za prenos sporočilnosti predhodno potreben določen medij, ki ustvari mentalni prostor za manifestacijo sporočila do posameznika, ki potrebuje določeni zunanji impulz, s katerim se njegova obstoječa vgrajena stališča postavijo pod vprašaj. V to funkcijo aktiviranja relevantne družbeno angažirane aktivnosti postavljam film, ki s tem, ko ustvari fizično in mentalno diskurzivni prostor, kjer se srečata film in gledalec, film in telo, vzpostavlja konstelacije, ki omogočajo premik k interesu za lastne miselne rekonstrukcije in vzpostavlja potencial za pobude v družbenih diskurzivnih praksah.

Nadaljnji del raziskovanja je usmerjen v preučevanje filmske teorije in pozicije gledalca v odnosu do filmske zgodbe, ki je, s ciljem raziskovanja vplivov na percepcijo, ključen v kontekstu raziskovanja percepcije različnosti in konstruiranja odnosa do marginalnih skupin. Sociološka analiza pozicije in razumevanja različnosti predstavlja izhodišče za raziskovanje tematike v okviru polja teorije filma, ki že od klasičnih in vse do sodobnih filmskih teorij teži k predstavi o idealnem gledalcu in razmerju med njegovim telesom in podobo na zaslonu. Že odkar se je film pojavil, je v procesih prepletanja filmske prakse z družbeno

---

<sup>4</sup> »Drugi politikum takšnih predsodkov pa je v tem, da tuljenje z volkovi zagotavlja precejšnjo varnost v lastni družbi. Če ne sodelujemo v blodnji vseh ostalih, potem sami postanemo tujci; in potem nam grozi nevarnost, da sami postanemo objekt sovraštva in se sami ujamemo v proces, v katerem bomo ožigosani za ničvredne objekte« (Mitscherlich 2009, 20).

dinamiko sooblikoval percepcijo posameznika (Benjamin 1998), deloval je v interakciji z različnimi teorijami, vplival na dojetje realnosti in deloval tudi kot terapevtsko sredstvo. Kot utemeljuje Štrajn (2009, 124): »Percepcija, ki je ne bi pogojevali koncepti, okvirji, konteksti, pravila – pogosto in zdaj vse bolj tudi v reflektivni kognitivni formi – ni več mogoča, pri čemer nam to 'dejstvo' lahko postane očitno prav spričo filma.« Film ima možnost in moč, da odraža družbene pobude prek razmerja z dogajanjem v družbeni realnosti in tako predstavlja potencial spodbujanja k neposrednemu miselnemu angažmaju posameznika. S tem prispeva k spremembam v strukturi razmerja človeka in sveta. Film lahko vzame pod drobnogled kolektivne procese in individualna doživljanja posameznika ter jih gledalcu predoči bolj neposredno in intenzivno kot to uspeva drugim vejam umetnosti.

Ključni del disertacije predstavlja poglavje, v katerem so analizirani filmi, kar v navedenem kontekstu, z obravnavanjem tematike različnosti ter zmožnostjo filma, da konstruira miselne procese pri gledalcu in spodbuja k razmisleku, predstavlja osrednjo relevantnost. Sam pojav različnosti je v različnih žanrih in tudi v filmih znotraj žanrov prikazan raznoliko, na kar vplivajo tudi aktualni družbeni procesi v času nastajanja filmske zgodbe. Pri tem pa nobena izmed filmskih teorij ne more nuditi končnih rešitev, ker se vedno znova razkrivajo nova področja z novimi okoliščinami, ki zahtevajo drugačne pristope in odkrivajo nove pomene, ki se lahko izključujejo z ugotovitvami v predhodnih teorijah. Bazinova opredelitev filmskega realizma, ki ga razume kot nestalnega in raznovrstnega, vedno znova rojevajočega se v ekstremnih novih estetskih in konceptualnih oblikah (Bazin 2010), je v razumevanju tako filma kot gledalca temeljna za konstelacijo relacije človeka in sveta v kontekstu preiskovanja dejavnika družbenega angažmaja. Analiza filmov kot stvarno dejstvo in praksa je lahko predmet obravnave le v konkretnih pogojih družbenih odnosov in kulturne produkcije. Pri tem izhajam iz Bazinove misli, znotraj katere razume film na način, ki omogoča gledalcu, da sam opravi razrez, da s svojim pogledom analizira dogajanje, opravi delo namesto klasičnega montažnega razreza in kamere. Gledalec potrebuje neko zunanjo zavest in voljo, ki oživlja režijo, ki sicer pripada avtorju, in ki je del njegove politike ter se posledično kaže v filmu. Realizem je 'subjektiviziran', kar privede do tega, da realno nikoli ni čisto realno, ker je vključeno subjektivno; nenehno je v soodvisnosti z gledalčevo percepcijo in je posledično relevantno za analizo možnih vplivov na percepcijo. Pri obravnavani tematiki je bistveno razumevanje vloge gledalca v filmski naraciji, ki je stična točka gledalčeve percepcije in kognicije s situacijami, ki spodnesejo splošno sprejete predpostavke, najverjetnejše hipoteze in najprimernejše sheme. Bordwell (2012, 54) je z

vidika gledalčeve aktivnosti razvil teorijo,<sup>5</sup> ki je pozorna na perceptivne in kognitivne vidike gledanja filma, pri čemer teoretsko ločuje gledalčevo dožemanje filmske pripovedi od njegovega emocionalnega odziva. Pri tem se je smiselno osredotočiti na gledalčev imaginarni vstop v film in njegovo vpletenost v projekcijo, filmsko zgodbo in njene procese. Fokus je usmerjen na njegovo videnje, procese identifikacije ter na njegovo angažiranost prek prečkanja meje, ki ločuje svet gledalca in svet, ki ga interpretira film. Film lahko spremeni tako življenjske nazore posameznika kot tudi njegovo življenje, prav tako se lahko s ciljem obvladovanja, spreminjanja ali popačenja njihovega dožemanja priključi različnim diskurzivnim praksam in ideologijam (Elsaesser in Hagener 2015, 174–175). Komunikacijske zakonitosti v prostorsko časovnih komponentah filmu dajejo določene strateške vrednosti, prek katerih lahko vstopa v družbene, simbolne in tehnološko sociološke procese in vpliva na razmerja v človeških skupnostih. To z vidika preučevanja raziskovalnega vprašanja predstavlja pomemben segment analize vpliva filma na gledalčevo percepcijo. Z vidika konstruktivistične teorije (Bordwell 2012, 56) je percepcija pogosto priučena dejavnost – sheme, ki jih gradimo, testiramo v različnih situacijah, prilagajamo jih novim dejstvom in posledično naše perceptivne in kognitivne sposobnosti postanejo bolj niansirane in izostrene.

Analizi filmov sledijo ugotovitve predstavljenih opredelitev problema in funkcije ter vpliva filma, kar predstavlja ključna področja za razmislek o ustvarjanju filmskega okusa in o vlogi filmske pedagogike. V polju predstavljenega razmišljanja se fokusiram na presečno točko filma s tematiko prikazovanja različnosti in družbenega posameznika, katerega percepcija je predmet procesa učinkovanja gibljivih podob. Če namreč film lahko vpliva na percepcijo, je nadalje s sociološkega vidika bistveno, da je določena zvrst filma vključena v nabor filmskih vsebin gledalcev. Tu naletimo na problem dominantnega interesa glede filmskih vsebin, ki so servirane na preferenčne liste posameznikov, kar izvorno izhaja iz ustvarjanja uniformirane kolektivne percepcije in posledično uniformiranega privzgojenega kolektivnega filmskega okusa. V tem kontekstu se odpira prostor, ki se širi iz analize percepcije filmskega gledalca kot posameznika na sfere izven njega, in na katere ima film

---

<sup>5</sup> Bordwell izpostavi, da v svoji teoriji ne upošteva emocionalnih lastnosti gledanja filma. Za emocijo sicer ne meni, da ni pomembna za filmsko izkušnjo, ampak je v svojo teorijo ne vključuje zato, ker ga zanimajo tisti aspekti gledanja, ki vodijo do izgrajevanja zgodbe in njenega sveta. Meni, da mora vsaka teorija gledalčeve aktivnosti temeljiti na splošni teoriji percepcije in kognicije, pri čemer se opira na Helmholtzevo konstruktivistično teorijo psihološke aktivnosti, v kateri sta zaznavanje in mišljenje aktivna procesa, usmerjena k cilju (Bordwell 2012, 54–55).

kot množični medij vpliv in zmožnost, da vzpodbuja k razmisleku in v gledalcu sproži osebni angažma. Film z vsebino, ki odraža tudi družbeno dogajanje in mesto posameznika v njem, opredeljuje načine, kako percipiramo svet. V tej perspektivi se pokaže manjkajoči člen, ki je v celotnem procesu preučevanja učinkovanja na percepcijo posameznika predpogoj, da film z obravnavo vsebine različnosti doseže gledalca. Samo tako, da film posameznika v prvi vrsti doseže fizično, lahko ustvari pozicijo gledalca, iz česar sledijo relacije součinkovanja vseh udeležencev v procesu filmske artikulacije. Gre za ustvarjanje novih odnosov posameznika do družbe, sveta ter do sočloveka. Tovrsten film pa težko konkurira na preferenčni listi, saj je gledalčev izbor tematike filma determiniran z vplivi kulturne industrije, ki ne pušča prostora in ne časa za razmislek ter ustvarja konsens, kjer se individualnost izgubi, subjekt je podvržen procesom standardiziranja in pozicioniranja v množico, za katero je zaželeno, da isto misli in si želi enakih stvari. Konformnost z večino in podrejanje večinskemu je pripoznano kot zaželeno in posledično nagrajeno, obenem pa posamezniku omogoči sledenje prevladujočemu pogledu, kjer je zaželena pasivna drža, medtem ko nepodrejanju sledijo kazni in diskriminacija. Medica poudari, da je večinska kultura na določen način tudi dominantna kultura. Njena ideologija se odraža preko sredstev, s katerimi se sporazumevamo, skozi jezik, sistem izobraževanja in preko medijev. Mediji večinske družbe o manjšinskih skupnosti poročajo predvsem v kontekstu določene problematike, ob praznovanjih ali etnično-folklornih dogodkih. Mediji praviloma marginalizirajo uspešne zgodbe in posameznike na tem področju (Medica 2017, 88). Presečna točka med filmom, ki obravnava različnost in formiranjem njegove publike, je tako stičišče, ki se lahko navezuje na področje filmske pedagogike kot pomembne dejavnosti s potencialom vpliva, ne samo na kvalitetnejšo filmsko produkcijo, ampak predvsem na kritično maso publike, ki tovrstne filme akceptira. Kot navaja Štrajn, pa šola učencev ne more naučiti gledati filmov, saj učenci v šolo, z nasprotjem branja in računanja, vstopijo kot gledalci filmov. Šola pa lahko deluje na območju refleksivnosti. Objekt pedagoške dejavnosti šole je tako sam pogled, ki subjektivno dejavnost označuje z vsebovanimi učinki delovanja nezavednega in zavednega. Šola se torej ne usmeri v razlaganje in pojasnjevanje vidnega. Čeprav je pogled neposredno neujemljiv v verbalno razlago, ga lahko urimo in ostrimo s prakticiranjem. Refleksivnost pogleda se lahko usidra v aspekte njegovega orientiranja v socialnem kontekstu: v posameznikovo razumevanje družbenega, njegove lastne družbenosti in individualnosti, v njegov kognitivni sistem (Štrajn 2009, 126) V kontekstu relevantnosti filmske vzgoje v šolskem polju ter organizacije



interakcije med filmsko podobo in razumevanjem le-te je Bergala<sup>6</sup> »srečanja s filmsko umetnostjo« opredelil kot cilj filmske vzgoje. Bergala izhaja iz prepričanja, da filma ni mogoče poučevati kot npr. literarno zgodovino, ampak je treba učencem omogočiti predvsem srečanje s filmom. Pri tem pa je pomembno, da mladi filmski gledalec pravi film sreča ob pravem času, pri čemer je šola tista, ki mora organizirati takšno srečanje z učiteljem kot posrednikom (Bergala 2017a). Procesi vključenosti filmske vzgoje v šolsko polje se lahko izkažejo kot avtonomna umetniška metoda, ki z vstopom filma v didaktično metodološki proces predstavlja potencial relevantnega doživljanja filmske sporočilnosti in učinkovanja filma z integracijo filmske izkušnje v realno življenje.

V opredeljenem kontekstu se izkristalizira platforma za razmislek, lastno misel in rekonstrukcijo tistih mišljenjskih vzorcev, ki lahko omogočijo samorefleksijo ter posledično prispevajo k družbenemu napredku. Za razumevanje pozicije subjekta v funkciji filmskega gledalca je smiselna navezava na teoretično razmišljanje Foucaulta in njegove misli, kjer je diskurz razumljen kot oblikovanje podob, praks in idej, ki sestavljajo in omogočajo strukturo (v lestvici relevantnih in koristnih) vednosti ter določajo ustreznost delovanja v odnosu posameznika do konteksta družbene prakse. Foucault (2008, 42–43) vpelje koncept diskurzivne formacije, pri čemer s pravili formacije poimenuje pogoje, ki so jim podvrženi elementi te porazdelitve, in sicer objekti, moralnost izjavljanja, pojmi, tematske izbire – pravila formacije pa so pogoji eksistence v dani diskurzivni porazdelitvi in s tem tudi koeksistence, ohranjanja eksistence, modificiranja in njenega izginotja. Diskurzi, znotraj katerih obstajajo pomeni in družbene prakse, z uvidom v pravila in prakse ustvarjajo vednost. Ta proces poteka preko oblastnih razmerij, ki učinkujejo v mrežah praks in institucij s ciljem uravnavanja obnašanja ljudi. In v tem okviru je z vidika analize gledalca pomembna tudi dimenzija konstruiranja subjektivnosti in identitete. Posameznik, ki je rezultat razmerij, ustvarjenih s strani institucij, ni nemočno prepuščen svoji pasivni subjektivni vlogi, saj ima možnost, če se ponovno navežem na Foucaulta, da v okviru razmerja med vednostjo in oblastjo pridobi z vednostjo moč ali oblast; diskurz vednosti namreč lahko učinkuje na naša življenja in telesa (Foucault 2009).

---

<sup>6</sup> »Vedno sem bil prepričan, da morajo učenci razumeti približno polovico tega, kar vidijo. Kajti ravno to, da druge polovice ne razumejo, jih razdraži, počutijo se napadene. Filmi, ki jim ostanejo v spominu, niso tisti, ki so jim povzročali ugodje, ampak tisti, ki so se jim upirali, ki se jim niso kar tako vdali« (Bergala 2017b).

Različnost posameznikov, družbenih skupin, mnenj itd. predstavlja priložnost za razumevanje, da absolutizem ni stanje, h kateremu kaže stremeti, temveč da obstaja neskončno polje različnosti, ki omogoča nova spoznanja, nove doživljanje in nove izkušnje. V tem polju smo vsi ljudje združeni v enakosti, ki izhaja iz tega, da se med seboj razlikujemo – torej nas ravno različnost enači. Različnost naj tako ne bi bila kategorija, ki jo je treba izničiti in uniformirati, temveč tista, ki daje širino in omogoča napredek. Pri tem je treba razumeti, da se vsakršno stališče izrazi ter pridobi vrednost v konkretni družbeni situaciji. Posameznikovo vrednostno pojmovanje se v socialni interakciji lahko izkaže za »salonsko«, konformno ali neizoblikovano. Na osnovi opredelitve problema in temeljite analize postavljenih aspektov postavljam tezo, iz katere se razvija zastavljeno raziskovalno vprašanje: Gledalčevo telo in čuti, ki presegajo zgolj vizualno recepcijo, so izhodišče, na katero se veže osrednje vprašanje v raziskovalnem polju, in sicer, ali lahko film vpliva na percepcijo gledalca o osebah, kategoriziranih kot različnih, v kontekstu razbijanja stereotipov, predsodkov in marginalizacije. V procesu preučevanja in razvijanja teze sem tako skušala odgovoriti na raziskovalno vprašanje, ali je film sposoben gledalca s tem, ko se povzdigne v referenčni model, vzpodbuditi k lastnemu miselnemu angažmaju in nadalje prek oblik identifikacije ter čustvene vpletenosti vplivati na njegova stališča. Gledalčevo telo in čuti se vežejo na tiste dele filma, ki imajo to lastnost, da gledalca s tem, ko se povzdignejo v referenčni model, spodbudijo k lastnemu miselnemu angažmaju in nadalje prek oblik identifikacije ter čustvene vpletenosti vplivajo na njegova stališča. V okviru filmske naracije si gledalec v procesu odtujevanja od lastnega sveta lahko dovoli možnost spoznavanja novih dognanj in miselnih konceptov ter možnost vključevanja le-teh v lastno eksistenco. Pri tem se odpira vprašanje, kako lahko film z dejavniki reprezentacije realnosti prek procesov konkretne gledalčeve prepoznave odpre referenčno polje, ki omogoča dojemljivost za transformacijski učinek sporočila filma. Gledalec je postavljen v pozicijo, ko začasno pozabi na svoje omejitve tako na objektivni kot na subjektivni ravni. Film gledalca premakne na točko, ko filmsko zgodbo ponotranji in pri tem doživlja lastni svet kot tuj. S pritegnitvijo pogleda se lahko izoblikujejo predmeti gledalčevega interesa. S tem lahko mobiliziramo njegova prizadevanja za iskanje rešitev, s čimer je film agens transformacije iz »stanja prej« v »stanje potem«. S tem ko je filmu omogočeno, da zaživi že pred ogledom in živi še po njem, nastanejo pogoji za nove razsežnosti v procesu razvoja posameznika ter se oblikuje antipol uveljavljenemu ustroju filmske produkcije. V navezavi na kvantitativni manko občinstva filmov, ki obravnavajo marginalne skupine, se odpira prostor za kritičen pogled in nastajajo možnosti za razvoj neodvisnega in odprtega gledalca, kar s sociološkega vidika

prinaša multiplikativne učinke tako za posameznika kot za družbo kot celoto. Področje raziskovanja sprejemanja različnosti je lahko prispevek k razvoju konkretnih rešitev na poti k doseganju ideala neizključujoče inkluzivne družbe. Filmska izkušnja, ki z mobilizacijo pogleda le-tega osvobodi dominantnih, ne le filmskih, temveč vseprisotno množično posredovanih podob, pridobi gledalčevo pozornost in ustvari percepcijo, ki se lahko v pedagoškem polju izkaže za temeljno orodje v procesu vplivanja na percepcijo. Gledalec je s filmsko izkušnjo postavljen v pozicijo, ko lahko izničuje svojo predfilmsko identiteto in poustvari percepcijo do drugih in s tem tudi do deprivilegiranih. Gledalčeva realnost se lahko spremeni, filmsko izkustvo mu lahko prek novih inputov že znana dejstva realizira v nov pomen in mu omogoči prepoznati potencial izkušnje osvoboditve od obstoječih prevladujočih vzorcev. Filmska artikulacija razmerja posameznika z družbo je bistvenega pomena v obravnavani tematiki, ki meri na problematizacijo sfere nesprejemanja različnosti, kjer dominirajo podobe iluzornega idealiziranega sveta. Filmska zgodba lahko v tem kontekstu prek čutnih zaznav učinkuje na zavestno mišljenje in prek procesov identifikacije vpliva na miselne procese in spremembe v stališčih, ki so produkt prevladujoče perspektive. S tem ko subjekt postane soustvarjalec filmske kreacije, postane kreator lastnih miselnih konceptov, kar posledično, prek medosebnih relacij in zmožnosti vzajemnega vplivanja in določanja individuumov, součinkuje v družbenih procesih in vpliva na stanje kolektivnega duha.

Doktorska disertacija je interdisciplinarne narave in v njej so teme, ki so obravnavane, analizirane z vidika filmske teorije, medijskih študij, sociologije, socialne psihologije ter filozofije, pri čemer je problematika proučevanja utemeljena na osnovi relevantne znanstvene literature z omenjenih področij, z vključevanjem prispevkov teoretikov, ki so vsak na svojem področju bistveno razvili teoretske poglede. Metodologija v doktorski disertaciji je vezana na področja ključnih študij s povezovanjem s historično metodo in interdisciplinarnim pristopom kritične analize diskurza. Izhajam iz kritičnega študija relevantne literature, razvijanja objektivnih argumentov in razumevanja struktur teorij, ki so temelj v okviru osrednjega principa raziskovanja in obravnavanja teze v kontekstu preučevanja obstoječih teorij in študij v polju interdisciplinarnih teoretskih konceptov. V procesu raziskovanja je analiza usmerjena tudi v preučevanje družbenih in kulturnih pojavov, ki so raziskovani v povezavi njihovih soodvisnosti do individuuma, v odnosu do katerega so interpretirani in vključeni v kontekstu konstrukcije filmskega pogleda kot pogleda drugega. Raziskovalna strategija v pomembnem delu temelji na pristopu kritične

analize diskurza, z osredotočenostjo na raziskovanje relacij ter vplivov družbenih procesov in strukturnih odnosov nadzora, moči, prevlade in diskriminacije, s poudarkom na kritični analizi form in vsebin v okviru pogojev in strukture znanstvene vednosti, izhajajoč iz epistemoloških študij ter diskurzivnih teorij. Diskurzivno-analitično raziskovanje omogoča raziskovanje marginaliziranosti in odnosa večine do manifestacij neenakosti prek izražanja v jezikovni rabi in skozi diskurz. Vključitev v diskurz tako presega individualne rabe in načine delovanja ter izgrajuje kolektiven način percepcije, ki se veže na družbene prezentacije. Aplikacija kritične misli na družbeno pogojeno konceptualnost subjekta je bistvena pri razkrivanju motivov za konstrukcijo posameznika po meri, kar je vezano na interpretacijo problema raziskovalnega vprašanja.

Na platformi teoretskih izhodišč sem se zato, da sem ugotovila vplive na percepcijo gledalca, usmerila v razmerje med filmom, naracijo, gledalcem, procesi identifikacije, recepcijo in percepcijo. V analizi konkretnih filmov različnih zvrsti, ki služijo študijam primerov, sem se oprla na primerjalno metodologijo na podlagi filmskih teorij. V analizi filmov sem namreč s primerjalno analizo vključila tudi tekstualne analize. Proučila sem izbrane filme ter dodatno prek interpretacije filma kot celote le-tega razčlenila na posamezne dele ter z dekompozicijsko analizo konstrukcije posameznih delov filma, scen in kadrov izvedla interpretacijo posameznih delov v kontekstu njihovega odnosa drug do drugega ter do celote. Prek rekonstrukcije sem nato s sintezo definirala vpliv na kognitivne procese pri gledalcu v sferi filmske govornice, pri čemer sem v analizo implementirala znanstvena dognanja iz področja kognitivne psihologije. Cilj analitične interpretacije je razumevanje filma v njegovih tematskih, naracijskih, ikoničnih, estetskih elementih, pri čemer je filmska analiza vključevala tudi aspekt arhetipske podobe lika, ki je, v kontekstu razsežnosti filmske zgodbe, označen kot drugačen. Kompozicija ugotovitev prek povezave historične metode ter kritične analize diskurza z interdisciplinarnim pristopom je ključna za združitev, integracijo ter utemeljitev dognanj postavljene teze, pri združitvi bistvenih elementov argumentacije v celoto in spoznanj, do katerih je pripeljal analitičen pristop in je rezultat realizacije metodološkega pristopa.

## 2 RAZLIČNOST V KONTEKSTU PERCEPCIJE S STRANI DRUŽBE

Posameznik ima o lastnem jazu določene predstave in vedenje, ki predstavlja njegovo zavedanje sebe in njegovo lastno identiteto, kar vpliva na njegovo samopodobo. Zavedanje samega sebe mu zagotavlja umeščanje v socialne interakcije, v katerih znotraj različnih kontekstov prihajajo v ospredje različni jazi in različne identitete. »Vsaka identiteta je svojevrsten obred prehoda, liminalno stanje vmesnosti, napredek iz ene oblike v drugo, drugačno, popolnejšo. Tovrstna identitetna percepcija je, tudi če jo opredelimo kot začasno, omejeno, »tekočo«, vendarle etično neizogibna, saj odpira nove možnosti za nastanek naravno pravičnejše skupnosti in hipotetično tiho transformacijo sodobne sfere delovanja in mišljenja« (Medica 2009, 17). Različnost posameznikov in družbenih skupin predstavlja priložnost razumeti, da absolutizem ni stanje, h kateremu je potrebno stremeti, temveč da obstaja neskončno polje različnosti, ki omogoča nova spoznanja, nova doživljanja in nove izkušnje. V tem polju smo vsi ljudje združeni v posebni enakosti, ki izhaja iz tega, da se med seboj razlikujemo, torej nas ravno različnost enači. Različnost tako naj ne bi bila kategorija, ki jo je potrebno izničiti in uniformirati, temveč tista, ki daje širino in omogoča napredek. Pri tem je potrebno razumeti, da se vsakršno stališče izrazi ter pridobi vrednost v konkretni družbeni situaciji. Individuum po Foucaultu ne stoji nasproti oblasti, temveč je eden njenih primarnih učinkov. Individuum je učinek oblasti in sočasno oblast potuje skozi individuum, ki ga je tudi sama konstituirala (Foucault 2008, 141). Individuumi se nenehno vežejo na diskurze, ki konstituirajo oblast, nanje se vpliva in tudi sami vplivajo, pri čemer niso fiksirani, temveč so podvrženi nenehnemu pretakanju. V tem delovanju se oblikujejo tudi družbeno ukoreninjene predstave o osebah, ki so drugačne – različne v primerjavi z večino v določenem družbenem prostoru, močno ukoreninjene in ustvarjajo percepcijo, ki povzroča distanco in odklonilnost, s katero se ljudje zaščitijo pred neznanim. Vztrajanje pri diferenci, kar poda v razmislek Rutar, je hkrati vztrajanje pri oblikovanju takšnih družbenih sprememb, ki bodo vsakemu človeškemu bitju zagotavljale enake možnosti za življenje in predstavlja vztrajanje proti vsakršni obliki dominance, oblasti in hierarhije. Pomemben je obrat, skupni boj za enake pogoje in ne napad na tiste, ki ne uporabljajo ustreznih izrazov. Prepoznavanje in ohranjanje difference je bistveno dejanje, ki ga zmore storiti vsako človeško bitje, njeno prepoznavanje in ohranjanje pa je ključno demokratično in etično dejanje (Rutar 2003, 10–11). Pomanjkanje osebnih izkušenj z ljudmi, ki so različni od večine, v ljudeh sproža

domneve in ustvarja mite, ki poglobljajo stereotipna mnenja, stališča in vrednote<sup>7</sup>. Vrednote lahko razumemo kot močno zaželeno zunanje karakteristike družbenega vedenja. V hierarhiji stališč so vrednote pozicionirane na najvišje mesto stališč. »V našem vsakdanu se vsak trenutek srečujemo z ocenami, prepričanji in stališči, ki imajo izvor v socialni interakciji in jih lahko pojmujejo kot del socialne resničnosti« (Repovš 2000, 95). Socialne interakcije potekajo na ravni delovanja posameznikov, skupin in družbenih sistemov. V tem procesu se generirajo družbena pravila, ki predstavljajo skupinske norme, s katerimi se omogoča delovanje v okviru skupinske dinamike in se zmanjšujejo možnosti za ustvarjanje konfliktov. Ko razmišljamo o ljudeh in objektih, se naše podedovane genetske nagnjenosti, podobe in navade, ki smo se jih naučili, spomini nanje, ki smo jih ohranili, in naše kulturne kategorije združujejo v analizo in predstavljajo en element v reakciji percepcij in mnenj (Moscovici 2000, 21). Posameznik je s tem determiniran že v zgodnji razvojni fazi prek zapisa, ki mu ga posreduje zgodovinski kontekst njegove skupnosti. K temu se nadgradijo še vplivi primarnega okolja in socializacijskih procesov, ki ustvarjajo človeka, ki nadaljuje rod. Kar obstaja in se deduje od vekomaj, svojo vrednost, dolguje okoliščini, da obenem predstavlja tisto, kar je najbolj razširjeno in je najbolj zakoreninjeno v vsakem posamezniku in prebiva v vsakem človeku in sloju, v katerem nastajajo nagonska, nedokazljiva in neovrgljiva vrednotenja (Simmel 1993, 31). Pomemben vpliv pri ustvarjanju stališč že v obdobju zgodnje socializacije predstavljajo mediji, ki so vpeti tako v življenja posameznikov kot v delovanje institucij ter v veliki meri tudi v interakcijo informacij med posamezniki in institucijami. Simmel (1993, 42) govori o podružbljanju kot formi, ki »se udejanja na nešteto različnih načinov, forma, v kateri individui na podlagi različnih interesov – čutnih ali idealnih, trenutnih ali trajnih, zavestnih ali nezavednih, takih, ki kavzalno potiskajo ali pa teološko vlečejo – zrastejo v neko enotnost, v kateri se ti interesi udejanjijo.« Ti procesi so tesno povezani s specifikami dobe digitalizacije. Ustvarjene in vzpostavljene družbene konstelacije posamezniki tako še učinkoviteje in hitreje na reprezentativni ravni akceptirajo ter na individualni ravni ponotranjijo, s tem pa se še intenzivneje vzpostavi proces učinkovanja na posameznikova mnenja, stališča in vrednote. »Vsaka interpretacija dražljajskega dotoka, vsako vedenje in védenje, stališče, prepričanje, mnenje imajo svoje izhodišče v strukturah, procesih in vsebinah kognitivnega sistema.« (Repovš 2000, 96)

---

<sup>7</sup> Nastran Ule razlikuje med pomenom navedenih treh pojmov: za stališča je značilno, da so zasnovana na intelektualni, emocionalni in aktivnostni komponenti. Mnenja so bolj specifična od stališč in manj stabilna ter predstavljajo konkretizacijo stališč v konkretnih situacijah. Vrednote so splošnejše od stališč, lahko pa predstavljajo izvor stališč. Z njimi označujemo pozitivne, zaželene ideje, za katere se je vredno zavzemati (Nastran Ule 1992, 96).

Individualna stališča in njihova naravnost posameznika determinirajo na kognitivni<sup>8</sup> ravni, kjer se odvija njegovo doživljanje na podlagi občutkov, misli, prepričanj, kar vpliva na njegovo vedenje. Prav tako ga determinirajo v vsakodnevnih relacijah v povezavi s socialnimi reprezentacijami, ki jih doživlja v odnosnih razmerjih in so posledica tako interaktivnega odnosa s socialnim okoljem kot s posamezniki v določeni družbeni skupini ter v odnosih z drugimi družbenimi skupinami. Moscovici je razvil teorijo socialnih reprezentacij, ki jo opredeli kot skupine predstav, izjav, pojmovanj ljudi o različnih stvareh v vsakodnevnem življenju. Pojem socialnih reprezentacij je razvil iz Durkheimove opredelitve kolektivnih reprezentacij<sup>9</sup>. Preučevanje socialnih reprezentacij razume kot preučevanje človeka, ki si postavlja vprašanja in išče odgovore ali razmišlja ter kot posameznika med procesiranjem informacij ali vedenja v zvezi s tem. Preučujemo torej človeka, katerega cilj ni vedenje, temveč razumevanje. Vprašanje, ki se postavlja, je, kaj je misleča družba? To vprašanje je tisto, ki ga želi raziskovanje socialnih reprezentacij opazovati in razumeti, in sicer z analizo okoliščin, v katerih komunicirajo skupine, sprejemajo odločitve in poskušajo bodisi nekaj razkriti bodisi prikriti ter z analizo dosežkov in prepričanj, torej ideologij, znanosti in socialnih reprezentacij. Socialne reprezentacije so povezane s simbolično mislijo in kakršno koli obliko mentalnega življenja, ki predpostavlja jezik (Moscovici 2000, 29). Družba predstavlja pomembno središčno točko preučevanja, kot tudi individualna pozicija posameznika, oboje pa vpliva na razmišljanje v družbenem prostoru in na procese sklepanja, ki igrajo pomembno vlogo v socialnih reprezentacijah. Socialne reprezentacije so tako del individualne kot družbene ravni in so vpete v vse aspekte socialnega življenja. Posameznik deluje prek reprezentacij realnosti, pri čemer nenehno predeluje svoje lastne reprezentacije. Ta proces je ves čas prisoten, saj generira definiranje njega samega in njegovega delovanja v družbenem okolju. Ob tem se odvija tudi izražanje kolektivnih reprezentacij, ki vplivajo na mišljenje in dojemanje znotraj skupin in odnosov članov te skupnosti. Odnos med zunanjim in notranjim svetom predstavlja strukturiranje kognitivnih shem, stališč, kulturnih modelov in norm. Moscovici opredeli, da vsaka socialna

---

<sup>8</sup> Danes ima beseda kognitivno zelo splošen pomen in velja za kakršno koli obdelavo informacij (Moscovici 2000, 225).

<sup>9</sup> Moscovici (2000, 27) meni, da je glavna naloga socialne psihologije preučevanje predstav, njihovih lastnosti, njihovega izvora in njihovega vpliva. Tej nalogi ni namenjena nobena druga disciplina in nobena ni bolj opremljena zanjo. Dejansko je socialni psihologiji Durkheim zaupal nalogo: »Kar se tiče zakonov kolektivnega oblikovanja idej, so te še bolj popolnoma neznanе. Socialna psihologija, katere naloga bi bilo določiti jih, je komaj kaj več kot izraz, ki zajema vse vrste splošnih vprašanj, različnih in nenatančnih, brez opredeljenih predmetov. Kar bi bilo treba storiti, je raziskati, če primerjamo mitske teme, legende in ljudske tradicije ter jezike, kako se družbene reprezentacije med seboj privlačijo ali izključujejo, se združujejo ali se med seboj razlikujejo itd.« (Durkheim, (1895)/1982, pp. 41–2 v: Moscovici 200, 27).

reprezentacija opravlja različne vrste funkcij, nekatere so kognitivne, kot denimo sidranje pomenov, stabilizacija ali destabilizacija situacij, ki jih povzročajo, druge opravljajo družbene funkcije, in sicer ohranjanje ali ustvarjanje identitet ter kolektivnega ravnovesja. To deluje s pomočjo nenehnega procesa v obliki skupnih sodb ali sklepanj. Na ta način se metodološko in v povezavi z jezikovnimi orodji, ki so jih prej vzbujali, retorični (načini izražanja) in logični (naravne oblike sklepanja) pristopi umeščajo na dokaze. Gre za analizo vseh tistih načinov razmišljanja, ki jih vzpostavlja vsakdanje življenje in se zgodovinsko vzdržujejo. Načini razmišljanja veljajo za neposredno socializirane »objekte«, ki pa jih kognitivno in diskurzivno kolektivistično nenehno vodijo k rekonstrukciji v pomenu, ki se nanaša na resničnost in na njih same. Brez jezika pa socialne reprezentacije ne morejo obstajati in posledično ne more obstajati družba. Zato je jezikovno mesto v analizi socialnih reprezentacij nujno prisotno, pri čemer besede niso neposredni prevod idej, tako kot diskurzi nikoli niso neposredni odsev družbenih stališč (Moscovici 2000, 158–159). Sidranje in konkretizacija tako predstavljata bistvena procesa v okviru ustvarjanja socialnih reprezentacij. Sidranje razumemo kot kategoriziranje procesov in njihovo poimenovanje, ki rezultira v to, da določeni stvari dodelimo smisel, jo osmislimo, pri čemer pa je pomembno, da pri tem ustvarimo povezavo z znanjem, ki ga že imamo. Proces konkretizacije je prav tako ključen, saj omogoča preoblikovanje abstrakcij v oprijemljivo podobo. Prek socialnih reprezentacij ustvarjamo smisel o svetu, zato predstavljajo prepričanja, ki so osnova za posameznikovo vedenje, seveda pa se nenehno na novo ustvarjajo in spreminjajo v okviru določenih kulturnih, družbenih in zgodovinskih kontekstov. Na ta način se oblikujejo socialne skupine, ki sodelujejo pri razlagah in interpretacijah ter nejasne stvari pretvarjajo v razumljive, s čimer se zadovoljuje osnovno potrebo po razjasnitvi nejasnosti. Socialne reprezentacije oblikujejo posameznikovo zaznavanje in mišljenje. Pojmi, predstave, interpretacije ljudi predstavljajo jasne sisteme kognicij, ki ustvarjajo možnosti za vsakodnevno komunikacijo znotraj družbenih skupin, ustvarjajo novo znanje ter osmišljajo stvari. V tem procesu se ustvarjajo tudi stališča, ki jih Moscovici (2000, 235) razume kot koncept ene izmed razsežnosti socialnih reprezentacij. Fazio, Blascovich in Driscoll obravnavajo stališča kot povezave med določenim objektom in oceno tega objekta. Ko se odnos obravnava kot povezava, postane očitno, da se moč odnosa, kot vsak konstrukt, ki temelji na asociativnem učenju, lahko razlikuje. To pomeni, da je moč povezanosti med objektom in njegovo oceno lahko različna. Ta asociativna moč je postavljena kot glavna določitev verjetnosti, da se bo odnos aktiviral iz spomina, ko posameznik naleti na objekt odnosa. Posameznik vrednotenje določenega objekta ali osebe poveže s stališčem v spominu,



za katerega pa ni nujno, da v spominu obstaja predhodna ocena ali pa da se vrednotenje aktivira. Ta kontinuum ponuja zanimivo sredstvo konceptualizacije moči stališča, saj položaj vzdolž kontinuuma določa moč stališča. Stališče dveh posameznikov z enakimi ocenami na nekaterih instrumentih za merjenje stališč se lahko še vedno izrazito razlikuje po njihovi jakosti, torej po verjetnosti aktiviranja, ko posameznik naleti na objekt stališča. V takšni situaciji se lahko aktivira stališče enega posameznika, medtem ko se stališče drugega morda ne. Posledično je posameznik z aktivacijo stališča v boljšem položaju, saj lahko vpliva na presojo in vedenje. Dokazi, ki podpirajo to trditev, so bili pridobljeni v številnih raziskavah (Fazio idr. 2003, 303). Stališča so funkcionalne konstrukcije, ki so za posameznika izjemno pomembne, saj strukturirajo njegovo družbeno doživetje, mu pomagajo sprejemati odločitve ter olajšajo umeščanje raznolikih objektov in ljudi, s katerimi se vsakodnevno srečuje. Stališča pomagajo posamezniku pri presojah, ki zahtevajo hitre odločitve v procesu prejemanja zunanjih dražljajev, saj pride v primeru, da posameznik poseduje določena stališča, do doprinosov v kvaliteti, hitrosti in enostavnosti. Stališča tako vplivajo na presoje in vedenja. Repovš v povezavi s socialno resničnostjo<sup>10</sup> izpostavi tri osnovne komponente, ki določajo interakcijo posameznika s socialnim okoljem in drugimi posamezniki, in sicer okolje, kognitivni sistem in posameznikov notranji model sveta. Okolje predstavlja materialni svet, v katerega je postavljen posameznik, ki predstavlja izjemno veliko dražljajev, ki posamezniku omogočajo, da spozna trenutno stanje v okolju. Posameznik spozna okolje s pomočjo svojih senzornih organov in kompleksnega kognitivnega sistema, ki mu s pomočjo množice specializiranih struktur in procesov ter ogromne količine akumuliranega znanja omogoča osmišljanje, razlago senzornega dotoka, predvidevanje prihodnjih dogodkov in načrtovanje lastnega vedenja. Posameznikov notranji model sveta je eden izmed pomembnih elementov kognitivnega sistema in predstavlja sestavni del delovanja človekovega kognitivnega sistema. Notranji model sveta predstavlja kompleksno reprezentacijo stanja v okolju in organizmu na način, kot ga omogočata trenutni senzorni

---

<sup>10</sup> Repovš opredeljuje socialno resničnost kot del posameznikovega notranjega modela sveta, ki se nanaša na socialne odnose, procese in vsebine, kakor tudi kot tisti del notranjega modela sveta, ki izvira iz socialnih odnosov, procesov ali vsebin (doživljanje, vezano na socialne interakcije). Oba dela socialne resničnosti se v velikem delu prekrivata. Socialno resničnost lahko pojmuje kot:

- del posameznikovega doživljanja, ki se nanaša na socialne vsebine;
- del posameznikovega doživljanja, ki izvira iz socialne interakcije;
- del kognitivnega sistema oz. natančneje njegovih procesov, sposobnosti, miselnih predstav in znanja, ki se nanaša na socialne vsebine;
- del posameznikovega kognitivnega sistema, ki izvira iz socialne interakcije in tistega, ki je nastal in se oblikoval skozi posameznikovo socialno interakcijo;
- tisti del zunanje stvarnosti, ki je rezultat socialne interakcije posameznikov (Repovš 2000).

dotok in obstoječe znanje. Posameznikov notranji model sveta predstavlja edino vsebino kognitivnega sistema, ki je dostopna introspekciji in edini vsebini, o kateri posameznik lahko poroča, predstavlja torej posameznikovo doživljanje, posameznikovo zavest. S tem ko vključimo v obravnavo notranji model sveta, si omogočimo vključevanje fenomenoloških informacij v obravnavo socialne resničnosti, s tem pa omogočimo povezovanje fenomenološkega, kognitivnega in socialnega vidika obravnave (Repovš 2000, 91–92) Na konstrukcijo notranjega modela sveta vplivajo posameznikov kognitivni sistem in vse znanje, ki ga je kadar koli pridobil. Socialna resničnost predstavlja rezultate interakcij med posamezniki v socialnem okolju. S pomočjo zaznavanja si reprezentiramo posameznike, s katerimi prihajamo v interakcijo in v situacije v socialnem okolju. Družbene situacije, v katere vstopa posameznik, so pomembne enote v percepciji, na katero vplivajo spoznanja ugotavljanja posameznih razlik v razumevanju subjektov, ki vstopajo v te situacije. V teh procesih je bistven posameznik, ki informacije prek zaznavanja predeluje in objektivno realnost dojema na subjektivni način. Na posameznika vplivajo drugi ljudje, ki ni nujno, da so fizično prisotni. Lahko se zanje samo predstavlja, da so prisotni ali pa je njihova prisotnost samo pomenska. Pomenska prisotnost se v veliki meri nanaša na dejstvo, da besedo razumemo simbolično skozi pomen, ki je povezan z različnimi dojemaji, besedami in pojmi, in ti pomeni so utemeljeni v človeških dogovorih in normah. Pri tem so pomembni vsi vidiki socialnih misli in socialne percepcije, kakor tudi posredne in neposredne interakcije med ljudmi.

Vse človeške interakcije, ne glede na to, ali izhajajo iz odnosov dveh posameznikov, skupine ali posameznika z institucijami, predpostavljajo reprezentacije, ki jih karakterizirajo. Odvijajo se izmenjave akcij in reakcij in pri vseh izmenjavah z ljudmi so vključene socialne reprezentacije, ki kontrolirajo informacije, ki jih prejmejo in katerim poizkušamo pripisati pomen. Vsi smo obdani s podobami, besedami in idejami, ki prodirajo v naše čute in misli, ne da bi se tega zavedali, pri čemer reprezentacije vplivajo na posameznikove kognitivne aktivnosti. Znotraj bolj praktičnega področja družbenih dogodkov, kot izpostavi Štrajn, različna dojemanja identitete in nenadzorovanega prepletanja vseh simbolnih označevalcev, ki so prišli z njimi, nakazujejo včasih grobe konflikte, zlasti glede etnične identitete. Ko je meščanska razredna družba razvila nove oblike predstavljanja družbeno konstruirane realnosti in posebno mesto in vlogo estetskih praks (običajno poznane kot umetnost) v tej resničnosti, je identiteta postala imenovalc številnih različnih uporab in pomenov. Po drugi strani pa je sam izraz izgubil svojo »nedolžnost« zaradi kompleksnosti vplivov novih oblik

reprezentacij, ki so (kot nujni intelektualni dodatek) prispevale k reprodukciji javnosti. Vloga fotografije in filma v tem smislu je bila ogromna. Morda bi danes lahko rekli, da je film po obdobju razvijanja različnih formatov v različnih registrih dosegel točko, ko bi lahko subjektivnost (v psihološkem ali sociološkem smislu) v družbeni realnosti skoraj določili kot nekakšno »reprezentacijo reprezentacije«, kar pomeni, da »prava subjektivnost« predstavlja zamišljena ali konceptualna reprezentacija subjektivnosti (Štrajn 2017a, 213). Procesi, ki se oblikujejo v povezavi z vtisi o osebah, s katerimi posameznik prihaja v interakcije, odigravajo pomembno vlogo v percepciji, ki jo ima posameznik predhodno že izoblikovano. Prav tako pa vplivajo na preoblikovanje percepcije z vsemi pristranskimi parametri, ki doživljanje sooblikujejo. Na sprejemanje in dojetanje vtisov in dejanj drugih ljudi vplivajo pomeni posameznih situacij in stopnje pomembnosti, ki se vežejo na pretekle izkušnje. Beseda izkušnja zajema širok spekter dogodkov, saj posameznikove izkušnje segajo od nejasnih, neanaliziranih občutkov ali vtisov do zelo abstraktnih verbalnih konceptov o svetu. Hastorf, Schneide in Polefka ločujejo med tremi skupinami izkušenj. Prvo skupino tvorijo neobdelani občutki, ki so nekoliko nejasni in jih ni možno natančno označiti, čeprav so zelo resnični. Kadar so takšni občutki izstopajoči, jih poskušamo razjasniti z uporabo etikete ali nakazovanjem na vzrok. V drugo skupino sodijo verbalno opisane izkušnje, ki se dogajajo v vsakdanjem življenju, ko dogodke, predmete in lastnosti predmetov etiketiramo, označimo jih z besednimi etiketami. Dogodke in predmete kategoriziramo z uporabo jezikovnih oznak, s tem, ko znotraj te skupine izkušenj razumemo tiste izkušnje, o katerih govorimo. Znotraj te skupine se izkušnje močno razlikujejo glede na našo dejavnost označevanja. Gre pa za neposredne izkušnje, ki se razlikujejo v svoji kompleksnosti in stopnji abstraktnosti. Narava izkušnje je neločljivo povezana s postopkom kategoriziranja, ki ga določa naš jezikovni sistem. Tretjo skupino izkušenj, poimenovano »znanstvene« izkušnje, ki je še bolj abstraktna, prav tako določa naš jezikovni sistem. Ta skupina izkušenj presega preprosto percepcijo predmetov ali dogodkov, saj gre za ustvarjanje kategorij, ki združujejo predmete ali dogodke skupaj. Primeri tovrstnih abstraktnih izkušenj so družbeni status, zvestoba in pravičnost. Te kategorije ali spremenljivke se nam zdijo celo bolj abstraktne, saj jih je težko povezati z referenti v zunanjem svetu. Nekatere kategorije se nam ne zdijo intuitivno očitne, naše zavedanje jezikovnega kategoriziranja je precej izrazito. Pravzaprav se je postavilo vprašanje, ali jih imenovati izkušnje ali načine razmišljanja o izkušnjah. Ta razlikovanje med tremi vrstami izkušenj so pomembna, ker razumevanje percepcije ljudi zahteva, da imamo v mislih tri različne razrede izkušenj in pomen jezika kot determinante izkušnje (Hastorf idr. 1970, 2–3). Strukturiran svet predmetov in ljudi, ki ga zaznava posameznik, je takoj prisoten

v zavedanju, brez odlašanja in brez zavesti o razlagi se preko izkušenj vključi v percepcijo posameznika.

Naše izkušnje sveta so zelo selektivne, saj se iz nešteto mešanih dražljajev zavedamo samo določenih dražljajev in določenih njihovih lastnosti. Posamezniki in skupine kreirajo reprezentacije med komunikacijo ter medsebojnim sodelovanjem in ne morejo biti ustvarjene med izolacijo, so kolektivno izhodišče. Ko so enkrat ustvarjene, vodijo svojo pot, krožijo, se združujejo, privlačijo in odbijajo druga drugo ter ustvarjajo nove, medtem ko stare izginejo. Moscovici povzame, da naše reprezentacije neznano naredijo poznano, kar je še en način, ki nakazuje, da so odvisne od spomina. Akumulacija spomina jim na eni strani preprečuje nenadne spremembe, po drugi pa jim omogoča določeno neodvisnost od sedanjih dogodkov. Iz tega nabora skupnih izkušenj in spominov ustvarimo podobe, jezik in kretnje, potrebne za premagovanje neznanega s svojimi spremljajočimi se bojznimi. Izkušnje in spomini so dinamični in nesmrtni. Usidranje in objektiviranje sta torej načina upravljanja s spominom. Prvo ga ohranja v gibanju, ker je notranje usmerjen, vedno uravnava predmete, osebe in dogodke, ki se razvrščajo po vrsti in poimenskih etiketah. Objektiviranje, ki je bolj ali manj usmerjeno v druge, iz spomina črpa koncepte in podobe, jih pomeša in reproducira z zunanjim svetom, s ciljem narediti stvari znane iz materije, ki je že poznana (Moscovici 2000, 54). Teorija socialnih reprezentacij v vsej njihovi nenavadnosti in nepredvidljivosti izhaja iz raznolikosti posameznikov, stališč in pojavov. Iz te raznolikosti pa sledi tendenca h konstruiranju stabilnega in predvidljivega sveta. Teorija socialnih reprezentacij se je razvila na osnovi predstav in prepričanj, družbenega izvora zaznav in prepričanj v povezavi z njihovo omejujočo vlogo (Moscovici 2000, 127). Moscoviceva teorija socialnih reprezentacij izpostavlja družbeno naravo kognitivnih procesov, ki se odvijajo na individualni ravni posameznika ter na ravni kolektivnega družbenega doživljanja, pri čemer se vežejo na stališča, prepričanja in vrednote. Predstavljajo stališča, ki so del posameznikovega kognitivnega sistema ter del socialnih interakcij, so strukturirana in se širijo ter delijo v socialnem okolju in so tako del kolektivnega referenčnega sistema reprezentacij. Predstave ljudem na eni strani služijo kot paradigme pri komunikaciji, na drugi strani pa kot sredstvo praktične orientacije. Moscovici opredeljuje socialne reprezentacije kot vedno kompleksne in nujno vpisane v "okvir že obstoječe misli", torej vedno odvisne od sistemov verovanja, zasidranih v vrednotah, tradicijah in podobah sveta in obstoja. Predvsem so predmet stalnega družbenega dela v diskurzu in prek njega, tako da se lahko vsak nov pojav vedno znova vključi v obrazložitve utemeljenih modelov, ki so znani in zato

sprejemljivi. Ta postopek izmenjave in sestave idej je toliko bolj potreben, saj se odziva na dvostransko zahtevo posameznikov in kolektivov: na eni strani za izgradnjo miselnih in razumevajočih sistemov, na drugi pa za sprejemanje sporazumnih vizij delovanja, ki jim omogočajo ohraniti družbeno vez, celo kontinuiteto sporočanja ideje. Reprezentacije zato vedno igrajo trojno vlogo osvetlitve (dajanje smisla resničnosti), integracije (vključevanje novih idej ali dejstev v že znane okvire) in delitve (zagotavljanje zdrave pameti s pomočjo prepoznavanja dane kolektivnosti). Sistemi za razlago sveta in dogodkov so na ta način bistveni prenašalci mnenj, sodb in prepričanj, usmerjeni v zagotavljanje ustreznosti in pravilnosti naših vezi in našega ravnanja kot skupnosti. Zastopati pomeni hkrati predstaviti odsotne stvari in jih predstaviti tako, da izpolnjujejo pogoje za argumentirano skladnost, racionalnost in normativno integriteto skupine. (Moscovici 2000, 157). Teorija družbenih reprezentacij se na eni strani ukvarja z vprašanji družbene povezanosti in delovanja, na drugi strani pa s socialnim znanjem, komunikacijo in jezikom. Na izražanje individualnih stališč vpliva kolektivni sistem reprezentacij, ki izhaja iz skupnega referenčnega okvirja.

V interakcijah z drugimi ljudmi v socialnem okolju posameznik zaznava druge kot subjektivne dejavnike, na kar vplivajo njegova mnenja, stališča, vrednote in cilji, s katerimi vstopa v odnose. Prek zaznavnih in kognitivnih procesov lahko posameznik hitro in enostavno razume ter prek procesa zaznavanja interpretira socialne informacije, kar vodi v določeno vedenje. Kakšno je posameznikovo zaznavanje, kako dojema socialne objekte, interakcije v družbenem okolju in odnose, predstavlja pomemben del analiz socialne kognitivne psihologije. Posamezniki so v svojem ravnanju racionalni in ciljno usmerjeni. Razumevanje samih sebe, drugih, družbenega okolja in dejavnikov družbenega okolja, ki na posameznika vplivajo, je temeljni del raziskovanja socialne kognicije. Kot opredeljujeta Fiske in Taylor se predmet preučevanja socialne kognicije<sup>11</sup> nanaša na to, kako ljudje razumejo druge ljudi in sebe. Tematika je pomembna za preučevanje stališč, dojetanje posameznikov, stereotipiziranje, preučevanje marginalnih skupin ipd. Kognitivni procesi vključujejo oblikovanje, uporabo in spreminjanje kognitivnih elementov (Fiske in Taylor 1991, 14). To področje raziskovanja je pomembno za analizo socialne percepcije, v okviru

---

<sup>11</sup> Dva splošna pristopa v socialni kogniciji segata v zgodnjo moderno filozofijo. Elementarni pristop se začne z idejami kot elementi, ki postanejo povezani v vse bolj zapletene spojine. Ljudje tvorijo povezave med idejami zaradi ponavljajočih se bližin idej v prostoru ali času. Zgodnji psihologi so uporabili introspektivno analizo kot metodo za razčlenitev svojih spominskih procesov na osnovne elemente. Gestalt psihologi so imeli holističen pristop. Osredotočili so se na miselno dejavno konstrukcijo resničnosti, ne pa na objektivni opis spodbujevalnega polja. Osredotočili so se na izkušnjo osebe z dinamičnimi celotami in ne na posamezne elemente. Človeški um ni vsota njegovih sestavnih delov, temveč je celota. (Fiske in Taylor 1991, 19–20).

katere se raziskuje kompleksen proces pridobivanja védenja o drugih. Kot navajata Fiske in Taylor, naša percepcija sveta odraža prepletanje med tistim, kar je zunaj in tistim, kar v svet prinesemo mi. Paradoksalno je, da se doprinosna sveta mnogo bolj zavedamo kot lastnih prispevkov za naše kognitivne procese. Kot strukturirano znanje, ki ga prinašamo v vsakdanje dožemanje, sheme poudarjajo našo aktivno konstrukcijo resničnosti. To ne pomeni, da nas dražljaji ne omejujejo, toda stiliziranje vpliva shem je zanimivo, ker poudarja del medsebojnega delovanja – naš lastni prispevek – ki je večinoma zavesten in kljubuje zdravi pameti (Fiske in Taylor 1991, 99). Sheme simbolizirajo predstave družbenih skupin in gre za nadindividualni koncept. Nove informacije, ki jih prejema posameznik, pomembno vplivajo na obstoječe sheme in oblikovanje novih, pomembno vlogo pa odigra tudi motivacijski vidik.

Socialna percepcija do oseb, ki so kategorizirane kot različne, večinoma izhaja iz vtisov o teh osebah, ki niso posledica lastnih izkušenj, temveč sekundarno pridobljenih mnenj.<sup>12</sup> Sklepanja o drugih osebah pogosto niso motivirana s potrebo po nepristranskosti in približevanju čim bolj realni podobi. Posameznikova stališča konstituirajo njegove odzive na ugoden ali neugoden način, kar vodi v močno povezanost stališč in vedenja, na kar vplivajo tudi drugi faktorji, kot so družbene norme, navade, osebne karakteristike, specifične situacije ipd. Na stališča vplivajo tako individualni psihološki procesi kakor tudi družbene

---

<sup>12</sup> Raziskava o socialni reprezentaciji duševne bolezni, ki je bila izvedena v treh italijanskih mestih (Bologna, Rim, Neapelj), je bila orientirana na analizo socialnih reprezentacij duševne bolezni v posameznikovih mnenjih in celo v njegovem vedenju. Osnovo je predstavljala radikalna reforma na področju psihiatrije v letu 1978, ki je vpeljala izjemno pomembne procesne spremembe ne le teoretičnih kategorij uporabe interpretacij duševnih bolezni, temveč tudi metode psihiatrične podpore: pravni koncept »družbene nevarnosti« duševno bolne osebe je izginil; psihiatrične bolnišnice so bile zaprte za nove oskrbovance; decentralizacija storitev na lokalnih ravneh je bila okrepljena; psihiatrova primarna funkcija je bila oskrbovanje (zdravljenje je bila sekundarna) je bila orientirana na zdravje, fokusirana na preventivo in terapijo. Ta proces je očitno vplival na profesionalne vloge in spretnosti strokovnjakov (psihiatrov, psihologov in medicinskih sester) – s tem, ko so se spremenili organizacijski okviri, so se sočasno spremenile tudi metode in cilji vsakodnevnega dela. S problematiko so bili seznanjeni tudi neeksperti in splošna javnost. Raziskava je bila v treh mestih izvedena na dveh skupinah, in sicer na študentih različnih področij (medicine, psihologije, matematike, medicinske sestre) in na socialnih in zdravstvenih delavcih, vezanih na lokalno svetovanje in psihiatrične enote (psihiatri, psihiatrične sestre, psihologi). Vprašanje, ki se je postavilo, je bilo, kaj se je nekaj let po sprejetem zakonu spremenilo v percepciji o duševni bolezni in kakšne socialne reprezentacije so bile dovršene s strani zdravstvenih delavcev in neekspertov. Podatki iz vprašalnika so pokazali, da sta obe skupini vprašanih pokazali več tolerance do duševno bolnih, večji poudarek je bil na socialnem okolju in dehospitalizaciji kot na terapevtskem orodju in na podkrepitvi psihosocialnega modela mentalnih bolezni. Vsaka podskupina vzorca predstavlja podobno sestavno konfiguracijo reprezentativnega področja. To kaže na to, da je na generalni kulturni in družbeni stopnji veliko različnih načinov, kako so osnovne kategorije, kot so normalnost/nenormalnost, fizična patologija/duševna deviacija, izdelani za dojemane. Normalnost in jaz sta opisana kot pozitivna, nenormalnost/patologija negativno kot »drugo kot jaz«. Pri tem je pomembno razlikovanje s fizično boleznijo, ki lahko hitro zadane vsakega in zato zahteva razumevanje in empatijo. Duševni bolnik pa je nasprotno ekstremno distanciran od »jaza« (Zani 1993).

institucije, znotraj katerih se subjekt oblikuje. Posameznikovo družbeno vedenje temelji na kognitivnih procesih in strukturah, na osnovi katerih združuje informacije za formiranje vtisov o drugih ljudeh. Kako posameznik doživlja situacijo, v kateri se nahaja in kako se nanjo odziva, je odvisno od njegovih socialnih reprezentacij. Socialne kategorije in sheme povezujemo s pričakovanji in njihovimi učinki, pomagajo nam razumeti svet. Fiske in Taylor definirata sheme kot kognitivne strukture ljudi, ki predstavljajo znanje o konceptu ali vrsti dražljaja, vključno z njegovimi atributi in razmerji med atributi. Sheme olajšajo obdelavo od spodaj navzgor oz. konceptualno, v nasprotju z obdelavo od spodaj navzgor oz. s podatki. Koncept shem izvira iz več virov, ki poudarjajo našo aktivno konstrukcijo resničnosti. Preden lahko ljudje uporabijo svoje sheme, morajo vedeti, katera kategorija ustreza določenemu dražljaju, na katerega naletijo. Procesi kategorizacije opisujejo, kako razvrščamo in identificiramo posamezne primere kot člane večjih poznanih skupin. Osnovna načela kategorizacije vključujejo zavračanje klasične ideje, da imajo naravne kategorije potrebne in dovolj definirajoče se lastnosti. Namesto tega so člani kategorij povezani po podobnosti posamezne družine (Fiske in Taylor 1991, 137). Sheme razumemo kot kognitivni okvir, v okviru katerega interpretiramo informacije in jih nato organiziramo v smiselne strukture. Raziskovanje shem se v največji meri ukvarja z uporabo organiziranega splošnega predhodnega znanja za razumevanje novih informacij. Nove sheme se oblikujejo s tem, ko pridobivamo nove informacije in doživljamo nove izkušnje, kar prav tako vodi v preoblikovanje obstoječih shem. Glede na to, kako stabilna je kognitivna struktura, je odvisno tudi procesiranje informacij. Pri tem je pomembno poznavanje vpliva na to, kako ljudje organizirajo socialne informacije. Pri tem se poznavanje odraža v različnih dimenzijah glede na to, v kakšnem odnosu je posameznik z določeno osebo. Poznane osebe predstavljajo dokaj stabilne kognitivne strukture, pri čemer se tudi sama organizacija socialnih informacij, v primeru informacij o poznanih ali pa o nepoznanih osebah, formira bolj enostavno. Tako posameznik za osebe, ki so mu tuje, potrebuje druge impulze, da se vzpostavi proces spoznavnih procesov, ki se te posamezne osebe ali skupine dotikajo. To je pomembno z vidika dojetja oseb, ki so kategorizirane kot različne in ne sodijo v domet naših prevladujočih segmentov poznavanja, zato se ustvarjanje mnenj vzpostavlja prek drugih kanalov, v okviru katerih odigravajo množični mediji vse pomembnejšo vlogo. Večina teorij družbenih spoznanj in vedenja razlaga, da posameznik organizira in povzema svoja spoznanja in vedenje o različnih pomembnih topikah v kognitivne strukture, ki oblikujejo interpretacijo in ustvarjajo percepcijo. Mnenje si ustvarimo na podlagi preteklega vedenja posamezne osebe. Za presojo določenih lastnosti je vrsta pridobljenega znanja odvisna od

količine izkušenj, ki so nakopičene v spominu in jih je mogoče priklicati. Z večanjem izkušenj postajajo reprezentacije poznavanja določenih lastnosti vse bolj abstraktne. Ko enkrat pridobimo abstraktno znanje o lastnostih, se ljudje pri odločanju o njih zanašamo na te abstrakcije. Percepcija funkcionira na kognitivni ravni in prek nje posameznik oblikuje lastno dožemanje oseb, situacij in sveta, ki ga obdaja. V procesu ustvarjanja percepcije se odvija opazovanje, razlaganje, oblikovanje vedenja in iz vsega navedenega vrednotenje. Na podlagi tega interpretiramo ljudi, na kar vplivajo pretekle izkušnje in vrednostni referenčni sistem, ki je osnova za posameznikove motive, vedenje in dejanja. Pomembno vlogo pri sooblikovanju izkustvenega sveta imajo mediji. Kot navaja McQuail, je osrednja predpostavka, ki se nanaša na vprašanja družbe in kulture, ta, da so mediji institucija, ki se v svojem bistvu ukvarja s proizvodnjo in distribucijo znanja v najširšem pomenu besede. Takšno znanje nam omogoča, da osmislimo naše izkušnje družbenega sveta, tudi če se »sprejemanje smisla« pojavlja na razmeroma avtonomne in raznolike načine. Informacije, slike in ideje, ki so na voljo v medijih, so lahko za večino ljudi glavni vir zavesti o skupnem preteklem času (zgodovini) in o sedanjosti družbe. So tudi skladišče spominov in zemljevid, kje smo in kdo smo (identiteta), ob tem pa zagotavlja tudi materiale za orientacijo v prihodnosti. Mediji v veliki meri služijo konstituiranju naših percepcij in definicij družbene realnosti in normalnosti za namene javnega, skupnega družbenega življenja in so ključni vir standardov, modelov in norm (McQuail 2009, 57). Posameznik je poleg tega, da je nenehno v interakciji z drugimi posamezniki, sočasno tudi v interakciji z medijskimi vsebinami, kar vpliva na oblikovanje socialnih procesov, vsi ti socialni procesi pa vplivajo povratno na posameznika, njegove miselne procese, odzive, vedenje. Ti procesi potekajo prepleteno, nezavedno in se odvijajo ves čas. Socialno okolje oblikuje posameznika, vendar ima le-ta v tem procesu do vseh determinant, ki nanj vplivajo, svobodno voljo in moč, da usmerja vse zunanje vplive. Neopazni procesi, ki izhajajo iz posameznikovih misli, občutkov, prepričanj, so zelo pomembni, ker lahko vplivajo ali neposredno upravljajo vedenje. Psihološke povezave vidikov socialnega vedenja so povezane s temeljnimi kognitivnimi procesi in strukturami.

## **2.1 »(Ne)normalnost« kot družbena konstrukcija**

Družbeni sistem pozicionira različne oblike drugačnosti na družbene robove, najpogosteje v institucionalizirane oblike bivanja in nadzora, od azilantskih domov, do romskih naselij, institucij za osebe s posebnimi potrebami itd. Osrednji družbeni prostor ne odobrava



odstopanj od družbenih norm, ki sodijo v krog zaželenih standardov. Družbene norme definirajo način življenja v posamezni socialni skupnosti in vplivajo na posameznikovo mišljenje, delovanje in vedenje. S tem ko norme prek uveljavljenih prepričanj zaželenih in pravih vedenj predstavljajo družbena pravila v posamezni skupnosti, opravljajo funkcijo zapovedovanja in prepovedovanja. Družbene norme lahko razumemo kot pričakovanja glede družbenega delovanja, ki so skladna z neformalnimi pričakovanimi dogovori in formalno sprejetimi pravili. Posameznik deluje v skladu z družbenimi normami in pričakovanji, ker to zanj pomeni pozitivne posledice, medtem ko neskladje z normami povzroči sankcije. Posledično določena družbena skupnost deluje skladno, pričakovano in kontrolirano. Interes sistematizacije je, da ne prihaja do izmenjav in komunikacij novih elementov, spreminjanj metod, konceptov, okusov in vedenj ter vzpostavitve razlik med skupinami in posamezniki. Razlikovanje med različnimi vsebinami, ki jih konzumira posameznik, izhaja tudi iz kulturnih razlik, znotraj katerih se izoblikuje določen okus. Na ta način se ohranja pripadnost drugim in skladnost s pripadajočimi mnenji in kodeksi, s ciljem ohranjanja obstoječe in prepoznane pozicije. Moscovici opredeljuje, da dejavnosti celotne družbe ali skupine vedno povzročijo določitev norme in utrditev večinskega odziva. Ko je ta norma razvita, se vedenja, mnenja, sredstva za zadovoljevanje potreb in dejansko vsa mogoča družbena dejanja razdelijo v štiri kategorije, in sicer kaj je dovoljeno, kaj je prepovedano, kaj je vključeno in kaj je izključeno. Te norme, ki segajo od najresnejših do najbolj trivialnih področij, ločijo pozitivno od negativnega, pri tem pa vsako dejanje prevzame socialni ali deviantni značaj, odvisno od področja, ki mu je bilo prej dodeljeno. Skupine in posamezniki se močno razlikujejo glede na stopnjo ponotranjenosti norm ali družbenih odzivov, pri čemer lahko gre za vprašanje globoke zavzetosti ali zgolj površinske navezanosti, v skrajnih primerih gre za samodejni odziv. Obstoj notranjega konflikta ali neskladje med stopnjami upoštevanja norm in sodb ustvarja nagnjenost k spremembam in potencial za njihovo spremembo (Moscovici 1976, 69). Norme namreč odigravajo pomembno vlogo pri spreminjanju vedenjskih vzorcev. Okvir, znotraj katerega funkcionira naše socialno življenje, predstavlja nastavke za našo kolektivno zavest. Posameznik norme ponotranji in se na ta način pozicionira kot zgleden član skupnosti. Vsakršne oblike drugačnosti odstopajo od sprejetih družbenih norm in lahko predstavljajo moteč dejavnik za uveljavljen in delujoč sistem, obenem pa tudi dejavnik sprememb. Naše dožemanje tega, kar je določena oseba nameravala storiti, je enako pomembno kot naše o tem, kaj je v resnici storila (Hastorf idr. 1970, 89–90). Zaznavanje priložnosti je osrednje v posameznikovi percepciji drugih ljudi. Zaznave in pomeni, ki jih posameznik ustvari v srečanjih z drugimi ljudmi, usmerjajo

njegovo vedenje. Natančno opredeljene vloge in normativna pravila, ki že obstajajo, mašijo mehanizem medosebnega vedenja, saj zagotavljajo skupna pravila za vedenje, vendar lahko na enak način zmanjšajo možnosti za medosebno pripisovanje vlog. Vloge in norme, ki se dojemajo kot zunanje sile, lahko zmanjšajo nagnjenost k iskanju novih definicij. Raziskovanje percepcije ljudi vključuje tako analizo dražljajev in natančnosti, s katero so zabeleženi, kot analizo načinov, kako posamezniki aktivno predelujejo te dražljaje, s ciljem ustvarjanja medosebnega pomena.

Osebe, ki so kategorizirane kot različne, v družbenem okolju odstopajo od večine in predstavljajo odstopanje od družbenih norm. Kot navaja Foucault »v renesansi je bila norost navzoča povsod in s svojimi podobami ali nevarnostmi vpletena v vsako izkušnjo. V klasicističnem obdobju pa so jo razkazovali z druge strani rešetk; čeprav je bila navzoča, je bila le iz daljave, pod očesom razuma, ki ni več priznaval sorodstva z njo in ki ga ni bilo več treba biti sram zaradi morebitne prevelike podobnosti.« (Foucault 1998, 72) Razporeditev moči v posamezni družbi vpliva na to, kako ljudje dojemajo različne oblike drugačnosti, ki naj bi bile neproduktivne in nekoristne. Sama pomanjkljivost, fizična, duševna ali kulturno pogojena, postane pomanjkljiva šele, ko je kot taka klasificirana in ko je ta pomanjkljivost prek ideologije umeščena v družbo in v socialne prezentacije. S to klasifikacijo, s katero predstavlja odklon od norm, postane predmet nadzora, izolacije in sankcij. Norost je nadzorovana in jo je treba disciplinirati, s čimer se omejujejo tveganja. Reformna gibanja v drugi polovici 18. stoletja so si prizadevala za uničevanje nečistosti z izolacijo vsega »kužnega«, kar so postavili vsem na ogled, v poduk, kako se lahko izgubijo vse pravice in človeka sramotno poniža ... »Zamislili so si idealni azil, ki bi ohranil vse bistvene funkcije, hkrati pa bi bil urejen tako, da bi zlo v njem lahko životarilo, a se ne bi moglo nikoli razširiti; azil, v katerem bi bilo brezumje povsem obvladano in bi se ponujalo pogledu, pri tem pa ne bi ogrožalo opazovalcev; azil, v katerem bi brezumje imelo vso moč zgleда, pri tem pa ne bi bilo nobene nevarnosti okužbe. Skratka, azil, ki bi spet postal to, kar naj bi bil v resnici: kletka« (Foucault 1998, 170). Znotraj diskurza nadzorovanja marginalnih skupin se potreba po njihovi kontroli in nadzoru povečuje ter s tem postane dominantna doktrina vednosti. Nenormalni in patološki deli družbenega sistema onemogočajo njegovo učinkovito delovanje, povečujejo stopnjo nevarnosti in zato se jih umešča izven osrednjih družbenih struktur. Družba se gradi na način, da izločuje vse oblike neželenih drugačnosti. Foucault (2008, 298) izpostavi, da »se posredno konstituiramo z izključitvijo določenih drugih: zločincev, norcev itn.« Norost, ki so jo izumili v novem veku, je posledično sistematizirala

sistem institucionalnega zapiranja »norcev«. Distribucija subjektov poteka skladno s sistematičnim akumuliranjem krotkih in čistih subjektov. Različnost je pripoznana kot nasprotje enakemu oz. standardiziranemu, če se navežem na koncept kulturne industrije, v boju proti različnim strukturam dominacije, ki vse oblike različnosti segregira s tem, da jih ali institucionalizira ali izloči. Rutar (2003, 9) govori o perspektivi nedoločljivosti identitete<sup>13</sup>, kjer je vsako telo hendikepirano, hkrati pa je točno zavest o hendikepu in njegovi univerzalnosti ključni vzvod zavesti, s pomočjo katerega prepozna vsak konkretni hendikep kot nekaj, kar ima v določenih družbenih razmerah lahko negativni predznak, lahko pa bi imel tudi katerega koli drugega. »Hendikep razumemo kot nezmožnost človeškega bitja, da bi kljub neskončnemu številu izkušenj lahko imelo izkušnjo – samega sebe. Aktualizacija kot način realizacije virtualnega omogoča vsaki zavesti tudi izkušnjo lastne enkratnosti in neponovljivosti« (Rutar 2003, 8). Prevladujoča paradigma razumevanja hendikepa se giba od usmiljenja do pomilovanja in celo gnusa ter običajno teži k distanciranju. Ena in druga stran sta postavljeni vsaka na svoj pol, ki imata stik samo prek sistemskih relacij, umestitev drugačnega v osrednji družbeni sistem pa je mogoč le pod pogojem prilagoditve »zdravi« množici subjektov. Foucault (1998, 125) kritično ugotavlja, da so v vsem klasicističnem obdobju »norčevo telo razumeli kot vidno in trdno navzočnost njegove bolezni: od tod ta telesna zdravljenja, katerih pomen pa je v celoti izhajal iz moralnega dožemanja in moralnega zdravljenja telesa«. Družbeni ideal se oddaljuje od vseh anomalij in tako ustvarja osrednji družbeni prostor po meri, kamor ne sodijo odklonskosti, ki jih prinaša različnost in jo mehanizmi nadzora pod krinko varnega pozicioniranja zatirajo, mediji pa ta sistem ohranjajo in nadgrajujejo. »Kadar govorimo o *paradoksu različnosti*, pa se soočamo z realnostjo, znotraj katere nam hitro postane jasno, da se s povečevanjem števila medijev število kvalitativno drugačnih izdelkov še zdaleč ne povečuje. Večina novih izdelkov, ki nas obkrožajo, so iste ali podobne orientacije. Razlikujejo se v vizualnih elementih, kontaktih, formah. Medijska različnost se ne odraža v kvalitativni različnosti. Na trgu se soočamo z velikim številom podobnih medijev« (Medica 2017, 81–82). Standardizacija vsebin poteka tudi na področju medijske produkcije in medijske distribucije ter tako ohranja in vzpodbuja delovanje sistema zelenih standardov in norm.

---

<sup>13</sup> »Prav zaradi določanja identitete ljudem so bili invalidi in drugačni ljudje največkrat žrtve izključevanja in brutalnega odstranjevanja iz občestev. Torej so na svoji koži doživljali, kakšne so nujne posledice delovanja zavesti, ki hoče ohraniti »čiste identitete«. Invalidne identitete so bile zato vselej manj sposobne, neustrezne, neadekvantne, odveč« (Rutar 2003, 10).

## 2.2 Različnost kot izključevalna kategorija

Različnost je pogosto tretirana kot kategorija, ki zaradi nepoznavanja ljudi navdaja s previdnostjo, pogosto pa lahko vodi do strahov, ki so posledica nepoznavanja in obrambe pred neznanim. »Tisto, kar večidel izziva in določa našo dejavnost, je diferenciacija nasproti drugim bitjem; če jo želimo izrabiti in med njimi zavzeti pravilen položaj, je treba upoštevati njihovo različnost. Predmet praktičnega zanimanja je vse, kar nas nasproti njim oskrbi s prednostjo ali pomanjkljivostjo, in ne to, v čemer se z njimi ujemamo in kar je prej samoumevna podlaga ukrepajočega ravnanja. (Simmel 1993, 32) Posameznik deluje tako na ravni lastne individualnosti kot na ravni množice in le njemu lastne kvalitete ga diferencirajo od tistega, kar je skupno množici. Pri tem je potrebno izpostaviti ključno vlogo stališč, s katerimi posameznik oblikuje vednost o svetu. Stališča predstavljajo sklop prepričanj o določeni stvari in vplivajo na posameznikovo vedenje, pri čemer pa je ključni vidik, v kolikšnem obsegu vedenje odraža temeljna stališča. Stališča so pridobljena skozi socializacijo: prek staršev, vrstnikov, družbenih skupin in množičnih medijev, ki v tej konstrukciji odigravajo pomembno vlogo. McQuail opredeli simbolno vsebino ali sporočilo množičnega komuniciranja kot tipično »proizvedeno« na standardizirani način (množična proizvodnja), ki se ponovno uporablja in ponavlja v identičnih oblikah. Njegov tok je pretežno enosmeren. Na splošno je izgubil svojo edinstvenost in izvirnost razmnoževanja in prekomerne uporabe. Medijsko sporočilo je produkt dela z menjalno vrednostjo na medijskem trgu in uporabno vrednostjo za njegovega sprejemnika, medijskega potrošnika. V bistvu gre za blago in se v tem pogledu razlikuje od simbolne vsebine drugih tipov človeške komunikacije. Kljub spreminjajoči se tehnologiji množična komunikacija ostaja v celotnem okviru institucije množičnih medijev. To se na splošno nanaša na nabor medijskih organizacij in dejavnosti, skupaj z lastnimi formalnimi ali neformalnimi pravili delovanja ter včasih tudi pravnimi in političnimi pravili zahtev, ki jih postavlja družba. Ti odražajo pričakovanja javnosti kot celote in drugih družbenih institucij (kot so politike, vlade, pravo, vera in gospodarstvo). Medijske institucije so se postopoma razvijale okoli ključnih dejavnosti objavljanja in razširjanja. Prekrivajo se tudi z drugimi institucijami, še posebej, ker te širijo njihove javne komunikacijske aktivnosti. Segmentirajo se v različne skupine in se s časom tudi spreminjajo. Kljub temu obstaja več tipičnih značilnosti, ki jih definirajo poleg osrednje dejavnosti, ki je ustvarjanje in distribucija »vednosti« (informacije, ideje, kultura) v imenu tistih, ki želijo komunicirati in kot odgovor na individualne in kolektivne zahteve (McQuail 2009, 52–55). Množični mediji razvijajo institucionalne oblike, ki se

vgrajujejo v družbene sisteme in s tem usmerjajo, nadzorujejo ter posledično tudi vplivajo na potrošniško, politično in družbeno vedenje ljudi. Kljub določenim spremembam v dobi digitalizacije ostaja izhodiščni koncept množičnega komuniciranja enak. Mediji še vedno izhajajo iz tistih perspektiv, ki se nanašajo na modele prenosa in pridobivanja pozornosti, pri čemer vključene strani sprejmejo konsenz v procesu dogovorjenega dojetanja in namena. Medica izpostavi mediatizacijo<sup>14</sup>, ki vedno bolj intenzivno spreminja odnose na relaciji medijev in družbe, saj vključuje aktivno delovanje samega medija na komunikacijo v družbenem in kulturnem kontekstu, znotraj katerega poteka razumevanje in interpretiranje tega delovanja. Pri tem gre za širše (meta)spremembe medijev in oblik komunikacije, kar spreminja vsakodnevno življenje, osebne odnose in kolektivne identitete, družbena razmerja in celotno družbo. Tako se npr. kot predstavnike migrantskih skupnosti predstavlja kot manj profilirane osebe, mediji in novinarji izjemno redko objavljajo informacije, pridobljene neposredno iz strani migrantskih virov. Navedeno rezultira v splošno mnenje, da se migranti v veliki meri pojavljajo vezano na senzacionalne teme. Spremembe v obravnavanju migrantske problematike se manifestirajo tri nivojsko, in sicer na nivoju medijev, na nivoju politike in na nivoju vsakdanjega življenja (Medica 2017, 75–76). Podoben princip poteka v medijski komunikaciji pri prikazovanju oseb s posebnimi potrebami. Stereotipi o njih se močno zasidrajo v kognitivni sistem ljudi, saj pogosto nimajo lastnih izkušenj, s katerimi bi lahko pridobili objektivne informacije. V relacijah med posamezniki in družbo, znotraj katerih se razvijajo in reproducirajo stališča in vrednote, pa tudi poglobljajo stereotipi, ključno funkcijo opravljajo mediji. McQuail povzame, da ne le, da imajo množični mediji določene objektivne učinke na družbo, temveč tudi sledijo družbenemu namenu v funkciji intence in pozitivnega vrednotenja. Navedeno se nanaša na učinke razširjanja informacij, izražanja različnih glasov in stališč, pomoči pri oblikovanju javnega mnenja o določenih razpravah. Številne zabavne in kulturne dejavnosti medijev izvirajo iz namenov načrtovanih učinkov, kjer običajno lahko ugotovimo ozadje, predvsem tistih, ki imajo v lasti ali usmerjajo medije in v njih delajo, kot tudi tistih, za katere mediji zagotavljajo komunikacijske kanale, vključno z vladami, oblastmi in posameznimi komunikatorji. Ni presenetljivo, da obstaja veliko različnih mnenj (javnih, zasebnih in institucionalnih) o tem, kaj bi mediji morali ali ne bi smeli početi in o tem, kako dobro nastopajo, a pri tem ni dvoma, da se od njih pričakuje veliko. Ko govorimo o normativni teoriji, se sklicujemo na ideje

---

<sup>14</sup> Mediatizacijski pristop je zadnji dve desetletji postopoma postal sistematičen koncept za razumevanje in teoretiziranje transformacije vsakdanjega življenja, kulture in družbe v kontekstu tekoče transformacije medijev (Krotz 2017, 103).

pravice in odgovornosti, ki so podlaga za ta pričakovanja koristi medijev posameznikom in družbi (McQuail 2009, 138). Ideja normativne teorije opredeljuje določene norme in standarde, kaj bi mediji v družbi morali početi v nasprotju s tem, kar dejansko počnejo. Z normami in standardi orisuje merila tako znotraj kot zunaj medijev, kaj je dobro in kaj slabo v opredeljevanju različnih pričakovanj glede strukture, ravnanja in delovanja medijev. Mediji niso samo posredniki družbene realnosti, temveč le-to reproducirajo. Krotz mediatizacijo opredeljuje kot najpomembnejši metaproces za medije in komuniciranje v kontekstu zgodovinskega razvoja, ki je potekal in se odvija kot sprememba (komunikacijskih) medijev in njihovih posledic. Te spremembe običajno vključujejo prihod novih medijev in rast pomena medijev nasploh, saj novi mediji na splošno ne nadomeščajo starih. Kot ključne metaprocese, ki vplivajo na demokracijo ter družbo, kulturo, politiko in druge življenjske razmere, opredeli globalizacijo, individualizacijo, mediatizacijo in rast pomena gospodarstva (komercializacijo) (Krotz 2007, 3–4). Mediatizacija vključuje vse kulture in družbe, zato je opredeljena kot metaproces, ki ne poteka linearno, temveč so procesi, ki se odvijajo, večplastni in večsmerni. Tako nosijo mediji veliko odgovornost tudi v ustvarjanju posplošenih mnenj in stališč, ki generalizirajo marginalne skupine, kreirajo stereotipe, ki jih posamezniki in družba hitro prevzamejo kot splošno sprejeta dejstva. Foucault poudarja materialne in ekonomske komponente, mnenja in dejstvo, da medijem nujno vladajo politično-ekonomski interesi. Mediji prenašajo mnenja, materialnost, zajeto v ekonomskih in oblastniških mehanizmih, ki zavzamejo obliko tiska in založništva ter kasneje kinematografije in televizije (Foucault 2008, 168). V digitalni dobi je hitrost prenosa informacij in njihova daljnosežnost izjemna, temu pa so pridružene sofisticirane oblike nadzorovanja, ki se prek digitalnega sveta umeščajo v realni svet in posameznika spremljajo in usmerjajo v obeh svetovih. Posameznik je neprestano viden, transparenten in izpostavljen, sistema nadzora in samonadzora pa sta razširjena tako po celotnem digitalnem svetu kot po realnem družbenem prostoru. Izključitev vseh drugačnih, marginalnih in deprivilegiranih povzroči njihovo utišanje in ustvari pogoje za delovanje družbe v »smeri razuma«. Navedeno je močno prisotno in dodatno medijsko sproducirano za vse marginalizirane skupine, ki so posledično izločene iz družbenega sistema in prisiljene na bivanje v lastnih odmaknjenih skupnostih. »Pri poročanju o migrantih lahko rečemo, da izstopajo naslednje skupne značilnosti: poročanje o migrantih je odvisno od politične stabilnosti in kvalitete medetničnih odnosov v državi; stereotipi in predsodki vplivajo na razumevanje večinsko-manjšinskih relacij in vplivajo na medije; razlike se doživljajo kot politično relevantne, nevarnost za nacionalne interese, simbol potencialnih konfliktov, kar še dodatno povečuje

nezaupanje do migrantov« (Medica 2017, 83). Prek sistematiziranega vplivanja na ustvarjanje mnenj in stališč se konstruira percepcija o tem, kakšni individuumi so v družbi sprejemljivi in katere je potrebno izločiti v imenu varnosti in produktivnega funkcioniranja družbe kot celote. Institucije poskrbijo za utišanje izločenih in izključenih oseb, ki odstopajo od družbeno sprejetih norm. Norost odpravlja vse oblike svobode in njena institucionalizacija je vezana na razmerja med oblastjo in vednostjo, kot navaja Foucault (1998, 182–183):

»Osemnajsto stoletje je okoli zavesti o norosti in njeni grozeči rasti počasi in še vedno zelo nepovezano izoblikovalo povsem nov red konceptov. Norost je v pokrajini brezumja, kamor jo je umestilo 16. stoletje, skrivala pomen in vir, ki sta bila nejasno moralna; njena skrivnost jo je povezovala z grehom, živalskost pa, ki so jo v njej zaznavali, je, paradoksalno, ni naredila bolj nedolžne. V drugi polovici 18. stoletja norosti niso več videli v tem, kar človeka približuje pradavnemu padcu ali nedoločno navzoči živalskosti; prav narobe, umeščali so jo v tisto oddaljenost, s katero se človek oddalji od sebe samega, od svojega sveta in od vsega, kar mu ponuja neposrednost narave; norost je postala možna v tistem okolju, kjer se pokvarijo človekovi odnosi do čutnega sveta, časa in do drugih; norost je bila možna zaradi vsega, kar je v človekovem življenju in razvoju prelom z neposrednostjo.«

### 2.2.1 Kategoriziranje, stereotipiziranje, stigmatiziranje

S procesom posploševanja si posameznik kompleksne stvari predstavlja bolj razumljivo in poenostavljeno.. Stereotipi postanejo soglasno sprejeti in se delijo med pripadniki družbenih skupin ter prenašajo medgeneracijsko. Pogosto lahko vodijo v predsodke, ki predstavljajo stališča, ki niso preverjena in argumentirana in jih je težko spremeniti. Glavni mehanizem ustvarjanja stereotipov predstavlja poenostavljanje in posploševanje, saj prek procesa prejemanja informacij, ki jih posameznik pridobiva iz okolja, poteka proces njihovega razvrščanja v kategorije, kar posamezniku omogoča razumevanje in interpretacijo, ne glede na to, ali je kategorizacija osnovana na realni sliki. Ljudje pogosto raje uporabljajo družbene stereotipe kot konkretne lastnosti za razumevanje ljudi. Stereotipi so bogatejši, ustvarijo več asociacij in so bolj artikulirani kot lastnosti, kar vodi do več neodvečnih lastnosti v različnih psiholoških, fizičnih, vedenjskih in demografskih razsežnostih. In socialni stereotipi so bolj izraziti kot lastnosti, ki si jih prikličemo v spomin. Hastorf, Schneide in Polefka definirajo stereotipe kot skupek značilnosti, za katere se domneva, da ustrezajo kategoriji ljudi.

Stereotipi in implicitne teorije osebnosti so neizogibne posledice naših potreb, da bi razumeli svet. Preprosto ni dovolj časa, da bi vsako novo situacijo obravnavali v vsej svoji posebnosti in bili sposobni shraniti popolne edinstvenosti vsakega dogodka v svoje spomine. Stereotipi nas navdušujejo, ker pogosto implicirajo negativne in napačne lastnosti. Glede na zmožnost večine ljudi za obdelavo informacij so stereotipi neizogibni. Bistvo je, da se sčasoma verjetno vedemo preveč generalizirano glede vedenja posameznih dražljajev in ta težnja izhaja tudi iz naše potrebe po vsiljevanju stabilnosti vedenju drugih ljudi (Hastorf idr. 1970, 46). Ljudje smo avtomatično usmerjeni v osnovne kategorije, kot so starost, spol, rasa ipd. Na kategorizacijo dražljajev in informacij vpliva individualna kultura, ki je prek jezika, kulturnih vzorcev in dogovorjenih norm pogojena s kulturo našega podedovanega kulturnega okolja in vplivi aktualnega družbenega okolja. Na nastajanje stereotipov vpliva osebni vrednostni sistem, tako da sprememba mnenj in stališč lahko pomembno vpliva na ustvarjanje, poglobljanje in ohranjanje stereotipov ter posledično na ustvarjanje predsodkov.

Značilnost predsodkov je, da nastajajo na predstavah in domnevah, ki pogosto niso objektivne, imajo pa znatno moč in trdnost v dojemanju posameznika. Moscovici opredeli, da je predsodke, bodisi nacionalne, rasne, generacijske bodisi vse ostale, mogoče premagati le s spreminjanjem naše družbene reprezentacije kulture in človeške narave. Če je po drugi strani pravilno prepričanje, da moramo prepričati antagonistične skupine ali posameznike, da imajo veliko skupnih lastnosti, da so si v resnici neverjetno podobni, bomo odpravili trde in hitre klasifikacije in medsebojne stereotipe. Posamezniki so grupirani v določene matrice identitet, ki jih ne izberejo sami in nad katerimi nimajo kontrole. Tako so označene vse normalne in deviantne manifestacije družbenega obstoja, posamezniki in skupine so stigmatizirani, bodisi psihološko bodisi politično (Moscovici 2000). Stereotipi in predsodki, ki se razvijejo iz njih, postanejo zakoreninjeni in močno vpeti v dojemanje ljudi. Vključujejo intenzivno čustveno komponento in se prevzemajo razmeroma avtomatično, pri čemer posameznik pogosto ne vključuje zavestne kontrolne komponente, sploh, če družbene okoliščine njihovo prevzemanje še pospešujejo. Množični mediji v tem procesu odigravajo intenzivno funkcijo ustvarjanja predstav posameznikom in dejavno vplivajo na podobo različnih družbenih skupin, tako v pozitivnem kot tudi v negativnem aspektu. Posebnosti posameznih družbenih skupin na ta način postanejo generalizirane in v primeru negativne čustvene naravnosti do njih se pogosto generirajo predsodki, ki se generalizirajo in jih posameznik ne kontrolira na individualni ravni. Stereotipiziranje in predsodki so samodejna



in neizogibna posledica kategorizacije, ki deluje kot prilagodljiv in funkcionalen proces. Stigma in dejanje stigmatizacije sta pogosta in prepoznavna oblika socialne izključenosti, vendar se prizadevanja za spopadanje z nekaterimi predsodki in diskriminacijami, ki so identificirane kot sestavni deli stigmatizacije, odražajo skozi oblike socialne inkluzije (Allman 2013, 5). Stigmatiziranje, ki je kulturno sproducirano, povzroča sistematično izključenost iz družbenih odnosov na osnovi določenih individualnih lastnosti ali pripadnosti posamezni skupini, ki je stigmatizirana. Hastorf, Schneide in Polefka stigmo opredelijo kot katero koli značilnost, ki jo negativno oceni veliko število ljudi. Fizična oviranost, duševne bolezni ali nezmožnosti, nebela barva kože, pomanjkanje atletskih sposobnosti in homoseksualnost so primeri lastnosti, ki se vsaj v nekaterih okoliščinah štejejo za stigme. Obstaja stereotip o tem, kako je nekdo stigmatiziran. Ker se interakcije med stigmatiziranimi in »normalnimi« verjetno dojemajo kot neprijetne, je razumljivo, da se stigmatizirani izogibajo interakciji z njimi in posledično so stigmatizirani ljudje pogosto prisiljeni v vloge, ki zgolj potrjujejo percepcijo drugih o njih (Hastorf idr. 1970). Posameznikova subjektivna realnost se konstruira v součinkovanju z vplivi, ki jih preko ideologij posredujejo institucije. Ideologije prek socializacije in komunikacijskih kanalov postanejo del vrednostnega sistema posameznika. »Asimilacija, integracija, inkluzija idr. so del novih ideoloških prijemov v postmodernem svetu ali svetu poznega pastoralnega kapitalizma« (Rutar 2002, 461).

Pri konstruiranju subjektivne družbene realnosti posameznik deluje pragmatično, saj stremi k temu, da je sprejet s strani ostalih članov skupnosti, od katerih potrebuje potrditve ustreznosti svojih dejanj. V ohranjanju tega ravnotežja je nenehno podvržen delovanju družbenih in medijskih silnic, ki delujejo vsaka s svojim interesom. Stereotipiziranje ljudi označuje z nekaj preprostimi in razumljivimi značilnostmi, ki predstavljajo bistveno označevalno komponento, pri čemer se posameznika ali skupino percipira poenostavljeno na teh nekaj označevalnih lastnosti. Te lastnosti postanejo nespremenljive in predstavljajo ločnico med »normalnim« in »nenormalnim«, izjemno močno se razvijajo tam, kjer so razmerja moči med različnimi skupnostmi neenako porazdeljena. Stereotipi se ne razvijejo iz lastnih izkušenj in manko tega izkustva dodatno omogoča njihovo nastajanje, zato je v procesu razbijanja stereotipov ključna vloga lastnih izkušenj, do katerih pa zaradi različnih ovir pride dokaj redko. Izkušnja, ki jo prek filmskega diskurza doživi gledalec, lahko predstavlja relevanten del izkustva posameznika, saj tako kot stereotipe tudi predsodke izgrajujemo v neosebni odnosih in jih na tej relaciji lahko tudi ustrezno reflektiramo in prevrednotimo v lastnem dojetju. V tem kontekstu bo v analizi filmov raziskovanje

usmerjeno tako v načine reprezentacije stereotipiziranja različnosti kakor tudi načine reprezentacije, na kakšen način se te konstrukcije razbija in kakšni procesi v percepciji posameznika ob tem potekajo.

### 2.2.2 Inkluzija

Vsi t. i. odkloni v družbi, ki odstopajo od postavljenih, kulturno pogojenih in predpisanih norm, vodijo v izključenost in segregacijo, če niso korigirani. Človeška integracija in izgon sta zelo zgodovinska in globoko sociološka, oblike socialne prikrajšanosti kot tudi socialne pravice trajajo že več sto let, če ne celoten potek človeške zgodovine same (Allman 2013, 11). Odsotnost dejanskih posameznikovih osebnih izkušenj prek kreiranja pogosto zmotnih domnev vodi do stereotipov in predsodkov, pri razbijanju katerih ima ključno vlogo inkluzija. Inkluzija lahko s tem, ko ustvari prostor in čas, sočasno ustvari tudi kategorije, kjer se lahko manifestirajo procesi fizične, izobraževalne in socialne integracije z osebami, ki so kategorizirane kot različne. Cilj inkluzije<sup>15</sup> je prevrednotenje ne le stališč, ampak tudi mišljenja in delovanja, tako na spoznavni kot na konceptualni ravni. Spremembe v socialnem svetu vplivajo na naša stališča in le-ta vplivajo na spreminjanje naših dejanj in vedenja. V tem kontekstu se navežujem na Foucaultev koncept sebstva in oblikovanja vednosti o sebi. Foucault govori o posebnih tehnikah, ki jih ljudje uporabljajo zato, da bi razumeli, kdo so. Te tehnike deli v štiri velike skupine, od katerih vsaka predstavlja matrico praktičnega razuma:

1. Tehnike reprodukcije omogočajo, da proizvajamo, transformiramo in manipuliramo predmete.
2. Tehnike znakovnih sistemov dovolijo uporabo znakov, smislov, simbolov ali pomena.
3. Tehnike oblasti določajo obnašanje posameznikov in s tem, ko jih podrejajo določenim ciljem ali dominaciji, objektivirajo subjekt.
4. Tehnike sebstva posameznikom omogočajo, da sami ali preko drugih delujejo na svoja telesa, dušo, misli, obnašanja in na svoj način obstajanja. Tehnike sebstva se

---

<sup>15</sup> Lesar izpostavi razlikovanje med izrazom integracija in inkluzija. Izraz inkluzija, ki je bil na evropskih tleh prvič uporabljen na konferenci o posebnih izobraževalnih potrebah v Salamanci, ni bil formalno povsem natančno določen, zato se inkluzija v številnih razpravah povezuje z integracijo, toda kakšno je njuno razmerje in pojmovanje, pa je odvisno od posameznega avtorja. Integracija se nanaša le na hendikepirane, medtem ko se inkluzija nanaša na vse učence (vendar s posebnim poudarkom na tiste, ki so izpostavljeni marginalizaciji in izključevanju) (Lesar 2008, 14). Razlikovanje med tema dvema pojmomoma lahko prenesemo na širše družbeno okolje v pojmovanju relevantnosti inkluzivne izkušnje nemarginaliziranih posameznikov in skupin v procesu vpliva individualne izkušnje na izničenje stereotipov, predsodkov in diskriminacije.

transformirajo, da dosežejo določeno stanje sreče, čistosti, modrosti, popolnosti ali nesmrtnosti.

Prvi dve vrsti tehnik se uporabljata v večini v znanosti in lingvistiki, drugi dve, torej tehnika dominacije in tehnika sebstva, se nanašata na organiziranje tako tiste vednosti, ki se nanaša na dominacijo kot tiste, ki se nanaša na sebstvo. Srečanje med različnimi tehnikami dominacije, ki se izvajajo na drugih in tehnikah sebstva, Foucault imenuje »vladnost«. Običajno te štiri vrste tehnik nenehno delujejo vzajemno, čeprav je vsaka izmed njih povezana z določeno obliko dominacije. Če ne gre le za pridobivanje določenih zmožnosti, vsaka izmed njih implicira določene načine izobraževanja in transformacije posameznikov, gre pa tudi za oblikovanje stališč (Foucault 2007, 262). Delovanje posameznika, na katerega vplivajo navedene tehnike, je neposredno vezano na to, kako se pri njem oblikujejo stališča. Poznavanje samega sebe oziroma želja po tem spoznanju, je bistvena pri prevrednotenju obstoječih stališč, ki so pogosto privzeta in ponotranjena s strani zunanjih vplivov, ki ne izvirajo iz odnosa s samim sabo in posledično lastnega odnosa s predmetom obravnave stališča. Foucault izhaja iz grške »skrbi zase«, ki je predstavlja eno izmed pomembnejših načel v mestnih državah, zelo pomembno pravilo obnašanja v družbenem in zasebnem življenju in enega od temeljnih načinov življenja. V današnjem času pa je ta pojem pri ljudeh izgubil svojo moč in se popolnoma zameglil. Spoznati samega sebe je bilo vedno povezano z drugim načelom, ki je bila skrb za sebe (Foucault 2007, 263). Izpolnjenost v skrbi zase v celotnem življenju predstavlja osnovo za lastna raziskovanja, izpraševanja in lastna spoznanja. Prek tega procesa posameznik lahko pride do svoje subjektivnosti. Allman izpostavi, da se za sodobnega odprtega misleca, ki se skuša spopasti s socialno inkluzijo in izključenostjo kot skupkom potencialno-kompleksnih konceptov med tistimi, ki preučujejo in izpovedujejo naravni, ekonomski ali družbeni red, zdi, da so ideje o moči posebej pomembne, tako z vidika moči elite kot z vidika opolnomočenja oseb s posebnimi potrebami. Zdi se, da moč poganja kolesa integracije. Čeprav je lahko moč prikazana kot tista, ki ima odločilno vlogo tako v naravnem kot v gospodarskem redu, deluje na področju družbenega, kjer jo je morda mogoče najboljše razumeti. Dovolj je pogledati zgodovino filozofije in socialno teorijo za dokaze, kako lahko moč in bližina moči omogoči ali zavira integracijo. Moč omogoča bližino do sredstev inkluzije, torej do inkluzijskih aparatov. Seveda preprosto odkrito razmišljanje o družbenih svetovih kot različicah inkluzivnih ali izključujočih družb ne vodi v družbe, ki so bolj vključujoče. Vendar pa omogočajo bolj odprt pogled, s katerim bi lahko razmišljali o preteklosti na način, ki odpira videnje prihodnosti (Allman 2013, 12).

Stališča so bistvena pri oblikovanju predstav o nas samih in seveda tudi pri izoblikovanju predstav o drugih osebah ter imajo osrednjo vlogo v socialni konstrukciji sveta ter vplivajo na percepcijo. Osebe s posebnimi potrebami pa so ravno v tem kontekstu percipirane s predsodki in porinjene na robove družbe. Njihova marginalizacija je pogosto posledica nepoznavanja, nerazumevanja in strahov družbe, v okviru katere ljudje z njimi nimajo interakcij in izkušenj. Inkluzija odigrava pomembno funkcijo ustvarjanja prostora in časa za procese, ki lahko omogočijo medosebne odnose, na osnovi katerih se lahko prevrednotijo stališča in ustvari vpliv na percepcijo. Fazio, Blascovich in Driscoll izpostavijo, da stališča, ki so močno dostopna v spominu, kot rezultat karakterizacije močnih povezav z ocenjevanjem objektov, prispevajo posamezniku znatni delež v usmerjanju spontanega vedenja, saj posamezniku ni treba premišljevati, razlagati ali soditi. Tovrstna stališča so nadrejena, konsistentna in kakovostnejša ter posamezniku omogočajo trajne odločitve, ki jih kasneje manj verjetno spreminja (Fazio idr. 2003, 320). Za realizacijo ideje inkluzije pa je predhodno potreben določen medij za prenos sporočilnosti, ki ustvari prostor za manifestacijo sporočila do posameznika. Posameznik namreč potrebuje določen zunanji impulz, ki njegova obstoječa vgrajena stališča postavi pod vprašaj in ga na ta način predrami. Priložnosti za pozitivne izkušnje v povezavi z vzpodbujanjem avtonomije vzpostavljajo okolje, kjer se pri vseh vključenih povečuje občutek kompetentnosti. Lesarjeva izpostavi, da se ideja inkluzije v slovenskem prostoru povezuje skorajda izključno s šolanjem hendikepiranih učencev. Vendar pa osnovna ideja inkluzije v temeljnih dokumentih s tega področja (*The Salamanca Statement 1994, UNESCO 2003*<sup>16</sup>) vključuje stališče, da lahko šola s spreminjanjem obstoječih in ustaljenih načinov delovanja omogoči večjo vključenost in participacijo tako v akademskem kot socialnem smislu do sedaj izključenih manjšinskih skupin oz. tistih skupin, ki so potisnjene na rob družbenega dogajanja. Inkluzija torej ni namenjena samo hendikepiranim, ampak tudi pripadnikom etničnih manjšin in tudi tistim, ki izhajajo iz družin z nižjim socialno-ekonomskim položajem ter učencem, ki pripadajo nomadskim skupinam, iskalcem azila, beguncem, učencem z drugačno spolno usmerjenostjo in tudi fantom, ki običajno dosegajo bistveno slabši učni uspeh, njihova vedenjska

---

<sup>16</sup> Vislie povzema Unescove dokumente, ki opredeljujejo inkluzivno izobraževanje kot tisto, ki:

- izpodbija vse politike in prakse izključevanja v izobraževanju;
- temelji na vse večjem mednarodnem soglasju o pravici vseh otrok do skupne izobrazbe v njihovem kraju, ne glede na njihovo ozadje, dosežek ali invalidnost;
- cilj je zagotoviti kakovostno izobraževanje za učence in v skupnosti in izobraževanje za vse.

Izjava iz Salamanke, ki so jo sprejeli predstavniki 92 vlad in 25 mednarodnih organizacij junija 1994, od takrat na splošno velja za močan instrument za inovacije na tem področju. Po Salamanci je postal jezikovni premik dejstvo: inkluzija je pridobila status globalnega deskriptorja (Vislie 2003, 18).

problematika pa jih bolj pogosto vodi v specializirane programe. Ob negativni opredelitvi je tako temeljna težnja zmanjševanje izključevanja, ki je posledica obstoječih šolskih praks. Pri udejanjanju inkluzije v praksi je nujno treba upoštevati ekonomsko, statusno in posebej politično hierarhijo, saj je izjemno pomemben kazalnik udejanjanja ideje inkluzije tudi socialna sprejetost (občutek pripadnosti in občutek spoštovanja) (Lesar 2013, 84–85). Vezano na tri dimenzije inkluzije Kotnik izpostavlja, da je fizična integracija brez pomena, če ni tudi socialne interakcije med udeleženci pedagoškega procesa, pri čemer je uspeh izobraževalne integracije v vsakem primeru odvisen le od ustreznih prilagoditev in modifikacij programa. Izpostavi inkluzivni *Mednarodni festival Igraj se z mano*, ki postavlja igro kot najbolj ustvarjalni, motivacijski, sprostitveni, socializacijski in delovno-učni proces v samo središče pedagoškega procesa. Prek dejavnosti projekta se izbrišejo meje med osebami s posebnimi potrebami in drugimi udeleženci. Skozi igro, ki je ena najzgodnejših in najbolj pristnih aktivnosti človeka, na osnovi katere ta spoznava svet in svojo okolico, se rušijo in brišejo miti o populaciji otrok in mladostnikov s posebnimi potrebami, s čimer se različnim udeležencem festivala omogoči spoznavanje drug drugega. Pasivna oblika predstavitve in dejavnosti se je že večkrat v preteklosti pokazala kot neuspešna. S tem se festival približuje konceptu doživljajske pedagogike, katere bistveni elementi so doživetje, izkušnja in spoznanje (Kotnik 2010, 19–20). Socialna inkluzija predstavlja sodelovanje ljudi v ekonomskem, političnem in kulturnem življenju znotraj glavnega toka družbe, pri čemer prihaja do izmenjavanja izkušenj in razvijanja spoštovanja drug do drugega, povzemajo Dattilo, Siperstein, McDowell, Schleien, Whitaker in Block. Dodatno izpostavijo, da so inkluzivne prostočasne storitve tiste, ki vsebujejo potrebno podporo in prilagodljivost za zagotavljanje priložnosti za ljudi z različnimi ozadji, kulturami, življenjskimi izkušnjami, pa tudi prirojenimi in pridobljenimi značilnostmi, ki omogočajo izbiro načinov izkušanja prostega časa, ki prispeva k njihovi splošni sreči in sposobnosti, da zasijejo (Dattilo idr. 2019, 71–72). Inkluzivne skupnosti omogočajo okolje, ki mu lahko vsi pripadajo in jim nudi priložnosti za izpolnjujoče bivanje, pri tem pa se lahko opredelijo tudi zaveze k socialni pravičnosti, ki izhaja iz odprave zatiranja in marginalizacije na kateri koli osnovi.

Izraza socialna inkluzija in socialna izključenost se uporabljata v celotni družboslovni znanosti in humanistični literaturi na mnogo različnih načinov, z namenom opisovanja dejanj družbene stratifikacije med človeškimi in živalskimi skupnostmi kot načelom za odražanje reda, ki se pojavlja znotraj družb za določitev družbenega položaja in kot pripoved za razlago in včasih utemeljitev, zakaj si ena ali več skupin zasluži dostop do jedra ali obrobja v korist

oz. na strošek druge (Allman 2013, 7). Distancirani odzivi v stikih z neznanim in tujim odražajo nepoznavanje, ki je posledica pomanjkanja interakcij in posledično izkušenj. Ljudje ne vedo, kako naj se odzivajo, zato se pogosto izognejo interakcijam, kar je posledica pomanjkanja poznavanja in razumevanja, zato je pomen inkluzije, ki lahko ta prepad premosti, ključen. Repovš izpostavi, da lahko na podlagi preteklih izkušenj in znanja o objektih povemo mnogo več, kot pa nam omogoča trenutna dražljajska situacija. Na podlagi kategorizacije jim določimo pomen, samo kategorizacijo pa nato nadgradimo z atribucijo, sklepanjem ali pričakovanji. Naše zavestno doživljanje sestavlja množica interpretacij tako tistih informacij, ki nam jih posredujejo čutila kot tistih, ki jih priključimo iz našega spomina. Zavestno doživljanje vključuje tako prepoznavanje značilnosti fizičnih objektov kot pripisovanje čustev in motivov ter prepoznavanje socialnih odnosov, pravil, ritualov itd. Notranji model sveta ni zgolj materialni opis določenih resničnosti, ampak je nadgrajen z veliko dodatnimi informacijami, ki vključujejo tudi socialne odnose, procese in vsebine. Veliko interpretacij senzornega dotoka, prepričanj, mnenj in drugih vsebin notranjega modela sveta je rezultat informacij in znanja, ki smo ga pridobili s pomočjo socialne interakcije (Repovš 2000, 94). Interakcije, ki potekajo med posameznikom in socialnim okoljem ter z drugimi posamezniki, konstruirajo posameznikovo družbeno doživljanje. Brez lastnih izkušenj si posameznik mnenja izgrajuje na podlagi mnenj primarne družine, ožjega in širšega socialnega okolja ter medijev. Ta mnenja, ki se izgrajujejo v njegov vrednostni sistem, ne izražajo dejanskih dejstev in ustvarjajo nerealno podobo, ki se globoko zakorenini in prenaša med družbenimi akterji. Samo poimenovanje, kdo je v nevarnosti socialne izključenosti na podlagi identitete, ranljivosti, članstva ali biologije, ni dovolj brez razmisleka o tem, kdo določa izključene, kje tisti, ki označujejo ali definirajo izključene stojijo glede na svojo ali izključenost drugih na osnovi vplivov osebnih, političnih, stereotipnih ali ksenofobičnih pristranskosti (Allman 2013, 9). Inkluzija, ki posamezniku daje možnost lastnega izkustva, igra ključno vlogo pri vzpostavljanju možnosti za interakcijo, pri tem pa je bistveno, da se izvaja sistemsko in je integrirana v različne družbene strukture. Socialna inkluzija presega idejo pravičnosti in z ovrednotenjem možnosti stremi k realizaciji potenciala vsakega človeškega posameznika kot večdimenzionalnega bitja. Stremi k vključujoči družbi, ki spoštuje človekove pravice, upošteva enake možnosti, omogoča človeško dostojanstvo, pravičnost za vse in polno sodelovanje v družbi vsem ljudem. Ideja socialne inkluzije v končni fazi omogoča posameznikovo družbeno vključitev kot opolnomočeno.

### 2.3 Vpliv kulturne industrije

Sodobna zahodna družba naj bi posamezniku omogočala avtonomnost, svobodno odločanje, neodvisnost ter možnost lastne izbire. Posamezniki se, kot takšni, generalno tudi dojemajo. Vendar se s kritične distance tega konteksta pogosto zastavlja vprašanje, ali posameznik resnično živi in deluje v navedenih okvirih. Ali so želje, stališča in mnenja posameznika resnično plod njegovih miselnih procesov in neodvisnega razvoja ter lastnih prizadevanj? Kakšen vpliv imajo sistemi, ki prek medijskih vsebin procesirajo in distribuirajo referenčne okvirje, ideale in oblikujejo potrebe? V konstrukciji sodobnih družbenih sistemov so gospodarske, politične in medijske strukture močno prepletene in v tem procesu opravljajo mediji relevantno funkcijo ene izmed družbenih institucij. McQuail izpostavi, da je ključ do nenavadnega značaja medijske institucije v tem, da so njene aktivnosti neločljive tako gospodarsko kot politično, pa tudi zelo odvisne od nenehnih sprememb tehnologije. Te dejavnosti vključujejo proizvodnjo blaga in storitev, ki so pogosto tako zasebne (potrošnja za osebno zadovoljstvo posameznika) kot javne (gledano kot potrebno za delovanje družbe kot celote in tudi v javni domeni). Javni značaj medijev izhaja predvsem iz politične funkcije medijev v demokraciji, pa tudi iz dejstva, da se informacije, kultura in ideje štejejo za skupno lastnino vseh (McQuail 2009, 184). Dvojni značaj medijev se kaže v tem, da obenem delujejo tako na trgu kot tudi v kulturnem, družbenem, gospodarskem in političnem sistemu družbe ter oblikujejo družbeno realnost in soustvarjajo standarde in normative. Vzpon množičnih komunikacij in oblik popularne kulture je že ob svojih začetkih trajno spremenil naše medsebojne odnose in tudi odnose do moči in avtoritet. Politične, ekonomske in družbene sile se prepletajo v medijih, ki nam prek premišljenih struktur in izpiljenih načinov distribucije ponujajo različne oblike identitet, h katerim stremimo uporabniki. Krotz opredeljuje, da se je nekdanji celoten medijski sistem, za bolj ali manj vsa simbolna dejanja, preoblikoval v računalniško vodeno infrastrukturo. Ta infrastruktura ni več sestavljena iz edinstvenih medijev in medijskih skupin, ker so vsi mediji zdaj tehnično strojno-programski sistemi podobnega tipa, ki lahko naslavljajo človekovo zaznavanje, pri tem pa so omrežja računalnikov jedro te infrastrukture. Hkrati pa ta infrastruktura, v nasprotju s prejšnjim medijskim sistemom, v resnici ni več nadzorovana s strani vlad, zakonov ali civilne družbe. Namesto tega je danes kot celota infrastruktura, in večina medijev, organizirana s strani velikih korporacij, ki delujejo po vsem svetu in se zelo redko odzovejo na vladne zahteve, kot je nadzor sovražnega govora na delovnih mestih ali desni radikalizem. Tako so po tehnologiji in organizaciji, po družbeni vpetosti in nadzoru ter po vsebini, estetiki in uporabi

stvari za vse medije precej drugačne v primerjavi z mediji v preteklih obdobjih. Seveda so še vedno igralci na kapitalističnih trgih, vendar imajo deloma druge poslovne modele (npr. ne služijo z vsebino, ampak z zbiranjem podatkov o svojih strankah). Posledično je ta medijska transformacija bistveno spremenila komunikacijsko okolje človeka. Zato je tako pomembno transformacijo medijev analizirati v povezavi z drugo transformacijo: preobrazbo vsakdanjega življenja, kulturo in družbo, ki dolgoročno organizira vse simbolne operacije družbe in kulture v tej digitalno-računalniško vodeni infrastrukturi. V tem kontekstu govorimo o mediatizaciji, ki ponuja nove priložnosti, a hkrati prinaša ogromno tveganje (Krotz 2017, 105). Medijske spremembe drastično posegajo v preobrazbo vsakdanjega življenja, kulture in družbe. Mediji posegajo v vse plati dejavnosti ljudi, delovnih procesov, gospodarstva, družbenih odnosov in spreminjajo kulturne in družbene kontekste. Mediatizacija poteka kot posledica konkretnih dejavnosti, izkušenj, namenov in interesov tako posameznikov, skupin kot celotne družbe. Mediji so se razvijali s svojim odzivanjem na družbene in kulturne potrebe posameznika in družbe, delujejo pa kot podjetja na trgu (v to nerazumno silijo celo javne medije, ki se morajo znajti v konkurenčnem okolju).

Množični mediji so imeli od svojih začetkov pomembno vlogo v javnem življenju, to pa še danes velja za večino novih medijev. Pri tem so podvrženi tržnim zakonitostim, pri čemer bi morali biti usmerjeni v delo za javni interes, kar medij kot institucijo postavlja v edinstven položaj na stičišču različnih političnih, gospodarskih in tehnoloških sil. Pozicija posameznika je v navedenem kontekstu silnic vplivanja za obravnavano tematiko relevantna z vidika opredelitve filmskega gledalca, njegove percepcije ter izbora filmskih vsebin. V analizi determiniranja gledalca tako v procesu nabora filmske vsebine kot nadalje v procesu dojetja filmske zgodbe in sporočilnosti je smiselna navezava na njegove predispozicije, s katerimi je prek medijev opolnomočen in jih je potrebno preučiti. V tem kontekstu se navežujem na koncept kulturne industrije, ki sta ga razvila Horkheimer in Adorno. Na posameznika vpliva industrija in kot tak je oblikovan tudi kot filmski gledalec, njegova stališča, mnenja in vrednote so posledica vplivov tako primarnega okolja, socializacijskih procesov kot medijskih vplivov. Posameznik se poistoveti in identificira z različnimi stvarmi, ki mu predstavljajo referenčne točke, in na ta način nosi v sebi več identitet. Sodobni mediji te identitete soustvarjajo s tem, ko učinkujejo prek komunikacijskih tehnologij. Elsaesser razume nova orodja kot tista, ki so korenito spremenila tudi naš način manipuliranja in organiziranja znanja. Če na zgodovino gledamo kot na organizacijsko načelo, odgovorno za upravljanje (naročanje) in manipuliranje (oblikovanje podatkov v



pripoved), potem postane jasno, da morajo biti tudi orodja zgodovine prilagojena: arheologija medijev je ena izmed takšnih prilagoditev orodij, ki spreminjajo naše stanje znanja. Medijska arheologija je torej tako močan način ponovnega razmišljanja o odnosu, ki ga imamo s preteklostjo, ampak nakazuje tudi odnos, ki ga imamo z digitalnimi tehnologijami kot tudi ravnanje umetnikov z zastarelimi tehnologijami, ko so ponovno obujene kot umetniški objekti ali umetniške prakse (Elsaesser 2018, 195–196). Arheologijo medijev razume kot koncept, ki ni omejen na lastne konotacije in ni konsolidiran in učvrščen kot lastna disciplina, temveč je lahko mnogo bolj produktiven kot del drugih študij in teorij, s katerimi deluje v interakciji. Kot simptom ali nosilec mesta je lahko dejansko produktivnejši, kot če bi zdaj oblikoval ločeno disciplino, ki se loči od filmske analize, od kulturnih študij, od filmske zgodovine, teorije medijev, umetnostne zgodovine, študija digitalnih medijev in številnih drugih disciplin. Dejansko obstaja za interakcijo s temi drugimi disciplinami ter za dajanje in sprejemanje novih impulzov. McQuail poudari, da je bila ideja množice ali množične družbe vedno abstraktni pojem, ki je izražal kritičen pogled sodobnih kulturnih trendov. Danes se verjetno zdi še bolj teoretično in manj relevantno. Kljub temu so nekatere tegobe in nezadovoljstva še vedno prisotne, včasih pod novimi imeni, npr. izkušnje osamljenosti in občutki izolacije; občutek nemoči pred gospodarskimi, političnimi in okoljskimi silami, ki so zunaj našega nadzora; občutek brezosebnosti v večjem delu sodobnega življenja, ki se včasih poslabša z informacijskimi tehnologijami; upad skupnosti; izguba varnosti. Zdaj je verjetno bolj jasno, da so lahko množični mediji prav tako del rešitve problema. Glede na to, kdo in kje smo, ponujajo načine za obvladovanje težave obsežne družbe, osmišljajo naše stiske in posredujejo v naših odnosih z večjimi silami. Mediji so zdaj verjetno manj »množični«, enosmerni in oddaljeni in bolj odzivni in sodelujoči. Vendar pri svojem delu niso vedno uslužni. Lahko izvajajo moč brez odgovornosti in uničujejo življenja posameznikov z agresivnim vdorom v zasebnost, s stereotipiziranjem in stigmatizacijo ter s sistematičnim podajanjem napačnih informacij (McQuail 2009, 57). Potencialna oz. dejanska korist ali škoda, ki bi jo lahko pričakovali od množičnih medijev, je bila v veliki meri presojana po modelu, ki sovпада z idealiziranim pogledom na zahodno družbo. Mediji so v kompleksni medsebojni interakciji s kulturo in družbo v dvojni vlogi, saj tako zatirajo, kot osvobajajo ter združujejo in drobijo družbo, prispevajo k spremembam in jih tudi zavirajo. Ob tem pa veliki večini ljudi omogočajo glavno stično točko z institucijami v družbi, v kateri posameznik živi. Povezava med posameznikovim notranjim in zunanjim svetom odraža moč njegovega uma za konstruiranje realnosti in upravljanje zunanjih dogodkov, ki nanj vplivajo, pri čemer le-ti oblikujejo misli

in se vtisnejo v notranjost uma. Moscovici opredeljuje, da svet dojemamo takšen, kot je, vsa naša percepcija, ideje in atribucije pa so odzivi na dražljaje iz fizičnega ali kvazifizičnega okolja, v katerem živimo. Odlikuje nas potreba po pravilni oceni bitij in predmetov, da v celoti dojamemo resničnost, in tisto, kar odlikuje okolje, je njegova samostojnost, neodvisnost od nas ali celo, lahko bi rekli, njegova brezbržnost do nas in do naših potreb in želja. Vsi vemo, da obstajajo kognitivne pristranskosti, subjektivna izkrivljanja, afektivne težnje, vendar so to ravno pristranskosti, izkrivljanja in težnje v zvezi z modelom do pravil, ki jih gledamo kot normo (Moscovici 2000, 19). Posameznik nenehno obravnava in analizira svet, pri čemer so vsi podatki, s katerimi operira, determinirani s predstavami, ki etiketirajo predmete in osebe in jih delajo nejasne. Bourdieu izpostavi strukture, ki so dispozicije za priučeno mišljenje in delovanje. Te strukture, ki obstajajo znotraj posameznega razreda, prek ekonomskih in družbenih nujnosti vplivajo na posameznikov družinski svet in njegova domača razmerja in se manifestirajo kot nujni procesi (npr. oblike delitve dela med spoloma, odnosi do staršev, načini porabe ...) v intimna razmerja ter proizvajajo strukture habitusa<sup>17</sup>, ki predstavljajo podlago zaznavanja in vrednotenja vsake poznejše izkušnje. Habitus<sup>18</sup> proizvaja individualne in kolektivne prakse, ki se ujemajo s shemami, ki jih je zasnovala zgodovina. Habitus omogoča aktivno prisotnost minulih izkušenj, ki so del vsakega organizma in poizkušajo zagotavljati pravilnost praks in njihove nespremenljivosti v času. To počnejo v obliki shem zaznavanja, mišljenja in dejanja bolj zanesljivo kot katera koli formalna pravila in izrecne norme (Bourdieu 2002, 92–93). V teh procesih deluje tudi kultura. Bourdiejeva analiza kulturnih kompetenc in dispozicij opredeljuje tudi različno rabo kulturnih vsebin s strani različnih družbenih skupin, kar izhaja iz posedovanja kulturnega kapitala, ki ni vsem skupinam enakovredno dostopen. Ekonomski kapital je močno vezan tudi na posedovanje kulturnega kapitala, kjer se izraža premoč visoke tradicionalne kulture nad popularno množično kulturo. Posledično posamezniki glede na vrsto dispozicij uživajo tiste vrste filmov, ki do njih dospejo glede na skupino potrošnje, ki ji pripadajo. Brecht opozori (2010, 34):

---

<sup>17</sup> Bourdieu opredeljuje habitus kot dispozicije in strukture, ki so vnaprej določene s ciljem ustvarjanja in organiziranja praks in predstav. Akterji se prek habitusa udeležujejo zgodovine, ki je objektivizirana v ustanovah. Prek habitusa ustanove dosežejo svojo popolno uresničitev (Bourdieu 2002, 90–91).

<sup>18</sup> »Bourdieu habitus znova in znova opredeljuje, povezuje z različnimi konteksti, ga spreminja in razvija, povezuje s pojmi družbenega polja, socialnega in kulturnega kapitala, dejavnika (agensa) itd.« (Štrajn 2012, 25).

»Ta kočljiva, potratna in donosna reč, okus občinstva, zavira napredek. Nikakor ne gre dvomiti, da kupci vse bolj vplivajo na "kako" produkta, učinek tega vpliva pa je reakcionaren. Za naše naprednjake je zato nujnost, da se proti takšnemu vplivu borimo. Zastopajo ga nakupovalci filmov, provincialni organizatorji trga. Če si to pogledamo natančneje, so to celo ljudje, ki si upajo opravljati službo, ki dejansko pritiče tisku samemu, našim metafizikom na feljtonističnih straneh, namreč to, da izbereš, kaj je prav za potrošnika. Proti njim se je torej treba boriti, saj so reakcionarni. No, našim metafizikom jih ne bo težko najti, zadržujejo se v ozadnjih prostorih njihovih časopisnih hiš, v oglasnih oddelkih!«

Film kot množični medij določa filmskega gledalca kot konsumenta vsebin množično posredovanih informacij, katerih osnovni namen je bil že v času nastanka množičnih medijev posredovanje ideologij. »Film se je dejansko uveljavil kot edina množična umetnost v času, ko gledališče, družbena umetnost par excellence, dosega samo še kulturno in finančno privilegirano manjšino« (Bazin 2010, 64). Pri njegovem razvoju so bile družbene okoliščine drugačne kot pri mnogih drugih umetnostih. Ko umetnina postane blago, se vključi v vsakodnevno življenje ljudi, ki s tem pridobijo možnost individualnega razumevanja posameznega dela. Benjamin (1998, 167) v svojem znamenitem delu *Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati* odpre razpravo o vlogi umetnosti v dobi, ko umetniška dela s tehnično reprodukcijo izgubljajo svojo pristnost:

»Tehnična reproduktibilnost umetniškega dela spreminja odnos množic do umetnosti. Iz najbolj nazadnjaškega odnosa, na primer, do Picassa, ga preobraža v najnaprednejšega, recimo do Chaplina. Napredni odnos pri tem označuje zadovoljstvo ob gledanju in doživljanju, ki prehaja neposredno in pristno v povezavo s stališčem strokovnega ocenjevalca. Taka povezava je pomembno družbeno dejstvo. Čim bolj se namreč zmanjšuje družbeni pomen umetnosti, tem bolj se pri publiku razhajata kritično in uživaško vedenje. V konvencionalnem uživamo brez kritike, resnično novo pa nejevoljno kritiziramo. V kinu pa se kritično in uživaško vedenje publike ujemata.«

Obdobje tehnične reproduktibilnosti predstavlja dobo, ki zaradi njene hitrosti v pretočnosti vsebin, s katero se odpira nov prostor z velikimi razsežnostmi, tehnologiji postavlja specifično vrednost. Vsaka doba razkriva svoja zanimanja in težave, s katerimi se spopada, prav tako pa razkriva ozadje družbenih procesov, ki se v njej odvijajo. Film omogoči reprezentacijo za množično uporabo in v tem procesu vpliva na družbene odnose in na dožemanje stvari, ljudi in sveta. Casetti to preobrazbo umetnosti, kakor jo razume Benjamin,

interpretira v smeri, da v dobi vsakdanjosti in desakralizacije komunikativno izpodriva estetsko, ki se mora, če želi obstati, zateči drugam (npr. v domene, kjer se pomen oblikuje, še preden vstopi v polje občega razuma). Estetsko se sicer lahko ukloni komunikativnemu in z navideznim uporom prevzame njegove načine in drže, vendar v resnici komunikativnemu ne ugovarja (Casetti, 2013). Vloga filma tako nič več ni le umetnost, ampak se film razkrije kot medij in v tem zablesti. Štefančič (2001, 172) poda v razmislek, da je Benjamin »poudarjal, da je film spremenil naravo umetnosti, vseh umetnosti, še več, s tehnologijo je spremenil podobo realnosti, in časa. Kar seveda pomeni, da je realnost in čas spremenil v blago, v komoditeto, v fetiš, v fantazijo, ki je izgubila občutek za zgodovino, za njeno destruktivnost, za njeno brutalnost, za njeno nelagodje, za preteklost same preteklosti.« Intenzivnost filma kot medija je impresivna, saj med vsemi komunikacijskimi sredstvi ponudi najbolj polne reprezentacije, trdna razmerja in tako prepričljivo rabo tehnologije. Na ta način film odgovarja duhu časa, saj v polnosti razume zahteve svojega časa, zrcali njegova merila ter kaže močno uglašenost z njim, kar pa ne pomeni, da pasivno vsrkava znamenja svojega časa. Film omogoča participacijo, ki ustvari razumevanje ter omogoča razmisleke, ki se brez te izkušnje morda ne bi sprožili, pri čemer ustvarja in vpeljuje podobe, ki jih gledalci vzamejo za svoje, pri tem pa obliki daje pomen. Vsebino, ki jo vzame iz določenega časa prek premisleka, oblikuje v novo formo, ji da novo razumevanje ter to vedenje ponudi svetu, ki ga prevzame in posploši. Ustvarjanje novih modelov prek izražanja realnosti določenega časa z reorganizacijo v smiselno obliko rezultira v družbeno priznane prakse. McQuail vezano na Benjamina<sup>19</sup> izpostavi »problem množične kulture« kot odraz potrebe po soočenju z novimi tehnološkimi možnostmi za simbolno reprodukcijo, ki so izpodbijale uveljavljene predstave o umetnosti. Vprašanje množične kulture se je spopadalo v okviru družbenih in političnih vidikov, ne da bi bilo rešeno v estetskem smislu. Kljub iskanju na videz brezvrednostnega pojmovanja množične kulture vprašanje ostaja konceptualno in ideološko težavno (McQuail 2009, 57). Film vpeljuje podobe, ki vplivajo na potrošnjo, pri čemer dosežejo širše soglasje in se usidrajo v družbeno jedro, napeljujejo na razumevanje podane vsebine in s tem vplivajo na zaznavanje ter na ta način sodelujejo pri konstituiranju posredovane realnosti. Sporočilnost dobi obliko in se prek podob razširi v družbeno prakso, s čimer se ustvari funkcija filma kot medija, ki postane vse navzoč. Štrajn

---

<sup>19</sup> »Izhajajoč iz Benjaminovega epohalnega prispevka, se moramo zavedati predvsem tega, da je množična kultura neizogibno dejstvo. Če pa se o množični kulturi sprašujemo s stališča vprašanja emancipacije množic, nam je po Benjaminu jasno tudi to, da gre za politični prostor, kjer se ideološka konfrontacija lahko prezentira tudi v na videz apolitični formi« (Štrajn 2012, 25).

v okviru koncepta množične kulture izpostavi skupni imenovalc kot pomen izraza množična kultura, ki je povezan s konotacijami in pojmi (post)industrijske ali (post)moderne družbe, v nasprotju s predindustrijsko in tradicionalno družbo. Očitno so postale "množice" (ljudi) percipirane kot take le v obdobju urbanizacije in »osvobojene« delovne sile. Ko so »kulturne dobrine« postale dostopne množicam, se je pojavil fenomen, o katerem govorimo. V zgodovinskem kontekstu je množična kultura kot dejansko uveljavljena entiteta skoraj v celoti postavljena v 20. stoletje. Samo z vidika tega stoletja so bile njene zgodnje manifestacije opazne v času razvoja in preboja kapitalizma, skupaj z industrijsko revolucijo in političnimi revolucijami. Če govorimo v splošno sprejetih splošnih socioloških izrazih, množično kulturo omogoča vrsta strukturno soodvisnih komponent, kot so Benjaminov pojem množične kulture in vprašanje emancipacije. Kompleksnost množične kulture, kot širokega družbenega pojava, se je z rastjo blaginje in potrošništva širila. S hitro gospodarsko rastjo in zaradi številnih sredstev komunikacije, rastoče kulturne produkcije itd. se je (predvsem v zadnjem času) izkazalo, da se je vedno težje odločiti, kakšen je obseg tega fenomena. Vsekakor pa obstajajo zelo pomembna in obsegajoča vprašanja, nastala na preseku med množično kulturo, tržnim gospodarstvom in politično demokracijo glede na njihovo strukturno soodvisnost (Štrajn 2017a, 17–18) Vpetost filma v koncept kulturne industrije je dominantno filmsko produkcijo usmerila v tržno dejavnost in s tem filmu povzročila odvisnost od kapitalskih interesov in trženjskih ciljev, obenem pa povzročila vzporedni razvoj filma kot umetnosti. Film je tako industrijsko blago, proizvedeno na osnovi kompleksne in dodelane delitve dela v proizvodnem procesu, z namenom ustvarjanja zaslužka, kot kreacija, ki omogoča izjemno vsestransko umetniško ustvarjanje in daje prostor individualnemu izražanju.

Štrajn opredeljuje, da je Walter Benjamin v svoji prezentaciji množične kulture skušal razkriti mehanizme množične kulture. Izpostavil je njen gospodarski in zgodovinski profil znotraj percepcije že obstoječih strukturnih preobrazb, ki so v sebi odločilno modificirale estetske elemente. Kultura, ki je označena z »mehansko reprodukcijo«, predstavlja družbo, v kateri shema odvisnosti nadgradnje ob podkonstrukciji izgubi svojo razlagalno moč – tako postane shema zamegljena in implicitno zastarela znotraj podteksta Benjaminovega eseja. Benjamin ni predvideval pregledne celote množične kulture, raje je določil njene posebne elemente in si prizadeval za analizo proizvodnih in distribucijskih sredstev, ki jih je selekcioniral za demonstracijo emancipatornih učinkov množične kulture na njene udeležence (Štrajn 2017a, 18). Gledalec je postavljen v pozicijo, kjer je prek ustvarjanja

množične percepcije lahko podvržen manipulaciji, na katero vplivajo tudi prevladujoče ideologije, vkomponirane v film. Želje, ki jih v gledalcu vzbudijo njegova lastna strmenja, izhajajo iz kolektivno strukturiranih idealov. Filmi, ki nastajajo v produkciji za množično občinstvo, gledalcem zadovoljujejo njihove potrebe in povratno sooblikujejo nove, pri tem se prek imaginarnega, ki je vkomponirano v film, ustvarja iluzija, ki postaja za množico gledalcev standard, za katerega se zavedajo, da jim je nedosegljiv, vendar k njemu, vsemu navkljub, stremijo. Film zaobjame tako realni kot imaginarni svet; prvega ponuja na dlani, drugega gledalec soustvarja z vsemi svojimi čuti, s tem, ko v njem participira, s čimer si omogoči razumevanje. Film komunicira z množičnim občinstvom, nanj vpliva ter razprši sporočilnosti na njegovo dožemanje. Kot povzema McQuail, je izraz »množično« zajel mnoge značilnosti novega občinstva kina in radia ter do neke mere tudi popularnega tiska. Nova publika je bila veliko večja od katere koli skupine, množice ali javnosti. Bila je zelo široko razpršena, njeni člani pa so bili običajno neznan drug drugemu ali izvornemu viru. Bila je brez samozavedanja in samoidentitete ter ni bila zmožna skupno delovati na organiziran način ali ciljno usmerjeno. Zaznamovala jo je spreminjajoča se kompozicija znotraj spreminjajočih se meja, ki ni delovala sama zase, temveč je »delovanje potekalo na njo« (in s tem je postala predmet manipulacije). Bila je tako heterogena, sestavljena iz velikega števila skupin različnih družbenih slojev in demografskih skupin, kot tudi homogena pri izbiri specifičnega predmeta interesa in glede na percepcijo tistih, ki bi želeli z njo manipulirati (McQuail 2009, 54). Množični mediji so vkomponirani tako v zasebno življenje kot institucionalni sistem in prek tega koncepta potekajo procesi reprodukcije družbenega sistema. Pri tem pa ne smemo pozabiti, da jih usmerja sistem kapitala in institucionalizirane moči, ki sta vkomponirani v vse pore družbenega delovanja. Ameriški neoliberalizem, ki je prek različnih oblik dominacije prežehl svet, Foucault opredeli kot tistega, ki poskuša »razširiti racionalnost trga, oblike analize, ki jih ta racionalnost predlaga, ter kriterije za odločitve, ki jih svetuje področjem, ki niso izključno oziroma predvsem gospodarska. To velja tako za družino in rodnost; to velja tudi za prestopništvo in kazensko politiko« (Foucault 2007, 138).<sup>20</sup> Vključen je v vse strukture, ki omogočajo delovanje družbe, v digitalni dobi pa je pridobil orodje, s katerim intenzivneje in hitreje vzpostavlja in vpliva na sistem, ki ureja vzporedno digitalno življenje in vpliva na realno. Kar radi

---

<sup>20</sup> Foucault liberalizem opredeli kot načelo in metodo racionalizacije delovanja vlade, in sicer racionalizacijo, ki se pokorava notranjemu pravilu maksimalne ekonomičnosti, kar je njena posebnost. Liberalizem kot regulacijski načrt vladne prakse vzpostavlja kritični moment realnosti, in sicer predhodne vladavine, ki se je želimo znebiti; sedanje vladavine, ki se jo trudimo s temeljito revizijo reformirati in racionalizirati; in vladavine, ki ji nasprotujemo in katere zlorabe hočemo omejiti (Foucault 2007, 133–134).

pozabljam, opozarja Elsaesser, je, da so digitalni mediji simulacijski mediji: sami sebi dovolimo (in celo prosimo), da nas zapeljejo in zavedejo, tako da na koncu pristanemo nič drugače kot ujetniki v Platonovi prisposobi jame, ki se raje vračajo v jamo tudi potem, ko so »osvobojeni« iz okovov, saj je hladna svetloba resničnosti preveč ostra in prebadajoča. Posledično, in zaradi česar je digitalne podobe tako težko razvrstiti v smislu realizma ali domišljije, je to, da črpajo iz obeh, medtem ko jih ne določa nobena in namesto tega kažejo skrivnostno sposobnost matematike, da vse bolj modelira svet v realnem času. Toda algoritmi modelirajo tudi našo subjektivnost, naše všečke in nevšečke, naše namere, naše misli. In nevarnost je, da to modeliranje zunanega sveta in modeliranje notranjega sveta vedno bolj »zrcali« drug drugega, svetova se »sinhronizirata« med seboj ter ustvarjata »mehurček«, ki nas ščiti pred »resničnim«, a nas tudi zapira izven resničnega (Elsaesser 2018, 199).

V tem kontekstu je za obravnavano tematiko treba posebej analizirati delovanje medijev, ki v soustvarjanju percepcije odigravajo pomembno vlogo. Potrebno je razumeti delovanje medijskega vpliva, ki soustvarja reprezentacije posameznikov in pri tem odigrava vse vidnejšo vlogo. Moscovici izpostavlja, da socialne reprezentacije niso niti primitivne družbe niti preživetja v podzemlju naše kulture že od prazgodovine, ampak so del naše sedanje družbe, naše politične, znanstvene, človeške zasnove, ki niso vedno imele dovolj časa, da bi omogočile pravilno sedimentacijo, da postanejo nespremenljive tradicije. Njihov pomen se še naprej povečuje, neposredno sorazmerno s heterogenostjo in nihanjem združujočih sistemov – uradnih ved, religij, ideologij – in s spremembami, ki jih morajo doživeti, da bi lahko prodrli v vsakdanje življenje ter postali del skupne resničnosti. Množični mediji so to težnjo pospešili, pomnožili tovrstne spremembe in povečali potrebo po povezavi med, po eni strani našimi povsem abstraktnimi znanostmi in prepričanji na splošno, na drugi strani pa z našimi konkretnimi dejavnostmi, ki jih izvajamo kot družbeni posamezniki. Z drugimi besedami, nenehno obstaja potreba po ponovni vzpostavitvi "zdrave pameti" ali po obliki razumevanja, ki ustvarja substrat slik in pomenov, brez katerega nobena kolektivnost ne more delovati. Podobno naša kolektivnost danes ne bi mogla delovati, če socialne reprezentacije ne bi bile oblikovane na osnovi teorij in ideologij, ki jih pretvorijo v skupne resničnosti, ki se nanašajo na interakcije med ljudmi, ki tako predstavljajo ločeno kategorijo pojavov. Posebnost teh predstavitev je ravno v tem, da "utelešajo ideje" v kolektivnih izkušnjah in interakcijah v vedenju (Moscovici 2000, 32). Medijski vpliv je daljnosežen in sega v vse sfere delovanja družbe, zato ga je potrebno obravnavati celostno. Intenzivnost in

vseprisotnost medijskih vsebin je še izrazitejša v dobi digitalizacije, v kateri so mediji vpeti v osebni prostor vsakega posameznika. Preko njih si uporabniki izmenjuje vsebine, v ta prostor pa posegajo medijske hiše in korporacije, ki ga že v veliki, pogosto nevidni sferi, soustvarjajo. McQuail, vezano na nove medije, govori o novih silah in trendih, ki morda niso odprti za sprejemanje znanih konceptov in formul. Kljub temu pa se kaže, da osnovne značilnosti in vloge medijev v javnem in zasebnem življenju vztrajajo. Novi mediji so postopoma postali sprejeti kot množični mediji, saj njihova uporaba kaže številne značilnosti starih medijev, zlasti če jih njihovi lastniki obravnavajo kot množične oglaševalce in kot 'platforme' za medijske vsebine kot so glasba in filmi (McQuail 2009, 136). Komerencialni vpliv je vezan na sistematičen vzorec, ki vključuje komunikacijsko cenzuriranje, vezano na interese oglaševalcev. Prav tako pa je vezano na sponzoriranje oddaj in vsebin, ki se posledično oblikujejo tudi v interesu plačnika, ne glede na to, da gre za uredniške vsebine. V kontekstu ciljev korporacijske in medijske industrije je film učinkovito sredstvo vplivanja na množice ter ustvarjanja želja, potreb in idealov. Film za doseganje teh ciljev uporablja tudi posebne prvine režije, ki gledalčevo zaznavanje in vplivanje nanj vodijo v želeni smeri. Kot navaja Bazin (2010, 110), film s specifičnimi postopki režije lahko po eni strani spodbuja pasivnost in po drugi strani spodbuja aktivno gledalčevo vlogo s tem, ko v določeni meri prebuja zavest gledalca. V tem kontekstu je potrebno analizirati cilje, ki jih določena filmska produkcija želi doseči s posameznim filmom v smislu aktivacije ali pasivizacije gledalca. Kracauer (2017, 127) opozarja, da v vladajočem gospodarskem sistemu zasidrani producenti ne morejo iz svoje kože in s ciljem doseganja večje prodaje sledijo zadovoljitvi želja in potreb premožnejših slojev prebivalstva, torej potrošnikov, ki so zavezani k ohranjanju sedanjega družbenega stanja.

Filmska produkcija je v večinskem delu usmerjena v zabavanje občinstva, celoten proces pa je močno podprt in posledično odvisen od medijskih korporacij. Kellner spomni, da je koncept kulturne industrije, s ciljem opozoriti na industrializacijo in komercializacijo kulture v sklopu kapitalističnih relacij produkcije, vpeljala frankfurtska šola. Najbolj očitna je bila ta povezava v ZDA, kjer je imela filmska industrija izjemno malo državne podpore. Koncept kulturne industrije v filmskih študijah je našel svojo paradigmo v analizah Hollywooda kot razlikovalni način filmske produkcije, izvirajoč v ZDA, v specifičnem prostoru in času, vendar pa se je razširil po vsem svetu s tem, ko je film postal globalni posel in glavna forma komercializirane kulture. Kulturna industrija tako označuje proces industrializacije masovno producirane kulture in komercialnih nujnosti, ki poganjajo sistem (Kellner 1999, 202).



Kulturna industrija oblikuje komercialni model filmske produkcije s ciljem formirati specifično vrsto kinematografije z natančno določenimi cilji. Iz ZDA se je ta koncept izvozil po vsem svetu in z močnimi finančnimi vložki ne le v produkcijo, temveč tudi v distribucijo, potrošnikom nudil malo napora v procesu izbiranja filmskih vsebin in s tem takojšnjo in lahko dosegljivost. S kakšnimi prijemi se kulturna industrija celostno loteva množic in na kakšen način ustvarja sisteme, preko katerih jo dosega, je za obravnavano tematiko pomembno za širše razumevanje pozicije gledalca, ki ni le gledalec, temveč je prav tako učenec, študent, delavec, uslužbenec, potrošnik ... »Ves svet gre skozi filter kulturne industrije. Stara izkušnja obiskovalca kina, ki ulico zmerom zaznava kot nadaljevanje pravkar končanega filma, ker želi ta strogo reproducirati vsakodnevni zaznavni svet, je postala vodilo produkcije. ... // ... Zakrnevanja predstavne moči in spontanosti današnjega potrošnika kulture ni treba reducirati na psihološke mehanizme. Proizvodi sami, na čelu vseh je najbolj značilen zvočni film, po svoji objektivni sestavi hromijo te sposobnosti. Zasnovani so tako, da njim ustrezno dojemanje sicer terja hitrost, dar opazovanja in verziranost, da pa miselno aktivnost opazovalca naravnost prepovedujejo, če ta noče zamuditi dejstev, ki hitijo mimo« (Horkheimer in Adorno 2002, 139). V dobi digitalnih medijev, spletnih socialnih omrežij in nepreglednih množic spletnih platform ti procesi potekajo še intenzivneje in bolj poglobljeno, množice pa dosegajo še hitreje. Rutar izpostavi, da so zaslonski strateški, bistveni in integralni del korporativnega režima sodobnega simuliranega in naspidiranega življenja. Ta režim je spektakelski, estetski, proizvaja neskončno zabavo in očaranost, njegova temeljna naloga je discipliniranje ljudi, ki se zabavajo in so očarani nad tem, kar se jim ponuja na ogled. Končni cilj je oblikovanje novega integralnega režima proizvodnje in potrošnje dobrin, estetike, varnosti in discipliniranih ljudi (Rutar 2005, 124). Industrije se med seboj dopolnjujejo in delujejo skladno s ciljem ustvarjanja potreb in kreiranja želja, ki spodbuja potrošnjo. Infiltrirajo se v posameznike in mu oblikujejo potrebe, ki jih on razume kot svoje lastne. McQuail (2009, 124) opredeljuje glavne značilnosti, ki razlikujejo nove medije v primerjavi s starimi, z uporabniškega vidika:

1. Interaktivnost, ki se kaže kot razmerje med odzivom oz. pobudo uporabnika »ponudbi« vira/pošiljatelja.
2. Družbena prisotnost (družabnost), ki jo doživlja uporabnik in omogoča občutek osebnega stika z drugimi.
3. Medijsko izobilje predstavlja znaten obseg, v katerem lahko mediji premostijo različne referenčne okvire, zmanjšajo dvoumnost, zagotavljajo več namigov, vključujejo več čustev in so bolj osebni.

4. Avtonomija predstavlja stopnjo, do katere uporabnik čuti, da nadzoruje vsebino in uporabo, neodvisno od vira.
5. Igrivost zagotavlja možnost uporabe za zabavo in užitek, v nasprotju z uporabnostjo in instrumentalnostjo.
6. Zasebnost je povezana z uporabo medija in/ali njegovo tipično ali izbrano vsebino.
7. Personalizacija predstavlja stopnjo, v kateri sta vsebina in uporaba personalizirani in edinstveni.

Prek tega procesa se ustvarjajo stališča, oblikuje poenoten sistem konzumiranja ter ustvarja skupinski uniformiran okus. Štrajn izpostavi, da mediji predstavljajo stanje stvari, izražajo in širijo prevladujoče poglede in stališča ali z drugo besedo: ideologijo. Kot tako delovanje medijev pomembno odraža kolektivne zgodovinske izkušnje, v katerih mediji kot dejavniki in posredniki »resnice« sami igrajo vlogo (Štrajn 2017a, 219). Pomen vpliva na stališča predstavlja pomemben vidik v kontekstu vplivanja na navade posameznikov kot potrošnikov in odločitve posameznikov kot državljanov. V upravljanju teh dveh segmentov ljudi je ogromno aktivnosti s strani upravljaljskih vzvodov, usmerjenih v doseganje skladnosti stališč in vedenja. Splošna stališča in lastnosti posameznikove osebnosti v veliki meri vplivajo na njegovo vedenje. Posameznikova drža in osebnostne lastnosti so vpete v njegovo vedenje, pri čemer pa je njihov vpliv možno ugotavljati v kontekstu širših veljavnih vzorcev vedenj. Uporablja različne načine razmišljanja in različne predstavitve glede na določeno skupino, v katero spadajo, glede na kontekst, v katerem se trenutno nahajajo ipd. Na realizacijo določenega vedenja vplivajo tudi situacije, v katerih se posameznik nahaja, saj je udejanjanje vedenja odvisno od situacijskih spremenljivk. Vpliv zunanjih spremenljivk je orodje, ki igra pomembno vlogo v zelenih vplivih na spremembe stališč in ustvarjanje novih, pri čemer ima posameznik v digitalnem okolju lahko zavajajoč občutek moči in nadzora. Ta princip vplivanja poteka na različnih segmentih. Bergala govori o okusu za film, ki nima nič skupnega s popularnim okusom današnjega časa, na katerega vpliva komercialna ponudba. Pri tem ne gre za to, da se oblikuje drugačen okus, ampak, da se enostavno oblikuje okus. Vrednost okusa si nabiramo s počasnimi in ponavljajočimi se srečanji z umetniškimi deli (Bergala 2017a, 70). Pomembna je prisotnost umetniške izkušnje in njeno kontinuirano doživljanje, pri čemer pride do ozaveščanja, da ta postane stvar navade. Bourdieu v kontekstu okusa izpostavi estetsko dispozicijo, ki kot vsaka druga vrsta okusa združuje in ločuje in ker jo pogojujejo določene življenjske razmere, združuje ljudi, ki živijo v podobnih razmerah in le-te v njihovem bistvu ločuje od tistih ljudi, ki živijo v drugačnih razmerah.

Okus je namreč osnova vsega, kar označuje stvari in osebe, po čemer se razvrščamo in po čemer nas razvrščajo drugi (Bourdieu 2012, 257). Podobno izpostavljata tudi Horkheimer in Adorno, ko govorita o standardih, ki naj bi izvorno izhajali iz potrošnikovih potreb in zaradi tega naj bi bili sprejeti brez odpora. Sistem postaja vedno bolj enovit in se zapira v krog manipulacije, pri čemer postajajo potrebe povratno učinkujoče. Ob tem pa je prikrito, da je v procesu prevlade tehnike nad družbo oblast te prevlade tista, ki je hkrati tudi najmočnejša v družbi (Horkheimer in Adorno 2002, 134). Reprodukcijska sodobnih družb poteka znotraj razvoja množične komunikacije in masovne kulture, ki vplivata na vse sfere družbenih formacij. Blago kulturne industrije poseduje enake značilnosti kot izdelki masovne produkcije, in sicer komodifikacijo, standardizacijo in masovnost, pri čemer imajo kulturne industrije specifično funkcijo zagotavljanja ideološke legitimacije obstoječih kapitalističnih družb in integracije posameznikov v okvirje njihovih socialnih formacij (Kellner 1999, 203). Kulturna industrija je usmerjena k vzgajanju posameznikov v prilagodljive dominantnim vzorcem in jim usmerja način razmišljanja ter vedenja, s čimer vzpostavlja sistem kontrole. Sistemi za indoktriniranje in propagando, kulturna industrija, industrija odnosov z javnostmi, množična elitna spektakelska občila skušajo ljudi pridobiti za potrošnjo in jim sočasno obljublajo obogatitev življenja (Rutar 2005, 124).

Fokus kulturne industrije se v dobi digitalizacije zajeda v zasebni prostor posameznika, torej tudi v čas, ko je le-ta v svoji »varni zoni« z občutkom lastnega nadzora, ki mu ga nudijo tipkovnica in različni ekrani. Torej v tisti prostor, v katerega se posameznik zateče po tem, ko se odklopi od mehanike dela in se tako samo preklopi na drugo mehaniko. Na ta način se ustvarja kolesje, v katerem je le malo prostora za avtonomijo. Posameznika se okupira z vsebino, ki od njega ne zahteva napora, ga omreži in usmerja. Pri tem pa je z vidika ciljev kulturne industrije pomembno, kot navajata Horkheimer in Adorno (2002, 140), da proizvode potrošnje uživamo tudi v stanju, ko smo raztreseni, iz česar že v osnovi izhaja kulturna industrija, ki posameznika drži v napetosti tako pri delu kot v prostem času. Digitalizacija je omogočila, da je posamezniku otežen pretok lastnih misli, saj je njegova aktivnost nenehno vezana na medijske inpute, ki dosegajo sinergijske učinke. Posameznik mora vložiti več napora za ustvarjanje lastne kritične distance. Pri tem različne akterje usmerjajo enaki cilji in v doseganju le teh delujejo usklajeno in sozvočno. Horkheimer in Adorno opozorita na odvisnost najmočnejše oddajniške družbe, vse od elektroindustrije do filmov, bank, ki opredeljujejo vso sfero, ki jo zaznamuje ekonomska prepletenost. Kapitalistična proizvodnja je različne sloje ljudi spremenila v potrošnike in jim postala

nadrejena s tem, da hlepijo po njeni ponudbi, po uspehu in željah, ki jih ustvarja mit (Horkheimer in Adorno 2002). Prenos informacij v procesu komuniciranja v tem kontekstu odigrava ključno vlogo, pri čemer se informacije prenašajo prek različnih kanalov in vsebin, tudi filmskih, ki skladno s človekovim konformizmom zelo subtilno vplivajo na stališča posameznikov in njihove vrednostne sisteme. Kašen pa je ta vpliv, je predmet raziskovanja z interdisciplinarnim pristopom v nadaljevanju te disertacije, pri čemer bo analiza vključevala tako mainstreamovsko produkcijo kot neodvisne filme. Dejstvo pa je, da vplivi niso enoznačni in kot ugotavlja Štrajn, kapitalistične filmske produkcije oz. t. i. »industrije sanj« ne morejo v celoti upravljati predstavniki vladajočega razreda (npr. managerji filmskih producentovskih in distribucijskih koncernov). Produkcija blaga, ki ustvarja imaginarno, je preveč kompleksna, da bi lahko v celoti obvladovali njen ideološki učinek (obenem z estetskim), saj gre za dejavnost »označevalne prakse«. Subjektivnost namreč ne poseduje označevalca, temveč poseduje označevalec subjektivnost. Filmski producent, ki želi uspešno prodajo svojega izdelka, je prav tako ujet v mehanizme konflikta v območju ideologije kot najbolj plebejski gledalec (Štrajn 1989, 12–13). Film lahko v veliko večji meri, mnogo intenzivneje in veliko večji množici približa tako vsakdanje teme kot imaginarne svetove in tudi druge umetnosti, zato je njegov vpliv toliko bolj relevanten. Še vedno obstaja konflikt med starim in novim, med prevladujočimi idejami in tistimi, ki se na novo ustvarjajo, pri čemer se uporabljajo izpopolnjene strategije prepričevanja. Ne moremo komunicirati, če si ne delimo določenih reprezentacij, ki vstopajo v naše družbeno okolje s tem, ko postanejo predmet zanimanja in komunikacije.

### 2.3.1 Standardizacija množice

Vplivanje na množico se vedno znova uspešno reproducira s standardizacijo potrošnje, ki sega od glasbene, filmske do industrij, ki prodajajo izdelke za vsakodnevno uporabo. Z uporabo pametnih naprav so se korporacijam odprle možnosti nenehne interakcije s potrošniki na način, da se posamezniki v tej vlogi počutijo aktivni. Na ta način ponudniki potrošnje v relacijah z oblastmi prek medijev uravnavajo tudi medosebne odnose in družbena razmerja. Splet upravljanja in povezovanja različnih oblik oblasti je kompleksen, večplasten in medsebojno pogojen. Foucault (2008, 123–124) ugotavlja:

»Razmerja oblasti in zatorej tudi analize, ki jih je treba opraviti o njih, nujno segajo preko meja države. In sicer v dveh smislih: najprej zato, ker je država kljub vsej svoji vsemogočnosti in kljub

svojim aparatom daleč od tega, da bi zmogla zasesti celotno polje dejanskih oblastnih razmerij, in dalje zato, ker lahko država deluje le na osnovi drugih, že obstoječih oblastnih razmerij. Država je nadgradnja v razmerju do celega niza oblastnih mrež, ki investirajo telo, seksualnost, družino, sorodstvo, vednost, tehnologijo itn. Res, te mreže so v pogojujočem – pogojenem razmerju do neke vrste "meta-oblasti", ki je v bistvu strukturirana okoli določenega števila velikih prepovednih funkcij; toda ta meta-oblast se s svojimi prepovedmi ne bi mogla obdržati in ne bi mogla obveljati, če ne bi bila njena podlaga ukoreninjena v celem nizu raznovrstnih in nedoločenih oblastnih razmerij, ki tvorijo nujno osnovo za velike negativne forme oblasti.«

Oblast, ki za svoje delovanje potrebuje že obstoječa razmerja moči, je razpršena med različne deležnike, ki ne delujejo iz ene točke, temveč so pozicionirani na različnih segmentih družbe, razmerja med njimi pa omogočajo delovanje celote. Prek tega sistema se vzpostavljajo modeli nadziranja, v okviru katerih posameznik ne potrebuje neposredne oblasti nad sabo, da bo deloval skladno s pričakovani oblastnih razmerij, saj nadzoruje samega sebe. S tem ko posameznik pravila ponotranji, je vzpostavljen učinkovit mehanizem samonadzora, izhajajoč iz nevidnega pogleda, ki se razširja čez celotno družbeno telo. Pri tem oblast nima nobenega nosilca, na nikogar ni vezana in nikomur ne pripada, saj je razpršena vsenaokrog. Foucaulteva oblast deluje na principu pogleda (po modelu Benthamovega *Panoptikona*<sup>21</sup>, kjer zapornike povsod in neprestano spremlja pogled, ki ga ne vidijo), bdi nad posameznikom, ga nadzoruje in obvladuje ves družbeni prostor. Sodobni digitalni način življenja predstavlja močno izpopolnjen sistem *Panoptikona*, ki omogoča spremljanje in nadzorovanje posameznika na mnogoterih sferah njegovega življenja. Posameznik s tem, ko nekritično kljuka na nenehna dovoljenja za uporabo njegovih podatkov, dovoljuje vpogled tako v svoj prosti kot v delovni čas. Institucije od njega pridobivajo zastonj privolitev za izpopolnjen nadzor in vpliv, ki jim ga s pravicami za obdelavo podatkov omogoči v zameno za vsebine, ki mu olajšajo življenje in nudijo zabavo ter ob tem poglobljajo njegovo vpetost v digitalne odnose. Delovni procesi in preživljanje prostega časa so vse bolj vezani na

---

<sup>21</sup> »Ta slavn Panoptikon, ki ga je Bentham na začetku svoje poti, namreč v letih 1792–1795, predstavil kot postopek, s katerim bi bilo v določenih institucijah, kot so šole, delavnice in zapori, mogoče nadzorovati ravnanje posameznikov in s tem povišati donosnost, celo produktivnost njihove dejavnosti, je na koncu svojega življenja, v svojem projektu splošne kodifikacije angleške zakonodaje, Bentham predstavil kot nujno formulo vsakršnega vladanja, z besedami: panoptikon je samo formula liberalnega vladanja, kajti kaj mora pravzaprav početi vladanje? Vemo, da mora dati prostor vsemu temu, kar bi lahko imenovali naravna mehanika obnašanj in proizvodnje. Tem mehanizmom mora dati prostor, nad njimi ne sme izvajati nobenih posegov razen nadziranja. In šele tedaj, ko bo vladanje, ki je sprva omejeno na nadzorniško vlogo, odkrilo, da se nekaj ne dogaja tako, kot zahteva splošna mehanika obnašanj, menjave in ekonomskega življenja, bo moralo začeti posegati. Panotizem ni regionalna in omejena mehanika, namenjena raznim institucijam. Za Benthama je panoptizem pravzaprav splošna politična formula, značilna za določeno vrsto vladanja« (Foucault 2015, 68–69).

vzporedni virtualni prostor, ki uporabnika vodi in usmerja po svojih pravilih igre. Vsebine, ki zadovoljujejo posameznika, morajo biti vse hitrejše in preproste, čim bolj instantne, lahko prebavljive, da omogočijo hitro konzumacijo, saj posameznik nenehno preklaplja med ekrani in išče hitre zadovoljitve. Vsebine so del enovitega in usklajenega sistema, med seboj so si podobne, izražajo enostavnost in stereotipiziranost. Sistem z mehanizmom čim večjega nadzora je v digitalni dobi zaživel v vseh sferah, ne samo v družbenega, temveč tudi zasebnega življenja. Posamezniki ne delujejo kot množica, ampak kot individualisti, nadzorovani pa so kot oboje, saj se spremlja vsak njihov digitalni korak, obenem pa se posameznikovo udejstvovanje globalno beleži tudi kot celota. Osamitev posameznikov v digitalnem svetu onemogoča vzpostavitev skupinske moči. V navezavi na filmsko izkušnjo Zajc opredeljuje, da imamo opraviti z dvema operacijama, in sicer kinematografskim dispozitivom, ki subjekt konstituira, ko vsem v dvorani predpiše skupno subjektno pozicijo, ob tem pa subjekt obenem tudi vključuje s tem, ko se vedno navezuje na konkretne posameznike. Obe kategoriji, torej enotenje in individualizacijo, navezuje na Foucaultov koncept dispozitiva oblasti, saj novodobni mehanizmi nadzorovanja delujejo na način, da posameznike v skupini osamijo in jih ločijo od drugih. V procesu rabe komunikacijskih tehnologij se povezovanje in individualizacija ne izključujeta, saj nas mediji povezujejo, vendar tako, da se na nas naslavlja kot na posameznike (Zajc 1998, 108–109). V primeru filma je kinematografski dispozitiv ključen pri akceptiranju vsebine in individualizirani percepciji filmske zgodbe, pri čemer je potrebno izključiti absolutno avtonomnost posameznikov kakor tudi absolutno vodenje posameznikov s strani družbenih, ideoloških in vladajočih struktur. »Pri obravnavi koncepta dispozitiva je treba izhodiščno opozoriti, da ta v polju filmskih študijev že dolgo predstavlja kritično metodo analize pozicije gledalca oziroma filmske recepcije in tehnološke pogojenosti gibljivih podob« (Šprah 2011, 178). Kot posamezniki smo omejeni z obstoječimi strukturami, ampak ker smo tako učinek kot pogoj teh struktur, imamo določeno možnost samoangažiranja v mikro in makro okolje. Tehnologije, ki z nenehnim razvojem in lastnim preseganjem odpirajo nove razsežnosti, lahko razumemo kot danost, ki posamezniku omogoča izhodišče avtonomnosti, na njem in na njegovem lastnem angažmaju pa je, koliko navora bo vložil v uporabo potenciala, ki jo tehnologija nudi. Torej je posameznik do določene točke toliko svoboden, kolikor lahko izkoristi tehnološke prednosti in toliko omejen, kolikor jih lahko izkoristijo tudi strukture in v delu katerih se posameznik ujame v njihov ustroj in jih ne zna, ne more ali noče identificirati. Bistveno v tem procesu je dejstvo, da sam razvoj tehnologij nudi odprto polje obema poloma in dopušča alternative, ob tem pa je človekova vloga, iniciativa in domet še

vedno ključen. Tehnologije odpirajo nove razsežnosti tako informiranja kot izkušanja, pri čemer ne delujejo brez subjektne pozicije. Če se navežem na film, lahko opredelim da le-ta in njegova zgodba dejansko zaživita šele z vključenostjo subjekta, pri čemer je tehnologija tista, ki ustvari platformo, da je ta proces omogočen.

Družbeni subjekt ima po eni strani v dobi digitalizacije z vidika tehnoloških predispozicij izjemno povečane možnosti avtonomije pri odločanju tako vsebine kot distribucije le-te, po drugi strani pa konstruktorji ideologij (tudi oz. predvsem s ciljem ustvarjanja ideologije potrošništva) svoj vpliv vse bolj vkomponirajo v oglaševane vsebine, ki jih družbeni subjekti razumejo kot avtonomne in neodvisne. Možnosti, ki jih imata obe strani tako vključujejo svobodo, ki pa se prek procesov distribucije in vsebin lahko usmeri v mnoge smeri. S tem, ko spletna socialna omrežja posamezniku dajejo občutek nadzora, upravljanja in svobode, ustvarjajo odnos, v katerem uporabnika vodijo do tistih vsebin, do katerih ga želijo pripeljati mediji sami. »Razlog, da se oblast tako dobro drži, da je sprejeta, je preprosto dejstvo, da ne pritiska na nas samo kot sila, ki pravi ne, temveč da preči telesa, proizvaja stvari, da vzbuja ugodje, izoblikuje vednost, proizvaja diskurz. Veliko bolj kot negativno instanco, katere funkcija je represija, jo je treba obravnavati kot produktivno mrežo, ki teče skozi celotno družbeno telo« (Foucault 2008, 121). Oblast tako ne omejuje, ampak deluje produktivno, prek njenih razmerij se producirajo vednosti in subjekti s tem, ko prek institucij uveljavlja prakse delovanja in oblike obnašanja. Poleg tega, da oblast producira sebe, producira tudi to, kar je nasprotno njej, torej odpor. Oblast učinkuje na celotno družbo na način, da je pri svojem delovanju vedno prisotna, prilagodljiva in vpeta v pore družbe. »Pogosto pravimo, da državam in modernim družbam ni mar za posameznika. Ko pa pogledamo malo bolj od blizu, smo, narobe, osupli nad pozornostjo, ki jo država posveča posameznikom; osupli smo nad vsemi tehnikami, ki jih je uvedla in razvila, da se posameznik nikakor ne bi izmuznil oblasti, nadzоровanju, preverjanju, uboganju, poboljševanju, kazni« (Foucault 2007, 43). Z vzpostavljenimi diskurzi se izvaja določen pritisk in nadzor prek uveljavljenih različnih praks, ki funkcionirajo v družbi. Na ta način se vzpostavlja določena vednost, ki v družbi prevzema dominanco in vrednost. Pri tem se v kontekstu družbeno-političnih razmer zastavita dve vprašanji, in sicer prvo se nanaša na dejansko moč države, ki v povezavi z različnimi vrstami oblasti (od ekonomskih do medijskih itd.) vzpostavlja oblastna razmerja, ter drugo v povezavi z obravnavano tematiko v disertaciji, vezano na dvotiren odnos do ljudi, pri čemer se en tir usmerja v zaščito lastnih ljudi in drugi v izločanje drugih. V kategorijo drugi spadajo vsi, ki jih posamezni diskurzi kategorizirajo kot grožnjo, nevarnost drugim ali

sebi in sem spadajo vse osebe, ki so označene kot različne, tudi osebe s posebnimi potrebami. Discipliniranje posameznikov poteka prek različnih prijemov, ki vrednotijo njihovo primernost in ustreznost. V dobi, kjer vzporedni digitalni svet izpodriva doživljanje realnega sveta, je ta dvotirnost še toliko bolj izražena, produktivnost mreženja vednosti intenzivna, sploh ob vseh učinkih, ki jih lahko dosega. Množično komuniciranje je z novimi tehnologijami postalo še bolj učinkovito in prisotno v vseh sferah posameznikovega življenja, prežemajoč vsako minuto njegovega bivanja. Z dobo digitalizacije se, kot navaja McQuail, soočamo z novimi tehnološkimi možnostmi komuniciranja, ki niso množične oz. enosmerne, s čimer prihaja do odmika od prejšnje masifikacije in centralizacije družbe. Te spremembe so že prepoznane v teoriji množičnega komuniciranja, čeprav je premik še vedno previden, in velik del konceptualnega okvira, ki je postavljen za množično komuniciranje, ostaja relevanten. Še vedno imamo množično politiko, množične trge in množično potrošnjo. Mediji so razširili svoj obseg na globalne razsežnosti. Prepričanja, ki imajo moč objave, odnosi z javnostmi in propaganda, prikrita pod drugimi poimenovanji, še vedno močno obvladujejo tisti z ekonomsko in politično moč. »Dominantna paradigma«, ki se je pojavila v zgodnjih komunikacijskih raziskavah, je še vedno aktualna, ker ustreza številnim pogojem delovanja sodobnih medijev in izpolnjuje potrebe medijske industrije, oglaševalcev in publicistov. Medijski propagandisti ostajajo prepričani v manipulativno sposobnost medijev in prilagodljivost »množice«. Pojem prenosa ali transporta informacij je še vedno živ in zdrav. (McQuail 2009, 68) Pri tem pa je pomembno, da ne pozabimo, da novodobne medije upravljajo iste strukture moči, ki so upravljale že tradicionalne medije. Medijske vsebine so posredovane enostavno, hitro, razumemo jih lahko z delnim spremljanjem, kar je skladno s sodobnim načinom življenja in delovnega procesa, kjer se tempo nenehno stopnjuje, napredna tehnologija pa nudi nove rešitve. »Toda ostro nasprotje med delom in sprostivitvijo, ki je lastno predvsem kapitalističnemu proizvodnemu načinu, vso duševno dejavnost ločuje na tisto, ki služi delu, in tisto, ki služi sprostitvi, iz slednje pa naredi sistem za reprodukcijo delovne sile. Sprostitev ne sme vsebovati ničesar, kar vsebuje delo. Sprostitev je v interesu produkcije posvečena neprodukciji« (Brecht 2010, 38). Individualnost v kulturni industriji ni zaželena, subjekt je tisti člen, ki se vključi v proces sistemizacije in oblikovanja v del množice s kolektivnimi željami in cilji. Kulturna industrija standardizira proizvodni način in v tem kontekstu je individuuum iluzoren, psevdoindividualnost je vseprisotna (Horkheimer in Adorno 2002, 167). Medijski diskurzi vplivajo na diskurze v družbenih skupnostih in s tem ustvarjajo pomembne transformacije. Vpliv kulturnih industrij se kaže kot prevladujoč vpliv pri oblikovanju človekovih stališč, vrednot in želja. Na ta način se oblikuje njegov



okus do vsega, kar ga obkroža, torej tudi filmski, ki določa, katere filmske vsebine bo sprejemal in katere ne. Vpliv tehnologije na področju filmske konzumacije, ki igra spremenjeno in bistveno vlogo v naboru filmskih vsebin, ki jih posameznik akceptira, predstavlja ključno komponento v kreiranju današnjega filmskega gledalca. Kot navaja Casetti, je film medij, zato mora tekmovali tudi z drugimi komunikacijskimi kanali (vsemi medijskimi kanali, popularno glasbo, literaturo ...). Mentalne sheme in pravila ravnanja posameznika so odvisni od splošnega prizadevanja, ki vključuje velik preplet družbenih diskurzov. V tem delu film zaseda vidno vlogo, ker je sposoben predstaviti in razširjati svoje rešitve. Film je medij v dobi, ki se bolj obrača k medijem kot k umetnosti in v dobi, ki išče nove mite in nove obrede, v dobi odkritih in pogosto dramatičnih konfliktov med različnimi vrednotami. Film ponazarja ideje in jih naredi obče (Casetti 2013). Vloga filma se spreminja tako v sklopu družbenega kot tehnološkega razvoja, v okviru katerega se oblikujejo referenčni okviri. Pred obdobjem digitalizacije je bil nabor filmskih vsebin omejen s selekcijo v kinematografih, kasneje se je širil (nabor je bil vedno rezultat selekcije vsakega medija) s strani televizijskih postaj, čemur se je pridružila videotečna industrija itd. Danes smo selektorji vsebin navidezno potrošniki sami. Naša izbira danes ni toliko determinirana s ponudbo filmskih vsebin preko medijev, temveč sami izbiramo med možnostmi, ki se zdijo brezmejnne. Pri tem se ne vprašamo, kateri koncepti v množičnem naboru vsebin so tisti, ki vplivajo na našo odločitev, preko katerih se nam poraja želja ali celo potreba ter do katerih vsebin sploh lahko dostopamo.

Množično komuniciranje deluje kot »družbeni« in »kulturni« pojav, v okviru katerega so medijske institucije del strukture družbe, njena tehnološka infrastruktura pa je del ekonomske baze in baze moči, medtem ko so ideje, slike in informacije, ki jih širijo mediji, očitno pomemben vidik naše kulture (McQuail 2009, 70). Vplivi na kognitivni sistem posameznika delujejo prek množičnih medijev povsem diskretno, prek favoriziranja vsebin, ki se želijo prodajati – oglaševanje je odkrito vplivanje, ki ga lažje selekcioniramo v fazi prejemanja – to pa ne velja za vse ostale vsebine, ki imajo sicer enak cilj kot oglaševanje, vendar ubirajo drugačne poti z dolgoročnimi vplivi in učinki. »Vsak vizualni znak v oglaševanju konotira lastnost, situacijo, vrednost ali zaključke, ki so prisotni kot implikacija ali implicirani pomen, odvisno od konotacijskega položaja« (Hall 2012, 406). O sprejemanju filma, kot obliki množičnega medija, govori Šprah (2011 55–56) v kontekstu recepcije filma, ki se odvija po načelu, da je v tem procesu komunikacijsko dejanje zaporedje komunikacijskih dogodkov, kar predstavlja zaključno dejanje procesa, ki je v svojem

ponavljanju odprt. Ta proces je širši od samega komunikacijskega dejanja v času filmske projekcije, saj gre za vrsto komunikacijskih dejanj v celotnem procesu. Film pa predstavlja specifično vrsto komunikacije zaradi svojih reproduktivnih lastnosti, ki predpostavljajo tako različnosti vidikov nastajanja in porabe kakor tudi različnosti v potencialu pomena filma kot medija. Posledica tega so tudi različne kategorije udeležencev procesa komunikacije in tudi razlike v dostopih do njega. Gledalec je v procesu podajanja filmske zgodbe tisti, ki je središčna točka pri analiziranju percepcije. Bordwell poudari, da je gledalec že uglašen, ko pristopa k filmu, je pripravljen na zgodbo (osredotočen na njeno izgradnjo) in na uporabo shem na podlagi konteksta in svojih predhodnih izkušenj. Vendar pa nekateri filmi »spodnašajo naša prepričanja o sprejetih shemah, nas odpirajo k neverjetnim hipotezam in nas prikrajšajo za enostavne sklepe. Toda naj film vzbuja naša pričakovanja le zato, da bi jih frustriral, ali ustvarja neverjetne alternative, ki se izkažejo za veljavne, v vsakem primeru dopusti, da gledalec aktivira podmene, ki jih uporablja pri dojetju vsakdanjega življenja« (Bordwell 2012, 78). SHEME, ki konstruirajo naš kognitivni okvir, predstavljajo pomembna izhodišča posameznikove percepcije. SHEME vsebino percepcije pristransko usmerijo v stereotipne smeri. Ljudje uporabljajo sheme intuitivno in hitro in jih ohranjajo do takrat, ko so nove informacije kontradiktorne z obstoječimi shemami, kar predstavlja pomembno točko vplivov na spremembe percepcije.

### 2.3.2 Film kot umetnost in množično blago

Množični mediji družbeno realnost ne le predstavljajo, ampak jo tudi soustvarjajo. Določajo, katere vsebine in dogodki so relevantni, h katerim idealom je vredno stremeti in v tem kontekstu predstavljajo pomembno institucijo, ki sodeluje v konstrukciji družbene realnosti. Hall množično komuniciranje razume kot strukturni proces, ki ga prek sistema produkcije, cirkulacije, proizvodnega procesa, potrošnje in reprodukcije proizvajajo ter vzdržujejo med seboj povezani elementi, ki so artikulirani, obenem pa različni. Proizvodni proces lahko tako razumemo kot kompleksno strukturo, ki dominira in se vedno znova vzpostavlja prek povezanih usklajenih praks, pri čemer vsaka ohranja svoje specifičnosti in ima svojo modaliteto, obliko in pogoje obstoja (Hall 2012, 399). Med množične medije je uvrščen tudi film, zaradi česar ima specifične komunikacijske zakonitosti. »Film je znotraj kapitalističnega gospodarstva blago kakor vsako drugo. Filma – če odmislimo nekaj obstrancev – ne delajo v interesu umetnikov ali osveščanja množic, temveč zaradi dobička, ki ga obeta« (Kracauer

2017, 126). Film je bil eden prvih masovno produciranih kulturnih proizvodov v funkciji zabave in ne izobraževanja ali umetnosti, ki je hitro pridobival tudi vpliv na medijsko kulturo. Štrajn poudari, da pregled vse umetnosti 20. stoletja kaže na sklep, da sta bila obstoj množične kulture in velika preobrazba umetniške produkcije odvisna drug od drugega. Bila sta del sveta, znotraj katerega je delovalo množično dojetje realnosti v medsebojnem sotočju z umetniškimi izdelki, ki so delovali kot razpršen posrednik, ki je sprožil gibanje nenehnih kompleksnih sprememb. Benjaminov poudarek na učinku »mehanske reprodukcije« je epistemološko strukturiral razumevanje tega stanja (Štrajn 2017a, 190). Morin izpostavi, da čeprav je bil film obravnavan kot umetnost (sedma umetnost), je bila estetska situacija doživljanja gledalca povsem zakrita v trenutku, ko se je začelo film obravnavati kot množični in sociološki pojav. Zavrača alternativo, po kateri je film na eni strani industrija, pri čemer se izključuje umetnost, in po drugi strani umetnost, kar izključuje industrijo. Umetnost in industrija sta združeni v antagonističnem in tekmovalnem odnosu, ki pa je obenem komplementaren. Množična kultura<sup>22</sup> (in s tem tudi kino) živi od paradoksa, da vsakršna produkcija zahteva tako izključitev kreacije kot tudi njeno vključitev in celotna igra poteka v loku kreacije in produkcije (Morin 2015, 10–11). Vloga gledalca je v umetniškem procesu pri filmu ključna, saj občinstvo soustvarja filmsko kreacijo, pri čemer se film, kot umetniško delo, nadalje kreira, ko v odnos vstopi gledalec, ki ga zaključí. To pa ne pomeni, da je proces s tem končan, saj se dejanski učinki filma aktivirajo po zaključku ogleda filma. Človek izhaja iz močne potrebe, da se poveže s svetom in film mu to izkustvo nudi s tem, ko poleg prikazovanja sveta vključí tudi njegovo interpretacijo, reinterpretacijo ter opredelitev do sveta. Filmi dejansko opravljajo pomembno vplivno družbeno funkcijo. Že zgodnji filmi so prek komunikacijskih zapovedi opravljali nalogo posredovanja zelenih sporočil. V produkciji standardizacije množičnosti je tako posameznik determiniran tudi kot gledalec. Kellner označi film kot glavno silo socializacije s formiranjem vzornikov, modnih zapovedi, navodil za dvorjenje in ljubezen, za zakon in kariero. Medtem ko so nekateri nemi in zgodnji zvočni filmi predstavljali revščino in socialne boje s postopne perspektive simpatije do revnih in potlačenih, se je mnogo filmov fokusiralo na premožne in slavilo bogastvo in moč v službi oglaševanja potrošniške družbe in vladajočih elit. Filmi so odigrali pomembno socializacijsko vlogo mobilizacije želja v določene izbrane modele. Pomagali so

---

<sup>22</sup> Štrajn navaja, da je vsa današnja kultura množična kultura ali pa, lahko rečemo, ni nobene kulture, na katero množična kultura ne vpliva. Verjetno je bil prvi avtor, ki je to dejstvo odločno, določno, jasno in zgoščeno nakazal, Walter Benjamin, čigar presenetljivo kratek esej Umetniško delo v dobi mehanske reprodukcije je naredil resen in trajen vpliv več kot dvajset let po prvi objavi (Štrajn 2017a, 202).

socializirati migrante in kulturo delovnega razreda v nastajajoče oblike potrošniške družbe, učili so jih primerne vedenja in potrošnje s stilom in neprisiljenostjo. Ker morajo filmi pritegniti velike množice, so se morali odzivati na sanje, strahove, družbene skrbi občinstva in tako so neizogibno odsevali družbene običaje, konflikte in ideologije. Na ta način je filmska produkcija v Hollywoodu vplivala na okus, poželenja, fantazije občinstva in se tesno povezala s sodobnim družbenim življenjem (Kellner 1999, 206–207). Filmi so sledili poznanim konvencijam, temam in ikonografiji, ki so se v doseganju množic izkazale za uspešne. Morin vidi industrijo filma kot tipično industrijo, v kateri je film kot blago tipično blago svetovnega trga. Univerzalna govorica filma in njegova univerzalna umetnost sta proizvod univerzalnega razvoja in širjenja, kar se steka v osnovno nasprotje med potrebami množic in potrebami kapitalistične industrije. V jedru vsebine filmov se nahaja to temeljno nasprotje. Prav zato pa nas to usmerja v bistvo genetične antropologije, saj gre ravno za obravnavo človeka, ki se realizira in preobraža v družbi, človeka, ki je družba in zgodovina (Morin 2015, 155). Globalni ustroj se na vse pretege trudi, da v množici ustvari potrebe, ki jih prepozna kot močan potencial za formiranje svojega dobička, kar mu tudi odlično uspeva. »Morda nastaja vtis v polju imaginarnega in spektakelskega, medijsko posredovanega vsakdanjega sveta, ki je nasičen, kar pomeni, da potrebujemo bistveno drugačno in novo zaznavanje in razumevanje sveta. V nasičenem svetu se namreč vse počasi spreminja v establišment, za katerega skrbijo zlasti elitni globalni mediji« (Rutar 2005, 122). Za doseg tega cilja se prek filmov vsiljuje vzporedno realnost, v katero se stekajo neskončne participacije množice gledalcev in ustvarjajo percepcijo do ljudi, stvari in sveta. Filmi v sebi skrivajo družbene predstave, s katerimi ustvarjajo navidezni svet, ki ga ponujajo gledalcu. Prek imaginarnega se v procesih projekcij in identifikacij sidrajo v realnost gledalca. Na ta način vplivajo tako na zakrivanje kot razkrivanje družbene dejanskosti.

Hollywoodski film je postal z globalizacijo v 90-ih letih še bolj poznan in popularni artefakt po vsem svetu, pri čemer je potrebno opozoriti, da kjer je ta film dominiral svetovni trg desetletja, je še bolj očitno danes z globalnimi ameriškimi korporacijami, ki odigravajo pomembno vlogo distribuiranja njihovih produktov po vsem svetu (Kellner 1999, 216). Film je izjemno uspešen v procesu sistema kulturne izmenjave, ki presega nacionalne in kulturne meje. Hollywoodski film dominira in obvladuje svetovni filmski trg. Njegovi filmi izvažajo in prodajajo ameriški način življenja in globalizirajo kulturno identiteto tega načina življenja, saj »je film bolj kot karkoli drugega orodje komunikacije v najširšem smislu« (Casetti 2013, 23). Vendar enako uspešno, kot se prodajajo predstavljene ideologije

potrošniške družbe, se lahko prodajajo vsebine, ki gledalca napolnjujejo z nasprotnimi ideali in vrednostnimi sistemi. Posamezniku v današnji družbi manjka pomemben aspekt kritičnega pogleda in določene distance, izven vrtinca vseh množičnih produkcijskih sistemov. Na kakšen način je lahko film tisto sredstvo, ki gledalca nasprotno od pasivizacije in ukalupljanja predrami in angažira h kritičnemu razmisleku in tako v njem prebudi motivacijo za lastni angažma in individualne pobude, je bistveno za obravnavano tematiko. Film »je hkrati umetnost in industrija, hkrati družbeni in estetski pojav, pojav, ki hkrati napotuje na modernost našega stoletja in na arhaičnost naših duhov« (Morin 2015, 10). Film tako lahko predstavlja pomembno reprezentacijo, ki zmore izraziti doživljanje izključenosti osebe, ki eksistira in je del družbene skupnosti, nedojemljiva in neznana. S filmsko reprezentacijo lahko prispe do točke, kjer se subjekt in zgodba izključevanja srečata, filmsko sredstvo pa s tem postane potencial, ki prevzame pobudo, odgovornost in lahko ustvari presek. Z vplivom na recepcijo lahko involvira gledalca, da postane aktiven udeleženec ne le ustvarjenega, temveč tudi ustvarjanja filmskega dela.

Mediji in vplivi ožjega ter širšega socialnega okolja, ki posameznika usmerjajo v standardizirano doživljanje sveta, vzgajajo tudi filmskega gledalca v smeri, ko si le-ta želi filmskih vsebin, v katerih prevladujejo enostavni pomeni, ki od gledalca ne zahtevajo napora in mu nudijo ugodje ter zabavo. »V resnici film potrebuje zunanje dogajanje, ne pa introspektivno psihološkega. In v tej tendenci kapitalizem, ki določene potrebe v množičnem merilu prižene na plan, jih organizira in avtomatizira, učinkuje naravnost revolucionarno. S tem ko – medtem ko se osredotoča na »zunanje« dogajanje – vse razveže v procese, ko opusti junaka kot medij in človeka kot mero stvari, razbija introspektivno psihologijo meščanskega romana in s tem uničuje dovršen del ideologije. Pogled od zunaj je filmu ustrezen in ga dela pomembnega« (Brecht 2010, 40). Film kot umetniško delo, ki se izraža iz človeškega, stopi nad človeka in mu obenem služi, gledalec pa je tisti, ki nosi potencial, da prestopi okvirje, ki jih ustvarja avtomatizirana masovna produkcija. Posameznik pa vsekakor potrebuje zunanje spodbude, da se sooči s takšnim filmom, ki mu nudi tudi neugodje, ga pretrese in lahko pusti tudi v negotovosti. Casetti opredeljuje film kot »edinstveno mesto mediacije, na katerem težnje, ki krožijo v družbenem prostoru, pridobijo obliko. Film posreduje: zato, da določa obliko, in tudi s tem, ko določa obliko. Išče kompromise, toda s tem izzove reartikulacijo predobstoječih konceptov. Natanko zaradi tega je njegova navzočnost ključnega pomena; natanko zaradi tega je protagonist svojega časa« (Casetti 2013, 183). Film omogoča misliti svet v novih kategorijah s tem, ko nam na eni strani pokaže svet in po

drugi strani omogoči misliti vse, česar nam v svojih tehničnih omejenostih ne more pokazati. S tem pa omogoči več, saj omogoči srečanje gledalca s svetom, ki ga film nakaže in ga nadalje odpira in prepušča gledalcu. Ne glede na to, za kakšen film gre, film opredeljuje načine, kako percipiramo svet. Filmska podoba nam omogoča, da s pomočjo filmskega izgradimo lastni svet, ki bi nam brez te izkušnje ostal neznan, zato je pomembno, kakšno izkušnjo nam poda, na kakšen način ter s katerim namenom. Kot navaja Foucault, diskurzivne prakse ne moremo »mešati z ekspresivno operacijo, skozi katero individuum formulira idejo, željo ali podobo; niti z racionalno dejavnostjo, ki je lahko udejanjena v sistemu inference; niti s »kompetentnostjo« govorečega subjekta, kadar konstruira gramatikalne stavke. Diskurzivna je celota anonimnih, zgodovinskih stavkov, vselej določenih v času in prostoru, ki so v neki epohi in za dano družbeno, ekonomsko, geografsko ali jezikovno okolje definirali pogoje izvajanja izjavljanje funkcije« (Foucault 2008, 128). Subjektova individualna razsežnost je v tem procesu bistvena, saj vpliva na kinematografsko izkušnjo, ki gledalcu omogoča vzpostavljati razmerje s svetom. S tem ko se v filmu srečujejo nasprotja in se sintetizirajo, se svet gledalcu razkrije na novo in predrami gledalčeve čute. Osebno izkustvo in posledični procesi mišljenja ustvarjajo izhodišče za percepcijo in dojetje filmske zgodbe, ki lahko vodi v nova videnja in ustvarja določeno percepcijo do sveta.

### 3 TEORIJA FILMA

Ko se je film pojavil, je s svojo revolucionarnostjo postal pomemben dejavnik v družbi, deloval je na posameznika kot subjekt in na družbo kot celoto ter občutno spremenil percepcijo prostora in časa. Človeku je razkril pogled, ki je bil do tedaj izven njegovega dometa, svet se mu je začel odpirati na povsem nov način in mu nuditi popolnoma novo védenje ter povsem novo reprezentacijo realnosti. Vse od svojih začetkov predstavlja njegov prispevek k ustvarjanju družbenega mnenja, preoblikovanju odnosov v družbi, na dojetje samega sebe in drugih ljudi ima velik vpliv in hkrati veliko odgovornost. Vsak film v sozvočju z duhom svoje dobe podaja svoj pogled na svet, ki ne ostane le njegov, temveč učinkuje na ljudi in socialni svet s potencialom, da postane množično sprejet. Prek filmskega pogleda nam je omogočen vpogled in s tem soočanje z več predstavljenimi realnostmi. Izkustvo, ki ga nudi film, sodi v širši kontekst družbene zavesti, saj mu njegova narava omogoča podajanje razumevanja stvari, ljudi in odnosov, ki prek avtorjevega pogleda vplivajo na pogled gledalca, s čimer se ustvari njegov subjektivni pogled, ki se prepleta z objektivnostjo in z vsemi dražljaji ter predstavlja kompleksen segment v procesu doživljanja gledalca. Film je ob vsem navedenem tudi produkt množične potrošnje, ki s svojo univerzalno govorico izpoveduje zgodbe do množic, ki jih v tem procesu lahko tudi sistematizira. Vstopa v področja posameznikove intime in družbene sfere ter s prezentacijo ljudi, odnosov in sveta vpliva na to, kako se vzpostavljajo razmerja v družbenih odnosih in katero vlogo zavzema posameznik znotraj tega. Odstiranje in omogočanje pogleda, da bi videli in presegli golo gledanje, je tisto, s čimer film lahko doseže več. Kot poda v premislek Benjamin (1998, 169):

»Medtem ko nam film z velikimi plani, s poudarki skrivnih podrobnosti znanih predmetov, z raziskovanjem banalnega okolja pod genialnim vodstvom objektivna na eni strani širi pogled v prisile, ki obvladujejo naše bivanje, pa nam na drugi strani zagotavlja velikanski in nesluten manevrski prostor! Kazalo je, da nas naše krčme in velemestne ulice, naše pisarne in opremljene sobe, železniške postaje in tovarne brezupno zapirajo vase. Pa je prišel film in v desetinki sekunde razdejal ta jetniški svet z dinamitom, tako da zdaj med njegovimi na vse strani razmetanimi razvalinami spokojno odhajamo na pustolovsko potovanje. Veliki plan razširja prostor, upočasnjeno snemanje pa gib.«

Film se giba v polju tako svoje estetske kot komunikacijske funkcije. Tako kot sodobnost in množičnost družbe zahtevata prilagodljivost filma načelom množičnega komuniciranja, ki ga vodijo lastne zakonitosti, tako je po drugi strani film močno povezan s svojimi estetskimi vrednotami. Casetti izpostavi, da lahko film dela na navidezno nasprotujočih iztočnicah, saj ve, kako le-te prestreči, kako se jim približati in tudi, na kakšen način jih ponovno sestavi. Zmožen je povezati tako vznemirjenje in navajenosti kot zavest in nezavedno kakor tudi neposrednost in posredovanost. Opredeli, da je film »delo *mediacije*, ki obsega tudi njegova lastna merila. To prizadevanje za rekompozicijo ima pogosto opraviti z iskanjem kompromisa. Učinek konvergenca, za katere si prizadeva film, je namreč neredko ta, da naredijo »gledljive« tudi tiste rešitve, ki bi bile sicer preveč enostranske ali izključujoče« (Casetti 2013, 34). V svoji mediacijski vlogi film deluje tako v velikem bazenu množične potrošnje kot v intimnem prostoru umetnosti, loteva se tako iskanja novega, nepoznanega, izvirnega kakor tudi oprijema široko sprejetih in sprejemljivih konceptov. Značilnost naše dobe v tehnološkem in družbenem pogledu je naravnost k površinski, standardiziranosti in k hitremu prenosu informacij, čemur je podvržen tudi film. Po drugi strani pa ravno zaradi teh družbenih tendenc obstaja še močnejša potreba in hkrati tudi odgovornost filma kot pomembne družbene institucije, da prek filmskega pogleda omogoča in ustvarja vpogled, ki bo posamezniku in družbi omogočil uvid v svet, ki ga brez te izkušnje ne bi zaznali. Film lahko prek mikro nivoja izražanja odnosov, situacij, čustvenih relacij učinkovito in subtilno prikaže makro spremembe in aktualnosti družbenih formacij, ki zadevajo vsakega gledalca in iz katerih sam tudi izhaja, s ciljem vzpodbujanja k individualnemu razmisleku družbenega subjekta, ujetega v obstoječih družbenih, ekonomskih in političnih strukturah, ki vplivajo na njegovo vsakodnevno življenje. Baudry govori o »realnosti« prek kina v prvi vrsti kot o realnosti subjekta. Razlikujemo lahko dve stopnji identifikacije, in sicer na podlagi tega, ker reflektirana podoba ni podoba neposredno upodobljenega, ampak je podoba sveta, ki nam je že pred tem podan prek pomenov, razumevanja sveta. Prva stopnja, vezana na samo podobo, izhaja iz karakterja, ki je portretiran kot center sekundarne identifikacije, pri čemer nosi v sebi identiteto, ki mora biti nenehno prevzemana in na novo vzpostavljena. Druga stopnja omogoča pojavnost prve in jo pozicionira v aktivnost – to je transcendentni subjekt, katerega mesto je zavzeto s strani kamere, ki konstituira in določa objekte v tem »svetu«. Tako kot ogledalo sestavlja del telesa v neke vrste imaginarno integracijo samega sebe, abstrakten jaz združuje diskontinuirane fragmente pojava, žive izkušnje v poenoten pomen. Skozi ta proces vsak fragment dopušča pomen s tem, da je integriran v organsko enotnost (Baudry 1974-1975, 45–46). Kino kot



dispozitiv subjekt konstruira, a tudi vključuje. To, kar nam prikazuje film, torej ne daje realnosti, temveč realnost izhaja iz doživljanja subjekta, kar je vezano na to, iz česa izhajajo njegove izkušnje, njegova izkustva, ki jih je pridobil v realnem življenju, saj subjekt tako simulira realnost. Kaj se dogaja v odnosu med gledalcem in filmom, različne teorije filma razlagajo s specifičnimi pristopi, ki pa so v svojem cilju podobne in se osredotočajo na segmente, ki jih gledalec z vstopom v filmsko zgodbo prestopa. Elsaesser in Hagener v tem kontekstu povzemata, da se vse teorije filma, od klasične do sodobne, kanonizirane ali avantgardne, normativne ali transgresivne ukvarjajo z vprašanjem, kakšno je razmerje med filmom, zaznavanjem in človeškim telesom. Pri tem ga različne teorije ali implicitno izrazijo ali pa eksplicitno preusmerijo v neki nov vidik. Vsaka zvrst filma in tudi vsaka teorija filma si predstavlja idealnega gledalca, kjer predvideva določeno razmerje med gledalcem (njegovim telesom) in podobo na zaslonu (njenimi lastnostmi) (Elsaesser in Hagener 2015, 14). Vsaka teorija teži k temu, da nevidno strukturo naredi vidno in preko tega procesa film ureja in mu daje razumljivost. Vsaka izmed teorij usmerja teoretikovo pozornost na tiste vidike, ki jih določi kot bistvene lastnosti filma.

Gledalec se prek čutnega zaznavanja odtuji od svojega telesa in svoje identitete ter prestopi okvir, kar mu omogoči, da se lahko približa občutkom doživljanja drugega. Šprah izpostavi »interpretacijo filmske kreacije kot specifične metode soudeležbe treh poglavitnih dejavnikov: filmarja, filmanega in njunega naslovnika – gledalca. Njihovo součinkovanje pogojuje nujnost, da se vsi trije konstitutivni »akterji« filmskega dejanja – ustvarjalec oziroma režiser, igralec oziroma režirano telo in gledalec oziroma subjekt – v svojevrstnem korelacijskem procesu najprej »oddvojijo od samih sebe«, da bi se nato prerodili znotraj filmskega dogodka kot »drugega območja skupnosti«. Takšen ustvarjalni prepород vodi do elementa »tretjosti« v tradicionalno pojmovanem dvosmernem razmerju reprezentacije-receprije« (Šprah 2010, 18). Gledalec participira v filmskem svetu, ker ga v to vodi potreba po vključenosti v svet in doživljanju nepoznanega. Film mu omogoča, da odkriva nove kraje, prostore, odnose in se srečuje z ljudmi, ki bi mu brez te izkušnje ostali nepoznani. Film je oblika reprezentacije, ki je izjemno intenzivna, doživljajska in neposredna izkušnja. Benjamin opredeljuje, da je film povzročil podobno poglobitev v operacije v vsej širini optične in akustične zaznavnosti kot Freudova psihoanaliza (pravi, da je film obogatil naš vidni svet z metodami Freudove teorije). To pojasnjuje s tem, da so filmske stvaritve mnogo bolj natančne in omogočajo razčlemba z več vidikov v primerjavi s slikarskimi ali odrskimi (Benjamin 1998, 168). Optično in akustično zaznavanje, preko katerih gledalec vstopi v

odnos s filmom, sta del zaznavnih procesov, s pomočjo katerih film učinkuje na gledalca in na njegovo doživetje. Strani ne ostaneta ločeni, film in gledalec se spojita in takrat, ko pride do te spojitve, pride do razmerja enakovrednega odnosa, ko posameznik ni več samo gledalec, ampak se prek vseh nivojev čutnih zaznav, tako na fizični kot socialni ravni, začnejo odvijati procesi celostnega ustvarjanja sinergij. Doživljanje filma v gledalcu vzpodbudi zaznavanje, sproži razmišljanje in omogoča refleksijo. Ko gledalec film razume in čuti, film doseže svoj namen. Omogoča mu vpogled izven okvirjev njegovega življenja in mu širi domet izven njegovega sveta. Na kakšen način se to doseže in kakšni procesi ob tem potekajo, različne teorije interpretirajo vsaka s svojim pristopom in s svojo osredotočenostjo. Elsaesser in Hagener (2015, 13) povzameta tradicionalno delitev filmskih teorij:

»Doslej je bil daleč najobičajnejši način sistematičnega klasificiranja teoretskih pristopov k filmu tisti, ki za izhodišče vzame vplivno razlikovanje med formalističnimi in realističnimi filmskimi teorijami. Formalistične teorije razumejo film v luči konstrukcije in kompozicije, realistične teorije pa poudarjajo sposobnost filma, da ponudi dotlej nedosegljiv vpogled v (neposredovano) realnost. Povedano drugače, "formalisti" se osredotočajo na umetnost oziroma nenaravnost filma, "realisti" pa opozarjajo na (delno) transparentnost filmskega medija, ki nas navidezno spremeni v neposredne očitvice. Po tej klasifikaciji so Sergei M. Eisenstein, Rudolf Arnheim, ruski formalisti in ameriški neoformalisti vsi zagovorniki trditev o umetni skonstruiranosti filma (ne glede na to, ali to skonstruiranost razumejo v luči klasične estetike, politike ali kognitivizma), nasprotni tabor pa se pod zastavo "ontološkega" realizma zbira okoli Béle Balázca, Siegfrieda Kracauerja in Andréja Bazina.«

Razlikovanje na teorije, ki se ukvarjajo z nameni, ki jih ima avtor filma, in na teorije, ki se ukvarjajo z recepcijo gledalcev, sodobni filmski teoretiki skušajo preseči in podati vpogled v celostno razumevanje izkustva, ki ga nudi film. Pomembna osredotočenost raziskovanja odnosa s filmom v kontekstu analize vplivov na vzorce percepcije je, kako je konfigurirano izkustvo gledalca glede na njegov proces zaznavanja, ki nikakor ni osredotočen le na vizualno recepcijo. Film je zapisan tako imaginarnemu kot simbolnemu, vprašanje prednosti enega ali drugega in njunega prepleta je del analiz različnih teoretskih praks. Film, kot umetnost, ponuja možnosti interpretacije in ne ponuja končnih zaprtih odgovorov. Elsaesser in Hagener (2015, 58) dodatno povzemata grobo delitev filmskih teorij glede na teorijo naracije kot:

»Okvirno je mogoče razlikovati med kognitivno in (neo)formalistično šolo na eni strani in (post)strukturalističnimi težnjami na drugi; čeprav med taboroma prihaja do srečanj in izmenjav, so med njima tudi razlike, ki se včasih zdijo nespravljive. Neoformalistične in kognitivne teorije naracije običajno poudarjajo scenarije racionalne izbire in logičnega obdelovanja podatkov, poststrukturalistični in dekonstrukcijski pristopi pa se osredotočajo na nestabilnost pomena in neidentiteto zaznavajočega subjekta, to je gledalca. Prvi tabor verjame v enakopraven in svoboden odnos med gledalcem in tekstom, drugi pa je precej bolj prepričan v obstoj neenakih struktur moči in nejasnih oziroma nezavednih procesov.«

Neoformalistični pristop gledalca razumejo kot racionalnega, gledalec s filmsko izkušnjo pridobi možnost obdelave vseh delov v celostno zgodbo, pri čemer proces sklepanja in grajenja zgodbe poteka tako na osnovi gledalčevih predispozicij kot na podlagi vseh inputov, ki jih nudi film. Poststrukturalistični pristop razume gledalca kot angažiranega, vendar se mora do razumevanja prebiti preko kod. Na eni strani se tako fokus usmerja na filmsko formo, slog, pripoved, aktivnega gledalca ter na drugi strani na gledalca, ki je na prvi pogled pasiven, podvržen neenakemu razmerju moči, vendar pa se od njega prav tako zahteva angažma. Filmska teorija se skozi zgodovino ni razvijala proti vedno bolj izdelanim konceptom, da bi vse prehodne zanikala ali pa nadgrajevala, temveč različne teorije in različne teoretske smeri razvijajo nove pomene, ki se lahko razvijajo iz obstoječih, jih nadgrajujejo ali pa so z njimi v nasprotju, pri tem pa prihaja do novega razumevanja, prevrednotenja in novih konceptov. Sobchack<sup>23</sup> povzema, da se tako klasične kot sodobne teorije osredotočajo na naravo pomena filma in si delijo tri ključne predpostavke. Prva se osredotoča na akt gledanja kot na sestavni del filmske izkušnje v vsakem in v celotnem aspektu in manifestaciji in kot preplet komunikacije med ustvarjalcem filma, filmom in gledalcem. Druga predpostavlja filmsko in gledalčevo komunikacijsko kompetenco. Diskusija o filmskih kodah je zasnovana na predpostavki, da je film razumljiv kot podoba in izraz izkušnje, kot »nekaj, kar šteje«. Tretja se nanaša na film kot gledan objekt. Ne glede na to, ali je bil film razumljen kot estetski in ekspresivni objekt formalistov ali empiričen in perceptiven objekt realistov ali kulturni, retorični in reflektivni objekt sodobnih teoretikov, je bil film upoštevan kot sredstvo, skozi katerega se lahko reprezentirajo ali producirajo pomeni. Gre za viden objekt v načinu okvirja, okna in zrcala (Sobchack 1995, 49). Film je posledica določene izkušnje in ta interpretacija te izkušnje vpliva na novo izkustvo s tem, ko

---

<sup>23</sup> Vivian Sobchack »je razvila teorijo filma, v kateri intelektualno razumevanje in kognitivne veščine dopolnjuje močna telesna komponenta« (Elsaesser in Hagener 2015, 132).

gledalec to izkustvo zaznava. Gledalec s pomočjo filmske izkušnje ponotranji doživljanje, sprožajo se procesi identifikacije in odprejo se vsi njegovi čuti, tako na telesni kot na socialni ravni. Gledalec se v odnosu s filmom polni tako z željami, hotenji kot tudi s standardi in normami. Elsaesser in Hagener v interpretaciji filmskih teorij ne sledita kronološkemu principu, temveč se osredotočita na metafore in čute človeškega telesa, ki jih strukturno povežeta s posameznimi teorijami in aktualizirata modele različnih teorij na način večplastne in tesne povezanosti s telesom in čuti vsakega gledalca. Izhodišče predstavlja gledalčevo zaznavanje, pri čemer sta se osredotočila na celoten sklop čutnih zaznav. Povezala sta sedem metafor s čuti ter z recepcijo gledalca ter tako analitično predstavila filmske teorije in medsebojne povezave njihovih dognanj: »okno in okvir«, »vrata – zaslon in prag«, zrcalo – obraz in veliki plan«, »oko – pogled in pogled Drugega«, »koža – telo in dotik«, »uho – akustika in prostor«, »možgani – um in telo«. Odnos med filmom in gledalčevimi čuti prek gledalčevih čutnih zaznav je tako analiziran širše in presega omejenost na vizualno obravnavo, ki je dolgo časa dominirala v filmskih teorijah. Že od 20-ih let prejšnjega stoletja je namreč v filmski teoriji dolgo prevladovala osredotočenost na vidno čutno zaznavo, ki je preučevala predvsem vizualno izkustvo. V tem obdobju je Rudolf Anheim vpeljal gestalt teorijo, Bela Belazs je poudarjal pomen velikih planov. Osredotočenost na vizualne zaznave vključuje tudi Eisensteinova konstruktivistična teorija montaže in prav tako Bazinova konceptualizacija realnosti kot dvoumnega videza biti, ki pa je nedeljiv in katerega osnovna ontološka forma je film. Še bolj intenzivno pa so bile v akt gledanja usmerjene prevladujoče teorije v 60-ih in 70-ih letih – teorija zrcala in reflektivnosti ter kasneje teorija aparata. Močna povezanost z vidnim čutom je vključena tudi v feministično teorijo filma, ki kot enega izmed bistvenih konceptov opredeljuje moški pogled (Elsaesser in Hagener 2015, 129).

Feministične teorije so vnesle določen pretres in prevetritev obstoječih teoretskih konceptov filmske teorije. Razmerja med spoloma so prek klasičnega hollywoodskega filma<sup>24</sup> močno zasidrala percepcijo gledalcev do pozicije moškega in pozicije ženske, ki je kot lik pozicionirana na objekt, medtem ko je moški postavljen na dominantno pozicijo. Feministična teorija predpostavlja, da je komercialna kinematografija sama po sebi patriarhalna. Sobchack izpostavlja tri metafore, ki so dominirale v filmski teoriji, in sicer

---

<sup>24</sup> »Če upoštevamo vse ideološke implikacije, ki so zaobjete tako v splošnosti pojma »klasike« kakor v njegovi navezavi na konkreten filmski produkcijski sistem, je več kot upravičena zahteva po njegovi »profanizaciji« znotraj, denimo, mnogo ustrežnejše opredelitve »mainstreamovski film« (Šprah 2011, 43).

okvir slike, okno in ogledalo. Okvir in okno predstavljata nasproten pol klasičnim filmskim teorijam, medtem ko ogledalo predstavlja sintetično spajanje percepcije in izražanja, ki označujeta večino sodobnih filmskih teorij. Zanimivo je, da se vse tri metafore nanašajo neposredno na pravokotnik zaslona in na film kot statični gledani predmet in le posredno na dinamično aktivnost gledanja, ki vključuje tako film kot gledalca, vsakega kot gledani subjekt. Izmenjava in reverzibilnost percepcije ter izražanja sta potlačeni, tako kot intrasubjektivni in intersubjektivni temelji filmske komunikacije. Formalistične teorije v iskanju transformacije in prestrukturiranja »brutalne« referenčnosti in »divjega« pomena filmskih podob v osebno določen in izrazen pomen (od tod metafora okvirja) potrjujejo perceptivno naravo kamere z avtorjevim zmagoslavjem. Na drugi strani realisti v iskanju razkrivanja in odkrivanja izražanja sveta v vsem njegovem »divjem« pomenu (od tod metafora okna) razkrivajo ekspresivno naravo kamere v njenem selektivnem in premikajočem videnju, čeprav slavijo perceptivno čistost in odprtost medija. Sodobni filmski teoretiki so stremeli k sintetiziranju percepcije in izražanja s kategoričnim uničenjem in združevanjem v analogno razmerje, v katerem se razlikujeta le po stopnji in ne po modalnosti (Sobchack 1995, 45–46). Realistične teorije, kjer gledalčev pogled ni uokvirjen, film opredeljujejo glede na to, na kakšen način zmore prikazovati realnost, pri čemer je pomembna zmožnost prikazovanja in reproduciranja realnosti resničnega življenja. Konstruktivistične filmske teorije kot izhodišče postavljajo spreminjanje zaznavanja gledalca z različnimi sredstvi, kot. npr. z montažo in kadriranjem, ki gledalca zmanipulirajo. Te teorije se fokusirajo na učinkovanje filma kot posledico montaže in ostalih filmskih sredstev. Percepcija in izražanje se prek filmske izkušnje konstituirata v gibljivih slikah in gledalčevi izkušnji znotraj tega procesa. Na ta način se filmska zgodba manifestira v posameznika prek zaznavanja s tem, ko film izraža življenje in izkušnje skozi družbene strukture.

V kontekstu opredeljevanja filmskih teorij, katerih pomen ne predstavlja določene kronološke sistematizacije, temveč se teorije ne glede na zgodovinsko umeščenost med seboj prepletajo, dopolnjujejo ter nadgrajujejo, je ključna Bazinova<sup>25</sup> filmska misel, ki je priznanje

---

<sup>25</sup> »André Bazin med vsemi esencialisti v teoriji filma zavzema posebno mesto; pa ne samo zato, ker bi njegova navezava na eksistencialistični milje časa in prostora že pomenila izvzetost iz danega mišljenjskega okvira, ampak zato, ker je odprl ključna vprašanja, ki so omogočila ugledanje in razumevanje problematike filmskega fenomena s stališča teorij, ki so se izoblikovale vzporedno, bolj ali manj druga mimo druge, kot na primer kritična teorija in nekoliko kasneje strukturalizem ter njegovi nasledki. Te teorije pa so film tematizirale tako, da ga že niso več obravnavale samo kot objekt teorije, kar pomeni, da se je teorija že odmikala od tradicionalnih paradigem« (Štrajn 2009).

in ponovno obravnavo doživela v 80-ih letih in ki jo lahko opredelimo kot tisto, ki je v filmski teoriji in v filmu nasploh (francoski novi val) pustila vpliv in pečat.<sup>26</sup> Ob tem pa Šprah (2011, 35) izpostavi, da »se izhodiščni dvom v upravičenost neposrednega povezovanja Bazinovih dognanj s tradicionalnim pojmovanjem filmskega realizma zgolj utrjuje.« Bazin, ki je priznaval obstojanje več realnosti, se je v svojih tekstih vseskozi ukvarjal s konceptom filmske realnosti, na eni strani je iluzijo prikazovanja resničnosti opredelil kot mit, po drugi strani pa se srečujemo z miselnostjo, da ravno film utrjuje realnost. Bazin (2010, 139) razume robove platna kot *optično masko*, ki lahko razkriva samo del realnosti. Za vse, kar nam pokaže filmsko platno, lahko sklepamo, da se nadaljuje v neskončnost vesolja, medtem ko okvir polarizira zajeti prostor navznoter. Če okvir prenesemo na filmsko platno, posledično prostor slike izgubi svoje mere in orientacijo in v naši domišljiji postane neskončen. Po Elsaesserju in Hagenerju (2015, 26) koncepta okna in okvirja omogočata gledalcu, da je popolnoma odrezan od filmskih dogodkov, gledalec je varen in se mu ni treba bati neposredne vpletenosti v dogajanje, prav tako ne čuti nobene moralne obveze, da bi se moral v dogajanje vključiti, v nasprotju z njegovim realnim življenjem. Različni pristopi, med katerimi navajata kot primera Bazinovo teorijo filmskega realizma in Bordwellovo raziskovanje uprizarjanja v globino, zagovarjajo takšen koncept filmske podobe, ki omogoča privilegiran razgled in vpogled v prostorsko-časovno konsistenten svet in obenem ločen ter neodvisen. Nasprotno pa recimo avtorji, kot sta Rudolf Arnheim in Sergej M. Eisenstein, poudarjajo načela konstrukcije, ki vplivajo na razporeditev in odnose podobe znotraj okvirja. Ti dve stališči, ki ju pogosto postavljajo v nasprotna tabora kot realistično in formalistično, sta si v več delih podobni in opredeljujeta zaznavo kot raztelesen fenomen zaradi redukcije na vizualno percepcijo (Elsaesser in Hagener 2015, 19). Bazina označuje montaža, ki poudarja trajanje, s čimer da gledalcu dovolj prostora in časa za razmislek in lastno interpretacijo pomenov, medtem kot Eisensteinovo načelo usmerja gledalca v pomen, ki ga ustvari avtor, ko simboli ustvarijo sliko, ki predstavlja avtorjevo videnje. Operiranje s podobo, časom in prostorom konstruira filmsko dogajanje, ki se poveže z mentalnimi predstavami gledalca in vsemi njegovimi čuti. Elsaesser in Hagener povzameta, da so se klasične filmske teorije v glavnem osredotočale na vizualno recepcijo, s čimer je bil poudarek na vizualni reprezentaciji in simboliki perspektive. Teorija filma v

---

<sup>26</sup> »Ena od razlag za presenetljivo pozornost, ki jo od sredine 90-ih let naprej ponovno uživajo teorije Andréja Bazina, potem ko se je zdelo, da so njegovo teorijo realizma pokopala sedemdeseta leta (ko so realizem v veliki meri tolmačili kot ideološko potezo meščanske umetnosti), je dejstvo, da prehod z analognih na digitalne medije na nov način spet zastavlja Bazinovo osrednje vprašanje o »ontologiji fotografske podobe« (Elsaesser in Hagener 2015, 17).

60-ih in do sredine 70-ih poudarja reflektivni potencial filma (v okviru zrcalnih konstrukcij). Metafora zrcala zablokira prehod v katerikoli svet. Pri pogledu v zrcalo<sup>27</sup> se soočamo z lastnim obrazom, ki predstavlja okno v notranji jaz. Vendar to ogledovanje sebe v zrcalu ni moj pogled, je pogled nekoga drugega. Predstava o filmu kot zrcalu je postala osrednja paradigma teorije filma v obdobju od sredine 60-ih do sredine 80-ih let prejšnjega stoletja (Elsaesser in Hagener 2015). Pomen zrcala opredeli tudi Bazin (2010, 107), ki ogledalo definira kot prenašalca bližine tistega, kar v njem odseva oz. povedano drugače, platno nas ne more postaviti v »navzočnost« igralca, lahko pa to stori kot ogledalo. Pri tem opozori, da gre pri tem za ogledalo z odloženim odsevom, ki na svoji posrebreni prevleki zadrži podobo igralca. Sobchack metaforo zrcala razume kot kritično sodbo filma, ki je tako obremenilna kot je opisna. Obsoja vsako ontološko bit filma kot nadomestno (ekspanzivno) in zavajajočo (razkrito). Reflektira gledalca samo do točke njegove podreditve znakom in pomenom, sproduciranim s strani »drugega«.

Sodobne teorije filma (večina med njimi feministične in/ali neomarksistične) so se večina fokusirale na v bistvu zavajajočo, iluzionarno, tavnološko rekurzivno in prisilno naravo filma ter na njegove psihopatološke in/ali ideološke funkcije izkrivljanja eksistencialnih izkušenj. Gre za transcendenco fizičnih ali ideoloških struktur prek svobode posameznikov kot gledalcev v njihovih konkretnih, pogojnih, eksistencialnih situacijah (Sobchack 1995, 47). Pomembnost je določena s fizičnimi strukturami, pri čemer je gledalčevo videnje determinirano s primarno identifikacijo. »Telo in čuti ne izginejo, spremeni pa se njihov položaj: iz subjekta v realističnih teorijah se prelevijo v objekt v konstruktivističnih teorijah« (Elsaesser in Hagener 2015, 39). Klasične narativne teorije so se ukvarjale z osnovnimi elementi tekstov in podob, v realizmu je bila osredotočenost usmerjena na posnemanje dejanskosti, kjer je bila iluzija prikazana kot realna. V povezavi s strukturalističnimi težnjami, kjer je prišlo do osredotočenosti na filmsko delo kot reprezentacije teksta, se je filmska teorija prek poststrukturalizma usmerila na procese recepcije ter na formacijo filmskega gledalca. Gledalec postane emancipirani subjekt, ki ni zgolj podvržen procesom indoktrinacije. »V 70-ih in 80-ih letih je v teoriji filma vzniknilo več teoretskih stališč, na katera je po eni strani močno vplivala Lacanova poststrukturalistična prenova freudovske psihoanalize, po drugi pa pomenijo nadgradnjo teorije Michaela Foucaulta o *Panoptikonu* kot modelu družbenega nadzora in subjektivnosti. S tega vidika je oko privilegirana točka

---

<sup>27</sup> V mnogih slovitih filmskih sekvencah so ključni pripovedni deli skoncentrirani v pogledu v zrcalu, ki v filmu pogosto nakazuje na psihično nestabilnost junaka oz. junakinje (Elsaesser in Hagener 2015, 94).

konvergenca različnih struktur vidnosti in pogledov, ki v filmu najdejo svojo artikulacijo v posnetku, kadriranju in montaži« (Elsaesser in Hagener 2015, 102). Poudari se pomen gledalčeve identifikacije s pogledom kamere, kjer torej film konstruira identifikacijo, kar lahko povežemo z metaforo zrcala. Proces gledanja daje gledalcu prek identifikacije s kamero občutek moči, ne glede na njegovo siceršnjo pasivnost. Filmska izkušnja poskrbi za to ideološko prevaro skozi zrcalno razmerje, ki ga ustvarja za gledalca. Identifikacija subjekta poteka z imaginarnim objektom. Dodatno lahko navedeno navežem na Foucaultovo utemeljitev oblastnega nadzora v različnih institucijah<sup>28</sup>, ki se formulira okoli pogleda. Prek pogleda se formira nadzor nad celotnim družbenim prostorom. Prek *Panoptikona* poteka stalni nadzor, ne vedoč, kdo in kdaj te ogleduje. Krožnost funkcije filma, da mu uspe nekaj ponuditi in delno tudi vsiliti, dobro pojasni, kako je bil film z določenega vidika prostor misli, z drugega pa disciplina v Foucaultevem pomenu besede (Casetti 2013, 14). Prostor, ki nam ga ponudi film, in svet, ki nam ga razkrije, omogočata lastno razkritje, kjer gledalec s svojim lastnim pogledom zavzame določeno stališče do sveta. Film v nihanju med subjektivnostjo in objektivnostjo in ob njunem medsebojnem prepletanju nudi razumevanje stvari, ljudi in sveta, ki vstopijo v notranji svet gledalca in jih le-ta vključi v svoj zaznavni svet, pri čimer film oz. avtor filma uokvirja svet, v katerega vstopimo.

Gledalec se vključi v dogajanje v filmu, se z njim identificira in filmu doda lastno doživljanje, obenem pa film vstopi v gledalčev zaznavni svet. Avtorjevo videnje šele prek pogleda kamere ustvarja celovito filmsko izkušnjo, s tem ko v razmerje vstopi gledalčev uvid. Na ta način nam film daje svet v razmislek in interpretacijo, v svojem vplivanju pa ni absoluten, saj posameznik v ta odnos vstopa kot izdelan subjekt, ki ima vedno možnost preseganja podanega gledišča in ustvarjanje pogleda, ki sega izven omejitev, ki jih uokvirja film. Gledalec se v filmskem svetu lahko zateče v svojo domišljijo, v kateri vidi, sliši in sklepa čez domet, ki mu ga film prikaže in ponuja, ravno v tej nedokončnosti in nevidnosti pa se izraža njegov celostni potencial in njegova moč. Polje, v katerem se v tem procesu z nove perspektive odvija gledalčevo dožemanje, predstavlja pomemben vidik spreminjanja videnja in posledično percepcije.

---

<sup>28</sup> »Kar v splošnem imenujemo »institucija«, je vsako bolj ali manj obvezujoče, naučeno ravnanje. Vse, kar v družbi funkcionira kot sistem prisile in ni izjava, skratka vse, kar je v družbi nediskurzivno, je institucija« (Foucault 2008, 197).



### 3.1 Bazin in filmski realizem

V kontekstu filmske teorije filmski realizem presega koncept oblike, režije, stila, tehnik snemanj, dojetanja in razumevanja. Celostno gledano gre za kompleksen odnos med svetom in njegovo filmsko upodobitvijo, ki sega od individualnih do globalnih komponent v polju dominantnih družbenih struktur in ustvarja kritično polje s potencialom angažiranja v javni sferi. Realizem si lahko predstavljamo kot mentalni prostor, ki se s percepcijo filma oblikuje na način, ki omogoča dinamično konstrukcijo subjekta v procesih vsaj dvosmerne identifikacije ali v gledalčevem enostavnem razločevanju subjektno-objektnih relacij v gibljivih podobah (Štrajn 2009). Ob analiziranju ne le filmskega realizma, temveč teoretične misli filma v celoti, ne moremo mimo imena, ki je v razmerju filma in sveta prek premika od podobe k realnosti s svojo vizijo filma doprinesel ključne dimenzije v filmsko teorijo, film pa je razumel kot proces, saj je menil, da film ne more biti nikoli dokončno iznajden<sup>29</sup>. »Pri Bazinu se je odločilno preoblikovalo, sicer že od prej navzoče temeljno prepoznanje potencialov filma kot agensa, ki deluje v simbolnem univerzumu in potemtakem učinkuje tudi znotraj splošnejše teorije na opredelitve perceptivnosti, kar seveda zadeva obe strani »enačbe«: subjekta in objekta percepcije« (Štrajn 2009). Bazinovo jasno stališče je, da gre pri filmu samo za določeno reprezentacijo realnosti, ki pa je lahko celo učinkovitejša kot sama realnost. Vera v realnost je v prvi vrsti vprašanje estetike in formalitete. »Realnost ni umetnost, a »realistična« umetnost je tista, ki zmore ustvariti estetiko, ta pa je sestavni del realnosti« (Bazin 2010, 269).<sup>30</sup> Ključni koncept Bazinove filmske misli v razumevanju filma kot govornice je koncept filmske realnosti. Film je ob svojem pojavu nakazoval na prikazovanje resničnosti sveta, ki naj bi ga dosegel s posnemanjem realnosti in neposrednega prenosa realnega v filmsko projekcijo.

Bazinovo razumevanje filma je po eni strani negiralo idejo o popolnem posnetku resničnega življenja, saj je v osnovi že samo delo, ki ga opravi kamera, subjektivno delo, ki ustvarja posebno gledališče, a vendar je bistveno njegovo potrjevanje realnosti. Film modificira realnost; realnost, ki jo predstavlja film, je vedno zaznamovana s svojim posegom vanj

---

<sup>29</sup> »Ne le nove tehnologije in digitalizacija, ampak tudi »artefaktizacija« filma, ki je z vstopom v območje umetnostnih galerij in muzejev (do)končno dobil status umetniškega objekta/dogodka, pričajo o daljnosežnosti Bazinovega prepričanja, da bo film zares treba šele iznajti« (Šprah 2011, 26).

<sup>30</sup> V tem kontekstu pripisuje Bazin velik dosežek italijanskega filma v tem, da je le-ta še enkrat opozoril, da v umetnosti ni realizma, ki ne bi bil najprej globoko estetski. Tako realno kot imaginarno pripada umetnosti le umetniku. Realizem italijanskega filma ne pomeni njegovega nazadovanja, ampak napredek izraza, pomemben razvoj filmske govornice in širjenje njene stilistike (Bazin 2010, 375).

(Štrajn 2017a, 190). Bazin razume filmski jezik, katerega pomen je v realnosti, v kontekstu tehnologije kot avtonomen in kot povezan z dejanskostjo. Šprah poudarja kompleksnost pojma reprezentacije tudi z globoko prežetostjo z mnogimi kulturnimi formacijami, v okviru katerih se gradi posebno razmerje med produkcijo in recepcijo, ki se nenehno spreminja, pri čemer gre nenehno za odnos napetosti in nedokonč(a)nosti do realnosti, na katero se nanaša in obenem na njo tudi vpliva. Reprezentacija se ne more izogniti družbeni in kulturni pogojenosti in je trajen proces, ki odraža zasnovo, ureditev in posredovanje določenega razumevanja realnosti, emocionalnosti in imaginacije. Torej se reprezentacija nanaša na uporabo posebnih izraznih sredstev, s katerimi se ustvarjajo in podajajo mnenja o svetu. Ta sredstva so tako jezikovna kot vizualna, zvočna, čutna itd., različni reprezentacijski sistemi pa se vzpostavljajo prek pravil in dogovorov (Šprah 2011, 60). Poleg navedenega je potrebno poudariti pomen in funkcijo filmskega realizma, ki film povezuje z vso družbeno platformo, ki se udejanja v realnem svetu. Konkretnost, ki jo prikazuje film, sega izven filmskega okvirja in gledalec je tisti, ki razmerju med kamero in realnostjo vdihne vpogled s tem, ko se preda filmski zgodbi. S tem si gledalec omogoči, da se odcepi od svojih vnaprej določenih stereotipnih predstav in si omogoči doživljanje neznanega. Bazin opozori, da realizma ne moremo definirati že po kosih mesa, ki visijo na sceni, ampak ga definiramo po izraznih sredstvih, ki jih umetnik lahko odkriva s pomočjo realistične snovi. Realizmov je več in ne le eden, saj vsako obdobje išče svoj realizem, išče tehnologijo in estetiko, ki lahko v največji meri zajameta, zadržita in ponovno ustvarita tisto, kar želimo ohraniti od realnosti. V filmu zaradi same tehnične narave igra tehnologija<sup>31</sup>, ki je dejanska infrastruktura filma, pomembno vlogo (Bazin 2010, 270). Objektivnost, ki jo po podobah realnega sveta kaže film, potrebuje gledalčevo vključenost, saj le-ta s svojo participacijo da filmu dodatno dimenzijo, ustvari se odnos in pride lahko do celostne izmenjave med gledalcem in svetom.

»Bazin<sup>32</sup> se vedno znova vrača k misli o realnosti kot »nerazdružljivi celoti«; s tem izraža prepričanje, da imajo stvari, ki jih objame film – »dejstvo« kot temu pravi Bazin – ontološko enovitost, ki jo mora film spoštovati« (Elsaesser in Hagener 2015, 43). Film se nenehno sooča s preizpraševanjem svojega razmerja do realnega sveta, do družbenih razmerij in

---

<sup>31</sup> V sodobni filmski produkciji tehnološke možnosti lahko celo predstavljajo drugo plat – pasti, saj je filmska produkcija podvržena brezmejnim možnostim produkcije, vendar na račun amaterizma, pomanjkanja vsebine in konceptualnosti.

<sup>32</sup> Baskar povzema Bazinovo razmišljanje o filmu (v Bazin 2010, 477): »Bazinov *anschaung*, iz katerega se porajajo njegovi pogledi na film, ki naposled dozori v teorijo filmskega realizma, se vročično orientira med fenomenologijo, eksistencializmom, bergsonizmom in Mounierjevo etiko personalizma.«

konstelacij. Realnost se v realističnem pristopu k filmu gledalcu prikaže na način, da le-ta aktivno miselno pristopi k razumevanju videnega, kar od gledalca zahteva psihološko aktivnost. Bazinova misel je vezana na avtentičnost, ki jo film poustvarja in daje gledalcu možnost, da vstopi v odnos z resničnostjo. Pomen realizma v filmski teoriji presega reprezentativno raven. Kot poudari Šprah, Bazinova misel ni enaka logiki enačenja koncepta realizma s pojmom klasične reprezentacije realnosti temveč to logiko presega. In ravno iz tega preseganja izhajajo intenzivno ponovno razmišljanje, vrednotenje in predvsem vzpostavljanje neposredne sogovornosti med razglabljanjem ključnih teoretikov realizma (predvsem Bazin, Kracauerja in Cavella) in tisto filmsko ustvarjalnostjo aktualnosti, ki jo definiramo kot novi realizem (Šprah 2011, 34). Preseganje realnosti omogoča gledalcu, da iz prikazanega povzame tisto, kar presega neposredno videno in mu omogoča lastno angažiranost. Če posežemo na samo golo reprezentacijo realnosti, je le-ta s filmom dobila sredstvo, ki omogoča podajanje podob in vsebin posamezniku, katerega izkustvo sveta bi bilo brez filma skrčeno in omejeno na njegov fizičen domet, ki mu je v svetu omogočen. »Po zaslugi filma in psiholoških lastnosti podobe na platnu pridobi vsak abstrakten in kompleksen znak očitnost in težo realne kamnine. Ne moremo torej spregledati, da film še zdaleč ne ogroža in ne kvari te umetnosti, temveč jo rešuje s tem, ko jo ponuja naši pozornosti« (Bazin 2010, 141). Film s tem, ko prodre v intimni prostor gledalca, le-tega nagovarja laže in hitreje, saj le-ta ne potrebuje logističnega načrta in fizičnega premika, da prispe do vsebine. Film mu je na voljo na hitrem dosegu, s čimer, napram drugim umetnostim, zaobide pomembno bariero, vendar se pri tem vedno znova postavi vprašanje osebnega angažmaja posameznika, ki v pasivni drži domačega fotelja skladno s tem pogosto izbira tudi hitro dosegljive filmske vsebine. Kot navaja Bazin, želi film gledalcu ponuditi iluzijo realnosti, ki naj bo kar najbolj popolna, ob tem pa film upošteva zahteve logike filmske pripovedi in tehnične omejitve v danem obdobju filma. Realizem v umetnosti lahko izhajajo samo iz umetnije, pri čemer mora vsaka estetika izbirati med tistim, kar je vredno rešiti, žrtvovati ali zavrniti. Ta izbira pa postane osnovno protislovje, ko želi umetnost ustvariti iluzijo realnega, kot to počne film. To protislovje pa je hkrati nesprejemljivo (ker je izbira opravljena na račun realnosti, ki jo hoče film popolnoma poustvariti) in nujno (ker umetnost obstaja samo skozi to izbiro). Filmska umetnost se napaja prav pri tem protislovju, ko uporablja možnosti abstrakcije in simbolizma v okviru omejitev platna. Pri tem realnosti ne smemo razumeti kvantitativno, isti dogodek ali predmet je lahko predstavljen na več načinov, ki so med seboj različni. Vsak način nekatere lastnosti v filmu opusti in nekatere ohrani, na koncu tega procesa realnost zamenja iluzija realnosti, ki je sestavljena iz

kompleksa abstrakcij, konvencij in pristne realnosti. Ta iluzija je nujna, vendar pa lahko povzroči izgubo zavesti o sami realnosti, ki se v gledalčevem umu poistoveti s svojo filmsko predstavo. To stanje pa lahko pripelje režiserja v skušnjavo, da zanemari realnost, potem ko je vzpostavil zaveznitvo z občinstvom na nezavedni ravni (Bazin 2010, 376–377).<sup>33</sup> Cilj filma naj bi bil doseči »popolno iluzijo«, kot poda v premislek Štrajn, torej odpraviti razliko med objektno realnostjo in reprezentirano realnostjo. »Ker pa je to bil še vedno neuresničen cilj, je bil mogoč in je bil povsem izrekljiv Bazinov paradoks o filmu, ki da še ni bil iznajden. Zdaj bi lahko rekli, da je tu šlo za, denimo, genialno slutnjo tega, kar danes označujemo s pojmom virtualne realnosti« (Štrajn 2009). Realnost je v filmu reprezentirana kot posnetek in posledično predstava o realnosti in ne kot realnost sama po sebi. To pa ne pomeni, da reprezentirana realnost v svoji funkciji prek filma ni produktivna, ustvari lahko učinke, ki presegajo tiste, ki jih ustvarja resničnost in s tem lahko preko svoje angažiranosti aktivno angažira gledalca. Gibanje v filmu se dogaja v določenem času, ki izraža določeno dejanskost, na katero pa ne glede na objektivnost kamere vpliva subjektivni človeški faktor, vedno pa je prisotna osnovna potreba po stvaritvi iluzije resničnosti. Bazin »je priznal centralnost vizualnega spektakla: normalen pripovedni film, pravi, je kot fotografirana drama s spremembami pozicije kamere, ki izbira in poudarja določene detajle« (Bordwell 2012, 27). Film je sposoben transparentno interpretirati in reproducirati realnost, njene ljudi in situacije, ki jih v resničnem svetu morda sploh ne zaznamo.

Gledalec in film sta v kontekstu realističnega razumevanja v odnosu, ki močno vpliva na zaznavanje, ki ga gledalec predeluje. Filmski realizem predstavlja procesiranje in selekcioniranje zaznav realnosti, ki so prek abstrakcije dane v mafestacijo prek filma. Izven okvirja, ki ga prikazuje film, gledalec doživlja svet, ki predstavlja svet onkraj realnega. Film mu omogoča izkustveno doživljanje, ki prek zaznavanja reprodukcije vsakdanjosti družbene realnosti rezultira v obdelovanje misli. Elsaesser in Hagener poudarita, da po Bazinu najmanjša enota filmske konstrukcije ni niti kader niti prizor (torej ni tehnična enota, ki izvira iz produkcije), ampak je »dejstvo« – element, ki že obstaja in ima prednost pred tehniko in tehnologijo. Bazin ne prepoveduje rezov, temveč meni, da pomen filma ne izvira iz povezovanja elementov, ampak iz ontološke navzočnosti stvari, precejane skozi

---

<sup>33</sup> Bazin (2010) izpostavlja filma *Državljan Kane* (1941) in *Paisan* (*Paisàn*, 1946) kot odločilna v prispevanju razvoju realizma. Oba sta prišla do oblike razreza, ki realnost spoštuje v skorajda enaki meri, vendar z diametralno nasprotnimi sredstvi, in sicer Wellesova globina polja in Rossellinijeva zavezanost realizmu. Pri obeh gre za enako odvisnost igralca od scenografije in prav tako za enak realizem igre, kateremu morajo slediti vsi liki, ki se nahajajo v vidnem polju.

senzibilnost filmskega ustvarjalca. V idealnem primeru je film okno z razgledom v neko dano realnost oziroma specifičen milje (Elsaesser in Hagener 2015, 43). Tehnika je posledično sredstvo za doseg določene sporočilnosti, ki jo želi avtor prek filma podati. Kako neposredno in preprosto pa bo to predajanje, pa je odvisno od cilja in namena filma oz. njegovega ustvarjalca. Film torej režiserju nudi velik nabor tehničnih zmožnosti, s katerimi »upravlja« z gledalcem. »... //filmski režiser odkriva sredstva, s katerimi lahko vznemiri gledalčevo zavest in ga pripravi do razmišljanja, ob tem pa pride do določene opozicije znotraj identifikacije« (Bazin 2010, 124). Avtor z reprezentiranjem realnosti pridobi moč in hkrati odgovornost do filmske vsebine, ki jo omogoči gledalcu, ob tem pa se pokaže kot aktiven in angažiran v odnosu tako do filma kot do gledalca. Film, ki želi zaobjeti svet v vsej njegovi resničnosti, ne vzdrži svojega namena, saj je subjektivni aspekt vključen že v scenariju, v samem izboru kadra in nadalje v vseh fazah procesa nastajanja filma. Film lahko le poda svojo interpretacijo realnosti na način, ki gledalcu ne omejuje njegove brezmejnosti, celovitosti in veličine, s čimer gledalcu omogoči, da se s tem svetom sooči in si o njem oblikuje svoje lastno védenje. Filmsko iluzijo po Bazinu ustvarja tisti realizem, ki je prikazan prek filma, kjer pa gre samo za reprezentacijo realnosti. Bazin (2010, 40) navaja, da recimo spremembe snemalnih kotov prizoru ne dodajo ničesar, ampak samo bolj učinkovito predstavljajo njegovo realnost s tem, ko nam v prvi vrsti omogočajo, da dogajanje bolje vidimo, potem pa poudarijo tisto, kar je vredno, da je poudarjeno. Gre za evolucijo filma, osvojitve njegovega pravega bistva oz. novosti, ki je definirana kot posledica montaže, gibljive kamere in osamosvojitve snemanja, ki se razloči od projekcije.

Tako kot Arnheim in Eisenstein je tudi Bazin implicitno razumel film kot okno v svet in kot uokvirjenje že obstoječe realnosti. Pri tem je sledil konceptu filmske realnosti, s katerim se je ukvarjal v vseh svojih tekstih, tudi v razmerju filma do drugih umetnosti. Bazin opredeljuje dvoje, in sicer kot prvo plastiko podobe, ki vključuje slog scenografije, maske, osvetlitev, kadriranje (le-to zaokroži kompozicijo podobe) in do določene mere tudi igre ter kot drugo sredstvo montaže, ki pomeni razvrščanje podob v času. Montaža<sup>34</sup> je tista, ki film zares loči od preproste fotografije v gibanju in predstavlja filmsko govorico, saj ustvarja pomen, ki ga podobe same objektivno ne vsebujejo, pomen namreč izhaja samo iz razmerja sopostavitve podob. Plastična vsebina podobe in sredstva montaže omogočajo filmu veliko

---

<sup>34</sup> »Bazin je bil prepričan, da film, če kamero postaviš na pravo mesto in ji dopustiš, da zabeleži vse, kar se dogaja pred njo, lahko pokaže svet takšen, kakršen je, toda v nasprotju s splošnim prepričanjem Bazin ni prepovedal vseh oblik montaže, filmskih trikov in rezov« (Elsaesser in Hagener 2015, 42).

postopkov, s pomočjo katerih film gledalca nagovori in mu nudi svojo interpretacijo določenega dogodka, ki ga prikazuje (Bazin 2010). Montaža vzpostavi možnost vstopanja v določeni čas in prostor v filmu, v okviru katerega se ustvari določena podoba in preko nje pomen. Bazin v povezavi z izhodiščem, torej fotografsko podobo, ki ji je dodana dimenzija časa in gibanja v njem, poudarja pomen globine polja in dolgih posnetkov, ki vzpostavljajo povezavo z realnostjo. Bazin (2010, 44) izpostavi globino polja kot dialektični napredek v zgodovini filmske govorice, ki poleg učinkovanja na strukture filmske govorice učinkuje tudi na intelektualno razmerje gledalca do podobe in s tem spreminja pomen dela. Pri tem Bazin izpostavi troje:

1. Globina polja gledalca in podobo postavlja v razmerje, ki je bliže njegovemu razmerju s samo realnostjo in tako je struktura podobe bolj realistična (ne glede na njeno vsebino).
2. Globina polja zato izraža bolj aktivno mentalno stanje in celo pozitivni prispevek gledalca k režiji, saj je od pozornosti in volje gledalca odvisno, ali bo imela podoba pomen (ne gre zgolj za to, da gledalca usmerja pozornost režiserja, ki zanj izbere, kaj je treba videti).
3. Prva in druga opredelitev sta psihološki in iz njiju izhaja tretja, ki jo Bazin poimenuje metafizična.

Globina polja tako daje gledalcu možnost, da dogajanje v kadru spremlja kontinuirano, v primeru posnetega kadra z enim posnetkom, s čimer lahko gledalec dogajanje interpretira bolj svobodno.<sup>35</sup> Elsaesser in Buckland vezano na to izpostavita, da daje Bazin prednost tehnikam globine polja in dolgega posnetka, ker ohranjajo "bistveno" ali "razločevalno" lastnost filma, njegov realizem, podedovan iz indeksne povezave fotografske podobe z realnostjo, medtem ko montaža to indeksno vez prekinja. Natančneje, Bazin identificira tri vidike realizma v kinu: 1. ontološki realizem; 2. dramski realizem; in 3. psihološki realizem (Elsaesser in Buckland 2002). Globina polja, ki omogoča gledalcu neprekinjeno spremljanje filmskega dogajanja, predstavlja nasprotje montaže. Obenem pa ob tem obstaja tudi vse tisto, česar ne zaznavamo in ni vključeno v zajem kamere. Gledalcu je tako omogočeno po eni strani realnejše prikazovanje z dolgim planom in po drugi strani prepuščanje njegovi interpretaciji vsega, kar v kader ni zajeto, s čimer se prepletajo učinki recepcije in percepcije.

---

<sup>35</sup> Kot navaja Comolli, je Bazin kader izvrstno definiriral kot »cadre-cache« – torej kader kot optična maska. S kadriranjem se vidu odvzame vse, kar ni vidno v kadru. Kader torej kot optična maska zastira tako manjši kot večji del vidnega sveta, poleg tega pa tudi prepoveduje, da bi videli stvari, ki jih ni v kadru, s čimer se skrivajo tako pretekla kot prihodnja dogajanja v času. Tako se s kadriranjem igram s skrivalnicami v pripovedi, ko se ne pokaže vsega in ne razkrije vsega, pri čemer se dvoumnost in interpretacija pušča gledalcu (Comolli 2014).

Sama podoba pa že vsebuje pomen. Bazin<sup>36</sup> poudari, da montaža z analizo realnosti dramskemu dogodku nameni enoten pomen, ko se postavlja nasproti dvoumnosti. Nasprotno pa globina polja dvoumnost znova vnese v samo strukturo podobe, vsaj kot možnost, če že ne kot nujo (Bazin 2010, 44–45). Razumevanje filma je opredeljeno kot svobodno dogajanje v prostoru, v primerjavi z gledališčem, ki je razumljeno kot svoboda v razmerju do dogajanja, in v tej povezavi razume prenos gledališke igre na film kot podelitev scenografiji gledališča obseg in realnost, ki je oder materialno ne nudi. Dodatno je gledalec osvobojen svojega sedeža, igra igralca pa se oblikuje z nizanjem prizorov. In če se navežem še na kategorijo prostora in časa, ugotovimo, da lahko šele kamera s svojo premičnostjo vpelje resnično enotnost časa in prostora (Bazin 2010).

### 3.1.1 Gledalec v Bazinovem razumevanju

Bazin (2010, 110) opredeljuje, da film zahteva le pasivno sedenje in spodbuja identifikacijo z junakom, gledališče pa od gledalca zahteva individualno zavest. Pasivnega sedenja ne smemo enačiti s pasivno identifikacijo. V tem kontekstu je smiselno opredeliti tudi Bazinovo opredelitev, da čustveni dejavniki niso edini, ki lahko onemogočijo pasivno identifikacijo. Kot primer navaja filma *Za dva solda upanja* (*Due soldi di speranza*, 1952) in *Državljan Kane* (*Citizen Kane*, 1941), ki od gledalca zahtevata intelektualno čuječnost, ki je povsem nasprotna pasivnosti. Bazin govori o t. i. naravni krivulji v psihologiji filmske podobe, ki vodi k določeni sociologiji filmskega junaka, za katero je značilna pasivna identifikacija (Bazin 110, 123). Gledalec je v svoji poziciji, ko ima čute odprte, dojemljiv za prejetje novih sporočil. »Filmski gledalec torej teži k identifikaciji z junakom skozi psihološki proces, katerega posledica je, da iz dvorane napravi »množico« in standardizira njihova čustva« (Bazin 2010, 109). Baskar razlaga, da je gledalec po Bazinu potisnjen v pasivno identifikacijo zaradi samega dispozitiva filmske projekcije in psihologije pogleda. Da bi mu povrnil razdaljo med telesom in nevidno mejo »filmskega odra« (opisuje jo kot psihološko opozicijo), znotraj katere se porodi zavest, mora film gledalca intenzivno prebujati in ga ves čas opozarjati na njegovo nezadostno razmerje z realnostjo tistega, kar je prikazano. Pri tem je obujena zavest predpogoj, da se gledalec lahko ubrani iluzije realnega. Vendar sama produkcija zavesti s pomočjo montažnega pomenjanja Bazinu ne zadostuje, ker je prav ta

---

<sup>36</sup> »Realizem po Bazinovem mnenju ni toliko slog, ki ga lahko uporabiš, pa tudi ne izziv, izzvan v gledalcu, temveč drža oziroma stališče, ki ga filmski ustvarjalec zavzame do sveta, s katerim se sreča, lahko bi celo rekli do svojega materiala« (Elsaesser in Hagener 2015, 43).

produkcija sama vzrok iluzije realnega. Če želimo doseči resnični filmski realizem, je potrebna gledalcu neka zunanja zavest in volja. Ravno ta volja pa je tista, ki oživlja režijo, ki pripada avtorjevi politiki in seveda pušča sled. Za Bazina je filmski realizem nekaj nestalnega in heterogenega, kar se nenehno na novo rojeva v ekstremnih novih estetskih in konceptualnih oblikah (Baskar v Bazin 2010, 486–487). Filmska podoba mora podajati videno na način, da se gledalec aktivno angažira. Gledalec je lahko aktiven v odločanju, ali bo vstopil v filmsko reprezentacijo realnosti in izkusil film prek interpretacije, ki jo je ustvaril ustvarjalec. Z avtonomno odločitvijo se gledalec poda na pot pridobivanja izkušenj, kot mu jih ponuja film. Posameznik in njegova pozicija nista več središčna, saj se gledalec iz svojega sveta odmakne in vstopi v drugi prostor in čas.

Že od začetkov filmskega ustvarjanja je bila osredotočenost filmskih ustvarjalcev usmerjena v vzbujanje čustev pri gledalcih. Ob samih začetkih so se v veliki meri posluževali, nadgrajevali in razvijali tehnične novitete, s katerimi so razvijali proces učinkovanja na gledalce. Na določeni stopnji pa, kot navaja Bazin (2010, 83), je bilo videti, kot da je filmska tematika izčrpala vse potenciale, ki jih je ponujala sama tehnologija in s ciljem vzbujanja čustev pri gledalcu, ko sprememba montaže in sloga fotografije ni bila več dovolj, je film vstopil v obdobje scenarija. Bazin to obdobje opredeljuje kot obrnitev razmerja med vsebino in obliko. Pri tem ne zanemarija oblike, ki jo v tem procesu opredeljuje kot še pomembnejšo in subtilnejšo ter močno določeno s samo snovjo. V tem kontekstu temo opredeljuje kot tisto, ki je pomembna zaradi nje same in do katere smo vse bolj zahtevni in v odnosu do katere je znanost forme usmerjena k lastnemu izbrisu, »k prosojnosti v razmerju do teme« (Bazin 2010, 83). Vsebina je tista, ki z avtorskim posegom in režijskimi prvinami igra dejavno vlogo pri involviranju gledalcev, ki so na drugi strani, v procesu ogledovanja sveta, kjer se proces identifikacije lahko vzpostavi, sami in anonimni. »Nič ne stoji nasproti naši imaginarni identifikaciji s tem svetom v gibanju, ki pred nami postane Svet« (Bazin 2010, 112). Odkrije se nam lahko svet, ki nudi takšne doživljaje, odnose in izkušnje, ki jim nismo priča v lastnem življenju, v filmskem svetu pa do njih lahko dostopamo. O tem govori Bazin v povezavi s Fellinijevimi *Kabirijinimi nočmi* (*Le notti di Cabiria*, 1957): »... Kabirija s pogledom večkrat oplazi kamero, ne da bi se na njej zares ustavila. Po tej čudoviti dvoumnosti se v dvorani prižgejo luči. Kabirija je seveda še vedno junakinja dogodivščin, ki jih je prestala pred našimi očmi, nekje onkraj samega platna. Toda zdaj nas s pogledom tudi vabi, naj ji sledimo po poti, na katero se znova podaja. To vabilo je sramežljivo, diskretno in dovolj negotovo, da se lahko pretvarjamo, kako je v resnici namenjeno nekomu drugemu. A hkrati



je tudi dovolj gotovo in neposredno, da nas dokončno iztrga iz položaja gledalca« (Bazin, 2010, 468). Postavi se vprašanje, ali je gledalec v tem pogledu tisti ključni faktor, ki lahko prevzame aktivno vlogo in zanj film predstavlja sredstvo aktivne participacije v določenem umetniškem delu, ki je obenem lahko tudi družbeno, osebno itd. relevantno, v prvi vrsti za gledalca in širše za družbeni prostor. Baskar (v Bazin 2010, 488) poudari, da se Bazin rad vrača k metafori sodobnega filmskega realizma, ki je podoba kamnov ob reki, ki tam niso le z namenom, da bi reko prečkali, temveč je med preskakovanjem kamnov podobno tistemu, ko naš um prehaja med dogodki (neo)realističnega filma z namenom, da jih sestavi v določeno idejo dogajanja, ki naj bi ustvarila določen pomen. Ti »kamni« misel neposredno spravijo v gibanje: so podoba-misel. Reka, ki teče med njimi, pa mora biti prav tako ustaljena in počasna, da doseže popolni rečni profil – primerja jo s klasičnim zvočnim Hollywoodom, kjer je razmerje med tematskimi in formalnimi vsebinami doseglo nekakšno naravno stabilnost, ki ji na prvi pogled nič ne more do živega. O Bazinu ni mogoče govoriti zgolj deskriptivno, vsaj v okviru teoretske zainteresiranosti ne, kajti gre za pisca teorije filma v esejističnem diskurzivnem okviru, za pisca, čigar opus se ponuja vedno novim branjem in novim interpretacijam (Štrajn 2009).

### **3.2 Filmski pogled**

V analiziranju pozicije gledalca pomemben vidik predstavlja proces, ki ga je treba vključiti v polje preučevanja, in sicer pridobivanje pozornosti gledalca. Dejanje gledanja izgradi filmsko izkušnjo s tem, ko sta gledalec in film vključena v proces, v katerem gledalec zaznavano vključi v svoj kognitivni sistem. Gledalčev svet se poveže s filmsko vizijo, ne glede na to, da se v določenih delih pogledi in interesi med seboj razlikujejo. Gledalec je usmerjen k cilju, pri čemer pristopi h gledanju filma že opremljen, na njegovo dojetje vplivajo predpostavke, na podlagi katerih oblikuje sklepanje in postavlja hipoteze, vse te aktivnosti pa so vezane na njegove perceptivne in kognitivne procese. Gledalec je v osnovi vpet v koncept dominantnega filmskega pogleda, ki je produkt prevladujoče filmske produkcije, obenem pa je rezultat individualnega in kolektivnega spomina, ki vpliva na gledalčev uvid. In ravno v tem kontekstu je bistveno vprašanje, v kolikšni meri lahko film v gledalcu povzroči preizpraševanje in posledično rekonstrukcijo poznanih dejstev in ustvarjanje spremenjene percepcije. Kot navajata Elsaesser in Hagener, oko kot vmesnik med gledalcem in filmom ustvarja več konfiguracij, ki različno oblikujejo tako pogled kot tudi dejavnost gledanja. Nekatere tovrstne konfiguracije so bile kulturno determinirane in

zelo močno ukoreninjene v splošni človekovi domišljiji že davno prej, preden je te konfiguracije sprejel in nadgradil film. Oko ima tako ključno vlogo v veliko mitih, ki vključujejo tako romantične pole domišljije kot zlobno oko etničnega in kulturnega Drugega (Elsaesser in Hagener 2015, 103). Spreminjanje filmskega pogleda, ki predstavlja fizični pogled kamere in oko gledalca, ustvarja različna gledišča, s čimer spreminja tudi vsebinski vidik pripovedi. S tem pa avtor filma gledalca usmerja, mu določa stopnjo in smer pozornosti ter način, kako gledalec zaznava film. Casetti opredeljuje dve skrajnosti, med kateri je razpet film. Po eni strani je filmski pogled omejen z glediščem kamere in tiste osebe, ki kamero drži v rokah. Na platnu je to vedno prikazano z določene perspektive, ki neizogibno osvetljuje točno določen del, točno določen vidik, točno določeno fazo itn. Po drugi strani pa ima filmski pogled prav posebno moč, ko se na platnu pojavi realnost v vsem svojem bogastvu in gostoti. Ta realnost je osvobodjena navajenosti in ravnodušnosti, ki sta bili vzrok, da smo realnost nekako izgubili izpred oči. Iz teh dveh vidikov izhaja osnovni problem, ki se dotika vprašanj, kako ohraniti to moč in obenem obvladati sočasne omejitve, kako povrniti občutek totalitete stvari, ne glede na negibnost parcialnosti njenih vtisov, kako razviti vse potenciale pogleda in ob tem nadomestiti to, kar izgubi (Casetti 2013, 62). Stopnja usmerjenosti protagonista v kamero vpliva na stopnjo subjektivnosti, ob tem pa se subjektivni pogled povečuje s tem, kolikor bolj je protagonistov pogled usmerjen v kamero. S tem je povezana tudi stopnja empatije gledalca. Podoba sveta se v filmu razgali in ustvarjene podobe, ki se v tem procesu kreirajo, se prek čutnih percepcij in mentalnih procesov uokvirjajo v socialno dožemanje, ki presega fizično raven. Avtor filma želi gledalca pripeljati do srečanja s situacijo, osebo, razmerji, do katerih v lastnem življenju ne dostopa in ravno te izkušnje v filmu mu ta oddaljena in nedosegljiva izkustva omogoči na način, da lahko pride do uvida. Casetti govori o filmu kot izjemno razkrivajočem pogledu, ki s tem, ko izostri določen način opazovanja, gledalcu omogoči videti stvari na način, da jih le-ta lahko vidi v duhu časa. Pogled pa je obenem zavezujoč, saj nam z odpiranjem oči obenem sugerira, kaj in kako naj gledamo. V tem kontekstu nam ponudi več kot le ključ za razumevanje modernega izkustva, poskuša svoje delovanje in tako samega sebe povzdigniti v referenčni model. Pogled ima torej tako pojasnjevalno kot urejevalno vrednost, pri raziskovanju sveta je naš pomočnik in vodnik. To, da nam film lahko nekaj ponudi in tudi vsili, je v primerjavi z drugimi izraznimi in komunikacijskimi sredstvi njegova posebnost (Casetti 2013, 14). Odprejo se vprašanja, ne samo kaj, temveč tudi, kako film gledalcu razgalja svet, na kakšen način ga integrira in kako gledalca vodi izven lastnih okvirjev. Filmski pogled je v sozvočju s spreminjajočim se svetom in se odziva na njegove

spremembe, pri čemer novo in nepoznano prikaže tako, da se gledalec z neznanimi podobami upa spopasti. To, kar gledalec vidi skozi film, je rezultat zasnove zgodbe, snemanja, kadriranja in montaže in strukturirano vodi gledalca v pogled, ki ga je ustvaril film in se izgraja na vse, kar v gledalcu že biva in zavzema pomembno mesto pri njegovem dojetju sveta. Šprah (2011, 246) utemeljuje, da lahko »zlasti spremembe na ravni kolektivnega spomina, ki si ga določena skupnost deli zunaj okvirov uveljavljenega historičnega diskurza, odločilno vplivajo na dejavnike samozavedanja, ki predstave kolektivne identitete povezujejo z možnostjo relativiziranja utrjenih spominskih »dejev«.« Gledalčevi načini gledanja in razumevanja pripovedovanja niso zakoreninjeni, saj vsak film govori zase, na svoj način, s čimer gledalec vedno znova pridobiva možnosti reinterpretacij ter rekonstruiranj poznanega in usidranega, kar je tudi namen angažiranega filma, ki želi s ciljem premika in spodbuditve videnja pogled predramiti. V tem kontekstu je pomembna natančna usmerjenost posameznih sekvenc, da gledalec ne odtava, da je njegov um fokusiran na filmsko zgodbo in je le-ta v intenzivnem odnosu z gledalcem. Šprah opredeljuje pogled kot osnovni nosilec zasnove in z aktivno osredotočenostjo nanj se spreminja tudi vzorec delovanja pozornosti gledalca ter njegova vloga iz pasivnega v aktivnega soustvarjalca. Konvencionalni pripovedni film je usmerjen k temu, da bi to aktivno vlogo preprečil z učinki, ki jih povzročajo vizualno ugodje, pri čemer se poslužuje zelo izpopolnjenih prijemov. (Šprah 2011, 11–12). Gledalec je tako aktiviran takrat, ko njegov uvid vstopi v odnos s filmom in lahko vodi v spremenjene relacije v svetu. Pri tem je pomembno, s kakšnim pedigrejem gledalec pristopi do določenega filma v smislu prepuščanja zakonitostim filma in sprejemanja vseh dimenzij, ki jih film nudi, ter integracijo vidnega v lastno dojetje sveta. Gledalec mora biti namreč pripravljen na film, ki ga preseneti, prebudi, lahko tudi ustvari nelagodje, vendar gledalca usmeri v angažma in lastno ustvarjalnost. Filmi, ki dosegajo množico gledalcev, v svoji klasični narativni formi ciljajo k ustvarjanju ugodja pri gledalcu in to funkcijo opravljajo izvrstno, kar ustvarja posameznikov filmski okus, do filmov gledalec tudi laže dostopa oz. že filmi dostopajo sami do njega. Tako se ustvarja krog nabora prevladujočih filmskih vsebin, ki predstavlja večino in vse, kar sega izven kroga večinske produkcije in v prvi vrsti zahteva za doseg večji napor, dodatno pa so posamezniku drugačne filmske vsebine neznane, nerazumljive, jih ne zna sprejemati in v tem kontekstu se pokaže relevantnost in nujnost filmske vzgoje, ki bo predmet obravnave v nadaljevanju disertacije.

### 3.2.1 Filmski pogled kot pogled drugega

Film igra v sooblikovanju podob, ki predstavljajo okvire družbenih konstrukcij, posebno vlogo, saj ima filmski ustvarjalec v rokah izjemno močno in učinkovito sredstvo, ki obenem kreira in omejuje ideološko polje. Gledalec s filmsko izkušnjo doživi odnose, ki sežejo izven okvirja njegovega vsakdanjega življenja, ob tem pa vstopi v polje, ki ga uokvirja spekter ustvarjalca filmske vsebine in vpliva na gledalčevo utrjevanje in usmerjanje percepcij. Posameznik je nenehno obdan z neskončnim številom zunanjih dražljajev, ki se vrinjajo v njegov svet in mu izpodrivajo njegov zapolnjen prostor, med seboj se bojujejo in vplivajo na dožemanja. Gledalec preko filma lahko doživlja konstruirano realnost bolj razumljivo, kot jo lahko razume v resničnem življenju, saj je od nje distanciran. Casetti govori o dialektiki med objektivnim in subjektivnim videnjem. Film lahko prikazuje tako neposredna dejstva (poročila) kot njihovo mentalno predelavo (notranje kadre). Film nam lahko prikaže, povrne realnost v njeni konkretnosti, lahko pa nam ponudi prostor za t. i. hipotetično realnost, ki jo ustvarimo v svojem umu. Subjektivna razsežnost je zelo široka, sega od trenutka, ko z opazovanjem svet naredimo za svojega, do trenutka, ko domišljijo utelesimo s fantazijo. Objektivnost in subjektivnost sta zelo soodvisni (Casetti 2013, 69). Subjektivnost in objektivnost pogleda funkcionirata v soodvisnosti od oddaljenosti oz. bližine kamere in posledično lika, kar vpliva na stopnjo empatičnega doživljanja gledalca z likom. Morin (2015, 29) razume subjektivnost in objektivnost filmskega dožemanja kot:

»Močnejša, ko je subjektivna potreba, bolj se podoba, ki se je oklene, projicira, odtuji, objektivira, halucinira, fetišizira (toliko glagolov označuje ta proces), in bolj je ta podoba, ki je sicer na videz objektivna, pa tudi prav zato, ker je na videz objektivna, tako polna te potrebe, da pridobi nadrealen značaj. Na točki halucinatoričnega srečanja največje subjektivnosti in največje objektivnosti, na geometrijskem mestu največje odtujitve in največje potrebe je dvojnik, podoba-prikazen človeka. Ta podoba je projicirana, odtujena, objektivirana do te mere, da se manifestira kot avtonomno, tuje bitje in prikazen, obdarjena z absolutno realnostjo. Ta absolutna realnost je hkrati tudi absolutna superrealnost: v dvojniku so, kakor da bi se v njem realizirale, zgoščene vse potrebe posameznika, v prvi vrsti njegova najbolj noro subjektivna potreba – po nesmrtnosti. Dvojnik je dejansko ta temeljna podoba človeka, predhodna njegovi intimni zavesti o sebi, prepoznana v odsevu ali senci, projicirana v sanje, halucinacije in slikarske ali kiparske reprezentacije, fetišizirana in povečana v verovanjih v posmrtno življenje, kultih in religijah.«

Morin izpostavi delovanje dvojnika kot razliko med patološkim in normalnim, ki je vedno v stopnji odtujitve. Dvojniki so drugačni, superiorni, imajo magično moč. Ločijo se od človeka, ki spi in zanj živi nadrealno življenje sanj. V to podobo sebe je posameznik projiciral vse svoje želje in strahove, svojo zlobnost in dobroto, svoj nadjaz in svoj jaz. Človek je tako z dvojnikom ustvaril podobo, ki ga presega, njegov mit (Morin 2015, 29–30). Film tako gledalcu ponudi možnost, da to patologijo lahko doživi in jo prek filmske izkušnje brez družbene determiniranosti preizkusi, doživlja, ponotranji in z jo poveže ali pa ne s svojim resničnim življenjem. Imaginarno je del človekove narave, s katerim pri gledalcu potekajo procesi projekcij in procesi identifikacij. To izkustvo gledalec ne omeji le na čas ogleda filma, ima dolgoročnejši vpliv, ki ga tako na zavedni in nezavedni ravni transformira v svoja doživljanja, percepcijo in predstave. Film nam omogoči, da na videno v fiktivni izkušnji nato v resničnem življenju gledamo tako, kot brez te izkušnje ne bi bili zmožni.

Elsaesser in Hagener (2015, 123) pogled drugega povezuje s pozicijo moči, navezujeta se na Lacanov koncept velikega Drugega, prav tako pa na Foucaultov koncept nadzora. Pogled predstavlja subjektivni položaj, medtem ko pogled Drugega predstavlja pogled objekta. Prav tako kot se gledamo sami, se podrejamo tudi pogledu Drugega, ki smo mu na ogled in mu dopuščamo vpogled. Pogled Drugega predstavlja pogled iz pozicije moči, ki ga ne moremo identificirati in je vse navzoč, kar v sodobnem času, ko velik delež preživljanja prostega in delovnega časa zavzema virtualno okolje, postaja še bolj vseobsegajoče. Pogled Drugega je izven nas, vendar smo ga vgradili v svoj subjekt in mu omogočili vsenavzočnost, s čimer se sistem nadzora izvaja, ne da bi ga kdo moral izvajati, subjektivnost je tako postala regulirana. Gledalčev pogled je tako izven njegovega nadzora, saj je podrejen objektu gledanja. Elsaesser in Hagener (2015, 126–127) izhajajoč iz Foucaulta izpostavita:

»Ljudje smo ponotranjili pogled Drugega in ga tako vgradili v lastno subjektivnost, da sploh ni več potrebe po neki (nadzorujoči) osebi, ki bi vzdrževala ta sistem. ... // ... Če bi hoteli Foucaultova pojma discipline in nadzora uporabiti za dekonstrukcijo dejanj gledanja in videnja v danem filmu, bi morali iskati ne le spolno specifična neravnovesja in asimetrije, temveč tudi asimetrično povezavo med vidom in vednostjo: videti nič več ne pomeni vedeti, okularna potrditev ni več prorok resnice. Podobno so tudi strukture politične ali ekonomske moči vidne le redko, pogosto pa so tudi preveč kompleksne ali spremenljive, da bi ljudje lahko trdili, da jih »poznamo« v smislu obvladovanja. Panoptični pogled nadzora torej kljub jasnim geometrijskim hierarhijam, ki omogočajo njegovo delovanje, ni tako zelo povezan z očesom, temveč signalizira

kontinuiteto med notranjim očesom in zunanjim nadzorom, s čimer vključi tako pogled nekoga, ki opazuje, kakor tudi pogled, ki izvira iz praznega prostora, oba pa sta oblikovana po vzoru moči, ki si jo lasti vid, in moči, ki jo človeška zavest prenese na "samonadzorovanje".«

Posameznik kot subjekt in kot gledalec je ujet v sistemu, ki mu daje nenehni občutek, da ga morda nekdo opazuje, tudi če se nadzor ne izvaja, kar pri gledalcu vpliva na njegovo subjektivnost, obenem pa sproži proces samonadzora in ga tako postavlja v vlogo soustvarjalca nadzornih funkcij. Razumemo torej lahko, da je gledalec zapeljan v polje, kjer se znajde v odnosu do mogočne instance velikega Drugega, ki deluje v sferi simbolnega, ob čemer je nadzor vseobsegajoč. Vplivanje filma na gledalčevo spreminjanje časovnih in prostorskih izhodišč lahko razumemo kot postavljanje gledalca v spremenjene pogoje podrejanja prevladujočim strukturam moči, ki ne neposredno prepovedujejo, nadzorujejo ali prisiljujejo in podrejajo posameznika nadzoru preko mehanizmov biopolitike. Gledalec je vpet v vzpostavljene strukture, znotraj katerih se čuti avtonomnega, vendar pa je njegovo videnje determinirano s pozicijo, v katero ga postavi avtor filma in iz katere izhaja. Gledišče predstavlja perspektivo, v katero je postavljen gledalec, s čimer se umesti v filmsko zgodbo. Avtor filma določa gledišče, ki vpliva na gledalčev pogled in usmerja njegovo pozornost. Pogled, ki ga film ustvari v gledalcu, ni enoznačen in predstavlja preplet subjektivnosti in objektivnih vidikov, ob tem pa na videnje poleg dražljajev, pozicij subjekta in objekta vplivajo gledalčeve predispozicije, s katerimi vstopi v film. Casetti govori o petih opcijah pogleda: subjektivni pogled je vezan na vznik gledišča; sestavljeni pogled vključuje mešanje realnosti in domišljije; prodorni pogled nadgradi svoje zmožnosti s pomočjo stroja; vznemirjen pogled je bogat z zaznavnimi dražljaji; poglobljen pogled nam daje občutek, da smo potopljeni v svet, ki ga vidimo. Vsak izmed opredeljenih pogledov prinaša s seboj potencialne nevarnosti. Subjektivni pogled lahko zaradi svoje vezanosti na določeno gledišče postane delen in fragmentaren, sestavljeni pogled lahko postane nedoločljiv v mešanju objektivnosti in subjektivnosti, prodorni pogled lahko zaradi baziranosti na aparatu postane protetičen, vznemirjeni pogled lahko zaradi preveč dražljajev izgubi zaporedje dejstev, poglobljen pogled pa tvega, da bo zabrisal položaj opazovalca zaradi svoje zatopljenosti v opazovani objekt (Casetti 2013, 12). Pogled, ki ga ustvarja gledišče, je vedno delen, saj nam podob ne prikazuje kot celoto, temveč vedno po delih. Svet se gledalcu neposredno ponuja v svoji realnosti, ki je sicer filtrirana in na ta način predstavlja podobo avtorjevega dožemanja, vendar pa ima gledalec možnost, da interpretira podano dejanskost kot tisto, ki je podana preko drugega. Montaža omogoča, da fragmentirane dele sveta vidimo

kot celoto in z domišljijo ustvarimo podobe izven vidnega polja. Gledalec na ta način postane vse navzoč. Film mu omogoča videti svet v njegovi polnosti, pri čemer igra pomembno vlogo tudi gledalčeva lastna usmerjenost, ki povzroči preplet subjektivnosti in objektivnosti. Na to dodatno vplivajo dražljaji, ki se jim prepušča in jih obenem umešča v določen red, medtem ko se umešča med pozicijo opazovalca in hkrati opazovanega. »Tisto, kar je nastalo, je delni, a hkrati do totalitete odprti pogled, sestavljeni pogled, ki pa je tudi razčlenjen, prodorni, a tudi človeški pogled, vznemirjeni, a tudi umirjeni pogled, soudeleženi, a prav tako odmaknjeni pogled« (Casetti 2013, 13). Film definira in usmerja gledalčev pogled in s tem sam sebe razkriva, saj gledalca usmerja v svoje želene videnje, v katerega ga posrka, mu sugerira, namiguje ter uokvirja. V te procese je vključena tudi gledalčeva lastna aktivnost, saj ima možnost dejavne participacije in odzivanja na to, kar mu film ponuja. Nenehno je tako prisoten preplet vpliva filma in aktivne pozicije gledalca.

### **3.3 Sodobna teorija filma**

Digitalizacija občutno spreminja več vidikov v kontekstu ustvarjanja in distribuiranja filmov na eni strani ter filmskega okusa in sprejemanje na strani gledalca. Internet je občutno spremenil tako filmsko produkcijo, distribucijo kot tudi proces izbiranja ter selekcioniranja filmov na strani gledalcev. Tehnologija omogoča podajanje vsebin na mnogotere načine in z obdobjem digitalizacije se je ta proces izjemno razvil ter spremenil ne samo filmske produkcije, ampak je vplival na celotno filmsko industrijo, jo še tesneje navezal na popularno kulturo in se prek družbenih socialnih omrežij zasidral v zasebnost posameznika. »Nesluten razmah razprodaje zasebnosti pa ni prinesel samo radikalnih sprememb v pojmovanju razmerja človeka in sveta, marveč je poskrbel tudi za vrsto nadvse problematičnih pojmovanj njihovih reprezentacij« (Šprah 2010, 182) Razvoj digitalne tehnologije ne vpliva samo na tehnično specifično produkcije, postprodukcije in distribucije, ampak posega tudi na samo filmsko govorico, formo in posledično tudi na samo vsebino in umetnikov angažma. Elsaesser in Hagener ne vidita radikalnega preloma med analognim in digitalnim filmom, fokusirata pa se na razlike, ki izhajajo iz spremenljivih konfiguracij telesa in čutov gledalca, nove tehnologije, ki se širijo na zaslone prenosnih naprav, namreč s svojim koordiniranjem roke in očesa nazorno vabijo k novim oblikam telesnega stika. Njuna osredotočenost je usmerjena na prostorsko-časovna razmerja med telesi in predmeti v filmu ter na ta ista razmerja med filmom in gledalcem (Elsaesser in Hagener 2015, 15). Digitalnost je prinesla izboljšave, ki vplivajo na čutno percepcijo in celostno zaznavanje gledalca, filmska izkušnja

kot srečanje z drugostjo ohranja svoje primarne zakonitosti. Filmska podoba kot podoba realnega je presežena tako s formo, stilom, režijo kot s tehnikami snemanja. Podoba simbolizira in s tem, ko gledalca vključi v odnos, mu ustvarja pomene.

»Česar glede digitalnega (oziroma virtualnega) okna ne smemo pozabiti, je dejstvo, da (materialni) zaslon deluje kot (metaforično) okno v imaginarni (kiber) prostor, ki predstavlja dokončno negacijo prostora« (Elsaesser in Hagener 2015, 48). Bistveno se spreminja pozicija gledalca, ki je bil v kinematografu brez motečih dejavnikov fokusiran na film, v dobi televizije (pred pojavom »televizije na zahtevo«) so bili ostali moteči dejavniki prisotni, vendar je bil s filmom soočen od začetka do konca brez možnosti upravljanja/prekinjanja/ponovnega gledanja, v digitalnem svetu pa ima v rokah novo moč, ki se nanaša na upravljanje in individualen izbor iz nabora, ki ga ponuja splet. Filma ne rabi nujno konzumirati kot celoto, ker ima možnost upravljanja s časom. Pri tem je bistveno vprašanje pozicije gledalca v dobi digitalizacije. Comolli spomni, da v kinu ne moreš ustaviti filma, medtem ko ob gledanju filma na dvd-ju, računalniku ipd. film ni močnejši od gledalca. V kinu je gledalec nad filmom prevzet, je vanj ujet in ta izkušnja nosi v sebi potencial, da ga spremeni, gledanje filma prek računalnika pa gledalcu omogoča, da film nadzira in s tem gledalec ni več znotraj filma, postavljen je zunaj in ni več odprt za igro verovanja in dvoma, kot je bilo to možno nekdanj, ko je bil film močnejši od gledalca. Z današnjimi gledalci se širi podoba »malih prebrisancev«, junakov vsakdanjega cinizma, ki jih nihče »ne bo vlekel za nos« – gledalec v današnji dobi digitalizacije je gibčen in preklapljajoč (Comolli 2014). Vendar pa, kot navaja Bergala (2017a, 19), se zdi, da strahovi, da bodo nove tehnologije gledalce pregnale iz dvoran, niso bili utemeljeni, saj so gledalci, ki gledajo filme prek digitalnih nosilcev, v veliki meri tudi tisti, ki si film ogledajo v kinu (podobno kot obiskovalci koncertov, ki kupujejo največ plošč). Vsekakor pa preprost in hiter dostop ter možnost izbora prizorov spreminja naš odnos do gledanja filma. Nove digitalne tehnologije so spremenile produkcijo in distribucijo, že Bazin je dejal, da je tehnologija infrastruktura filma, pri čemer je pomembno omeniti, da »... je eden izmed razlogov za nujnost nove teorije filma dejstvo, da se je neugodje, ki ga gibljive podobe že od svojega začetka ustvarjajo v zvezi z vse bolj fluidnim, mobilnim in začasnim svetom, še povečalo z digitalnimi podobami, njihovo prilagodljivostjo in domnevnim pomanjkanjem referencialne stabilnosti« (Elsaesser in Hagener 2015, 170). Pri tem se postavi tudi vprašanje vplivanja na ideologijo, saj tehnologija odpira nove razsežnosti in odpira polje tako gledalcu kot viru kreiranja ideoloških konceptov. Na ta način pa se širijo možnosti realizacije ustvarjalnih idej, ki z



novimi načini financiranja, ki niso ujete v sistemske prakse, omogočajo produkcijo širšemu krogu umetnikov. Kolikor se potencirajo možnosti in širijo obzorja, se po drugi strani tudi nižajo stroški produkcije in postprodukcije in kot navaja Šprah (2011, 196), so postala filmska proizvodna sredstva veliko dostopnejša, vendar ta dostopnost ne omogoča samo demokratizacije ustvarjalnih možnosti, temveč tudi pasti, med katerimi je bistvena razvrednotenje filma na individualizem ali amaterizem, ki lahko v svoji neselektivnosti pripeljeta do izbrisa vseh kriterijev. Navedeno je še zlasti opazno v konzumaciji prek spletnih socialnih omrežij, kjer posamezniki nekritično brez filtriranja in osebnega vložka akceptirajo vsakršne vsebine kot relevantne.

Ker je hollywoodski film in kinematografija, ki iz njega izhaja, prevladujoča in s svojo privlačnostjo referenca za veliko število gledalcev, se je v tem delu smiselno navezati na Mulveyevo, ki je hollywoodski film analizirala s pomočjo psihoanalize in v nadaljevanju razvijanja svoje teorije poudarila tudi vlogo ženske kot gledalke, ki ji pripada pasivna vloga podobe, medtem ko je moški vedno aktiven. Članek Laure Mulvey »*Visual Pleasure and Narrative Cinema*« ostaja ključno besedilo za usmerjanje simptomatske interpretacije (Bordwell 1991, 92). Psihoanalitična filmska teorija izkušnje ne omejuje z resničnostjo in zavestnim stanjem, ampak jo navezuje na področje nezavednega in ideološkega. Mulvey s psihoanalitičnim pristopom odkriva, kje in kako je fascinacija filma okrepljena z obstoječimi vzorci fascinacij, ki že predhodno delujejo na posameznika. V izhodišče postavi način, kako film reflektira, odkriva in celo neposredno igra na noto družbeno etabrirane interpretacije spolne diferenciacije, ki kontrolira podobe, erotične načine pogledov in spektaklov. Pri analiziranju teorije in prakse je koristno razumeti, kaj je kino predstavljal nekoč in kako je njegova magija delovala. Psihoanalitična teorija je v tem pomenu primerna kot politično orodje, pri čemer demonstrira, kako je podzavest patriarhalne družbe strukturirala filmsko formo (Mulvey 1999, 833). Podobe, ki jih ustvarja film, se s pomočjo medijev konstruirajo kot norme, ki postanejo pogoj za uspeh in ki jih je nujno doseči za klasificiranje srečnega in uspešnega posameznika. Pri tem je zanimivo, da se te norme jemljejo kot samoumevne in družba jih drugo za drugo ponotranja, čeprav si v določenih delih dovoli kritičen razmislek. Bordwell izpostavi Mulveyevo, ki trdi, da morajo klasični patriarhalni filmi predstavljati žensko kot pomanjkljivost, vendar to vključuje notranja protislovja: falus je ovrednoten, a pomanjkanje penisa pri ženski je stalni opomin na grožnjo kastracije. Film mora torej ponuditi domišljijo, ki zanika žensko grožnjo, hkrati pa ohranja Očetov zakon. Rezultat sta dve različici vizualnega užitka, skopofilijski voajerizem in narcisizem. Mulvey prenese te

teoretske pojme v konkretne odnose in meni, da so filmske tehnike same po sebi naklonjene skopofiliji, še posebej prek kamere, ki se osredotoča na dejanja gledanja lika. Na tej ravni se vzpostavi spolna razlika v tem, da ženska postane predmet gledanja, moški pa subjekt, ki gleda. Na ravni pripovedne strukture pa pride do izraza narcizem. Moški postane aktivni protagonist, ki nadzira premikanje naprej v tridimenzionalnem prostoru, ženska pa je pasivni enodimenzionalni objekt. Razen izključno teoretičnih argumentov članka *Visual Pleasure and Narrative Cinema* je Mulveyjin ponavljajoči se poudarek na nujnih protislovjih pri vsakem poskusu predstavljanja ženske zagotovil močno podporo interpretaciji, ki v besedilu išče vrzeli in razpoke. Enako pomembno je, da je esej predstavil vrsto interpretativnih namigov – videz, ki nosi moč in spolne razlike, izenačevanje kamere z gledalcem, pojem ženske kot fetišiziranega spektakla, integriranih vzorcev, kot sta nadzor in kaznovanje (Bordwell 1991, 92). S svojo feministično teorijo Mulvey analizira vplive sodobne družbe na filmu ter izražanje le-te v filmu. Izhaja iz postavke, da pripovedni igrani film z vključitvijo voajerizma in narcisoidnosti v zgodbo pri gledalcih povečuje željo po gledanju filma. Mulvey izpostavi tri različne poglede, vezane na kino: pogled kamere, ki snema prizore; pogled občinstva, ki gleda končni produkt; pogled likov med seboj znotraj iluzije zaslona. Konvencije pripovednih filmov zanikajo prva dva in ju podrejajo tretjemu, z zavestno ciljno usmerjenostjo, da se odstrani nadležna prisotnost kamere in onemogoči oddaljeno zavedanje občinstva. Brez materialnega obstoja procesa snemanja in kritičnega branja s strani gledalcev fiktivna drama ne more doseči realnosti, evidentnosti in resnice. Prvi udarec proti monolitni akumulaciji tradicionalnih filmskih konvencij, kot izpostavi Mulvey, je osvoboditev pogleda kamere v njeno materialnost v času in prostoru in pogleda občinstva v dialektično, strastno navezanost. Pri tem ni dvoma, da to uniči zadovoljstvo, užitek in privilegij »nevidnega gosta« ter poudari, kako je bil film odvisen od voajerističnih aktivno-pasivnih mehanizmov. Ženska, katere podoba je bila kontinuirano ukradena, lahko vidi zanikanje tradicionalne filmske forme kvečjemu s sentimentalnim obžalovanjem (Mulvey 1999, 843–844). Zgodbo v prevladujočih mainstream filmih vodi sistem obstoječega spolnega neravnovesja, kjer je moški aktiven subjekt pripovedi, ženska pa pasiven objekt občinstva, kar izhaja iz patriarhalnega družbenega sistema, ki oblikuje filmsko podobo. Na strani gledalcev se izoblikuje moški gledalec, pri čemer se ženska gledalka bodisi identificira z moškim protagonistom prek transspolne identifikacije ali pa se identificira z žensko in tako prevzame pozicijo pasivnega objekta občinstva.

### 3.4 Naracija v filmu

Film pri gledalcu sproža procese identifikacije, ki gledalca aktivirajo, da se sprožijo miselni procesi, preko katerih lahko posameznik soustvarja filmsko zgodbo, saj so njegova predhodna vedenja in vrednostni sistemi bistveni okvir, v katerega se »vsede« filmska zgodba. »Gledamo in ob gledanju se identificiramo s filmskimi osebami. Gledamo iz njihovega zornega kota in nimamo svojega lastnega stojišča. Hodimo med množico, jezdimo z junakom, letamo, padamo, in kadar pogledajo na platno drug drugemu v oči, pogledajo tudi v naše oči. Naše oko je namreč v kameri in je istovetno s pogledom nastopajočih oseb. One gledajo z našimi očmi. To je psihološki akt identificiranja« (Balázs 1966, 57). Obstajajo različne teorije, ki gledalca razumejo kot pasivnega opazovalca do tistih, ki ga razumejo kot tistega, ki aktivno percipira vsebino in samostojno pristopa k akceptiranju zgodbe. Umetnost v različnih zvrsteh je že skozi zgodovino uporabljala različne forme za izražanje tem, ki so bile v kontekstu časa, družbenega dogajanja in na mikro nivoju ustvarjalca-umetnika relevantne ter izražene prek določenega umetniškega izraznega sredstva. Kot navaja Bazin (2010, 84) »... film vpija ogromni kapital že izdelanih tem, ki so jih okoli njega skozi stoletja nakopičile sosednje umetnosti. Prisvaja si jih, ker jih potrebuje in ker jih želi skozi njega znova odkriti.« Ob tem izpostavlja, da film v tem procesu ne zavzema njihovega mesta, ne gre za konkurenčnost, temveč nasprotno film dodaja novo razsežnost – publiko, katero so ostale oblike umetnosti vedno bolj izgubljale že vse od renesanse naprej.

Film tudi zaradi svojega dosega, ki ga lahko opredelimo kot množičnega, predstavlja in dejansko je ne samo potencial, temveč izjemno močno komunikacijsko sredstvo, ki nosi tudi odgovornost do gledalca, njegovega dojemanja sveta, odpiranja tem, razumevanja obravnavanih tematik, družbenih procesov, relevantnih vsebin ter javnih diskurzov. Šprah izpostavlja kot najodločilnejši dejavnik kreativnih praks težnjo »po ustvarjanju vrednot, ki si jih trg in dominantne ideologije ne morejo docela podvreči, s čimer se krepí politična in kritična razsežnost filma ter uveljavlja njegova pozicija družbenega odpora« (Šprah 2011, 135). Pri tem pa je potrebno v kontekst vključiti ne le odpor kot odmik od uveljavljenih in prevladujočih modusov, temveč individualno zavest, ki vpliva na samo bit posameznika in preko katere se ustvarjajo potenciali za vplive na percepcijo. Na kakšen način je oblikovano sporočilo, ki ga želi avtor prek filma podati, igra pomembno funkcijo v filmski naraciji, pri tem pa ključna vloga pripada gledalcu. Gledalec se v soočanju z idejnimi sporočili filmskega ustvarjalca preizkuša v kognitivnih procesih, saj se njegovo novo védenje, ki mu ga preda

film, poveže z njegovimi predhodnimi, vse to pa je vplivano tudi s strani družbenega konteksta, v katerem se odnosi dogajajo. Sellors opredeljuje, da so formalne in estetske odločitve filmskih ustvarjalcev, uporaba žanra ali izogibanje žanru, izbira igralcev in zvezd ter ustvarjanje posebnih učinkov organizirani tako, da omogočajo razumevanje zgodbe in razloge za pripovedovanje. Z ustvarjanjem filmov, da jih lahko razumemo kot posamezne, skladne zgodbe, filmski ustvarjalci v svoje filme vgradijo pripovedovalce (Sellors 2010, 62–63). Film je konstruiran tako za pripovedovanje zgodb kot za izražanje določenega mnenja. Izraža pomene in sporočila iz različnih perspektiv, ki součinkujejo na gledalca. Sporočila in zgodbe, ki so namenjene gledalcu, predstavljajo ustvarjalčev namen in so ustvarjeni na način, da pritegnejo gledalčevo pozornost. V okviru konstruktivističnega pristopa Bordwell (2012, 58) obravnava gledanje filma z izpostavitvijo več dejavnikov znotraj dinamičnega psihološkega procesa:

1. *Perceptivne sposobnosti*. Naš vizualni sistem ima določene pomanjkljivosti, od katerih je film kot medij odvisen. Očesna mrežnica ne more slediti hitrim spremembam svetlobne intenzivnosti, oko vidi niz podob kot eno samo gibljivo podobo, pri čemer nastane fenomen »navidezno gibanje« – oko sklepa o gibanju, če presledki med podobami niso preveliki. Kot gledalci skonstruiramo kontinuirano svetlobo in gibanje, čeprav vemo, da je film samo stroboskopski prikaz negibnih sličic – utripanje svetlobe in navidezno gibanje dokazujeta, kako samodejen je proces od spodaj navzgor. Film je medij iluzije in računa na naše »napačne« sklepe.
2. *Prejšnja vednost in izkušnja*. Ob gledanju filma se opiramo na nam poznane sheme, ki izhajajo iz naših preteklih vsakdanjih izkušenj, naših izkušenj z drugimi filmi in drugimi umetniškimi deli. Te sheme predstavljajo osnovo, na podlagi katere ustvarjamo domneve, razvijamo pričakovanja, potrjujemo hipoteze ali pa jih ne. Svojo prejšnjo vednost uporabljamo za razumevanje tako dialogov kot zgodbe filma.
3. *Material in struktura filma samega*. Pripovedni film temelji na določenih strukturah, na narativnem in stilističnem sistemu, ki gledalca usmerja k izgrajevanju zgodbe. Film s tem, ko daje namige, vzorce in vrzeli, spodbuja gledalca k uporabi shem in k testiranju hipotez.

Različni filmi na različne načine konstruirajo načine, kako gledalec dojema film in kako osmišlja zgodbo. Sellors vidi vizualno predstavitev in konstrukcijo zgodbe ter njenega pripovedovalca kot avtorsko skrb. Pripovedovanje zgodbe je domena tega fiktivnega pripovedovalca. Z ločevanjem avtorstva in pripovedovanja na ta način lahko ublažimo

težavo, ki motivira nezaupanje poststrukturalistov do namena. Namen je v nasprotju s pomenom filma, ne pa tudi s širšo pomembnostjo. Razumevanje pomena filma je bistveno. Če gledalec ni razumel pomena, ni razumel filma. Toda pomen je le del interpretacije. Pomen filma je povezan z načinom vklapljanja z drugimi filmi, javnimi idejami in številnimi družbeno-kulturnimi vprašanji. Gledalci te povezave vzpostavijo zaradi družbenih in kulturnih kompetenc, ki jih delijo z avtorji (Sellors 2010, 80). Način uporabe filmskih konvencij prav tako določa identiteto filmskega ustvarjalca, kot jo določa njegova misel in prenos v filmski jezik, zato je ta način v svojem specifičnem delu prav tako del ustvarjalnega procesa, ki ga ne ukalupljajo dogovorjene konvencije. Reprezentativne strategije, ki se uporabljajo v filmu, predstavljajo stičišče produkcije in na drugi strani razumevanja, s čimer se povezujeta ustvarjalec in gledalec. »Reprezentativne strategije niso fiksne, ampak se razvijajo kot odziv na potrebe in širše družbene izkušnje ljudi, ki jih uporabljajo« (Sellors 2010, 84).

Gledalec film konzumira večstopenjsko, saj je v določenih delih z njim komplementaren, v določenih pa lahko ustvarjalčevi nameni pri gledalcu sprožajo razumevanja, ki presegajo ustvarjalčeva, saj se lahko povezujejo in nadgrajujejo z vsem subjektivnim dojetjem in družbenim kontekstom, v okviru katerega poteka sprejemanje določenega filmskega dela. Bordwell govori o narativnem modusu, ki ga opredeli kot zgodovinsko posebno skupino norm, ki veljajo za konstruiranje in razumevanje naracije. Izraz norma razume kot zelo preprost, saj v vsakem filmu vidimo prizadevanje, da bi zadostili ali se izneverili standardu, ki ga je vpeljal sam ali prejšnja praksa. Odklon od prevladujoče prakse se že sam od sebe običajno poizkuša organizirati glede na neko drugo zunanjo normo, pri tem pa ni pomembno, za kako manjšinsko zadevo pri tem gre. Film lahko tako analiziramo kot takšnega, ki normo krši ali potrjuje ali pa oboje hkrati. Relativna stabilnost in skladnost teh skupin norm gledalcu omogočata, da se nauči različnih shem za razumevanje naracije, filmskim ustvarjalcem pa zagotavljata vzorce konstruiranja. Obravnavanje skupin norm kot tisto, kar zagotavlja konkretne historične temelje za gledanje in filmsko ustvarjanje, Bordwell opredeli kot narativne moduse. Naracijo lahko po zaslugi notranje norme<sup>37</sup> preučujemo kot dinamični pojav, ki se skozi film razvija in ob tem oblikuje ali izziva pričakovanja. Odklon filma od

---

<sup>37</sup> Bordwell pojasnjuje sekundarne ali notranje norme kot standarde, ki jih določa tekst sam. Notranje narativne norme so osrednji viri za naša trdna in trenutna pričakovanja med gledanjem filma. Gledalec običajno sklepa o narativni normi na najzgodnejše dele sižeja, kar se odvija zaradi učinka primarnosti in nadzora trajanja. Kot vse norme je možno tudi notranje prekršiti ali spremeniti. Pripoved se lahko oddalji od tistih vzorcev konstrukcije, ki so najverjetnejši (Bordwell 2012, 201).

njegove notranje norme je lahko povsem sprejemljiva izpolnitev določene zunanje norme (Bordwell 2012, 200–201). Film lahko s tem, ko gledalcu razkrije več, krši notranjo normo, vendar pa ob tem sledi določeni zunanji normi, s katero je določen žanr filma. Narativne sheme gledalcu predstavljajo izhodišče, na osnovi katerega gleda film, ob tem pa ga v njegovih pričakovanjih tudi usmerjajo. Na narativni modus vpliva tako vidik filmskega ustvarjalca kot vidik filmskega gledalca, pri čemer ni nujno, da je film skladen samo z enim modusom. Gledalci gradijo filmsko naracijo iz videnega in slišane v filmu, kar se nanaša na opazovalca, ne pa pošiljatelja sporočila. Vendar pa gledalec vse, kar prek čutnih zaznav prejme s strani filma, vključi v svoj celostni kontekst, tako da film lahko razumemo ne le kot prenos avdio in vizualnih sporočil, saj gledalec v pripovedno zgodbo vključi svoj izkustveni svet. Konstrukcija zgodbe je del celotnega procesa, ki poteka na relaciji film-gledalec.

## 4 ANALIZA IZBRANIH FILMOV O RAZLIČNOSTI V KONTEKSTU FILMSKE TEORIJE

Filmi, ki obravnavajo kakršno koli obliko izključenosti, so pogosto vezani na obravnavo in analizo življenja ter predvsem družbenega položaja posameznika oz. skupine, ki je izključena iz družbenega dogajanja in potisnjena na njej rob ali celo čez. Ta pozicija brezperspektivnosti je za obe strani tretirana kot dejstvo, brez teženj po integraciji, še manj po inkluziji, kar je posledica nezmožnosti sprememb in vdanosti v obstoječe stanje. Pri analizi filmov s tematiko obravnavanja različnosti ne moremo mimo izhodišča, zakaj avtor tovrsten film ustvari in postane aktivni soustvarjalec procesa družbenega angažiranja. Glede na obravnavano vsebino tovrstnih filmov izhajam iz izhodišča, da je avtorjev namen vpet v določen družbeni kontekst in v okviru katerega želi ne samo predati določeno sporočilo gledalcu, temveč nanj tudi vplivati. V tem delu se lahko navežem na Bazina (2010, 253–256), ki izpostavi Chaplina<sup>38</sup> (edini režiser, ki pokriva 40 let filmske zgodovine) kot umetnika v najmogočnejšem pomenu besede, ki se skozi film izraža zato, ker je film najučinkovitejša umetnost za sporočilo, ki ga mora prenesti in ne morda zato, ker bi bil film najbolj ustrezen za njegovo nadarjenost in sposobnosti. Chaplin se je nenehno podajal v neznano in izumljal film v razmerju do samega sebe in postal je simbol ustvarjalne svobode v najmanj svobodni umetnosti. V tem kontekstu Šprah (2011, 10) izpostavlja, da »je v situacijah, ko je realistični imaginarij uporabljen kot sredstvo družbenega angažmaja, na delu svojevrsten vpliv podob na svet, ki ga upodabljajo, prav zavoljo dejstva, da svojo moč črpajo iz samih dogajanj oziroma se spreminjanja realnosti lotevajo s pomočjo njene podobe. Politični ali družbeni dejavniki, ki jih takšni filmi obravnavajo, zagotavljajo njihov brezkompromisni in (nemalokrat) subverziven naboj.«

Ustvarjalec skozi film realizira svoje videnje in želi doseči uvid pri gledalcu preko razmerja tako do likov kot do prikazane družbene realnosti, ki reflektira določeno stanje in odnose. Gledalec v imaginaciji doživlja filmsko zgodbo v stanju svoje druge zavesti in prepleta stanje iluzije s stanjem realnosti. Analiza filmskega diskurza prek izbranih filmov razkriva pomene ter razmerja reprezentiranega na vsebinski ravni in prek tega pristopa ugotavlja njegov vpliv

---

<sup>38</sup> Bazin (2010, 255) v kontekstu veličine Chaplinovega filma *Odrske luči*, ki se staplja z veličino filmske umetnosti, filmu pripiše najbolj preprosto in najbolj globoko resnico, ki je po zaslugi filma dobila obraz onkraj igralca – obraz človeka, ki ga vsi poznamo in ljubimo in nas nagovarja osebno, iz oči v oči, v tajnosti src in teme.

na percepcijo. Na eni strani ustvarjalec filma in na drugi strani gledalec, ki ni en, temveč množica individualnih posameznikov. Kot navaja Šprah, se filmi, ki presegajo utrjene paradigmatike samo z avtonomnimi sredstvi igranega filma, usmerjajo k preiskovanju mej predstavnosti, s čimer preiskujejo načine filmskega podajanja realnosti z osredotočenostjo na razvezanost in razpršenost sveta, ki ga filmi zasnavljajo, kar se na operativni ravni odraža predvsem v dveh metodah, povezanih z vidiki filmske časovnosti. Prva metoda je tista, pri kateri temelji strukturiranje filmskega izraza na stopnjevanju uporabe plana sekvence z globino polja v realnem času, katero si želi filmska podoba približati dogodku filma kot »odprtju videnja v realno«. Druga metoda pa se osredotoča na raziskovanje možnosti podajanja »časa v čistem stanju, kar rezultira v čiste optične in zvočne situacije, le-te pa hromijo akcijski potencial filmskega izraza in povečujejo njegovo indiferentnost. Pri tej metodi je izrazita osredotočenost na vrzeli, silnice razsrediščenja, blodnost gibanja ipd., s čimer se usmerja na opozorila na nesprejemljivost sveta, ki se opredeljuje kot koherenten in pomensko materializiran. Heterogenost filmskega razmerja izhaja iz načinov spajanja, ki so nekonvencionalni, kar povzroči, da podobe niso več samo enoznačne, temveč so lahko poljubno sopostavljene, križane ali sovisne (Šprah 2011, 71–72).

Kako gledalec zaznava film, kako ga percipira in kako film nanj vpliva? Gledalec film spremlja v časovnem zaporedju, ki ga film podaja in nanj ne more vplivati. Bordwell v kontekstu pripovednega filma opredeljuje trajanje fabule, ki je čas, ki ga v zgradbi zgodbe gledalca obsega dogajanje (desetletje ali nekaj ur itd.) ter trajanje sižeja, ki je sestavljeno iz časovnih razdobij, ki jih film dramatizira. Siže lahko od npr. deset let predpostavljenega fabulativnega dogajanja dramatizira le nekaj dni, mesecev ali tednov. Odnose med trajanjem fabule in trajanjem sižeja običajno signalizirajo ure, koledarji, verbalne indikacije, mednapisi, dialog in splošni kulturni prototipi (odpiranje trgovin ipd.). Trajanje fabule in trajanje sižeja nista zajeta v filmskem stilističnem sistemu, zato pa mu pripada tretja vrsta trajanja, in sicer trajanje na platnu ali čas projekcije. Kot primer lahko navedemo dogajanje, ki obsega pet let, siže poteka od februarja do oktobra, film ti dve obdobji predstavi v projekcijskem času 90 minut. Trajanje na platnu je del samega filmskega medija in ga vse filmske tehnike (režija, snemanje, montaža, zvok) tudi soustvarjajo. Navedeno igra ključno vlogo za gledalčevo konstrukcijo in dojetje filma. Vrste trajanja fabule, sižeja in projekcije se ne tičejo samo celotnega filma, temveč tudi posameznih delov sižeja (dejanja, prizori, epizode) in segmentov projekcijskega časa. Nekatere stilistične tehnike, med katerimi je pogosta križna montaža (je stilistični postopek manipulacije s časom, kjer



pripoved preskakuje med dvema različnima linijama dogajanja), omogočajo manipulacije s trajanjem zgodbe. Posebnosti posameznih delov filma pa vplivajo na to, kako gledalec konstruira fabulativno trajanje. Navedene oblike trajanja temeljijo na konvencijah prevladujočega pripovednega filma in so lahko tudi povožene, saj je možno, da en sam kader sugerira daljše sižejsko in fabulativno trajanje, kot pa je prisotno v času projekcije. Različne filmske tehnike lahko spodnesejo gledalčeve domneve, da je znotraj kadra ali prizora fabulativni čas daljši ali enak času projekcije (Bordwell 2012, 120–121).

Gledalec ustvarja fabulo na osnovi uporabe shem, zbiranja pripovednih namigov in vzorcev, sklepanja ter preverjanja hipotez. Kot Bordwella interpretirata Elsaesser in Buckland, je zato, ker je filmska fabula miselna reprezentacija, ki jo gledalec konstruira med svojim stalnim doživljanjem filmskega sižeja, fabula v nenehnem stanju spreminjanja zaradi gledalčevega stalnega generiranja novih hipotez, krepite obstoječih hipotez in opuščanja obstoječih hipotez. Gledalci morda morajo opustiti hipoteze, ker imajo le verjetno resničnost. Lahko pa ustvarijo več nasprotujočih si hipotez na podlagi nekaj namigov in jih nato zmanjšajo, ko siže predstavi dodatne namige. Poleg tega lahko film namerno vodi gledalce k ustvarjanju napačnih hipotez (fenomen nezanesljive pripovedi) ali pa film namerno izpodbija format kanonske zgodbe (Elsaesser in Buckland 2002, 171). Fabula v filmu ni prisotna sama po sebi, temveč jo izgrajuje tudi gledalec. Fabula je mentalna reprezentacija. Pogoj za gledalčevo vzpostavitev fabule je strinjanje z zgodbo in skladnostjo ter dvoumnostjo dejavnikov, ki zgodbo ustvarjajo. Fabulo v filmu ureja in predstavlja siže s tem, ko usmerja glavne sestavine filmske zgodbe v smislu dramaturškega procesa. Poleg fabule in sižeja je tretji bistveni princip naracije stil, ki se nanaša na tehnični del procesa (mizanscena, montaža, snemalne tehnike, zvok itd.). Fabulativno dogajanje je torej lahko enako sižejskemu in tudi projekcijskemu, lahko je skrajšano ali pa podaljšano, na kar vplivajo različne filmske tehnike. Filmi lahko na ta način odsevajo resničnost kot odraz ustvarjalčevih pričakovanj, njegovih strahov in želja, vse navedeno se reflektira v filmskem diskurzu, ki je konstruiran s ciljem, da učinkuje na prejemnika, filmskega gledalca. Reprezentacija filmskega teksta je stopnja, ko pride do soočenja filmskega dela in gledalca. Na tej točki se začne vzpostavljati proces, ko se lahko prične proces opolnomočenja filma, saj film brez gledalca še ni dokončan.

## 4.1 Mainstream film

Kako čim bolj množično pritegniti gledalce, je v procesu nastajanja in distribuiranja mainstream filma ključna kategorija, ki sledi finančnemu cilju in je prek desetletij ustvarila izjemno uspešen model ne le produciranja in distribuiranja filmov, temveč celotne popularne kulture, ki ji želi množica pripadati. Njegova značilnost je pristajanje na kompromise in težnja k čim širšemu sprejemanju idej, ki jih posreduje. Film je podvržen produkcijskim zahtevam, ki odgovarjajo zakonitostim ekonomije, pri čemer je samoizražanje skozi filmsko delo podrejeno komercialnim ciljem. V mainstream filmu se izkazuje izpopolnjena komunikacijska funkcija filma in njegova narava množičnega medija, ki v komplementarnosti z drugimi medijskimi kanali širi jasno sporočilo, oblikuje okus in subtilno postavlja standarde ter ideale. Podoba sveta je ustvarjena v natančno določenih okvirjih in gledalec njene pomene in razmerja prejme v postavljenih in nepremakljivih konstelacijah, saj film vztrajno sledi tako vsebinskim, slogovnim kot oblikovnim pravilom, ki so postavljeni in razumljeni kot norme tako v produkciji kot postprodukciji, v procesu lansiranja filma do občinstva ter prav tako po njem. Naracija mainstream filma vsebuje prevladujoči narativni modus, ki ga Bordwell (2012, 208) poimenuje mainstreamovski, dominantni ali klasični film, v katerem prepoznamo navaden, lahko razumljiv film, ki se opira na najmočnejše sheme in najbolj prevladujoče zunanje norme.<sup>39</sup> Filmski teksti v tovrstnem filmu uporabljajo dogovorjene tekstualne kode, splošne prakse in vpeljujejo želeno ideologijo, predstavljajo večinski del distribucije, saj jih poganja studijsko in finančno močan ustroj. Uniformiranost in konstantnost upoštevanja uveljavljenih pravil sta močna dejavnika, ki ustvarjata predvidljivost in poznane vzorce, v katerih se gledalec počuti domače, pri razumevanju vsebine pa se zateka v poznane okvire. V tem se znajde in vanje brez napore nenehno vstopa. Bourdieu (2012, 231–232) povzema širino nagnjenosti ljudi do lahkega in lahkotnega sprejemanja vsebin, ki jih nudi popularna kultura:

»... popularna zabava gledalcu nujno omogoča, da v predstavi sodeluje, omogoča pa tudi kolektivno zabavo ob tej predstavi: razlog za to, da sta namreč cirkus in melodrama (ki se ponovno oživljata v nekaterih športnih prireditvah, kot so rokoborba in v manjši meri boks ter vse oblike kolektivnih iger, ki jih prenaša televizija), bolj "popularna" kot druge vrste zabave, npr. ples ali

---

<sup>39</sup> Bordwell pri analizi mainstreamovske naracije vključuje filmsko ustvarjanje najvplivnejše klasike, in sicer med letoma 1917 in 1960. On uporablja izraz klasični film, v doktorski disertaciji je uporabljen izraz mainstram film, ki ga opredeljuje kot sopomenko (Bordwell 2012, 208).

gledališče, ni samo v tem, da sta manj formalizirana (kot se pokaže pri primerjavi med akrobatiko in plesom) in manj evfemistična, temveč ponujata bolj neposredno in takojšnje zadovoljstvo. Razlog je tudi v tem, da s kolektivno zabavo, ki jo izzoveta, in z uporabo spektakularnega razkošja, ki ga ponujata (tu mislimo tudi na variete, opereto ali filmske spektakle) – čarobnost dekorja, svetleči kostumi, živahna glasba, razburljiva akcija, gorečnost igralcev – kot vse oblike komičnosti, zlasti tiste, ki svoje učinke iščejo v parodiji ali v satiri "velikih" (imitatorjev, šansonjerjev itd.), zadovoljujeta željo po zabavi in smisel zanjo, neposredno izražanje in odkritosrčne šale, ki človeka osvobajajo s tem, ko družbeni svet obrnejo na glavo ter podirajo konvencije in bonton.«

Reprezentacije gledalca izhajajo tako iz družbenega okolja, v katerega je vpet, iz njegovih individualnih izkustev kot iz njegovih fantazij o svetu, ki jih črpa v veliki meri iz svetov filmov, in popularne kulture. Vse to pa vpliva na spreminjanje posameznikovih predstav in ustvarjanje novih potreb. Mainstream filmi, ki ne dajejo veliko prostora individualni interpretaciji, so rezultat sodelovanja različnih industrij, ki s svojo specifično logiko oblikujejo formo, vsebino in tudi samo konzumacijo na strani občinstva. »Glede odnosa med sižejem in stilom lahko rečemo, da je za klasični film značilno podrejanje skupku zunanjih norm, ki obvladujejo tako konstrukcijo sižēja kot stilističnega modeliranja. Klasični film ni naklonjen idiosinkratičnim notranjim normam; stil in siže sta le redko postavljena v ospredje<sup>40</sup>« (Bordwell 2012). Proces naracije je v igranem filmu definira kot proces, znotraj katerega tako siže kot stil sodelujeta pri gledalčevi konstrukciji fabule. Siže v vsakem narativnem tekstu nadzoruje obseg in stopnjo pomembnosti informacij, ki jih sprejemamo. Ta proces se dogaja v vsakem mediju. Siže tudi ustvarja različne vrzeli (prazne prostore) v fabuli, ki jih gledalec izgradi ter podaja informacije po načelih zadrževanja in redundance. Ves ta proces se dogaja s ciljem, da spodbudi in vodi narativne aktivnosti gledalca. Siže, ki ga lahko razumemo kot neke vrste zaplet, je rezultat tega, kako je predstavljena in urejena fabula. Stil

---

<sup>40</sup> Bordwell film analizira kot sestavljenega iz dveh sistemov: siže, ki je običajno preveden kot »zaplet«, predstavlja ureditev in predstavitev fabule v filmu, vendar siže ni tekst v celoti, je bolj abstrakten konstrukt zgodbe ali pa zelo podroben opis zgodbe. Fabula obsega zgodbo, ki je kronološko, vzročno-posledično urejeno zaporedje dogodkov, ki se zgodijo v določenem času in na določenem kraju. Fabula predstavlja model, ki ga gledalci pripovedi ustvarijo s svojimi podmenami in sklepanji in je razvojni rezultat sprejemanja pripovednih namigov, uporabe shem ter oblikovanja in preverjanja hipotez. Siže predstavlja arhitektoniko filmske predstavitve zgodbe, ureja dogodke zgodbe in stanja stvari, skladno z načeli. Siže, ki je običajno preveden kot »zaplet«, je dejanska ureditev in predstavitev fabule v filmu. Ni tekst v celoti, ampak je bolj abstrakten konstrukt, modeliranje zgodbe ali njen zelo podroben opis. Siže je sistem, ker ureja komponente (dogodke zgodbe in stanja stvari), v skladu s posebnimi načeli. S sižejem je v različnih odnosih stil, ki pomeni sistematično uporabo filmskih postopkov, je notranja sestavina posameznega medija. Siže in stil »soobstajata«, pri čemer siže upodablja film kot »dramaturški« proces, stil pa ga upodablja kot »tehnični« proces. S fabulo povezujejo siže trije principi, in sicer pripovedna »logika«, čas in prostor in od tega, kako siže predstavi logiko, so odvisni tudi gledalski učinki (Bordwell 2012).

lahko razumemo kot slog, na katerega vpliva avtorjeva uporaba različnih filmskih tehnik. Siže in stil (ter njuni namigi) izgrajujeta fabulo, ki v povezavi s shemo gledalca ustvarja naracijo. V tem procesu lahko siže vzpodbujata ali pa zavira gledalčevo grajenje zgodbe. Vloga gledalca je tu bistvena, gledalec je tisti, ki s svojim sklepanjem in svojimi shemami prek hipotez izgradi zgodbo. Izhaja iz podatkov in informacij, ki mu jih film nudi in na podlagi katerih pride do določene vednosti, kakšen pa je razkorak med podatki in obsegom prikrivanja, je stvar posameznega filma, ki pove manj ali več – to vrzel prikaže manj ali bolj odkrito, vsi ti procesi pa odražajo stil, siže in fabulo, kot jo skonstruira gledalec. »Tako v gledališču kot pri filmu občinstvo navadno uživa v zapletih, ki se logično in kronološko razpletajo proti "happy endu", ter se bolj "identificira" z enostavno začrtanimi položaji in junaki kot z nejasnimi ali simboličnimi liki in dejanji ali s skrivnostnimi problemi gledališča tipa gledališča krutosti, kaj šele z neobstoječim obstojem bednih "junakov" Beckettovega tipa ali s čudaško plehkimi ali hladnokrvno absurdnimi pogovori Pinterjevega tipa« (Bourdieu 2012, 229). Funkcija in vpliv filma sta prepletena z večplastnim delovanjem. Film je zaradi prevladovanja mainstream produkcije vpet v industrijo ustvarjanja potrošniških potreb, ki sega daleč izven filmske industrije in se veže na izgrajevanje imperativa sreče, ki proizvaja nove potrebe in tako ohranja ter spodbuja globalno ponudbo in povpraševanje. »Ker ima hollywoodski film osrednje mesto v mednarodnem kinematografskem poslovanju, odločilno vpliva na večino drugih nacionalnih kinematografij« (Bordwell 2012, 222). Tudi Wollen poudarja, da vsaka filmska teorija kinematografije in katerokoli snemanje filma ne more ignorirati Hollywooda. Zagotavlja prevladujoče kode, s katerimi se berejo filmi, in to bo počel tudi v bližnji prihodnosti. Noben teoretik, noben avantgardni režiser ne more preprosto obrniti hrbta Hollywoodu. Šele v soočenju s Hollywoodom je mogoče ustvariti kaj novega. Še več, čeprav je Hollywood neizprosno sovražnik, ni monoliten. Vsebuje protislovja, različne vrste konfliktov in razpok. Hollywooda ni mogoče razbiti semiološko v enem dnevu, prav tako kot ne ekonomsko (Wollen 1969, 151). Mainstreamovski film, ki se je razvil iz ameriške hollywoodske kinematografije, se močno zateka k pripovedi, zato je analiza narativne konstrukcije močno prisotna v preučevanju filma. Film predstavlja učinkovito sredstvo množične komunikacije in je del celostnega medijskega sistema, pri čemer je podvržen sistemu delovanja ekonomskih procesov in tistih praks, ki ga oddaljujejo od umetniških oblik ter ga usmerjajo v obrtno dejavnost. Ker je film v tem sistemu sproduciran in distribuiran v kontekstu kulturnih industrij, moramo tudi njegovo vsebino brati in razumevati v tem danem kontekstu. V tržnem sistemu, kot navaja Hames, filmi tekmujejo po zakonitostih trga, biti morajo priljubljeni, da preživijo, tudi v Evropi pa

prevladujejo ameriški filmi. Vendar bi bilo naivno pretvarjati se, da je to naravni izraz preferenc občinstva. Prizadevanja za vzpostavitev monopolov pri distribuciji in ekshibicijah, velike naložbe v oglaševanje, monopolizacija medijske pokritosti v medijih, uporaba ekonomskega vohunjenja – nič od tega ni naključno (Hames 2005, 274). Diskurzi popularne kulture reprezentirajo svojo resničnost, kakor jo konstruirajo znotraj svojega sveta, v katerega želijo vključiti čim več uporabnikov, ki ta diskurz tudi množično sprejemajo. Pri tem vodilno vlogo privabljanja množičnega občinstva odigravajo filmske zvezde, iz katerih kompleksna skupina tehničnih in vsebinskih ustvarjalcev kreira kulte osebnosti, ki v tej iluziji ustvarjajo identifikacijske točke.

#### 4.1.1 Deževni človek

*Deževni človek* (*Rain Man*, 1988) je film v režiji Barryja Levinsona, ki je avtizem s tem, ko je dosegel milijone gledalcev, predstavil svetu. Film je dosegel velik preboj in še danes zaseda mesto tako v zavesti ljudi kot v teoretičnih analizah. Kaj je povzročilo takšen uspeh filma, si lahko razložimo z Mulveyevo, ki izpostavi, da film izpolnjuje prvotno željo po užitku v gledanju, gre pa tudi dlje in razvija skopofilijo (ugodje v gledanju) v njenem narcističnem aspektu (Mulvey 1989, 17). V tem kontekstu konvencije mainstream filma osredotočajo pozornost na človeško obliko. Avtizem je tako našel pot svojemu glasu. Pri tem pa je pomembno dejstvo, da je film, ki je vplival na dojetje ljudi o motnjah avtističnega spektra oz. ustvaril določeno védenje o tem, po drugi strani prikazal le eno izmed mnogih motenj avtističnega spektra in s tem percepcijo o teh motnjah v duševnem razvoju oblikoval izjemno enoznačno, poenostavljeno in omejeno. Predstavil je unikatno zgodbo enega posameznika, ki so jo ljudje prek poenostavljanja posplošili in izenačili razumevanje avtizma z *Deževnim človekom*. Avtistične ljudi je naredil vidne, vendar je obenem ustvaril globalni mit. Zgodba govori o egocentričnem in vase zagledanem mladeniču Charlieju, ki potem, ko njegov odtujeni oče umre, ugotovi, da je več milijonov vredno dediščino podedoval njegov avtistični brat Raymond (navdih za filmski lik je bil resnična oseba Kim Peek), za katerega sploh ni vedel, da obstaja. Oče je Charlieju zapustil samo vrtnice in starinski avto, kar zanj seveda predstavlja ogromen šok. Dejansko pa mu je zapustil neprecenljivo, na čemer film v jeziku melodrame tudi gradi zgodbo, ki temelji na razkrivanju čustev, spoznavanju novih občutkov in izgrajevanju novih človeških odnosov. Štrajn (1989, 7) v kontekstu razumevanja melodrame izpostavi:

»Filmi, ki so jim posmehljivo rekli tearjerkers (izvabljevalci solz), so polnili kinematografe po vsem svetu. So ugibanja, ki nas prepričujejo, da so med temi množicami gledalcev prevladovale ženske, čeprav nikjer ni verodostojne statistike, ki bi to ugibanje neizpodbitno potrjevala. Kakorkoli že, te množice – najsi so bile ženske v večini ali ne – so s svojim množičnim obiskom tako rekoč plebiscitarno podprle proizvodnjo filmov določenega žanra. Njihove frustracije, morda res socialno pogojene, proizvod patriarhalnega in razrednega zatiranja, njihova sentimentalnost, utemeljena z željo po "ljubezni in sreči", in njihova izgubljenost v industrijskem urbanem svetu, ki so ga same gradile s svojimi delovnimi rokami, so v kinu postale predmet blagodejne terapije. Ta pa morda ni bila nič manj učinkovita kot psihoanaliza, ki so si jo lahko sicer privoščili samo tisti imovitejši. Ta zaslužni filmski žanr, ki ga je buržoazna inteligenca prezirljivo zavračala, marksistična pa je v njem videla predvsem zavajanje množic, je potemtakem uspeval zahvaljujoč svojim gledalcem in avtorjem, ki so zanje delali; razen pri redkih izjemah pa ni nič dolgoval kritiki iz vrst omenjene inteligence, ki pač ni videla niti kvalitet žanra nit potreb množičnega občinstva.«

Gledalec Charlieja tako spozna kot samozadostnega, sebičnega in pretirano samozavestnega prodajalca, ki od svojega šestnajstega leta ni imel stika z očetom. Charlie je z vsako novo situacijo in odnosom stopnjevan v samozadostni podobi in tudi, ko se poda na pot iskanja skrbnika očetovega sklada, je njegov edini motiv priti do bogastva, ki mu po njegovem mnenju pripada. Z razkrivanjem skrivnosti se začnejo odkrivati tudi vzroki za Charliejevo naravo, sina, moža, ki ni bil sposoben izkazovati ljubezni, kar prispeva k zmanjševanju obtoževanja Charlieja oz. k opravičevanju njegovega vedenja. V melodrami se prepletajo usmerjenosti na pogled protagonista, prek katerega se izvajajo identifikacijski procesi, ter fokusi na družinska razmerja, kjer prihaja do tenzij med njihovimi člani, izvirajočih iz preteklih zgodb, generacijskih razkorakov in razlik med spoloma. V teh odnosih, v katerih se protagonisti soočajo drug z drugim v iskanju rešitev, se znotraj patriarhalnega sistema odražajo družbeni in ideološki problemi na način, ki omogoča ohranjanje patriarhalnih odnosov. Ko Charlie svoji partnerki Suzanni prvič omeni delček svojega otroštva, omeni svoj imaginarni lik, imenovan »Deževni človek«, ki mu je pomagal v obdobjih prestrašenosti (*»Ko sem bil otrok in sem bil prestrašen, je prišel Deževni človek in mi pel.«*) in ga sedaj opiše kot imaginacijo, s katero se ni zgodilo nič, le sam je odrasel. Suzanna nastopa kot podporni element Charliejevemu dozorevanju. Pri tem se lahko navežem na Mulvey, ki melodramo opredeljuje kot varnostni ventil za ideološka protislovja, ki osredotočen na spol in družino lahko izgubi svoje progresivne lastnosti, vendar pridobi širši estetski in politični pomen. Delovanje patriarhata in ženstveni nezavedni kalup, ki ga ustvarja, so ženske v veliki meri pustile brez glasu. Ker ni nobene koherentne kulture zatiranja, ima preprosto

pripoznanje estetski in politični pomen, pri čemer smo priča, kako so spolne razlike v patriarhatu polne, eksplozivne in dramatično izbruhneje v nasilje na svojem zasebnem žarišču, v družini (Mulvey 1989, 39). Suzanna je objekt v funkciji podpiranja in dozorevanja moškega ter hkrati njegov spolni objekt, ki gledalca vodi v proces uživanja. Mulvey tako kritično ugotavlja, da je psihoanalitično ozadje pomembno za užitek in neužitek, ki ju ponuja tradicionalni pripovedni film. Skopofilni instinkt (užitek v pogledu na drugo osebo kot erotični predmet) in njegovo nasprotje ego libido (ki tvori identifikacijske procese) delujeta kot formacije, mehanizmi, ki oblikujejo formalne attribute filma. Dejanska podoba ženske kot (pasivne) surovega materiala za (aktiven) pogled moškega vodi argument še dlje, v vsebino in strukturo reprezentacije ter dodaja dodatno plast ideološkega pomena, ki ga zahteva patriarhalni red v svoji najljubši filmski obliki – iluzionističnem pripovednem filmu. Prostor pogleda opredeljuje kino, možnost njegovega spreminjanja in razkrivanja. To je tisto, zaradi česar se kino v svojem voajerskem potencialu precej razlikuje od recimo striptiza, gledališča, šovov itd. S kinematografijo so povezani trije različni pogledi: videz kamere, ki beleži profilmski dogodek; pogled občinstva, ko gleda končni izdelek; in pogled likov med seboj znotraj iluzije zaslona. Konvencije pripovednega filma zanikata prva dva in ju podredita tretjemu, pri čemer je zavestni cilj vedno odpraviti vsiljivo prisotnost kamere in preprečiti zavedanja distance občinstva. Brez teh dveh odsotnosti (materialni obstoj snemalnega procesa, kritično branje gledalca) fiktivna drama ne more doseči resničnosti, očitnosti in resnice. Kljub temu pa struktura gledanja v pripovednem igranem filmu vsebuje protislovje v svojih lastnih premisah: ženska podoba kot grožnja s kastracijo nenehno ogroža enotnost diegeze in vdre skozi svet iluzije kot vsiljiv, statičen, enodimenzionalni fetiš (Mulvey 1989, 26). Film nas pozicionira kot voajerje (kar film spremeni v ekshibicionista) in vključuje posebno obliko suspenzije nevere ali »zavrnitve«, ki je značilna za fetišizem. Pripoved in spektakel v klasični kinematografiji obravnavata prevladujočo obliko vizualnega užitka, ki prek voajerizma in fetišizma zadovoljujeta željo videti in vedeti.

V filmu se prepleta kompleksen spoj pogledov, ki vsak iz svoje pozicije ustvarjajo pomene in nanje fiksirajo gledalca. Osvoboditev pogleda tako lahko iščemo zunaj konvencionalnih tekstov, ki dopuščajo odklik in se sami odklikajo od golega užitka. V *Deževnem človeku* je vloga ženske podrejena patriarhalnemu sistemu (mrtev moški usmerja usode še živečih, vse odločitve sprejemajo moški ...), vendar lahko razberemo tudi obrnjeno sporočilo, da ženski lik ni potreboval poti, ki jo je moral prehoditi moški protagonist, da je lahko doživel empatijo in vzpostavil odnos. Ženska pa v vsakem primeru ostane pasivna, je stalnica, ki pride na pot

moškemu v procesu njegovega aktivnega nastopaštva in dozorevanja. »Za razliko od »globinsko-psiholoških-socialnih« dram, ki so jih navsezadnje kar nekaj izdelali v »tovarni sanj«, melodrama ne namiguje na nikakršno »pravo resnico« o človeku in družbi, proti ideologiji ne postavlja »razkrinkujočih« razrednih resnic, ampak družbo veliko radikalnejše kritizira tako, da povsem od zunaj prezentira njeno funkcioniranje v individualnem« (Štrajn 1989, 20). Gledalčeve želje in čustva so zadovoljena in gledalec je v odnos zapeljan prek vrednostnega sistema, ki mu je približan na način, da ga lahko poveže s svojim dojemanjem življenja oz. vsaj fiktivnim idealom, kakšno bi naj življenje bilo. Ko Charlie prvič sreča Raymonda, ki sedi za volanom njegovega podedovanega avtomobila, spozna, da je Raymond njegov brat. Gre za avto, ki ga oče Charlieju ni pustil voziti in ki je bil povod za to, da je Charlie odšel in od takrat z očetom ni imel stikov. Nasprotno pa je oče Raymond uupal dragoceni avto. Charliejeva usoda se tako vedno bolj razgalja pred gledalčevimi očmi, s čimer se razkriva širši pogled, ki odkriva vzroke in ga opravičuje. Kot izpostavi Štrajn (1989, 21–22):

»Melodrama se v konfrontaciji med subjektivnim in principom realnosti postavi na stran subjektivnega, na stališče imaginarnega proti realnemu. To pomeni, da realnega ne izključuje (saj ga ponazarja v svojem stiliziranem realizmu), ampak ga s pomočjo distance, ki jo ustvarja pogled kamere (kot pogled drugega), "subjektivizira", se pridružuje tožbi svojih karakterjev nad "usodo", ki nosi težo prisile, vključene v princip realnosti. Prav to pa daje melodrami videz, kot da ostaja povsem v okvirih gospostva, posredovanega z ideologijo in uveljavljenega v formah družbenega bivanja posameznika v meščanski družbi (od družine do države).«

V melodrami se tako delno razkriva meščanska morala, pri čemer se vpeljujejo vrednostni sistemi, katerim sledijo protagonisti v svojem odnosu do dejanskosti. Gledalec se prek svojega soočanja z realnostjo zateka v področje imaginarnega s tem, ko mu melodrama nudi različne kontekste njegove in družbene vsakdanjosti, zavite v neposredno stereotipizirano prezentacijo konfrontiranja junaka napram družbi. Charlieju ni jasno, kaj je z bratom »narobe«, sprašuje, če je nor ali zaostal in zakaj je v ustanovi, če ni ne eno ne drugo. Dr. Bruner, ki je tudi skrbnik podedovanega premoženja, mu pove, da so takšni ljudje označeni kot »idioti savanti« in imajo določene pomanjkljivosti in določene sposobnosti. Charliejevo razumevanje, da je zaostal, zdravnik popravi v visoko funkcionalen. Raymond ima težave s komunikacijo in z učenjem, ne zna se izražati in verjetno celo razumeti svojih čustev na tradicionalni način. Film se sooči z odklonom od običajnega »normalnega« vedenja kot



delom življenja in posledično vedenjske odklone približuje gledalcu, s čimer želi vplivati na njegovo doživetje. Gledalcu prek postavljanja izziva tako približa doživljanje osebe, katere vedenje, čustvovanje, odzivanje itd. ni skladno s pričakovanim. Interakcija z gledalcem je vzpostavljena na način, ki aktivno angažira gledalca. Protagonistov svet dojema kot dejanski in ustrezno družbeno uokvirjen ter prek tega uvida pristopa k razkritju stanja protagonista z večjim razumevanjem, saj je že vpet v odnos z njim, ki ni kontaminiran s predsodki. Stališča, ki jih ima gledalec o osebi, kot je Raymond, so nenadoma podvržena novim informacijam. V analiziranju povezav med stališči in vedenji je pomembno le-te proučevati v okviru zunanje realnosti in vseh dražljajev, ki vplivajo na posameznika v okviru njegovega kognitivnega sistema. Bistvena kategorija, ki lahko vpliva na spremembo stališč, je prepričanje, ki objektu določa specifične lastnosti. V okviru teorije načrtovanega vedenja Ajzen opredeljuje tri vrste izrazitih prepričanj, in sicer vedenjska prepričanja, za katera se domneva, da vplivajo na odnos do vedenja, normativna prepričanja, ki so temeljne determinante subjektivnih norm ter kontrolna prepričanja, ki dajejo osnovo za doživetje vedenjskega nadzora. Odnos se smiselno razvije iz prepričanj, ki jih imajo ljudje glede objekta odnosa in niso nujno racionalna in natančna. Na splošno oblikujemo prepričanje o objektu tako, da ga povežemo z določenimi atributi, z drugimi objekti, značilnostmi ali dogodki. V primeru odnosa do vedenja vsako prepričanje vedenje veže na določen rezultat ali na kakšen drugi atribut. Ker se atributi, ki se povežejo z vedenjem, že vrednotijo pozitivno ali negativno, samodejno pridobimo odnos do vedenja. Na ta način se naučimo favorizirati vedenja, za katera verjamemo, da imajo v glavnem zaželene posledice, in oblikujemo neugoden odnos do vedenj, ki jih povezujemo z večinoma nezaželenimi posledicami. Normativna prepričanja se nanašajo na verjetnost, da pomembni referenčni posamezniki ali skupine odobrijo ali ne odobrijo določenega vedenja. Med prepričanji, ki na koncu določajo namero in ukrepanje, je po teoriji načrtovanega vedenja skupek, ki obravnava prisotnost ali odsotnost potrebnih virov in priložnosti. Kontrolna prepričanja o nadzoru lahko deloma temeljijo na preteklih izkušnjah z vedenjem, običajno pa bodo nanje vplivale tudi informacije iz druge roke o vedenju, izkušnje znancev in prijateljev ter drugi dejavniki, ki povečajo ali zmanjšajo zaznano težavo izvajanja zadevnega vedenja. Bolj, ko posamezniki verjamejo, da jim uresničitev dejanja predstavljajo različne ovire, večji nadzor morajo imeti nad vedenjem (Ajzen 2003). Teorija načrtovanega vedenja razlikuje med tremi vrstami prepričanj, in sicer vedenjskim, normativnim in nadzornim ter med sorodnimi konstrukti odnosa, subjektivno normo in zaznanim vedenjskim nadzorom. Na pripravljenost človeka, da ustvari namero za dejanje in nato dejansko izvede dejanje, vplivajo vedenjska, normativna

in kontrolna prepričanja. Ko se pri posamezniku oblikujejo prepričanja o nekem vedenju, se prek kognitivnih procesov vzpostavi vedenjska namera, na katero vplivajo dejavniki subjektivnih norm in nadzorne funkcije. Ker se v procesu izvajanja dejanj pojavljajo ovire, je pomembno, da ima posameznik nad izvedbo nadzor, saj to povečuje verjetnost realizacije, ob pogojih, da je namera udejanjena in prepričanje o vedenju pozitivno. Če je vedenjska namera močnejša in nadzor posameznika nad vedenjem večji, se poveča tudi verjetnost, da bo določeno vedenje izvedeno. Na posameznikovo vedenje vplivajo informacije, ki jih pridobiva iz okolja, in njegova stališča, ki jih oblikuje iz različnih inputov, od osebnih izkušenj, družine, ožjega socialnega okolja, šolskega sistema, širšega socialnega okolja do medijev, kar vse vpliva na celotni proces, ki vodi do udejanjanja vedenja. *Deževni človek* je tako vir novih informacij, ki gledalca prisilijo v to, da ustvari določeno namero k aktivnemu dejanju preverjanja preteklih informacij in izkušenj z novim vedenjem. Film kot pomemben referenčni okvir odobrava marginalizirano osebo in gledalca veže na nove attribute, ki vodijo do spremenjenega mnenja. Film s tovrstnim novim načinom nagovarjanja gledalca ustvari tudi nove oblike njegovega vključevanja. Raymonda sicer takoj spoznamo z zavedanjem njegove »motnje«, vendar nas film pred tem s spoznavanjem njegovega brata Charlieja pripelje do točke, ko smo kot gledalci že opremljeni z določeno opozicijo, ki jo zgodba postavi nasproti egocentričnemu in hladnemu prodajalcu avtomobilov.

Raymond, ki se lahko počuti varnega samo v strogem okviru lastnih rutin, ima neverjetne matematične sposobnosti in sposobnosti pomnjenja. Ljudi okrog sebe lahko s tem fascinira, po drugi strani pa jih lahko spravi v obup s svojim vedenjem, ki postane neobvladljivo, v kolikor ne poteka po ustaljenih in natančno izmerjenih urnikih in tirnicah. Ker želi Charlie na vsak način priti do svojega deleža dediščine, ugrabi Raymonda in ko mu z izsiljevanjem njegov načrt ne uspe, se odloči za pridobitev skrbništva, prek katerega si planira utreti pot do dediščine. Charlie in Raymond sta tako ujeta drug z drugim na poti do Los Angelesa z avtom, ker zaradi statistik letalskih nesreč, ki jih zna Raymond na pamet, ne želi leteti. »*Deževni človek* tako dobro deluje znotraj Raymondovih omejitev, ker gre za film o omejitvah, zlasti o Charliejevi omejeni zmožnosti, da ljubi tiste v svojem življenju ali vidi stvari z njihovega zornega kota« (Ebert 1988). Charlie je tako prisiljen stopiti iz cone lastnega ega in ko ugotovi, da je njegov imaginarni »*Deževni človek*« dejansko njegov brat Raymond (kot majhen je tako izgovarjal njegovo ime), ugotovi tudi, da je potem, ko jima je umrla mama, verjetno moral v institucijo zato, da ga ne bi poškodoval. Dolga pot Charlieju nudi priložnost, da spoznava brata in začne razumevati njegove potrebe, ki jih mora

upoštevati in uresničevati, če želi prispeti na cilj. S tem brata ne vidi le kot mehaniziranega odraslega z določenim mankom in nadpovprečno funkcionalnostjo, temveč razkrivanje videnega vse bolj posega v globoko in čustveno izkustvo, ki vodi v spremenjene cilje in ustvarja drugačne želje. Elsaesser izpostavi, da pogled na poseben vidik duševnega stanja protagonista ustavi naše običajne kategorizacije zdravih/norih, pa tudi kategorizacije žrtev in sredstev. Kar zadeva slednje, so patologije pogosto povezane z osebno preteklostjo: večinoma gre za travmatični incident, ki se vedno znova vrača ali vztraja v manifestiranju v sedanosti. To bi zahtevalo psihoanalitični pristop in dejansko, ko začnemo ocenjevati različne travme iz te perspektive, lahko vidimo miselno igro stiske protagonistov kot patologije posameznih življenj, a prav tako močno odpiranje sodobnih vprašanj identitete, prepoznavanje s strani drugih in subjektivnosti nasploh, tako da patologije, ki prevladujejo v filmih, razkrivajo tudi druge dimenzije (Elsaesser 2009, 24–25). Približevanje različnih vrst odklonov pomembno vpliva na preizpraševanje o kategoriji »normalnosti« in močno prispeva k izkustvu, ki nadomešča realno izkušnjo in gledalcu približa svetove, v katerih živijo osebe, ki niso normirane po običajnih družbenih standardih. Izkušnje, skozi katere Charlie spoznava brata, gledalcu približajo Raymondov svet in tako kot ga čedalje bolj razumeva Charlie, ga vse bolj razume tudi gledalec. Čeprav se zdi, da je gledalec ves čas korak pred Charliejem, vzporedno s Suzanno, ki že od začetka razume Raymonda in njegove potrebe ter ga sprejema. Charlie je za to potreboval daljšo pot, ki je bila potrebna za dojetje širšega polja doživljanja Raymonda, ki mu poleg spoznavanja brata razkriva tudi samega sebe. Ko mu dr. Bruner ponudi večjo vsoto denarja, če odide svojo pot in pozabi na brata, ga Charlie odločno in zgroženo zavrne. Na pogovoru s strokovnjakom in dr. Brunerjem se Charlie zoperstavi stališčem institucij: *»Moj brat je prišel z menoj dlje kot z vami v dvajsetih letih.«* Strokovnjak, ki pripravlja mnenje za sodišče, Raymondove izbruhe vidi kot kritične, za razliko od Charlieja, ki jih vidi kot obvladljive. *»Imel sem očeta, ki sem ga komaj poznal, mamo, ki je sploh nisem poznal. ... // ... »Pred nekaj dnevi sem izvedel, da imam brata in naj se mu odpovem? ... // ... Nisem ga poškodoval, on ne škodi meni, midva ne škodiva vam. Zakaj se vmešavate? ... // ... To je moja družina.«* Strokovnjak ga hladno zavrne, da Raymond ni sposoben imeti odnosa z njim, Charlie pa se na podlagi sedemdnevnega katarzičnega preživljanja časa s svojim bratom vidi kot njegov rešitelj. Film gledalca postavlja kot rabsodnika med hladnimi avtoritetami in toplim človeškim odnosom, pri tem pa odpre tudi vprašanje institucionalizacije, česar ne moremo preprosto spregledati, saj film s tovrstnim sporočilom vpliva tudi na odnos do vprašanja ustanova da ali ne. Je pa dejstvo, da je film nastal v 80-ih, ko je bila tudi znanstvena stroka na področju avtizma manj

razvita in je film tako odseval tudi duh svojega časa. *Deževni človek* ponuja filmu nezanesljivega naratorja, katerega nezanesljiv um in ojdipovska obsesija kreirata stanje napetosti in suspenza, ne da bi junaka obdarila s posebnim vpogledom (Elsaesser 2009, 27). Junak je po eni strani brez kontrole nezmožen varno funkcionirati v vsakdanjem življenju, po drugi strani pa ima izjemne matematične sposobnosti in fotografski spomin. Gledalec je vpleten v celoten spekter funkcioniranja osebe, ki je drugačna, kar mu omogoča, da osebe ne označuje le na osnovi svojega predhodnega vedenja, ki je običajno enoznačno in ozko. Stališče, ki ga poseduje, se nadgrajuje in vodi v spremenjeno vedenje, ki omogoča širše dojetje. Stališča so izgrajena na nivoju socialno-psiholoških konstruktov, nanje vplivajo družbene interakcije. Tako nastajanje novih stališč kot na spreminjanje obstoječih vplivajo informacije. Vsaka nova informacija povzroči določen učinek na stališča. Fiske in Taylor opredeljujeta stališča kot pomembne družbene kognicije, ki so ocenjevalne narave in vključujejo ali so povezane s spoznanji – prepričanji. V procesu raziskovanja stališč je potrebno upoštevati ločen, a hkrati prepleten spoj vplivov okolja, kognicije in vedenjskih tendenc, ki jih je potrebno analizirati skupno, saj stališč ni mogoče neposredno opazovati. Predstavljajo temelj socialne psihologije (Fiske in Taylor 1991, 463). Film z razkrivanjem vedno novih informacij, s katerimi ustvarja novo vednost, ustvarja tudi novo zavedanje. »Kategorije prenosa informacij, vednosti, samozavedanja in sporočilnosti se vse nanašajo na filmski stil in sižejsko konstrukcijo, ki s časom, prostorom in pripovedno logiko ravnata tako, da bi gledalcu omogočila konstruirati potekajočo fabulo« (Bordwell 2012, 95) Na ta način se izgrajuje gledalčevo vedenje, ki se poveže z njegovimi obstoječimi shemami, kar vodi do procesa izgrajevanja zgodbe, kjer se povežeta vsa gledalčeva opremljenost iz njegovega resničnega življenja in struktura fabule, ki je konstruirana prek sižejev.

Ne glede na to, da so zakonitosti mainstream filma vezane na stabilnost in uniformiranost, pa to ne pomeni, da je gledalec prepuščen v pasivno vlogo. »Stabilnost procesov sižeja in stilističnih konfiguracij v klasičnem filmu nas ne sme zapeljati, da bi obravnavali klasičnega gledalca kot pasivni material za totalizirajoči stroj. Gledalec izvaja določene kognitivne operacije, ki zato, ker so običajne, niso nič manj dejavne. Hollywoodska fabula je proizvod serije določenih shem, hipotez in sklepanj« (Bordwell 2012, 219–220). Gledalec na osnovi shem ustvarja hipoteze, ki ga usmerjajo v grajenje fabule in ciljajo k razrešitvi zapleta. Hipoteze v tovrstni naraciji so predvidljive in verjetne. Zunanje norme, ki so pri mainstream filmu izjemno močne in trdne, gledalcu potrjujejo njegova pričakovanja, pri tem pa se gledalec opira tudi na svoje obstoječe sheme. Vse bolj, ko se povečuje vez Charlieja z

bratom, se zapletajo okoliščine njunega odnosa. Strokovnjaki menijo, da ne more skrbeti za brata brez strokovnega vodenja in da se morajo opredeliti do vprašanja, ali lahko funkcionira v skupnosti. Kot preprost test Raymond postavi vprašanje, ali želi ostati s svojim bratom, na katerega odgovori z ja. Nato mu postavijo še vprašanje, ali želi nazaj v ustanovo, na kar prav tako odgovori z ja. To je dovolj, da dajo Charlieju jasno vedeti, da Raymond spada v institucijo in tudi gledalcu se jasno predočijo omejitve odnosa med bratoma, ki jih ne more preseči na novo spoznana Charliejeva ljubezen do brata. Film gledalca vodi do te točke razumevanja in dojemanja skozi ves film, vrhunec pa doseže z dogodkom, ko sta brata že v Charliejevem stanovanju, in dogodek, ki sproži požarni alarm, sproži tudi pot k spoznanju, da Raymond, ki ga ob glasnem alarmu Charlie ne more pomiriti, kliče in za pomiritev potrebuje svojega bolničarja Verna (*»moj glavni mož«*). Film jasno sporoča, da zunanji svet predstavlja za Raymonda nenehno nevarnost in potreben 24-urni nadzor. Institucionalizacija je tako predstavljena kot edina razumna in varna rešitev, tako se Raymond vrne z dr. Brunerjem v ustanovo, pri čemer pa je ta vrnitev pospremljena z vezjo, ki sta jo izgradila brata in je njuna najmočnejša dediščina. Elsaesser in Buckland poudarjata, da hollywoodski film ustvarja »vtis realnosti«, torej izdajanje za nekaj naravnega, kar je lahko zgodovinsko ali ideološko in pravzaprav ni toliko stvar tega, kako resnično je tisto, kar se snema, ampak kako formalno izdelani in kako kulturno zakoreninjeni so kodeksi, norme ali konvencije, ki urejajo kinematografsko reprezentacijo. Ni stvarnost tista, ki naredi stvari na zaslonu resnične, ampak retorika, formalni sistem, ki prenaša tudi kulturno logiko. Pripoved ni v prvi vrsti stvar sloga ali načina, temveč vprašanje, kako informacije dosežejo občinstvo in se miselno ali čustveno obdelajo. Tako je ključni dejavnik pri tem to, kako film nagovarja, vključuje, implicira, aktivira in manipulira z gledalcem. Naloga filmske pripovedi je voditi oko in usmerjati um, kar lahko vključuje bodisi optično bodisi kognitivno centriranje gledalca, ga pritegne v sliko ali pa v manipulacijo gledalčevega položaja znanja, igranju bodisi z njegovo/njeno željo po videnju in opazovanju (voyerizem, vizualni užitek, skopofilija) bodisi z njegovo/njeno željo po znanju in sklepanju (izkoriščanje nevednosti, predvidevanja ali boljšega znanja v primerjavi z liki). (Elsaesser in Buckland 2002, 37) Izhajamo iz dveh pozicij, in sicer dejanja gledanja in biti gledan, prek česar se vzpostavljajo odnosi na relaciji gledalec-film in v relacijah likov v filmu. Zavedanje kodeksov in konvencij ustvarja določeno vednost znotraj klasične reprezentacije, ki vodi gledalca, da se vključi v igro. Gledalec po tej izkušnji ni več isti, kot Charlie ni več tisti Charlie, ki ga gledalec spozna ob začetku filma. In gledalec ni več isti gledalec kot pred ogledom filma. Kot ugotavlja Ebert (1988):

»Na koncu filma *Deževni človek* sem začutil določeno ljubezen do Raymonda, lika Hoffmana. Ne vem povsem, kako me je Hoffman pripravil do tega. Ne igra srčkano, ljubko ali patetično. V vseh svojih prizorih je dejanski, sredinsko naravnan, nespremenjen, nepremičen, nerazumljiv, razen takrat, ko je njegova rutina motena, ko postaja vznemirjen, dokler se stanje ne popravi. In vendar sem lahko verjel, da ga je lik Cruisea začel ljubiti, saj sem se tudi jaz tako počutil. Ljubil sem ga zaradi tega, kar je bil, ne zaradi tega, kar ni bil ali ne bi mogel biti.«

Raymond je tisti, ki vodi igralca s svojo nesprejemljivostjo, kar učinkuje tako na glavni lik v filmu kot na gledalca. Fiske in Taylor opredeljujeta, da se o drugih ljudeh učimo na mnoge različne načine. Včasih o njih slišimo od drugih ljudi, preden jih srečamo ali pa imamo o njih lahko namige na podlagi situacij, v katerih naletimo nanje. V nekaterih primerih moramo začeti iz nič, sestavljati vtis preko informacij, zbranih iz opazovanja in pogovora z osebo. Ne glede na to, kako se oblikuje vtis drugega, lahko hitro razvijemo hipoteze o tem, kakšna je oseba. Številne raziskave kažejo, da se ljudje do drugih obnašajo na načine, ki običajno potrjujejo hipoteze, ki jih imajo o teh drugih. Posamezniki pogosto uporabljajo vedenjske strategije za pridobivanje informacij o drugih, ki prednostno podpirajo njihove hipoteze. Ljudje imajo obsežen repertoar vedenj in izkušenj, in če sami sebe selektivno sprašujejo, se lahko ujemajo s kakršno koli hipotezo, ki ustreza selektivnemu vprašanju (Fiske in Taylor 1991, 540). Razumemo torej lahko, da tudi če ima posameznik dokaj uravnotežene informacije o drugi osebi, jih lahko selektivno črpa s ciljem, da podprejo določeno hipotezo. Preverjanje hipotez s pomočjo poudarjanja tistih selektivnih informacij, ki jih želimo izpostaviti, da potrdimo želeno hipotezo, lahko vodi v ustvarjanje napačnih predstav o ciljni osebi v kontekstu družbenega zaznavanja. Ljudje so pri uporabi shem ciljno usmerjeni. Posameznik je motiviran za čim bolj natančno uporabo informacij v okviru formiranja shem, saj le-te vplivajo na rezultate v njegovem reprezentiranju. Njegova namera pri uporabi shem vpliva na proces samonadzorovanja v tem procesu, kar je vezano na ugotovitve, da imajo ljudje velik nadzor nad tem, v kolikšni meri dejansko uporabljajo svoje najbolj dostopne sheme. Preslikava pomenskih polj na film je kompleksna, poteka selektivno na podlagi hipotez v odnosu filma do sveta. Sheme spodbujajo gledalce, da iščejo namige in na ta način opravljajo funkcijo kognitivnega okvirja, s pomočjo katerega gledalci interpretirajo in razvrščajo informacije ter jih pri tem tudi preoblikujejo. Vpliv ciljev na uporabo shem se kaže kot zelo pomemben vplivni dejavnik. Pomen motivacije in ciljev definirajo tudi Hastorf, Schneide in Polefka, ki izpostavijo, da moramo na organizem gledati

kot na aktivnega obdelovalca vhodnih dražljajev, ki kategorizira dražilne dogodke in jih navezuje tako na pretekle kot na sedanje dogodke. Ena od lastnosti organizma kot procesorja informacij je, da ima jezikovni sistem kodiranja z naborom impliciranega odnosa. Spodbujevalni dražljaji zagotavljajo neobdelani material, organizem pa s pomočjo jezika ustvari pomen. Pretekle izkušnje, jezik, obstoječa motivacija in cilji za prihodnost vplivajo na naše dožemanje sedanosti. Naše preteklo učenje pomembno vpliva na percepcijo, vendar vedno deluje v okviru namenske dejavnosti. Pravila iz izkušenj, ki jih uporabljamo, so izbrana glede na namen, ki ga poskušamo uresničiti. Zaznavni proces je dosežek organizma in zaznavanje ne bi obstajalo brez aktivnega reševanja problemov s strani posameznika. Naša percepcija ima pomene in smisel, ki izhajajo tako iz lastnih preteklih izkušenj kot iz naših sedanjih ciljev. Brez prisotnosti pomena in smisla kot aktivnih, organizacijskih agentov percepcija, kot jo poznamo, ne bi obstajala (Hastorf idr. 1970, 9). Naše pretekle izkušnje in cilji igrajo nujno potrebno vlogo pri zagotavljanju znanja o svetu, ki ima strukturo, stabilnost in pomen. Brez njih dogodki ne bi imeli smisla. Z njimi naša dožemanja opredeljujejo predvidljiv svet, urejen sistem, v katerem delujemo.

Zunanje norme, ki so pri mainstream filmu izjemno močne in trdne, gledalcu potrjujejo njegova pričakovanja. Ob tem se gledalec opira tudi na svoje obstoječe sheme. Celo v najbolj navadni kinematografiji ali mainstream filmu ne smemo spregledati dejstva, da gledalec konstruira formo in pomen skladno s procesi védenja, spominjanja in sklepanja in ne glede na to, v kolikšni meri je gledanje filma rutinsko in transparentno, je gledanja filma še vedno aktivnost (Bordwell 2012, 12). Aktivnost gledalca v tovrstnem filmu se seveda razlikuje od aktivnosti gledalca v npr. umetniškem filmu, vendar pa so procesi vplivanja, ki učinkujejo na njegovo percepcijo, prisotni ne glede na to, kako aktiven je gledalec. *Deževni človek* močno sledi zunanjim normam, njegova naracija je uniformirana in sistematizirana, kar daje filmu močno stabilnost in skladnost s pričakovanji gledalcev. V razvijanju zgodbe potekajo intenzivne spremembe dožemanja, ki glavnega protagonista in gledalca vodijo k novemu védenju. Vse spremembe v filmu pripadajo Charlieju, ki začne film kot prvorazredni materialist, izpostavi Ebert. Do konca filma se je Charlie naučil, kako biti pozoren, kako poslušati in kako biti včasih vsaj malo potrpežljiv. Pri tem ne doživi duhovne preobrazbe, ampak preprosto pride v stik s stvarmi, ki so pomembnejše od prodaje avtomobilov. Film govori o sprejemanju, Raymond brata nauči, da se lahko sprosti, saj bo, kakor koli se bo trudil, vedno nemočen pred drugimi ljudmi. Naredili bodo točno to, kar se bodo odločili, ne glede na to, kako glasno bo kričal Charlie Babbitt. Raymond lahko Charlieja veliko nauči o

sprejemanju, čeprav je to zanj odmaknjena stvar (Ebert 1988). Proces učenja, h kateremu je podvržen gledalec, ima daljnosežne učinke. Film je tako močno posegel v percepcijo o avtizmu, da je postal izraz »*Deževni človek*« na svetovnem nivoju sinonim za avtizem, kar je izjemno neustrezno in ustvarja enoznačno predstavo in posploševanje. Uspešnica Levinsona je bila ena prvih upodobitev avtizma na zaslonu, vendar je tri desetletja pozneje njegova zapuščina zapletena (McCarthy 2018). Film je sporočilo o avtizmu ponesel v svet in s tem dosegel razmislek o avtizmu, vendar pa je sočasno ustvaril domino efekt, saj se je domneva o tem, kaj je avtizem, hitro poenostavila na predstavo, prikazano v filmu. Vpliv na percepcijo gledalcev je bil dosežen, gledalci po vsem svetu so v svoji percepciji avtizma le-tega izenačili z avtizmom, kot je bil prikazan v *Deževnem človeku*. Kot navaja dr. Darold Treffert,<sup>41</sup> strokovnjak za avtizem in savantov sindrom (v McCarthy 2018), »je bil *Deževni človek* najboljša stvar, ki se je kdaj zgodila avtizmu. Nobeno velikansko javno izobraževanje ali odnosi z javnostmi ne bi mogli ustvariti senzacionalne zavesti, ki jo je *Deževni človek* prinesel na nacionalni in mednarodni radarski zaslon." Kot navaja dr. Treffert je *Deževni človek* hitro postal svetovni fenomen. Bil je najdonosnejši film leta v ZDA in je prejel štiri oskarje, med drugim za najboljšega igralca (Hoffman). Po navedbah scenarista filma (Barry Morrow) so se v zvezi z medicinskimi raziskavami in financiranjem "odprla vrata" in v naslednjih letih so se stopnje razširjenosti motnje avtističnega spektra (ASD), kot je postalo znano, dramatično povečale – danes (2018) ima v ZDA eden od 59 otrok ASD. Študija iz leta 2010 je opredelila globalno leto »sprememb« za avtizem: 1988. Pojavi se vprašanje, ali je lahko vzrok tisto, kar je avtor *Neurotribes* Steve Silberman poimenoval »učinek deževnega moža«. Dr. Treffert se strinja z Morrowovo izjavo, da je sprememba razširjenosti morda več kot naključje, vendar opozarja na druge dejavnike, kot so spremembe diagnostičnih meril, zgodnji presejalni pregledi dojenčkov in splošno povečanje prirojenih nepravilnosti (McCarthy 2018). Vpliv filma na percepcijo gledalcev o osebah z avtizmom je nesporen, kar še vedno razburja, je podoba, ki jo je ustvaril film in na podlagi katere so osebe z avtizmom enoplastno percipirane kot nezmožne samostojnega življenja in kolektivno nesposobne za samostojno življenje ter posledično potrebne institucionalne oskrbe. *Deževni človek* v svoji artikulaciji komunicira lastno razumevanje avtizma, ki je v veliki meri izgradilo stereotip, in prek tega izpostavi preobrazbo tipičnega predstavnika posameznika, ki gre skozi proces preobrazbe v empatičnega brata. Kar si je zadal za cilj, tako zlahka doseže, saj njegov namen ni bil znanstveno prikazati večplastnosti avtizma, temveč je prek filmske

---

<sup>41</sup> Dr. Treffert je sodeloval pri filmu *Deževni človek* kot svetovalec za scenarij, kar lahko pojasni njegov pogled na film, ki je postal razhajajoč v smislu učinka in vpliva na dožemanje avtizma (McCarthy, 2018).



govorice povedal zgodbo dveh fiktivnih posameznikov, od katerih je eden inspiriran iz resničnega življenja. Film je učinkovito prikazal dožemanje sveta z vidika Raymonda in tako gledalcu omogočil vpogled v njegov svet, kar je povzročilo eno izkušnjo več ali pa celo edino. Dediščina filma, ki se je tako močno usidrala v dožemanje množice ljudi in ki je še po več kot tridesetih letih tema pop kulturnih in znanstvenih člankov, dodatno potrjuje vpliv na percepcijo, ki ga lahko ustvari film. Tako je še danes zelo pogosto vprašanje v pogovorih o avtističnih osebah tudi pri nas: »Avtist? Tako kot Rain Man?«

#### 4.1.2 Forrest Gump

*Forrest Gump* (*Forrest Gump*, 1994) je film, s katerim je Robert Zemeckis množično dosegel in očaral gledalce po vsem svetu ter v zgodbo, ki jo je gradil na zgodovinskih dogodkih<sup>42</sup>, vključil osebo, ki kljub svoji prikrajšanosti zaradi močne volje in truda najprej matere ter nato tudi svoje, ki jo je prenesla nanj, zmore poustvariti ameriške sanje in obuditi vero v deželo enakih možnosti. Forrest z IQ-jem 75 težko enakovredno funkcionira v družbi, vendar mu prepreke najprej podira mati, nato pa jih podira njegova čistost, nepokvarjenost, poštenost in prijaznost. Izjava njegove matere, ko ji ravnatelj pove, da ima njen sin IQ 75 in da je drugačen ter bo moral v »posebno šolo«, povzame jedro boja za inkluzijo vseh oblik različnosti: »No, vsi smo drugačni, g. Hancock.« Poanto nagradi njeno ključno vprašanje »Kaj pravzaprav pomeni normalno?« Kategorija norosti je etiketo in oznako pridobila v obdobju, ko je postala neproduktivna in nekoristna v sistemu, v katerem se je merilo uspešnosti in doprinosu vse bolj začelo meriti z merilom produktivnosti, pri čemer se je izločevanje norosti opravičevalo s skrbjo za varnost. »Za ta novi razum, ki vlada v azilu,

---

<sup>42</sup> Kot opredeljuje Burgoyne, je premoč gibljive podobe v sodobni kulturi preoblikovala naš kolektivni imaginarni odnos do zgodovine. Film eksplicitno prevzame vlogo, da ponudi izkustveni odnos do zgodovine, vključni glavnega junaka in s tem tudi gledalca v tisto, kar se zdi, da je fizični, dobesedni odnos do dejanskih zgodovinskih osebnosti, združi lik Gumpa v fiktionalizirane interakcije z arhivskimi filmskimi podobami JFK-ja, LBJ-ja, Georgea Wallacea, Nixona in Johna Lennona. Najbolj spektakularen in provokativni vidik filmskega zasega spomina – njegova uporaba digitalne tehnologije za »obvladovanje« preteklosti s ponovnim spremljanjem arhivskega gradiva, da bi lik glavnega junaka vcepil v zgodovinske filmske in televizijske posnetke. Film v *Forrest Gumpu* se tako na najbolj odločen način razkrije kot instrument, ki posameznikom omogoča, da doživijo telesno, mimetično srečanje s kolektivno preteklostjo, ki je nikoli niso vodili, pri čemer se ruši razlikovanje med osebnim in zgodovinskim ter postavlja v ospredje večkratne in zapletene odnose med individualnim in kolektivnim spominom ter zgodovino v dobi filma in medijske kulture. Spomin v tradicionalnem smislu opisuje individualni odnos do preteklosti, telesni, fizični odnos do dejanske izkušnje, ki je dovolj pomembna, da informira in obarva subjektivnost spominjevalca. Po drugi strani pa se zgodovina tradicionalno pojmuje kot neosebna, področje javnih dogodkov, ki so se zgodili zunaj arhiva osebnih izkušenj. Toda v sodobni medijski kulturi se najpomembnejši »zgodovinski« dogodki pogosto preoblikujejo v »izkušnje«, ki oblikujejo in informirajo subjektivnost posameznega gledalca: mediji nenehno in brez napora reprezentirajo preteklost, zgodovino, ki je bila nekoč mišljena kot neosebni pojav, je nadomestil »izkustveni« kolektivni spomin (Burgoyne, 1999).

norost ni nekaj, kar bi bilo z njim v absolutnem protislovju, temveč je prej nezrelost, neki vidik nje same, ki nima pravice do samostojnosti in lahko živi le, če je cepljen na svet razuma. Norost je otroštvo. V zavetišču je vse urejeno tako, da se norci spremenijo v mladoletnike<sup>43</sup> (Foucault 1998, 213). Boj Forrestove matere proti sistemu, ki otroke, kot je Forrest, ohranja na stopnji otroka ne glede na potencialne razvojne specifike, jo je prisilil, da sprejme logiko trga in ponudi vrednost, s katero bo lahko kupila mesto v razredu običajne osnovne šole svojemu sinu, kar s prostituiranjem tudi stori. Njena žrtev je melodramatično podana na način, da je gledalec ne obsoja, s čimer film legitimizira izbiro vsakršnih sredstev za doseg cilja. Melodrama je mogoče razumeti kot ideološko funkcijo, ki določena protislovja prebije na površje in jih znova predstavi v estetski obliki (Mulvey 1989, 43). Drama in užitek ob gledanju sodelujeta v ustvarjanju predstav in imaginacij o vsakdanji normalnosti. Melodrama, ki je institucionalizirala določeni način prikazovanja odnosnih razmerij, vzpodbuja ohranjanje patriarhalnih razmerij, ki gradijo na tradicionalno ustvarjenih razmerjih spolnih identitet. V *Forrest Gumpu* je ta vzpostavitev vpeljana kot sistematizirana. Zgodovinsko vzpostavljena razmerja moči, ki jih utrjuje pop kultura, predstavljajo podlago za cilj, h kateremu stremlji film. Forrest je z vsako novo izkušnjo, ki jo film prikaže, vedno manj percipiran kot ubog, nezmožen in nesposoben ter vse bolj kot človek s svojo vizijo, s katero prinese družbi pomemben doprinos. Prav nasprotno pa je prikazan drugi hendikepiran lik v filmu, poročnik Dan, ki potem, ko ga Forrest reši, preživi, vendar izgubi noge. Dan, ki je želel umreti kot junak, Forresta obsoja, da ga je rešil in njegovo videnje celotne situacije, kot jo prikaže Zemeckis, vodi v razumevanje Dana in njegove nesprejetosti hendikepiranega stanja. Diametralno različno prikazani situaciji oseb, ki vsaka s svojo prikrajšanostjo delujeta nasprotno, gledalca vodita v različno dožemanje, na kar vplivajo sheme, ki ustvarjajo konstruktivne korelacije med različnimi dejavniki ustvarjanja filmske zgodbe, kar omogoča preslikavo pomenskih polj v slogovne in pripovedne lastnosti. Kot definira Bordwell, lahko sklepamo na dve široki, tihi in močni shemi. Ena predstavlja besedilo v točno določenem trenutku, "zamrznjeno" sinhrono; druga predstavlja film kot celoto, kot linearno odvijanje. Vsaka vključuje posebne načine

---

<sup>43</sup> Foucault poudarja, da je imela norost v predklasičnem obdobju svoje prostore znotraj in na robu družbe – kot v Ladi norcev – in je šele v klasičnem obdobju postala spektakel in »gledališče« azila, ločeno od zdravega razuma tako, da jih uokvirja, loči in obdaja na načine, ki poudarjajo njihovo vidnost, hkrati pa utišajo njihove besede (Elsaesser in Buckland 2002). »Toda od vseh teh fantastičnih in satiričnih ladij je bila ladja norcev (*Narrenschiff*) edina, ki je realno obstajala, saj so res bile ladje, ki so od mesta do mesta prevažale svoj nori tovor. ... // ... To kroženje norcev, gib, s katerim so jih preganjali, njihovo odhajanje in vkrcevanje pa niso imeli svojega edinega pomena samo na ravni družbene koristnosti ali varnosti mestnih prebivalcev. Zagotovo je šlo bolj za neke druge pomene, ki so bili bližje obredju; še zdaj lahko razberemo nekaj njihovih sledov« (Foucault 1998).

raziskovanja in pridobivanja novih spoznanj ter občasno še nekatere posebne sheme. Te sheme, ki temeljijo na besedilu, so produkti zgodovine interpretativnih institucij. Odvisno od hipoteze o skladnosti med deli odražajo prepričanje sodobnih interpretov, da je besedilo bolj ali manj smiselno povezano. Kritik lahko na koncu poskuša ustvariti razlago, ki projicira privilegirana pomenska polja na čim več delov besedila (Bordwell 1991, 169). Sheme sodelujejo in vodijo do pravih namigov in poleg tega odražajo proces razumevanja, saj prek njih gledalec ustvari referenčni pomen, v katerega umesti karakterje in zgodbo. Sheme kot individualizirane mentalne strukture predstavljajo kognitivne strukture informacij o drugih ljudeh, objektih in dogodkih v socialnem okolju, kot jih je interpretiral, razumel in predelal posameznik. Sheme so ključne pri pridobivanju informacij in pri njihovem procesiranju in s tem usmerjajo posameznikovo vedenje. Pri tem procesu igra pomembno vlogo posameznikovo izkustvo, saj sheme omogočajo organizacijo posameznih izkušenj. Kognitivne sheme so ključne pri kontroli posameznika v socialnem okolju, saj mu omogočajo predvidevanje situacij in odzivanje nanje. Kot navajata Fiske in Taylor, so cilji ljudi, ko preučujejo informacije, vsaj tako pomembni kot informacije same. Uporaba predhodnega znanja (shem) za smiselnost novih informacij (podatkov) verjetno pomaga pri vsakodnevnem delovanju. Sheme se razvijejo z razlogom, in sicer zato, da usmerjajo razumevanje in vedenje, zato morajo biti v mnogih primerih dovolj natančne za večino namenov. Uporaba in vzdrževanje sheme se v mnogih okoliščinah izkaže pri napovedovanju in nadzoru rezultatov za koristno. Ljudje, ki sodelujejo z drugimi ljudmi, izvajajo posebne družbene vloge v določenih družbenih okoljih in te omejujejo potrebne in koristne informacije za posameznika kot prejemnika informacij. V mnogih interakcijah bodo torej naša shematična pričakovanja dovolj natančna, včasih pa je za interakcijo potreben podrobnejši pregled zaradi morebitnih posledic napačnih inputov (Fiske in Taylor 1991, 155). Informacije, ki so skladne z določeno shemo, so za posameznika mnogo bolj relevantne in si jih posledično tudi bolj zapomni kot informacije, ki so neskladne s shemami. Seveda pa je to odvisno od moči oz. šibkosti posamezne sheme. Ko gledalec s pomočjo shem interpretira informacije, ki jih pridobiva o Forrestu v razumljive, jih v tem procesiranju tudi poenostavlja, kar lahko pripelje do prilagojenega razumevanja in subjektivne konstrukcije dojemanja osebe s posebnimi potrebami. Če so informacije pomanjkljive, bo gledalec izpeljal zaključke, ki so skladni z obsegom podanih informacij, ki jih film predstavi. Film namreč določene informacije zamolči oz. jih ne prikaže. Za razumevanje, kako gledalec

izgrajuje zgodbo, kot že opredeljeno, vpliva odnos med sižejem in fabulo<sup>44</sup> ter, kot izpostavi Bordwell, moramo spoznati, kako siže opravlja svojo glavno nalogo, in sicer predstavitev logike, časa in prostora zgodbe, pri čemer v praksi nikoli ne dobimo idealnega dostopa do fabule. Siže oblikuje našo percepcijo s kontroliranjem treh ključnih postavk: 1) s kontroliranjem količine informacij fabule, do katerih imamo dostop, 2) s kontroliranjem stopnje pomembnosti, ki jo lahko prisodimo predstavljenim podatkom, 3) s kontroliranjem oblikovanih skladnosti med sižejsko predstavitvijo in podatki fabule. Idealni siže podaja informacije v »korektnem« obsegu, s katerim lahko gledalec konstruira skladno in trdno fabulo. Siže pa lahko podaja premalo ali preveč informacij, pri čemer govorimo o »razredčenem« in »preobloženem« sižeu (Bordwell 2012, 87). Za tovrstno naracijo je značilno, da je razumljiva, jasna, vrzeli so načeloma kratke. Na kakšen način in v kolikšnem obsegu siže podaja informacije, je odvisno tudi od posameznega žanra in namena, kako voditi gledalca. Siže tako vpliva na to, kako bo gledalec povezoval zgodbo, kdaj bo določena informacija vezana na fabulo in se bo izkazala za smiselno, kar morda v trenutku, ko je bila podana, ni bilo razvidno in jasno. Pomembna je celostna skladnost in sinhronizacija v konstrukciji fabule. V *Forrest Gumpu* se posamezni deli zgodbe smiselno izgrajujejo in sledijo cilju filma. Gledalca podani vzorci orientirajo in ga vodijo v določeno interpretacijo. Obenem pa film nenehno vzpodbuja gledalčevo aktivnost s tem, ko fokus zgodbe premika iz Forresta kot pripovedovalca na zgodbo, ki se vzporedno odvija ter obratno. Konstrukcija fabule poteka na način, da sestavlja dodatne nove informacije, ki prek shem usmerjajo njegovo razumevanje in posledično vedenje. Film logično gradi na vedno novih priložnostih, ki Forrestu bogatijo življenje, podpirajo njegovo vključenost v družbo in obenem vplivajo na zgodovino. Forrest inspirira Elvise za njegov prepoznavni ples, njegove izjemne tekaške sposobnosti mu omogočijo, da diplomira. Kot vojak je zaradi svoje poslušnosti, fizičnih lastnosti in preprostega sklepanja izjemno uspešen, njegov pogum in skrb za druge mu pomagata, da v Vietnamu reši celoten vod in postane vojni heroj. Forresta sprejmejo trije

---

<sup>44</sup> Za mainstream film je značilno, kot povzema Bordwell, da je na ravni sižeya upoštevan kanonski vzorec vpeljave uvodnega stanja stvari, ki je nato prekršen in ga je treba spet vzpostaviti. Zaplet sestavljajo stanje miru, motnja, boj in odstranitev motnje, pri čemer so kavzalne interakcije likov v veliki meri odvisne od tovrstnih vseobsegajočih vzorcev sižeya/fabule. Bordwell glede odnosa med sižejem in stilom opredeli, da je za mainstream film značilno podrejanje skupku zunanjih norm, ki obvladujejo tako konstrukcijo sižeya kot konstrukcijo stilističnega modeliranja. Glavne novosti posameznega filma se pojavljajo na ravni fabule, torej na ravni novih zgodb, pri čemer sta stil in siže redkokdaj postavljena v ospredje. Protagonist je tako usmerjen v rešitev problema, ki ga vodi v zaplete v zgodbi, čemur običajno sledi zmaga in rešitev zastavljenega cilja. Glede odnosa med sižejem in stilom opredeli, da je za mainstream film značilno podrejanje skupku zunanjih norm, ki obvladujejo tako konstrukcijo sižeya kot konstrukcijo stilističnega modeliranja. Glavne novosti posameznega filma se pojavljajo na ravni fabule, torej na ravni novih zgodb, pri čemer sta stil in siže redkokdaj postavljena v ospredje. (Bordwell 2012)

predsedniki (Kennedy, Johnson, Nixon). Na velikem protivnojnem shodu ima govor, ki ga sicer izklopijo, za Abbijem Hoffmanom, sreča se z vodstvom Črnih panterjev, postane športna zvezda v namiznem tenisu, gostuje v pogovorni oddaji z Johnom Lennonom, odkrije afero watergate, ustanovi in razvije uspešno podjetje s škampi, vloži v delnice »sadnega podjetja« (Apple) ... Rutar (2003, 16) vezano na filme o drugačnosti povzame, da v filmih včasih nastopajo ljudje, ki dosežejo stvari, ki jih v vsakodnevnem življenju praktično ni možno doseči in včasih presegajo meje, ki bi se zdravemu razumu zdele nepremostljive – ko govorimo o hendikepiranih ljudeh, je to nemara še bolj pomembno. Zemeckis izgrajujejo junakovo osebnost iz osebe s posebnimi potrebami, kot gledalec sprva vidi Forresta, v osebo, ki ji ravno ta omejenost omogoča, da dosega uspehe. »Siže lahko spodbudi anticipacijo, radovednost, suspenz in presenečenje že samo z odlašanjem razkritja določenih podatkov« (Bordwell 2012, 89). S tem siže usmerja, čemu bo gledalec namenil svojo pozornost s tem, ko se bo določene dele fabule trudil razumeti in jih povezati med seboj. Siže tako vzpodbuja ali omejuje njegovo razumevanje in vodi njegovo aktivnost v naraciji. Različnost, ki je Forresta v otroštvu determinirala, je v njegovi odrasli dobi prikazana kot prednost in posledično gledalec Forresta dojema kot osebo, ki je njegova drugačnost ne omejuje in za nič ne prikrajša, temveč omogoča ravno nasprotno, mu ustvarja možnosti. Vezne točke v zgodbi predstavlja Jenny, Forrestova velika ljubezen, katere vmesne življenjske poti razgrinjajo drugo plat in bedo, ki se zdi v življenju, ki je bilo zaznamovano z zlorabo, skorajda neizbežno. Štrajn (1989, 19) izpostavi ljubezen v melodrami kot:

»Ljubezen je osrednji motiv, na katerega se vežejo vsi ostali, ki se v melodrami bolj ali manj obvezno pojavljajo. Na drugem polu je motiv sreče, h kateri nujno teži melodramski karakter. Težnja po sreči je tako rekoč zakon melodramske dramaturgije, ki ga "življenje" (torej zlasti ljubezen) vselej relativizira. Gre za Zakon, ki je v najčistejšem smislu zapoved (nedosegljivega) užitka. Melodrama se potemtakem vselej odvija v območju relativnih vrednot, ki jih določa pojem sreče.«

Gledalec se tako hrani z idejo sreče, ki mu jo film dodatno vsiljuje, pri čemer je ta sreča nenehno motivirana k njenemu doseganju. Ne glede na to, da se ves čas giblje v primarnem okolju družine, ki naj bi predstavlja krovno institucijo sreče, živi v konstantnem lovu nanjo. Zemeckis vodi gledalca prek Forrestove in Jennyjine poti v dve različni smeri, pri čemer je Forrestova nizana z uspehi, Jennyina pa s propadanjem. V tem se izraža Amerika in njena kompleksna in reakcionarna spolna politika, ki ohranja svojega junaka skoraj »čistega« v

spolnem, zgodovinskem in političnem izrazu, medtem ko svojo obsojeno in požrtvovalno junakinjo uskladi z vsemi bremenami in bolečinami zgodovinske zavesti, političnega aktivizma, promiskuiteto in AIDS-om (Sobchack, 2008, 16). Zgodba je sodobna pravljica, ki nagradi dobro in vzbuja upanje. Film prodaja idejo dežele enakih možnosti in dosegljivost množično posredovanih idealov, ki sanjačem legitimira brezciljno upanje in vztrajanje v sistemu, ki ga izčrpava in obljublja iluzijo. »Namen hollywoodskega pripovedovanja zgodb je prikriti ideološka nasprotja sodobne kapitalistične družbe in okrepiti patriarhalne vrednote v obliki normativne heteroseksualnosti« (Elsaesser in Buckland 2002, 35). Tako razumevanje kot interpretacija od gledalca zahtevata, da uporabi konceptualne sheme za podatke, izbrane v filmu. Gledalec pomene v filmu razvrsti v pomembne vzorce in jih umesti v interpretacijo. Pomeni v filmu se ne iščejo, ampak jih je potrebno ustvariti, Bordwell govori o konstrukciji pomenov. Ne glede na to, ali so viri pomena intrapsihični ali na splošno kulturni, so zunaj zavestnega nadzora posameznika, ki proizvaja izražanje (Bordwell 1991, 72). Bordwell izhaja iz pripovedi kot ključnega procesa, iz katerega izhaja gledalčevo razumevanje filma. Pripoved je torej tista, ki oblikuje, kako bo film razumljen. Pri tem pa proces dojemanja pripovedi zahteva vključitev gledalčeve kognitivne aktivnosti, saj mora gledalec izgraditi pomene pripovedi. Bordwell razvija svojo teorijo v okviru tako imenovane "konstruktivistične šole" kognitivne psihologije, ki preučuje, kako ljudje v procesu zaznavanja "osmišljajo" svet iz inherentno fragmentarnih in nepopolnih podatkov in izkušenj (Elsaesser in Buckland 2002, 170). Kar gledalec neposredno dojame iz pripovedi, mu še ne nujno ustvarja celote, to pomeni, da mora celoten pomen izgraditi, kar posebej prihaja do izraza v primeru grajenja fabule, kot se gradi v *Forrest Gumpu*. Konstrukcija interpretacije vključuje temeljni kognitivni proces testiranja hipotez, pri čemer se pomeni črpajo iz posameznikovih izkušenj, individualnih problemov in lastnih vrednot. Mainstreamovski film je izjemno homogen in stabilen v svojem konceptu reprezentacije in ga lahko razumemo kot svojevrsten fenomen. Z lastnimi normami, slogom in koncepti ustvarja lasten prostor in čas, ki ga umešča v svet gledalcev. Z zanj značilno logiko konstruira posamezne dele v odnosu do celote in razporeja like ter njihove funkcije v smiselno sosledje dejanj, s katerimi ustvarja želene vrednostne sisteme in ponuja svojo reprezentacijo realnosti. Forrest namreč s preprostostjo in iskrenostjo lahko doseže izjemne stvari. Kot opozori Smith, te reprezentacije prispejo na naša vrata in njihov prevladujoč pojav v javnem prostoru naroda je rezultat posebne vrste industrijskega procesa, ki se uporablja za izdelavo blaga in je oplojen s številnimi pretočnimi mediji, katerim večina od nas nameni nesorazmerno veliko časa. Gre za proces, s katerim kapitalizem proizvaja svoje

blago in hkrati skuša preseči, izločiti ali preprosto zaželeli družbene produkcijske odnose (Smith 2001, 341–342). Film izrazito poudari Forrestov izjemen doprinos k družbi, pri čemer se je težko znebiti sporočilnosti, da mora oseba s posebnimi potrebami družbo oplemenititi z neverjetnim vložkom, da lahko enakovredno nastopa v družbi. Forrest je moral vedno znova dokazovati upravičenost za svojo polnopravno družbeno članstvo. Kot človek z mankom je primanjkljaj nenehno izravnava s presežki in z vsakim novim dejansko razgalil družbeni manko, sistemsko omejenost in naravnost k izključevanju drugačnosti in različnosti. Sladkoba, simpatija in šarm, ki so očarali ljudi, so izhajali iz njegovih presežnih in herojskih dejanj, pri tem pa se je potrebno vprašati, kaj bi očaralo ljudi, če vsega tega ne bi bilo. Odgovor ponudi kar film sam s primerom narednika Dana, ki ga lastni hendikep uniči in z njim ni pripravljen živeti. Posledično je njegovo življenje životarjenje, za kar se je odločil sam, saj ima vsak možnost izbire in s tem svobodo, ki je sicer kot iluzorna kategorija še vedno zavita v vero. Film nazorno prikaže, kako se življenje Danu izboljša, ko se za to odloči. Svoboda in možnosti, ki jih izkoristi, so dovolj, da se njegova usoda usmeri navzgor. Pri tem ni zanemarljiv kader s fotografijo Forresta in Dana na naslovnici revije Fortune. Po velikem poslovnem uspehu v poslu s škampi Dan prvič izrazi zahvalo Forrestu, da mu je rešil življenje. Zemeskis v tem delu gledalca spretno vodi v pozitivno sprejemanje Danove usode, za razliko od začetnega soočanja s telesno prikrajšanostjo, ko je gledalec razumel in sprejel Danovo videnje in prav tako njegovo željo, kakšen konec bi se zanj moral zgoditi. Navedeno pa je nagrajeno z materialnim uspehom, ki Dana osmisli. Prek tega vzporedja se ustvarja tudi spremenjeno dožemanje drugačnosti, ki ni etiketirano v negativno smer.

Film zadržuje določene informacije v fabuli s ciljem uravnavanja naracije, vendar pa mora biti v tem podajanju zgodbe določena skladnost med tem, koliko katerih informacij se kdaj razkrije. Gledalec mora dobiti občutek upravičenosti prikrivanja, saj s tem pridobi zaupanje v fabulo in zaupanje v sižejsko konstrukcijo. Prepuščen je narativnemu toku, ki ga usmerja in vodi, vendar pa kljub temu ne more popolnoma izločiti kognitivnih kategorij, na katere se gledalec naslanja, ko se prepušča toku fabule. Kar gledalec vidi in dožema prek filma, je konstruirano v siže, ki gledalca vodi v ustvarjanje fabule. Načini, kako so se Forrestu križale poti z velikani ameriške zgodovine v obdobju od 50-ih do 80-ih let prejšnjega stoletja, aplicirajo na priložnosti, ki jih ta država nudi in na posamezniku je, ali jih bo znal in zmožel izkoristiti. Ideal priložnosti predstavlja bazo filma, saj povezovanje teh točk gradi zgodbo in protagonista dela vrednega. Sobchack poudari, da smo subjektivno vpleteni in odgovorni za zgodovino, ki jo povemo sami sebi ali nam jo povedo drugi in da čeprav so to le

reprezentacije, imata njihovo pripovedovanje in njihov pomen vrednost in posledice za naše življenje. Od tod sodobna in razširjena spornost okoli kategorij, mej, izključevanj in vključevanj, urejanja in ponovnega spominjanja zgodovine in zgodovin (Sobchack 2008, 24). Navedeno lahko apliciram na podajanje reprezentacij o različnih oblikah izključenosti, ki ustvarjajo percepcijo in so odgovorne za predstave, ki se izgrajujejo tako pri posameznikih kot v družbi. Forrest, ki je prisoten v mnogih pomembnih zgodovinskih dogodkih ali pa nanje aktivno vpliva, vzpostavi vez z gledalcem, ki se v tem odnosu z lahkoto identificira in prevzame sporočilo pomembnosti lastne biti, po drugi strani pa subtilno sporoča določeno interpretacijo zgodovine. Sobchack izpostavi, da se zdi, kot da se zgodovina dogaja prav zdaj – prenesena, reflektirana, prikazana kot igra, obravnavana kot produkt mnogih zgodb in pomenov, ki podaja različne vrste »pokritosti« v časovni dimenziji sedanosti, kot jo živimo. V skladu s tem se zdi, da v nekem smislu zdaj verjamemo, da lahko iz tega izstopimo in se udejanjimo v zgodovini (Sobchack 2008, 22).

Film svojo fabulo gradi na pomembnih zgodovinskih dogodkih, osebah in politično-družbenih aktualnostih v danem prostoru in času. Spomin je tukaj tematiziran kot vezivno tkivo, ki veže like v pripoved o narodu kot splet, ki oskrbuje oblike in mesta identifikacije, ki so bistvena za čustva nacionalne pripadnosti (Burgoyne, 1999). Sicer je vseskozi izpostavljena družbena problematika, neenakost, razredni boj, protivojni in protikapitalistični aktivizem, rasizem in aids, vendar se vsa izrojenost realnega družbenega sistema potlači pod pravljичno močjo posameznika, ki zmore obračati sistem v »pravo smer«, pokazati pot k lepoti sveta in v ljudeh vzbuditi upanje. Vsa Forrestova prvinska čistost, dobrota, poštenost in trud so nagrajeni z uspehi, ki premagujejo družbene anomalije in celo popravljajo zgodovino, ves čas se stopnjujejo in celo rezultirajo v izjemno poslovno uspešnost, ki predstavlja glavni dobitek, s katerim se izravna vsa nesprejemljivost sistema, ki to nagrado ne samo omogoča, temveč tudi vzdržuje. Ideal, ki je materialne narave in za katerega je prek pop kulturnega sveta potrebno vsake toliko dokazovati, da je vreden vseh kolateralnih žrtev, ki so na poti njegove uresničitve neizbežne. Burgoyne izpostavi, da se v ospredju spomina kot vezivnega tkiva naroda *Forrest Gump* razkrije kot film, ki deluje kot ideološka sila, ki želi na novo definirati nacionalno identiteto. Brezhibni junak Gump, ki nastopa kot nekakšni narodni svetnik, pripoveduje svojo zgodbo na način, ki poudarja določene cone družbene in kulturne koherentnosti znotraj globoko raztresene družbene realnosti tega obdobja, preteklost pa preuredi tako, da je mogoče politične in družbene razpoke 60-ih let ponovno označiti kot mesta nacionalne identifikacije. Socialni spomin v



*Forrest Gumpu* je dejansko ponovno funkcioniran na način, ki omogoča, da se vključi v tradicionalno pripoved o narodu, kar ustvarja podobo družbenega soglasja, zgrajenega okoli spomina (Burgoyne, 1999). Film ustvari lastno resničnost in ponuja rešitve na podlagi novega izkustva ter neposredno prikaže, kako lahko medij oblikuje spomin in zgodovino. Smith opredeli Gumpovo več desetletij dolgo razmerje z njegovo ljubeznijo iz otroštva kot tisto, ki v bistvu konča "vojno doma", saj dekleta prehaja skozi vsa družbena področja v 60-ih in 70-ih letih prejšnjega stoletja (je hipi in protivojna protestnica v 60-ih, striptizeta, dekleta diskotek in odvisnica od kokaina v 70-ih letih prejšnjega stoletja), da bi se lahko vrnila h Gumpu, se poročila z njim in rodila otroka, preden je umrla za aidsom. To je, kot bi lahko rekli, vse, kar Hollywood dovoljuje: podobno kot so si tisočletne sanje kapitalizma prizadevale odstraniti družbena protislovja kapitalizma in njegov odnos do dela, ta film rešuje konflikte in protislovja nedavne ameriške preteklosti v podobo kontinuitete, ki jo daje rojstvo sina (Smith 2001, 341). Film intenzivno dela kot medij (po)ustvarjanja kolektivnega spomina, velik del filma pa vključuje pomembne aspekte, ki izgrajujejo vzorce, vezane na dojemanje osebe, ki je kategorizirana kot različna. Štefančič (2001, 172) izpostavi:

»Če je film spremenil percepcijo realnosti, časa, spomina in preteklosti, potem je spremenil tudi percepcijo zgodovine – in to tako, da jo je prelevil v fetiš, fantazijo, komoditeto. In če je spremenil percepcijo zgodovine in samo zgodovino predelal v komoditeto, potem filmska zgodovina zase ne more zahtevati svobode in se izogniti temu procesu. Če pa dopuščamo, da je zgodovina filma do sedaj zase zahtevala svobodo, pomeni, da so bile vse dosedanje zgodovine filma le antropocentrične zgodovine tega, kar je uspelo ... uspelo v svoji fetišistični, humanistični, teološki valuti ... le zgodovine tega, kar se je prijelo ... le zgodovine tega, kar je funkcioniralo kot izpolnitev želje, kot izraz svobode, kot forma humanizma.«

Tek, ki predstavlja dodatni vezni člen filma, Forrestu pomaga pobegniti nasilnim sovrstnikom, se mu vpisati na College, preživeti in reševati vojake v Vietnamu, poleg tega postane z maratonskim tekom guru. Pomanjkljivost na intelektualnem nivoju nadomesti s talenti na drugem nivoju in film nazorno poda sporočilo, da določen manko nikakor ne predstavlja manjka, zaradi katerega bi oseba ne mogla delovati v sistemu. Njegov manko sicer celo obrne v pozitivne učinke. Pri tem se dejansko opredeljuje problem selekcioniranja in družbeno kategoriziranega sistema, kaj je tisto, ki osebo disklasificira in izloča kot družbeni subjekt. Kot navaja Foucault (1998, 83–84):

»Vse to, vse te nenavadne prakse, ki so se spletle okoli norosti, navade, ki so jo slavile in hkrati krotile, jo poniževale v živalskost in ji hkrati dajale izrekati nauk o odrešenju, vse to je norost postavilo v nenavaden položaj glede na celoto brezumja. V zapornih ustanovah je norost živila skupaj z vsemi oblikami brezumja, ki so jo obdajale in določale njeno najsplošnejšo resnico; in vendar so norost hkrati osamili, z njo so ravnali na prav poseben način, kazala se je v svoji enkratnosti, kot da bi s tem, da pripada brezumju, nenehno prečkala to področje v gibanju, ki je značilno samo zanjo, in sama od sebe prehajala v svojo najbolj paradoksnost skrajnost.«

Forrest ne more delovati v polju normale, zato se nenehno giba na področjih, ki ga dvigajo izven nje, ker se lahko le tako dvigne nad človeško brezumje. In v tej sferi je brez konkurence, tudi Jenny si želi, da on vzgaja njunega sina. Film s tem gledalca napeljuje k raziskovanju lastnih meja in nastavlja ogledalo nemoralnosti, vrednotam prostega trga in materialnemu bogastvu, prav tako pa vse našteto opravičuje in priznava kot sprejemljivo in celo zaželeno; s temi vrednotami tudi meri uspeh in srečo. Tekstualna dinamika klasičnega filma je sestavljena iz stabilizirajoče se pripovedne "ekonomije" in pretirane "logike produkcije", "drugega prizora" potlačenega pomena (Bordwell 1991, 93). Ta proces je vezan na ideološki sistem, ki poteka preko pripovedi. Kar je vprašljivo, je dejstvo, da mora film percepcijo o osebi s posebnimi potrebami izgrajevati s tem, da to osebo ustoliči v izjemno, da je lahko enakovredno sprejeta in jo naredi verodostojno z uspehi na mnogoterih področjih, tudi finančnem. Podobno sporočilo daje tudi *Deževni človek*, ki se ne more izogniti merilu denarja in materialnega blagostanja kot imperativa uspeha, kar jasno pokaže s pridobljenim denarjem v casinoju, do katerega pride Charlie s pomočjo izjemnih sposobnosti brata pri igri s kartami. Tako kot Forrest s svojimi nekonvencionalnimi sposobnostmi pridobi ogromno bogastvo in pristane na naslovnici revije Forbes. Za razliko od *Forrest Gumpa*, ki gledalcu ponudi čarobno paličico, s katero se usode razrešijo in vrsta nadaljuje, pri čemer junak ostaja ključen pri tej izpolnitvi, *Deževni človek* gledalca sooči z več resničnosti usode junaka. Medtem ko Forresta Zemeckis od otroštva do zaključka filma postavlja v osrčje različnih sistemov, se ti sistemi Forrestu ne prilagajajo, ne prilagaja se jim niti ne Forrest, ampak samo deluje v sozvočju z njimi in posledično nanje vpliva s tem, ko s sistemom ne želi obračunavati, ga izigravati in nadvladati. Levinson Raymonda nasprotno pušča nedotaknjena, sistem se prilagaja njemu, in če tega ni, se v njegovi okolici pojavi kaos.

Ko Forrest več kot tri leta teče in s tem navdihuje množice, so izpostavljeni izseki njegove neposredne inspiracije ljudem, ki iz njegovih misli ustvarjajo uspešne, seveda poslovne,

zgodbe. Nasproti temu je postavljen Forrest z diametralno nasprotnimi vrednotami. Vendar se tudi njegovi uspehi v velikem delu merijo v enoti valute denarja, ki je tista, ki predstavlja pomemben dosežek. Vendar Forrest doseže še več, saj si prisluži tudi to, da se njegova ljubljena Jenny vrne k njemu in še več, rodila mu je sina, s Forrestom se poroči, čeprav na smrt bolna. Forrestov sin nadaljuje življenje, ki ni determinirano z motnjo v duševnem razvoju, kar ima tudi specifično pomensko vrednost. Bordwell izpostavi, da so besedila priložnosti za zaznavanje, spoznanje in čustva, pri čemer imajo lastnosti, ki lahko delujejo kot namigi – »pozivi« za oblikovanje pomena. Za dodelitev izrecnih, implicitnih ali simptomatskih pomenov iztočnicam mora kritik v film vnesti nekaj hipotez o ustreznih pomenskih poljih (Bordwell 1991, 105). Interpretacija posameznega teksta, tako tudi filma, se navezuje na zunanja polja in jih veže na notranjo vsebino, pri tem so pomenska polja neposredno povezana s samim procesom interpretacije – tako na strani izvora kot na strani cilja. Elsaesser in Buckland povzameta, da je razumevanje pripovedi lažje, če je organizirano okoli ciljno usmerjenega protagonista – lika, ki pripoved vodi naprej proti svojemu vnaprej določenemu cilju. Gledalci torej ne vstopijo v kino s praznim umom in pasivno sprejmejo filmsko pripoved. Tako kot vsak učenec ponotranji pravila svojega maternega jezika, tako vsak filmski gledalec ponotranji shemo, predlogo ali niz norm in načel, s katerimi lahko razume pripovedne filme (Elsaesser in Buckland 2002, 171). V primeru, da filmska zgodba ni skladna s kanonično zgodbo, mora filmski gledalec ustrezno spremeniti pričakovanja in mnenja. Shema, vezana na filmsko pripoved, pomaga gledalcu povezovati dele zgodb med seboj, pri tem si pomaga tako z umeščanjem v ustrezen prostor in čas kot tudi z razumevanjem vzrokov in posledic. Film na izjemno prepričljiv način vodi gledalca do stopnje, ko se aktivno zaveda pridobljenih novih informacij. Posameznik namreč ne potrebuje samo vedenjske namere do določenega predmetnega odnosa, ampak potrebuje tudi občutek, da je sposoben doseči premišljeno dejanje. Zato se zdi, da so občutki zaznane kontrole ali lastne učinkovitosti pomembni pri dokazovanju doslednosti odnosa do vedenja, tudi če obstaja jasna vedenjska namera, da bi vplivali na odnos. *Forrest Gump* ponudi ravno ta vidik, ki prevlada nad stereotipi in predsodki, ki etiketirajo osebe s posebnimi potrebami. Na koncu filma sin ponovi Forrestov prvi šolski dan, ko vstopi na šolski avtobus. Film tako ponuja tipično hollywoodsko podobo kontinuitete in regeneracije skozi družino (Smith 2001, 341). Hollywood je moral vedno ustvarjati besedila, ki so zelo dvoumna ali prepustna, ko gre za ustvarjanje pomena: filmi so morali dovoliti več vstopnih točk, ne da bi pri tem postali nekoherentni. To je David Bordwell označil kot »preveč očitno« naravo klasičnega filma in zato so on in drugi (npr. Edward Branigan) vztrajali na razumevanju (skupaj s

preglednostjo, linearnostjo in zaprtostjo) kot stalnih vrlinah Hollywooda, medtem ko so drugi (z enako utemeljitvijo) opozorili na odvečno in krožno naravo istega klasičnega filma. Lahko bi temu rekli politika »dostopa za vse« (»hollywoodski film je zabava, na katero lahko vsak prinese steklenico,« je nekoč izjavil režiser Robert Zemeckis) in ni majhen dosežek, ko pomislimo, da več vstopnih točk pomeni občinstvo različnih spolov, različne starostne skupine, različne etnične ali nacionalne identitete, različno izobrazbeno ozadje, pa tudi precej dobesedno, občinstvo, ki »vstopi« v film ob različnih urah med dano predstavo (na televiziji) ali ob različnih točkah v zgodovini (»klasični« ali »kultni« film) (Elsaesser 2009, 32–33). Forrest od začetka filma vse bolj vodi gledalca in ga obvladuje v njunem odnosu na način, da gledalec vse bolj vidi človeka, športnika, vojaka, ribiča, maratonca itd. in ne človeka z motnjo v duševnem razvoju. In to je najpomembnejši uspeh filma, saj je izničil stereotip potrebe po izločevanju drugačnih iz družbe in zapiranje v institucionalne oblike bivanja in nadzora. Vsekakor pa ustvari slab priokus, ko vse, za kar se je zgodba trudila, vezano na inkluzijo različnosti, v zaključku »normalizira« s sinom, ki podeduje materino »normalnost« in ne Forrestove »drugačnosti«. Stvari postavi v red in skladnost.

Oba prikazana mainstream filma gradita na konvencijah, ki gledalcu nudijo užitek. Mulvey poudari relevantnost psihoanalitičnega ozadja v ponudbi užitkov in tudi neužitkov, ki jih nudijo tradicionalni pripovedni filmi. Skopofilski instinkt (užitek ob gledanju druge osebe kot svoj erotični objekt) in nasprotno narcisoidna identifikacija ego libida (formiranje identifikacijskega procesa, v okviru katerega pride do užitka ob identifikaciji s tem likom oz. podobo) delujeta kot mehanizma, na osnovi katerih kino funkcionira. Oba mehanizma izhajata iz moči nadzora moškega lika in iz objekta ženskega lika. Podoba ženske kot (pasivnega) surovega materiala za (aktivno) ogledovanje s strani moškega predstavlja dodatni argument strukturiranju reprezentacij, ki gradijo na ideologiji patriarhalnega reda, kakršen je demonstriran v najljubši filmski obliki – iluzionističnem pripovednem filmu (ženska je pasivna, moški aktiven). Ženska reprezentativno ponazarja kastracijo, s čimer povzroči voajeristične in fetišistične mehanizme, s katerimi se preprečijo njene grožnje – ženska združuje privlačnost z vzbujanjem strahu pred kastracijo. (Mulvey 1999, 843) Ženska lika v *Deževnem možu* in *Forrest Gumpu* predstavljata podporo moškemu, ki mu utirata pot, ga suportirata na njegovem pohodu, za katerega poleg njune podpore potrebuje veliko mero poguma in sreče, ki omogočita, da se sanje lahko uresničijo, tudi za marginalizirane junake.

Posameznik ravna v skladu z uveljavljenimi družbenimi normami, ki jih sprejema in priznava njegovo ožje in širše socialno okolje, gledalec pa vedno znova dobiva možnost, da te norme preigrava in sam sebe postavlja v situacije, ki omogočajo poizkušanje neznanega in morda tudi nezaželenega. Te norme so odraz interesov pripadajoče skupnosti in s sprejemanjem in upoštevanjem le-teh se posameznik ustrezno pozicionira. Oba analizirana filma stremita k razrešitvi težav obeh glavnih likov v takšni obliki, kot je v realnem življenju v večini primerov neizvedljivo. Klasični hollywoodski filmi, kot opredeljuje Sellors, prikazujejo takšne posameznike, ki so definirani s psihološkega vidika in stremijo k rešitvi točno določenega problema ali k dosegu jasnega cilja. V procesu razreševanja prihaja do konfliktov na relaciji glavnega lika z ostalimi liki ali z zunanjimi okoliščinami. Zgodba se zaključi z odločilno zmago ali porazom, reši se težava ali je na koncu cilj (ne)izpolnjen. Uspešna formula vodi scenarije po liniji stanja miru, motnje, boja in nato odstranitve te motnje. Gledalec mainstream filma se giba v okviru poznanega, razumljivega in predvidljivega. Prostor in čas, v katerem se film odvija, je skladen, kar gledalcu omogoča konsistentno grajenje fabule. Liki protagonistov so preprosto izoblikovani, njihovi cilji so gledalcu jasni in neposredno posredovani, pri tem gledalec ni postavljen pred izziv raziskovanja, ko bi mu film ponudil aktivno participacijo. Mainstream film je izrazito usmerjen v servisiranje točno določenih informacij, ki izhajajo iz ideoloških lastnosti masovnih kulturnih oblik in jih gledalec, za katerega je značilna pasivnost, v tej naravi nekritično akceptira. Pri tem je pomembno upoštevati strukturiranje tako družbenih kot ekonomskih dejavnikov, ki igrajo pomembno vlogo ne samo pri nastajanju, temveč v enaki ali če večji meri pri dostopu do filmov. Prevladujoča komercialna filmska produkcija reproducira patriarhalne, bele, heteroseksualne, kapitalistične ideologije (Sellors 2010, 83). Oba analizirana filma sta v znane in nujne konvencije umestila zgodbo in sporočilnost, ki sta svet obeh protagonistov približala množicam in s tem se je pokazalo, da obstajajo ljudje in svetovi, ki jih gledalec ne pozna, ker se ustvarjajo družbeni prostori za sprejemljive in tiste, ki to po družbenih klasifikacijah niso.

## **4.2 Novi val**

Pozna petdeseta in šestdeseta leta prejšnjega stoletja so predstavljala tudi za film odpiranje kritičnega pogleda, v evropskem prostoru so filmski ustvarjalci ubirali nove pristope, ki so predstavljali tudi odraz družbenega stanja, v katerem se je znašla Evropa po obdobju konca 2. svetovne vojne. Svet se je na vseh področjih po eni strani upiral in po drugi odpiral

spremembam, ki so povzročile nove načine ustvarjanja, nova preizpraševanja in močno potrebo po drugačnih oblikah izpovedovanja tudi v filmski umetnosti. Avtorji so se začeli usmerjati na vsebino, ki se ni odmikala v imaginarnost, ampak se je približevala realnosti in prikazovanju vsakdanjega življenja, reprezentiranega na način, ko gledalec lahko za razumevanje prikazanega sveta, ki mu je blizu iz njegovega vsakdana, razvija svojo pozornost, ki je predpogoj za recepcijo. Šestdeseta leta so odprla tudi vprašanje marginalnih družbenih skupin (antipsihiatrija je zanikovala kategorijo ne-normalnost: »normalnost« je družbeni konstrukt). Neposredna interpretacija življenja, ki ga nekdo resnično živi, in ta nekdo je oseba, ki živi med nami in na takšen način kot živimo mi, je prinesla soočenje z resničnim življenjem, s čimer je prišlo do premika v dialogu filmskega ustvarjalca z gledalcem. Soočila ga je z njegovim svetom, ki ga je le-ta lahko prek filmske izkušnje reinterpreteral, se z njim spogledal in ga videl iz druge perspektive. »Če se za nazaj zdi, da je naracija umetniškega filma tako razločno proizvod poznih 50-ih let in zgodnjih 60-ih let, je to delno zato, ker smo bili takrat priče najbogatejši igri med njegovimi tremi delujočimi shemami. V tistem obdobju je dvoumna interakcija med objektivnim in subjektivnim realizmom dosegla vrhunec« (Bordwell 2012, 295). V 60-ih letih se je umetniški film postavil na piedestal norme dobrega filma, ki je bil močno vezan na opus posameznega avtorja, njegov osebni izraz in njegovo osebno stvaritev. Novi val, ki se je v okviru novega filmskega gibanja širil v evropskem prostoru konec 50-ih in v začetku 60-ih let, je s svojim posebnim pogledom na film prinesel velike spremembe v evropski film in vplival tudi na svetovnega. Novovalovci so gradili film kot zgodbo, ki gledalcu predstavlja izziv. Novi film je zapolnil vrzeli, ki so se v tem obdobju kazale v družbi, vezano na nov način mišljenja in nove izkušnje, ki so bile pogosto v nasprotju s prevladujočimi pravili. Elsaesser in Hagener povzemata, da so v 60-ih letih spremenjeni pogoji razmerja med gledalcem in filmom izražali tesnobe in nove možnosti ravno tako živo, kot je to potekalo v trenutku izuma filma. Ta izjemna reflektivnost v 60-ih letih označuje ustvarjalni vrhunec in obenem labodji spev evropskega avtorskega filma (Elsaesser in Hagener 2015, 93). V tem času so se vzbujale nove aktualnosti, ki so se odražale tudi v filmu, kjer je tudi gledalec z vstopom v film izražal zahtevo po vpletenosti. Filmska kultura se je tako spuščala v družbeni prostor, kjer je začela vse pomembnejše širiti svoj vpliv v kulturnem življenju z novovalovskimi gibanji (francoski *Nouvelle Vague*, češki *Nová Vlna*, nemški *Junges deutsches Kino*, jugoslovanski *Crni film*, britanski *Free Cinema*, brazilski *Cinema Novo* ...). Režiserji novega vala so se zoperstavili prevladujoči filmski povojni produkciji, pomembno vlogo pa je odigrala filmska revija *Les Cahiers du cinéma*, ustanovljena leta 1951, v okviru katere so svoje kritične misli, ki so

razvijale ideje izven splošno sprejetega konsenza, objavljali tudi pomembni prihodnji filmski režiserji (Truffaut, Godard, Rivett, Chabrol, Rohmer). Na razvoj novega vala je močno vplival André Bazin, ki je bil tudi med ustanovitelji revije. Jedro izvirnega nauka ideje novega vala je izhajalo iz Bazinove misli o resničnosti sveta, kakršen se je predstavljal zavesti, ustvarjalec filma pa je bil kot tisti, ki zaznava zavest, odgovoren za obvladovanje toka te zaznane resničnosti in njeno oblikovanje, da je njegova resnica postala vidna (Nowell-Smith 2008, 146). Osnovna ideja novega vala je izhajala iz razumevanja politike avtorjev, ki kot avtorja razume režiserja in ne tistega, ki napiše scenarij. Avtorstvo filma pripada režiserju, ki filmu vdahne lastni umetniški angažma in osebni pečat. Umetniški film običajno nima številnih omejitev, s katerimi se sooča film v okviru komercialne produkcije, vendar je njegova naloga še vedno ta, da vzpostavi odnos z gledalci. Holmes in Ingram opredeljujeta, da so avtorjevi dosežki močno povezani z zmožnostjo, kako izkoristiti kolektivno domišljijo. Medtem ko se je zdelo, da bolj ekstremne različice avtorskega položaja ocenjujejo filme glede na režiserjevo sposobnost izražanja posamezne vizije na platnu in s tem ignoriranje blagajne kot merilo uspeha, je ta pripravljenost, da se žanr jemlje resno, pomenila priznanje, da je film pomemben družbeni medij in da priljubljenost določenih vrst filma izhaja iz njihove sposobnosti obvladovanja skupnih čustev, tesnob ali želja. Truffaut je pri lastnem snemanju filmov eksperimentiral z uporabo žanrskih kod in uspeh blagajne vzel kot pomembno merilo kakovosti (Holmes in Ingram 1998, 26). Odnos med avtorjem filma in občinstvom je bil redefiniran, postal je bolj oseben.

V celotnem kontekstu novega vala je bil Bazinov vpliv zelo pomemben za prihodnost francoske in širše kinematografije, saj je vzpostavil pogoje, ljudi in utrl pot razvoju resne filmske kritike. Štrajn povzame, da je Bazin govorico teorije filma preoblikoval v teorijo govorice filma. Ta razsežnost se je udejanjila v novem valu, ki je bil po neorealizmu pravi obrazec, po katerem so se zgledovala mnoga tedanja in kasnejša filmska gibanja na Zahodu in Vzhodu Evrope v 60-ih in 70-ih letih 20. stoletja. Z današnje perspektive lahko rečemo, da je bil novi val in njegova sorodna, filmska gibanja, ki so izhajala iz zamisli avtorskega filma, zadnji val kinematografije, ki je še participiral na velikanski moči delovanja na množično percepcijo, ko je institucija kina navkljub že prisotni televiziji še imela pomembno funkcijo v javnem in vsakdanjem življenju. To vlogo je igrala v razmiku med množično in elitno kulturo, ki ga je postavljala še vladajoča ideologija kulture, in je kazala celo znake

subverzivnosti za sisteme dominacije nad življenji in mislimi ljudmi (Štrajn 2009). Bazin<sup>45</sup> je v svojih besedilih postavil temelje za idejo politike avtorja, ki je predstavljala osnovni koncept novega vala v Franciji in nato v vseh kinematografijah, ki so razvijale odmike od uveljavljenih kinematografij. Nowell-Smith povzema, da so bili skoraj brez izjeme novi kinematografi upor. Upor je bil principialno predvsem estetski v opoziciji do lažne popolnosti studijskega filma, ki se je iz Hollywooda širil v kinematografije po svetu. Vendar pa je bil recimo v francoskem novem valu upor uperjen proti le »*cinéma de papa*« (»očetovem kinu«), kot upor proti »tradiciji kakovosti«. Upor pa je bil tudi političen, recimo s kategoriziranjem v novo nestalinistično levico (Francozi so bili spet delna izjema). V vzhodni Evropi je bil upor hkrati estetski in političen, saj je bil izstop iz okvirov uradnega socialističnega realizma že politična gesta in brez njega ni bilo nobenega gibanja naprej, estetskega ali političnega. Upor je bil tudi glasen, pogosto je deloval polemično, saj starega kina niso samo zavrnil, ampak so ga tudi obsodili. Mnogi novi filmski ustvarjalci so bili kritiki, nekateri z zelo ostrimi stališči glede tistega, česar niso odobraval ali pa tega preprosto niso marali (npr. Truffaut v Franciji ali Anderson v Veliki Britaniji). Britanci (Free Cinema, februar 1956) in Nemci (Oberhausen, februar 1962) so v okviru tega gibanja pripravili manifest, Francozi so bili manj formalni, vendar sta bila obseg in usmerjenost kritik v *Cahiers du cinéma* enako oziroma celo bolj učinkovita. Potem ko so novi filmski ustvarjalci napadli obstoječe strukture, so se nato morali izkazati za boljše, kar jim je v mnogih primerih tudi uspelo (Nowell-Smith 2008, 3). Zavračanje uveljavljenih filmskih oblik, slogovno raziskovanje in novi načini montaže so skupaj s prikazovanjem družbenih aktualnosti gibanju dali zagon, ki se je iz Francije širil v druge evropske države in na druge kontinente ter svoj vpliv pustil tudi v »novem Hollywoodu«. Scenarij, na katerem bi film temeljil, ni predstavljal več temelja in zavezanosti, saj je avtorjev doprinos tisti, ki seže nad scenarističnega. Odmikanje od konservativnih oblik filmskega ustvarjanja je prineslo iskanje novih načinov montaže, slogov in oblike, predvsem pa se je eksperimentiranje izražalo v drugačnem podajanju zgodb in pomenu avtorjevega izražanja. Martin poudarja, da je skupina piscev v okviru revije *Cahiers* posebno imela vse, za kar se je francoski novi val

---

<sup>45</sup> Jefferson Kline povzema, da je Bazin artikularno novo estetiko in standard filmske kritike, izpostavil je eksperimentalno kinematografijo in francoski javnosti predstavil najboljše mednarodne filmske ustvarjalce. Prav tako je izpostavil prepričanje v razmerje med filmsko tehniko in metafiziko ter prepričal mlajše sodelavce v *Cahiers du cinéma*, da je treba smisel filma iskati v njegovi formalni strukturi. Prepričanje, da je kino umetnost, ki lahko v svojem specifičnem kinematografskem jeziku naredi metafizični pomen, je postalo vodilo, okoli katerega je Cahiers organiziral svojo avtorsko politiko in napade na tradicionalni kino. In čeprav je Bazin te lastnosti odkril pri Robertu Bressonu, zelo individualističnem in neodvisnem režiserju, so njegovi mlajši kolegi njegove ideje takoj uporabili za režiserje, ki bi jim danes lahko šteli za Bressonovo antitezo (Jefferson Kline 2004, 161).



zavzemal in kar bi pomagalo na novo opredeliti, česa je film zmožen: osebni filmi, ki so bili hkrati elegantni in samozavestni in so se ukvarjali z novimi načini pripovedovanja zgodb na zaslonu; filmi, ki so do žanrov pristopali s svežimi pristopi; filmi, ki so bili pogosto posneti hitro in poceni; filmi, ki so spregovorili z novoustanovljenim občinstvom mladih. Francoski novi val je za vedno spremenil celotno predstavo o tem, kako je mogoče snemati filme in morda je to obdobje najbolj razburljivo obdobje v svetovni filmski zgodovini (Martin 2013, 39). Režiser kot ustvarjalec filma ima vlogo, ki obsega celotno kreacijo ustvarjanja filma in ima odgovornost, ki vključuje vse faze v procesu nastajanja filma. Nowell-Smith povzema osnovne ideje, ki so se razvile v okviru sistematiziranja idej, razmišljanja in razvijanja teorije o filmu znotraj revije *Cahiers*, in se nanašajo na realizem, mizansceno ter avtorja. Bazin filmskega realizma ne razume kot reproduciranje resničnosti, ampak kot mesto srečanja. Resničnost predstavlja tako pojave, ki sestavljajo svet kot edinstven privilegij kinematografije, s katerim je mogoče zagotoviti prozorno okno v svet, ki ustvarjalcu filma omogoča, da se tem pojavom približa z odprtim očesom in jih zajame v svojo imanentno prisotnost zavesti. Prav ta odprtost očesa za fenomenalni svet in še posebej svet, v katerem so bili pojavi res kruto izpostavljeni očem, kot v opustošeni povojni Italiji, je italijanski neorealizem, zlasti Rossellinija, naredila za edinstveni kinematografski dosežek. Mizanscena predstavlja ustvarjanje alternativne scenske resničnosti z umestitvijo ljudi in predmetov v določen okvir, njihovo usmerjenost v kamero, premikanje kamere ipd. Pisci *Cahiers du cinéma* so temu kontekstu sprva nasprotovali. V Bazinovih idealnih pojmovanjih je film, kot je *Tatovi koles* (*Ladri di biciclette*, 1948), odpravil mizansceno, saj se je ves trud uprizoritve prizorišča preprosto raztopil nazaj v realnost, ki se je sama reprezentirala za snemanje (Nowell-Smith 2008). Realizem ne odraža filmske podobe kot dejanske, ampak predstavlja odraz tehničnih prijemov, oblike in avtorjevega pristopa. »Realnosti ne razumemo kot »pasivnega stanja sveta »tam zunaj«, ki čaka, da bomo k njemu pristopili in ga »posneli«, »zabeležili«, »evidentirali«, temveč kot aktivni zbir generativnih silnic družbenih razmerij, ki vplivajo na kreativno prakso v enaki meri kot nanje »deluje« sama filmska ustvarjalnost« (Šprah, 2011, 14). Stil, forma in tehnika vplivajo na filmsko reprezentacijo, ki odraža določeno realnost. Mizanscena ni bila razumljena kot umetnost kompozicije, temveč kot transparentnost realnosti oz. razumljivo človeško dejanje. »O filmu je bil že od nekdaj govor kot o umetnosti, ki "podobo spravlja v gibanje", toda le postopoma so se pojasnjevale vse konsekvence za sam pojem gibanja, ki ga ima nerazločljivost filma od gibanja. Pri tem je filmsko gibanje, torej reprezentirano gibanje, večkrat poimenovano za mišljenje v podobah in s podobami, kot je že na povsem filozofsko-filmski ravni zaslutil

Bazin, vse prej kot zgolj umetniški objekt pogleda; pravzaprav gre vedno za »vrnjeni pogled«, torej hkrati za to, da je "pogled, ujet v tok gibanja podob, objekt filma"« (Štrajn 2010, 23). V tem kontekstu pride do izraza pomembnost vzgoje pogleda, ki posamezniku prek izkušnje gledalca lahko omogoči novo polje za procese identifikacije in mu s tem nudi nove svetove njegovega doživljajskega sveta.

#### 4.2.1 400 udarcev

V 50-ih se je kot kritični pisec reviji *Cahiers du Cinéma* pridružil tudi François Truffaut, ki je bil eden najpomembnejših predstavnikov novega vala. Leta 1954 je v tej reviji izdal polemični članek z naslovom »Določene tendence v francoski kinematografiji«, v katerem je izpostavil idejo, da je vloga scenarista, da služi režiserju, ki je edini, ki lahko presodi kako bo scenarij deloval ter idejo, da je cinizem v scenariju nesprejemljiva lastnost, saj režiser na platnu ne more oživiti likov, ki jih scenarist zasnuje podlo (Nowell-Smith 2008, 35). Takojšnji učinek tega članka je bil političen, kaj pozitivnega pomenijo te Truffautove ideje za prihodnost francoskega filmskega ustvarjanja, se je pokazalo šele kasneje. Truffaut je v članku jasno kritiziral obstoječo francosko filmsko produkcijo: »No, na ta dan bomo do vratu v "Tradiciji kakovosti" in francoska kinematografija s konkurenco med "psihološkim realizmom", "nasiljem", "strogostjo", »dvoumnostjo "ne bo več nič drugega kot en ogromen pogreb, ki bo lahko zapustil studio v Billancourtu in vstopil neposredno na pokopališče – zdi se, da je bil postavljen tako blizu ravno zato, da bi čim hitreje prišel od režiserja do grobarja« (Truffaut 1954, 17). Po aktivnem kritičnem obdobju se je Truffaut usmeril v ustvarjanje filmov in že s svojim prvencem *400 udarcev* (*Les quatre cents coups*, 1959), v katerem je izrazil stiske iz svojega lastnega otroštva in obdobja odraščanja, ustvaril mojstrovino. Le leto pred tem, ko je s tem filmom očaral Cannes (nagrada za najboljšo režijo, 1959), je bil na festivalu deležen kritik ravno zaradi njegovega neuklonljivega kritičnega pisanja, uperjenega tako proti festivalu kot proti obstoječi prevladujoči okosteneli francoski filmski industriji. V enem izmed najbolj globokih in lepih filmov o odraščanju, prek katerega je podal zelo osebno in intimno izpoved, je Truffaut na izjemen način prikazal zgodbo odraščajočega fanta Antoina, njegove stiske in iskanja. Film predstavlja začetek novega vala in velik odmik od filmov tedaj prevladujoče produkcije, ki so prikazovali stereotipne ideje znotraj okamnelih studijskih razmer, ki se nikoli niso dvignili nad raven klišeja. Da bi to odpravili, so novovalovci prevzeli nadzor nad produkcijo in snemali zgodbe o ljudeh iz širokega spektra srednjega razreda, ki so jim bili podobni ali ki so jih poznali in s katerimi

so odraščali. Snemanje je potekalo na lokacijah, kjer so bili ti liki prikazani v njihovem fizičnem okolju, v katerem so običajno prebivali, kot so mestne ulice in utesnjena stanovanja. *400 udarcev* s tem pristopom tako v tehniki kot z vsebino zgodbe približa svet protagonista na način, ki gledalca neposredno in izjemno močno involvira v svet, kot ga doživlja on sam.

Film odraža izkušnje Truffauteve prestopniške mladosti, ko se uporni protagonist Antoine upre tako staršem, učiteljem in socialnim delavcem, potem ko nikjer ni deležen ne razumevanja in še manj sprejemanja. Fant je doma obkrožen z brezbriznima staršema, za katera občutimo, da jima predstavlja le obveznost, v šoli je ujet v učiteljev vojaški sistem, za katerega se zdi, da uči zato, da uničuje mladi um in tlači mladostno iskrivost in prirojeno otroško raziskovanje. Ker ne najde razumevanja, podpore in sprejemanja ne doma in ne v šoli, se začne izogibati obojemu. Prepuščenost samemu sebi v svetu, kjer se mu nihče ne trudi pomagati, ga vodi v dejanja, ki sprožijo dogodke, ko se fantova usoda še močneje zakoliči v izločanje iz sistema, potiskanje na družbeni rob in deviantnost. Že uvodni prizor prikaže Antoina v razredu v situaciji odklona od pričakovanega in dovoljenega vedenja. Kar bode v oči, je dejstvo, da je plakat, ki je bil vzrok odklona, krožil po razredu od fanta do fanta in ko je pristal pri Antoinu (ki ga je sicer edini zadržal in dodatno »opremil«), je učitelj urgiral in fanta kaznoval. Antoine se kljub kazni ne ukloni in na steno napiše stavek, s katerim želi izzvati še dodaten učiteljev odziv in sprožiti reakcijo (*»Tu je trpel ubogi Antoine Doinel, ki ga je učitelj po krivici kaznoval zaradi slike z nago babo. Od zdaj velja zob za zob, oko za oko.«*). S tem sproža interakcijo, ki jo potrebuje, ne glede na to, ali je le-ta negativna in mu prinaša neželene posledice. Odnos, ki temelji na podobnem principu, se pokaže tudi doma na relaciji Antoine–mami, kjer se že ob prvem prikazu njunega stika pokaže napetost, ki izvira iz neizpolnjene fantove naloge in negativnim odzivom matere nanj. Ves čas pa gledalec v zgodbi izhaja iz izkustva fanta in posledično izkustvo doživlja skozi njegove oči, kar je bil tudi namen avtorja, torej involvirati gledalca v fantovo dojetje sveta, bližnje okolice in družine ter prek tega vplivati na njegovo dojetje fanta in njegovih dejanj. Avtorjev cilj je bil vplivati na stališča, ki jih ima gledalec do družbeno nesprejemljivih dejanj in delinkventnosti, ki se s spremljanjem Antoinove zgodbe in predvsem razumevanja vzrokov zanje, postavijo pod vprašaj. Kako se bodo te novo pridobljene informacije kodirale, je odvisno od gledalčevih shem, ki vplivajo na zaznavanje in organiziranje predhodnega ter novega znanja. Vse globlje kot smo v zgodbi, toliko bolj percepcijo potrjujejo reakcije, predvsem matere, in izgovorjene besede, katerim je fant priča,

ko starša mislita, da spi. Besede, s katerimi mati izrazi rešitev, da se fanta preprosto znebita in ga predata v institucijo (med dialogom gledalec izve tudi pomembno dejstvo, da njegov oče ni njegov biološki oče) in pogled na Antoina, ko ju sliši, ustvarita intenzivno občutenje fantovega sveta, njegove osamljenosti in občutka odvečnosti. Preokupacija z odsotnostjo očeta, ki pri fantu poglobljata stisko in izgubljenost, je značilna za Truffautove filme, poda jo v na videz naključni sceni, dejansko pa zelo pomenski, odigrani v stripovskem načinu: učitelj angleščine poučuje svoj razred nekatere zapletenosti angleškega izgovarjanja tako, da ponavljajo zgovorno vprašanje, ki se glasi "Kje je oče?" (Holmes in Ingram 1998, 145). Antoinovega očeta ni, mati je komaj prisotna in hladna, očim le kulisa, institucije ubijajoče. Vse navedeno je prikazano na način, da v določenih delih ni prikazano in ne povedano, s čimer pa se daje razumevanju še večji pomen. Kot navaja Šprah, je lahko tudi tisto, kar ni podano, upodobljeno, izrečeno ali všteto ravno tako vitalni del reprezentacije kot vse navzočo. Pri tem pa ne gre le za vprašanje eksplicitnih in implicitnih pomenov posameznega besedila ali podobe, ampak tudi za vse zavestno zamolčano ali prikrito, torej vse, čemur se določena reprezentacija zavestno izogiba, odriva iz vidnega polja ali o njih molči. Pri tem ne gre le za naravno selekcijo kot posledico specifik izraznih sredstev medija, temveč v enaki meri za odločitev, kateri deli realnosti bodo izpostavljeni kot njen značilni del in kateri bodo zavestno prezrti ali celo prezirani (Šprah 2011, 62). Gledalec se skozi vsako novo fantovo izkušnjo vedno bolj pogloblja v njegovo doživljanje sveta in s tem se gledalcu vse bolj odstira tudi vse nepovedano. Fantova dejanja tako vedno bolj razume in tolerira. Kot navaja Hauf, je razumevanje dejanj drugih za posameznikove izkušnje ključno. Od zgodnje razvojne faze opazujemo gibanje drugih ljudi, ko izvajajo dejanja, strukturirana glede na cilje in namene. Osnovni vidik socialne kognicije zagotavlja ključno podlago za zgodnje socialno-kognitivne veščine (Hauf 2013). Sposobnost hitrega analiziranja in razumevanja dejanj drugih kot namernih dejanj je ključni temelj za človekovo socialno delovanje. Za sodelovanje v socialnih interakcijah, komunikacijo in usklajevanje lastnih dejanj z dejanji drugih je pomembna zmožnost hitrega pridobivanja znanja med socialnimi interakcijami za razumevanje namenov dejanj drugih. In ravno v tem je Truffaut znal izvrstno podati svoje lastno doživljanje na filmsko platno in gledalca involirati na način, da razume fanta in vzroke njegovih destruktivnih dejanj. Razume jih zato, ker mu jih avtor filma približa z razumevanjem njegovih namenov in na ta način je sprožil procese, ki vzpodbudijo intenzivno zaznavanje, ki je pripravljeno na nove informacije, ki lahko spremenijo obstoječe vzorce. Preteklo vedenje se dopolnjuje in sproža novo kategorizacijo v kognitivnih procesih. Novi dražljaji, ki jih gledalec razvršča v posamezne kategorije, vplivajo na konceptualizacijo

in dojemanje, in sicer skladno s tem, kako so preko nove izkušnje ustvarjeni. Avtor lahko preko filmske izkušnje vpliva tako na poglobitev obstoječih gledalčevih stališč ali pa nasprotno, z novimi dražljaji obstoječa postavi pod vprašaj in ga »znervira« z novimi, ki nasprotujejo obstoječim. Ustvarjanje novih kategorij pa je za posameznika zagotovo bolj naporno kot ohranjanje obstoječih, zato celoten proces vpliva na percepcijo zahteva gledalčev angažma, pri tem pa svojo vlogo odigra moč in intenzivnost doživljanja prek filmske izkušnje. Tudi v nadaljevanju filma se vpliv na gledalčevo razumevanje fantove deviantnosti veže na vplivanje na gledalčevo dojemanje. »Prav zato, ker je rezultat vsake participacije hkrati subjektivnost in objektivnost, racionalnost in afektivnost, film kot objektivno-subjektivni, racionalno-afektivni sistem sloni na krožni dialektiki« (Morin 2015, 135). Film omogoča participacijo v objektivnih strukturah in subjektivno ustvarjenem imaginarnem svetu s tem, ko pride do stika filmskega in gledalčevega sveta. Tako, kakor je dejaven film, je dejaven tudi gledalec, ki vidi, interpretira, razbere, izbere, razume, preoblikuje itd.

Film se v prepletu objektivne realnosti sveta, ki ga prikazuje, in subjektivnega dojemanja tega sveta, odvija v mentalnem polju gledalčevega doživljanja. Antoina vsaka nova situacija pelje v odločitve, ki ga vodijo na pot nedovoljenega ravnanja, obenem pa izhajajo iz njegovega upora proti obstoječemu stanju. Celo naključne situacije so usmerjene v to, kot npr. jutro, ko se s staršema zaspijo in na poti do šole sreča sošolca, ki ga opomni, da bodo šolska vrata v tem času že zaklenjena. Torej jima ne preostane drugega, kot da šolski dan preživita po svoje in v svojem zanesenjaštvu se najprej odpravita v kinodvorano ter nato pohajkujeta po Parizu, kjer sta priča ljubimkanju Antoinove matere z neznanim moškim. Posledice odločitev fanta v iskanju rešitev vodijo v prikrivanje nedovoljenih dejanj, kar ga pripelje do laganja in bega od doma. Laž, ko učitelju pove, da je prejšnji dan v šoli manjkal, ker mu je umrla mama, lahko na prvi pogled izgleda kot laž v sili, ki lahko izpade kot črno humorna. Vendar pa ob spremljanju fantove zgodbe izrečene besede, ne glede na to, da jih niti on ne razume tako, lahko pomenijo, da je njegova mama zanj mrtva oz. toliko kot mrtva, ker je v njegovem svetu ni. Njun svet se prekriva le v toliko, kolikor Antoine vdira v njen svet in ga moti. Holmes in Ingram izpostavljata, da Antoine potrebuje kontaktno točko s svetom zunaj družine, ki mu bo omogočila, da razvije ločen občutek identitete in najde pot v odraslo življenje. Psihoanalitična teorija dodeli to funkcijo očetu, katerega naloga je ločiti sina od matere in zatreti željo po njej, kar je bistvenega pomena za družbeni red. Antoinov očim, ki mu primanjkuje tako spolne moči kot učinkovite avtoritete, v filmu nastopa kot

premalo moška figura, ki ne ponuja poti iz Antoinovih zasebnih gorja v področje odraslih. Institucije, ki urejajo Antoinovo življenje zunaj doma, bi lahko označili kot falične v najbolj negativnem pomenu besede: so toge, avtoritarne in nadzorujoče, saj ne ponujajo mostu med Antoinovimi čustvenimi potrebami in zahtevami v odrasli dobi. Socialne ustanove nalagajo represijo, vendar nudijo le malo kompenzacije v obliki vstopa v novi in razburljivi družbeni red. Šola ima zaprta okna, kar vizualno bolj pomeni zapor kot prosto izmenjavo znanja, učni načrt pa se zdi suh kot prah, ne toliko intelektualno raziskovanje kot uvajanje reda z učenjem na pamet. Reformna šola deluje po sistemu strogega regimentiranja, fantje so uniformirani, korakajo od točke do točke, če so v nasprotju s pravili, so kaznovani s klofutami in zapori. Film vsebuje številne podobe užitka, domišljije in čustvene topline, vendar se vse nahajajo zunaj institucij, ki oblikujejo bodoče državljane. Obstaja jasno nasprotovanje med represivno (falično) družbeno ureditvijo, v katero bo moral Antoine kljub temu stopiti, če želi preživeti, in prijetnejšim ustvarjalnim področjem. *400 udarcev* se ukvarja s soočenjem Antoinovih želja in družbene potrebe po poslušnosti in ubogljivosti (Holmes in Ingram 1998, 146–147). Nenehno se kaže razpetost njegovega sveta med skrajnostmi, v katere je postavljen in v katere beži, iz rigidnega sistema se zateka v sproščujoči svet, ki mu daje hipne zadovoljitve. Antoine nima možnosti samoizražanja, saj je tudi v šoli podvržen sistemu učenja na pamet, njegov esej o Balzacu pa je obtožen plagiatorstva. Antoine ne najde oporne točke ne v družini, ne v institucijah. Čuti se prepuščenega samemu sebi oz. nikomur in ničemer, kar se kaže že vse od trenutka, ko se v svojem obstoječem svetu ne vidi več, vendar ga mati v strahu pred razkritjem njenega ljubimkanja brez sankcij sprejme nazaj in poizkuša vzpostavljati pozitiven odnos s ciljem ohranitve skrivnosti. Iz tega trenutnega stanja obvladovanja njune skrivnosti pride do skupnega srečnega večera, ki ga s staršema preživi v kinu in v tem dogodku se pokaže svetla točka v njegovem življenju, po kateri hrepeni. Vendar pa se Antoinu ponovno sesuva zaupanje v svet, ko ga učitelj obsodi plagiatorstva, s čimer mu izkaže popolno nezaupanje v njegove zmožnosti, kar Antoina ponovno postavi v pozicijo, ko se želi izključiti iz sveta, ki ga obdaja in ga ne razume. Prijatelj sošolec ga skriva pri sebi doma in njuno skupno skrivno življenje pokaže njun bogati otroški svet, ki ju osrečuje in v katerem jima je dovoljeno biti otroka. Vendar pa ima ta otroški svet poleg radosti tudi pasti in nerazumne odločitve izpadejo kot razumevajoče, a ju, predvsem Antoina vodijo vedno globlje od tako zelenega sveta varnosti in sprejemanja. Odločitev za krajo pisalnega stroja v očetovi službi kmalu obžalujeta in medtem ko ga Antoine vrača v pisarno, ga varnostnik pri tem ujame, kar botruje odločitvi njegovih staršev, da mora fant v popravni dom. Starša se odpovesta svojim starševskim pravicam in jih

preneseta na službo za prevzgojo mladoletnih prestopnikov. Svoje vloge ne le, da niso opravile institucije, ampak ga je zapustila tudi družina.

Ko Antoine pristane v opazovalnem centru za mladoletne prestopnike, je označen in postavljen izven družbenega okolja, kjer ga ne more obiskati niti prijatelj, ki se tam pojavi, saj mu preprečijo stik z Antoninom. Posebno fantovo izpoved predstavlja njegov pogovor s psihologom v popravnem domu, kjer je kader osredotočen samo na fantov obraz, njegova na videz faktografska pripoved pa odpre fantovo in gledalčevo srce. Posameznik se ob določanju vrednosti posameznemu subjektu opre na svoja stališča, ki jih ima v spominu, moč teh stališč pa vpliva na priklic. Avtor filma je skozi prikazano zgodbo vplival na priklic negativnih stališč o delinkventnosti, a obenem nenehno podajal nove informacije, ki so postajale vse bolj neskladne z obstoječimi stališči, ki igrajo glavno vlogo pri izgrajevanju percepcije posameznika. Avtor je gledalca tako intenzivno involviral v filmsko zgodbo, da je ta izkušnja, ne glede na to, da ni primerljiva z resnično izkušnjo, v procesu dojemanja pri gledalcu sprožila nove kategorizacije. Truffaut je to dosegel z mojstrskimi prijemi, v filmu je sledil resnični spontanosti, veliko dialogov v filmu niso niti vadili, kamera gledalcu zelo močno približa ulični duh Pariza (snemanje je potekalo tudi v predelih, kjer je Truffaut odraščal s starimi starši, saj mati in očim nista želela, da živi z njima, kar se aplicira tudi v Antoinovi filmski zgodbi). Prizor, kjer je Antoine na razgovoru s psihologom, je posnet brez pripravljenega besedila, rezultat pa je bil tako osupljiv, da se je Truffaut odločil, da ga bo vključil v film brez kakršnih koli rezov ali tradicionalnih kontra posnetkov (Jefferson Kline 2004, 166). Film odraža tedanje družbeno stanje, ki je poudarjalo veličino avtoritet in specifično vlogo ženske, ki jo s sedanje pozicije vidimo kot seksistično in podrejeno, sklepamo pa lahko, da je Truffaut ženski lik prikazal na ta način, ker je bila to tedanja odobravajoča in prevladujoča percepcija ženske vloge v svetu. Žensk namreč ne prikazuje iz širšega vidika njihovih vlog za funkcioniranje družbenega sistema, temveč je ženski lik predstavljen po njegovi lastni izkušnji in v tem svetu, kjer se Antoine čuti samega in nesprejetega, kjer pravila postavljajo moške avtoritete in so ženske okoli njega izven tradicionalnih družinskih vlog. Holmes in Ingram opozorita na narativno strukturo filma, ki brez sentimentalnosti Antoinovi zgodbi daje tako nenavadno mešanico osebnih izkušenj kot mitsko resonanco temeljnih čustvenih vzgibov: želja po ljubezni ga protislovno vodi v upor proti družbenemu sistemu in mu ustvarja potrebo po urejanju sveta skozi zgodbe. Antoine živi v skorajda povsem moškem družbenem svetu, tako v šoli kot v kavarnah in institucijah državnih organov prevladujejo moški, ženske pa so postavljene v vloge prostitutk, objekte

seksualnih poželenj, žrtve spolnih nadlegovanj. Odsotnost žensk pa vpliva tudi na povečevanje pomena in splošno poudarjanje vloge ene glavnih ženskih protagonistk, Antoinove matere. Glede na strukturo identifikacije gledalcev, vgrajeno v film, je skoraj nemogoče videti edino žensko protagonistko, razen skozi želje in sovražnost njenega sina, za katerega je mogočna in čarobna figura, čeprav skoraj popolnoma negativna. Antoinova čustva do matere se v filmu hitro uveljavijo tako intenzivno kot ambivalentno. Njegova umeščenost v učilnici izkazuje mračnost Antoinovega življenja zunaj doma, nato ga vidimo samega v majhnem, umazanem stanovanju, kjer gledalec začuti njegovo odsotno mamo, ko njen sin sedi za toaletno mizico in se pogleda v njeno ogledalo, vonja njen parfum ... (Holmes in Ingram 1998, 115–116). Ko kamera končno pokaže njegovo mamo, je začutimo kot hladno, ujeto in naveličano. Sina komajda pozdravi in ga okrca, ker ni nabavil naročene sestavine za večerjo. Ko se Antoine odpravi po moko, kamera ujame njegovo mamo, ki se ogleduje v ogledalu, s čimer pokaže na njeno narcistično naravo in odsotnost materinske toplote in zaščite. Antoine nima veliko možnosti, da iz nje izvabi kaj drugega kot zgolj to, kar mu je primorana dajati. Ko z Antoinom slišimo pogovor med materjo in očetom, ki razkriva, da bi njegova mati raje splavila, je občutek njegove materinske prikrajšanosti popoln – v drugačnem filmu bi lahko materino pomanjkanje materinskih občutkov razumeli v kontekstu revščine, nezakonite kontracepcije in splava ter stigme neporočenega materinstva v povojni Franciji, vendar ne v tej zgodbi. Holmes in Ingram poudarita, da je Antoine obenem očaran nad materjo in hkrati ga odbija, obenem čuti hrepenenje po njej in sovraštvu. Mati je prikazana s fantovimi očmi in gledalec jo dojema tako, kot jo dojema on, močno zaželeno in kruto nedosegljivo. Gre za strukturo moškega subjektivnega stališča in ženskih likov, ki jih gledamo od zunaj skozi prizmo moške želje (Holmes in Ingram 1998, 117–118). Na podlagi tega razumevanja in videnja si gledalec ustvarja mnenje in podaja sodbe. Gledalec je do matere brezkompromisen, že od začetka avtor vodi gledalca na fantovo stran in te njegove naravnosti nič ne zamaja. Gledalec podaja sklepe o fantu in sklepe o materi, pri čemer se zanaša na videno in občuteno. Vtisi, ki jih v gledalcu ustvarja avtor filma, vplivajo na gledalčevo vedenje. Hastorh, Schneider in Polefka definirajo vedenje kot eno izmed glavnih virov stimulacije, ki je hkrati kompleksen in nenehno spreminjajoč. Eden od načinov, da izluščimo pomen iz vse te kompleksnosti, je, da izvedemo sklepe, ki presegajo podatke vedenja. Druge ljudi dojemamo kot priložnostne dejavnike, sklepamo o njihovi nameri in čustvenih stanjih ter gremo še dlje v procesu sklepanja o trajnih dispozicijah in osebnostnih lastnostih. Proces vedenja je eden najpomembnejših rezultatov družbene interakcije in eden glavnih dejavnikov narave interakcij. Ena glavnih spremenljivk,



ki vpliva na naše vedenje do druge osebe, je vrsta vtisa, ki smo ga ustvarili do njega in razpoložljivost, ki smo mu jo pripisali (Hastorh idr. 1970, 17). Z vedenjem se posameznik odziva na dražljaje iz socialnega okolja, ki lahko potekajo tako na zavedni kot nezavedni ravni, prav tako so lahko transparentni ali pa prikriti. Vpliv na vedenje pa imajo stališča, zato so ta v procesu spreminjanja želenega vedenja tako pomembna. Razumevanje posameznikovega dojetja je pomembno v kontekstu razlaganja socialnih odnosov. Odnos med stališči in vedenjem ni preprost, visoka povezanost med njimi je dosežena, ko so stališča in vedenje skladna, kar vodi v večjo učinkovitost posameznikovega delovanja v socialnem okolju.

Percepcija je močno odvisna od videnega, slišane, občutenega, torej od tega, na kakšen način je podana določena informacija, kateri deli so zamolčani in kateri ojačani. Filmski ustvarjalec lahko torej z informacijami, ki jih poda in tistimi, ki jih ne, ter z načinom, kako poda in ne poda informacij, močno vpliva na to, kako bo gledalec dojemal posamezni lik in celotno zgodbo. Gledalcu si treba ni treba postavljati vprašanj, iz česa izvirajo Antoinova dejanja, ki sprožajo situacije, ki so vzrok kazni in preprirov, saj je prikazan odnos njegove matere in njegova vedno nekoliko prikrita potreba po njeni toplini (ravno ta prikritost jo dela še bolj legitimno) logičen sklep fantovih odklonov od družbeno sprejemljivih dejanj. Vsak novi fantov odklon se zdi vedno bolj razumen in sprejemajoč. Doživljanje gledalca se veže na fantovo doživljanje in tako se razume vsak naslednji korak bolj razumevajoč in sprejemajoč. Kot navaja Štrajn (2010, 24): »... film pravzaprav sooblikuje transcendentalno formo mišljenja, kar pomeni, da avdiovizualni vtisi, ki se vpletejo v kognitivne aktivnosti subjekta, raznoliko determinirajo percepcijo zunanje realnosti, kar se ne nanaša samo na čutno zaznavanje, ampak na cel spekter kompleksnih shem (transcendentalnih form) mišljenja.« Ker zgodbo spremljamo z gledišča Antoina, se gledalec z njim poistoveti in fantovo dojetje je tisto, ki oblikuje gledalčevo percepcijo. Film je fantu omogočil povedati svojo zgodbo, postavljeno naproti vsem tistim, katerih glas je običajno močnejši in glasnejši. Razgovor s psihologinjo je edini trenutek v filmu, kjer Antoine dobi možnost povedati svoje videnje in doživljanje in v tem monologu se ojača vse, kar ves film doživljamo skozi njegove oči in vse, kar ni nikoli izgovorjeno, je slišano in občuteno še s toliko večjim učinkom. Vendar vse povedano in občuteno ostane v sobi psihologa, ukalupljeno v postopku, po tem pogovoru je Antoine na istem, kot je bil. Je sam, determiniran in označen kot devianten, vržen med skupino sebi enakih, družbeno neprimernih osebkov. Ljudje in družba ločujejo osebe, ki so družbeno sprejemljive in tiste,

ki to niso. Ljudje se oklepajo znanega, starega in stabilnega, vse ostalo jim predstavlja preveliko tveganje. Moscovici opredeljuje, da normalni ljudje in normalno vedenje v veliki meri predstavljajo avtoriteto nad-ega, ki vzbuja mehanske in toge vidike življenja – navadne, predvidljive, celo samodejne sekvence poznanih dogodkov, besed, kretenj. Številne kategorije deviantov in manjšin predstavljajo skupine, ki so bile postavljene v manjvreden položaj, izključene iz ideje družbe o normalnosti, z različnimi oblikami izključenosti. Neposredno so jim prikrajšane pravice, ki jih družbeni sistem ter politične ali verske vrednote podeljujejo vsem drugim. Takšen konflikt med načeli in resničnostjo ne ustvarja samo notranjih konfliktov, ampak tudi občutek krivde (Moscovici 1976, 73). Občutek krivde, ki je povezan z občutkom za pravičnost in posameznikovimi življenjskimi in filozofskimi prepričanji, posledično povzroča pristope napram izključenim skupinam. Kot navaja Moscovici, bodo nasprotja med resničnim in idealnim v družbi ustvarila pogoje, v katerih bodo tisti, ki jih družba potisne na obrobje, postali atraktivni. Čeprav manjšinski posameznik ni nujno všečen, ga kljub temu lahko občudujemo zaradi njegovega poguma, iskrenosti, izvirnosti in podobnih atributov, kar mu odpre celo vrsto pobud, ko poskuša vplivati na večino. Nič ni narobe, če smo deviantni, tragično je, če takšni ostanemo. Celoten sklop dejavnikov, kot npr. notranji konflikt, želja po soglasju, dejstvo, da je deviant lahko privlačen in pozitivno zaznan, kažejo, da imajo devianti in manjšine tako dobro možnost, da bi vplivali na večino (Moscovici 1976, 74). Manjšina je bodisi pasivna bodisi aktivna in njihova mnenja, norme ter sodbe, ki sledijo splošni težnji, predstavljajo sposobnost vplivanja na spremembe v kontekstu, da tiste težnje, ki se razhajajo od večine, lahko vplivajo na spremembe. Mnenja, norme in stališča predstavljajo določeno pozicijo, ki odraža mnenje skupine, ki jo je potrebno vzeti v razmislek. Truffaut gledalca vodi do razumevanja fantovih stisk in ga vplete v razmerje njegovega varuha, v vlogi katerega pa se gledalec počuti nemočnega, saj ne more storiti ničesar, s čimer bi fantu pomagal ali mu olajšal njegove stiske ali pa mu pomagal pri napačnih odločitvah. Gledalec je zato jezen na vse akterje fantovega sveta, ki ga odrivajo na družbeni rob in percepcija do deviantnih oseb se začne odmikati od prevladujoče, saj so informacije, ki jih je gledalec pridobil v tej filmski izkušnji, pripeljale do novih okoliščin, ki vplivajo tudi na dotedanja stališča. Avtor gledalcu ne približa le fantovega sveta, ampak mu približa njegovo notranje doživljanje, občutke in stiske, ki se vedno bolj stopnjujejo, do trenutka, ko se odloči za beg. Gledalec teče z njim, tek se ne ustavi vse do takrat, ko prispe do morja, zabrede vanj, se obrne in z zamrznjenim posnetkom bližnjega plana Antoinovega obraza se film zaključí. Trenutek, ko se Antoine zave, da se je osvobodil, hkrati pokaže zavedanje, da ima ta razbremenitev drugo težino, s katero se bo

moral soočiti. Njegovo videnje in zavedanje je zamrznjeno v trenutku, ko se svet ujetosti in svet svobode pokažeta kot močno prepletajoča in izrišeta njegovo osamljenost. Svoboda je dosežena, vendar je dolgočasna, pusta, dezorientirajoča, ampak Antoine je preživel različne preizkušnje in izraz njegovega obraza je mogoče razumeti kot kljubovanje in odločenost preživeti (Ingram 2004, 45). Antoine je po svobodi hrepenel, a na koncu, ko jo le najde, ga prestraši. Ni bila namreč svoboda tista, kar je iskal. Zamrznitev njegovega pogleda na samem koncu zaznamuje gledalca. Antoinov pogled govori, da je svoboda vse drugo kot to, kar je pričakoval, pri čemer pa se zdi, da je odločen kljubovati tudi praznoti svobode, da bi našel to, česar ni nikoli imel. Antoine preživi tako sistem vzgoje kot sistem kaznovanja, ki ga skušata uokviriti in ga pripraviti za ustrezno funkcioniranje v družbi, kot tudi neizpolnjeno ljubezen do matere, ki ga odrine od sebe. Vse te silnice, ki ga zaznamujejo, ga delajo še močnejšega v njegovi sli po pobegu iz vsega, kar ga ne razume in ne sprejema.

Konec filma predstavlja popolno nasprotje letom umetnih in akademskih studijskih produkcij, ko Truffaut fanta ob morju posname z »odkrito«  
kamaro, kar je kritikom še dodatno zadalo neizpodbitno dejstvo, da je to, kar je Truffaut leto pred tem besno obljubljal, tudi uresničil, ko je pripeljal resničnost v film (Jefferson Kline 2004, 166). Zaključni kader, ko Antoine pogleda v kamero z izrazom, ki ne more izražati ne sreče ne veselja, temveč gledalca napolni s stisko, s katero se fant sooča in je ne prebije na svojem cilju, ko pride do tako zelenega morja. Prehod ciljne črte ga pahne v boj proti vsemu, pred čimer je pobegnil. Upor proti vsem avtoritetam, ki so ga silile k iskanju sprejetosti in topline, se izkaže za težko izhodnega, ko se v poziciji izven sooči z dejstvom, da je v tem boju povsem sam. Nowell-Smith (2008, 101) povzema, da tako kot izguba tradicionalnega junaka ne pomeni cinizma, tudi opustitev obveznega srečnega konca ni pomenila pesimizma. Verjetno je ravno obratno in je razširjenost srečnega konca v fikciji tekma za prepričanje, da se srečni konci v resničnem življenju ne pojavljajo dovolj pogosto. Nesrečen, odrešitveni konec je bil vedno dovoljen v evropski kinematografiji. *400 udarcev* se konča tako, da Antoine pobegne iz šole za prevzgojo, vendar bo zagotovo znova ujet, naslednji trije Truffautjevi filmi pa se končajo s smrtmi, Catherine in Jim v *Jules in Jim* (*Jules et Jim*, 1962), Lena v *Streljanje pianista* (*Tirez sur le pianiste*, 1960), Pierre v *Nežni koži* (*La peau douce*, 1964) (Nowell-Smith 2008, 105, 106). Liki se skozi film učijo, vendar njihovo učenje ni podrejeno širšemu procesu družbene reprodukcije. Truffaut se s svojim alter egom Antoinom ne ustavi ob zaključku filma, temveč ga oživlja še v štirih filmih v razponu dvajsetih let in tako gradi njegov razvoj. Truffaut je svoj film *400 udarcev* v zahvalo posvetil avtorju v najglobljem pomenu novega

vala Andréju Bazinu. Filmi francoskega novega vala, ki so se zoperstavili francoski filmski industriji, so imeli skupno težnjo v upiranju in prikazovanju nealtruističnih junakov in literarnih tematik. Kot izpostavlja Truffaut, prevladujoča šola ob približevanju realizmu leta tega uniči v trenutku, ko ga že končno zaobjame, tako previdno zapira bitja v zaprti svet, zabarikadiran s formulami, igrami besed, maksimami, namesto da bi dopustila, da jih sami vidimo s svojimi očmi. Avtor ne more vedno prevladovati nad svojim delom. Včasih mora biti Bog in včasih njegova kreacija (Truffaut 1954, 15). Novi filmski jezik je skupaj z vzporedno filmsko mislijo ustvaril teoretsko kritično razmišljanje, ki je trajno in globoko vplivalo na naše razumevanje filma kot medija.

#### 4.2.2 Divji otrok

Nowell-Smith povzame, da so skozi šestdeseta leta Truffautevi filmi še naprej raziskovali človeške situacije in težave, s katerimi so se ljudje soočali ravno zaradi svoje umeščenosti v fenomenalni svet. Truffautevi liki niso programirani, odzivni so na misli in na zunanje dražljaje, vendar so v osnovi vedno samoodločevalni in v prvi vrsti govorijo sami zase, tudi če so avtobiografski, kot je Antoine v *400 udarcev*, ali pa zagotavljajo skupni poudarek identifikacije tako avtorja kot občinstva (Nowell-Smith 2008, 146). Truffauteve filme iz 60-ih let lahko razumemo kot njegovo raziskovanje žanra, ki je bilo povsem specifično v primerjavi z drugimi ustvarjalci, ki so izhajali iz novega vala. Martin povzema, da se je konec 60-ih let končalo Truffautevo raziskovanje žanra. Novo desetletje je prineslo izjemno študijo odnosov med odraslimi in otroki v filmu *Divji otrok* (*L'Enfant sauvage*, 1970), v katerem divjega fanta vzgaja doktor Itard (igra ga sam Truffaut). Fant najde stabilnost, ki se vedno izmika Antoinu Doinelu, morda v tistem priznanju tega je Truffaut film posvetil Jean-Pierru Leaudu (Martin 2013, 43). Truffaut je snemal skrajno osebne projekte, ki jih je lahko od začetka do konca izpeljal tako, kot je želel sam, pri čemer je deloval v okviru »normalne« produkcije in neverjetno uspešno znal združiti tržne zakone in umetniško neodvisnost (Le Berre 1995, 15). Balansiranje zahtev industrije in lastnega angažmaja je gotovo eden izmed večjih izzivov filmskih ustvarjalcev, pri čemer je zvestoba lastnemu umetniškemu sledenju tista, ki omogoča, da umetnik v avtorju ne zamre. La Berre meni, da si je Truffaut veliko mero neodvisnosti lahko izboril po zaslugi njegove filmske družbe Carrosse, s katero si je lahko zagotavljal večji manevrski prostor nasproti diktatom filmske industrije, saj je večina njegovih filmov nastala v produkciji ali koprodukciji Carrosse. *Divji otrok* je kot še sedem njegovih filmov nastal v koprodukciji z ameriško družbo United Artists, pri čemer je do

podpisa sodelovanja prišlo zelo težka, saj naj bi bil film preveč poučen. Truffautevi filmi, v nasprotju z današnjim uveljavljenim prepričanjem, niso ravno polnili blagajn, ne glede na svojo univerzalnost in širok krog občinstva, zato se je zatekal h kompenzacijam, s katerimi je z uspehi vsakega drugega ali tretjega filma nadomestil vmesne izgube. Tako naj bi *Sirena Mississippija* (*La sirène du Mississipi*, 1969) zapolnila domnevno neizogibno izgubo *Divjega otroka*, vendar se je zgodilo ravno obratno (Le Berre 1995, 15). Truffautu je razumevanje zakonitosti trga in umetnosti ter smiselno delovanje znotraj obeh okvirjev širilo prostor ustvarjanja, s čimer si je omogočal svobodo, ki jo je potreboval za svojo ustvarjalno pot. Kot povzema La Berre se je Truffaut zavedal svoje teme in tega, kar je želel pokazati in pripovedovati in se je pri tem naslanjal tudi na »sprožilce«, kot je poimenoval stvarne, dejanske »komplementarne ideje« (pri *Divjem otroku* je bil ta sprožilec ideja, da bi sam igral doktorja Itarda, za *Zgodbo o Adèle H.* (*L'histoire d'Adèle H.*, 1975) je bila odločilna komplementarna ideja, da bi uporabil glasbo Maurica Jauberta). Tovrstni sprožilci so povzročili, da je izbral smer, se poglobil v svojo temo in ponovno iznašel svoj film, prihajali pa so lahko tudi od zunaj. Pri *Divjem otroku* je bil zunanji sprožilec mnenje Jacquesa Rivetta, ki je spodbudil Truffauta k radikalnejšim odločitvam. Rivettovi sveži in ostri namigi delujejo na Truffauta kot odkritje in ga opozorijo ter njegovo logiko potisnejo do skrajnosti. Tako zavrača polovične ukrepe, zmanjša posredovanje kmetov in zija na najbolj nujno. S tem poveča trenutke, ki poudarijo naravno obnašanje divjaka, npr., ko je otrok sam v gozdu, med pitjem vode iz hudournika, ko pleza po drevesih, lov, boj s psi. Rivettovi zunanji pogled na scenarij je na neki način pripeljal Truffauta do tega, da je ugledal svoj »pravi« film, se odločil za temo (Le Berre 1995, 81–82). Pri svojem ustvarjalnem delu je izhajal iz lastnega zavedanja zgodbe, ki jo je pilil do izjemnosti, pri tem pa se ni zanašal le na lastno videnje, razumevanje in interpretacijo, temveč se je podajal izven lastnih omejitev in iskal širši aspekt doprinosa k realizaciji svojih idej.

*Divji otrok* je posnet na podlagi resnične zgodbe v črno-beli tehniki, dogajanje (v glavnini se dogaja med dvema likoma) je časovno postavljeno ob konec osemnajstega stoletja, večinoma na francosko podeželje, osnovo zgodbe predstavljajo izpiski dr. Itarda. Leta 1798 so lovci v gozdu v Aveyronu lovili in ujeli mladega fanta, starega okrog 11 ali 12 let. Film se začne z ujetjem "dečka volka", otroka, ki je v divjini živel kot žival, in spremlja proces njegovega vstopa v človeško civilizacijo. Uvodni del filma prikazuje lov s podivjanimi psi na otroka, ki ga lovec poimenuje kot stvar, ko želijo fanta z dimom spraviti iz zavetišča pod zemljo, v katerega se je v lovu nanj zatekel: »Spravi tisto ven«. Fanta lovci ujamejo. Zatem

vidimo dr. Itarda, ki v časopisu bere članek o ujetju »divjega fanta«. Ko bere članek o ujetju divjaka in gre mimo na zidu viseče anatomske deske s človeškim obrazom, prepredenimi z žilicami, mu pripada prva človeku razumljiva beseda, ki je povezana z razmišljanjem in intelektom (La Berre 1995, 82). Dr. Itard se takoj zainteresira za fanta z željo, da bi tega otroka pripeljal v Pariz in ga pregledal ter ugotovil stopnjo njegove inteligence in njegovo naravo z vidika njegove prikrajšanosti za vso izobrazbo in življenje, ločeno od njegove vrste. »Odločen in jasen govor, ki ga je Truffautev glas ovekovečil za zmeraj (Truffaut mu je dal še enega svojih značilnih gibov: način, kako izreže in spusti v mapo članek, ki je vzbudil njegovo pozornost) in ki se pojavi po lajanju psov in po grobih in zmedenih vzklikih lovcev« (La Berre 1995, 82). Po tem, ko deček iz pripora pobegne in ga ponovno ulovijo in ga peljejo skozi vas, kjer je tarča zanimanja domačinov, nato ga ponovno zaprejo in pripravijo za odhod v Pariz, kamor ga peljejo priklenjenega z vrvjo okrog noge. Otrok, ki je povsod predmet velikega zanimanja, radovednosti in čudenja in za katerega menijo, da je gluhonem, pristane v Nacionalnem inštitutu za gluhoneme. Množica radovednežev ga pričaka tudi pred inštitutom, po pregledu fanta in ugotovitve stare rane z ostrim predmetom sklepajo, da so ga pustili v gozdu z mislijo, da so ga ubili, ko je bil star 3 ali 4 leta.

Z vsako novo ugotovitvijo se fant vedno bolj oblikuje kot žrtev ne samo krute usode, temveč grozljive človeške krutosti, ki mu je odvzela možnost biti človek. Težina človeške bede se kaže v vsaki novi situaciji, tudi, ko je fant pripeljan na ogled pariški eliti, ki si v trumah ogleduje »divjega dečka«. V to groteskno resničnost, ki jo ustvarja človeška civilizacijska narava, poseže dr. Itard v zgroženosti, kako fanta v instituciji razkazujejo kot čudaka, spako in manjvredno bitje in ga želijo umestiti v zavod za osebe s posebnimi potrebami, zato ga vzame v svoj dom, saj verjame, da ga lahko nauči del tega, kar so mu leta življenja v divjini in prepuščenosti samemu sebi ter naravi vzeli ter nadomesti njegov razvojni manko. Truffaut dialoge ukine ali jih naredi nerazumljive in s tem prve besede in njihov monopol prihrani za Itarda in ne za kakšnega nepomembneža, pa četudi je veljak (La Berre 1995, 82). Itard je lik, v katerem so osredotočene vse bistvene komponente tako v njegovem odnosu do otroka kot odnosov do njega s strani vseh zunanjih dejavnikov. »Želja po odstranitvi vseh posrednikov med njim in otrokom je – po njegovih lastnih besedah – prepričala Truffauta, da je sam odigral vlogo« (La Berre 1995, 827). Avtor gledalca pelje k razumevanju pozicije dr. Itarda, ki fanta reši iz zanj uničujoče institucije, ki zanj ni primerna in mu da možnost, da bi se razvil v enakovrednega člana družbe. Avtor prek dožemanja doktorja prenese vplive na dožemanje gledalca. Ker dr. Itard kot strokovna avtoriteta verjame v fantove sposobnosti, je

ta njegova percepcija fanta prenesena tudi na gledalčevo dojetanje, ki hrepeni po tem, da se dr. Itard v svoji presoji ne moti. Zgodba gradi na tem, da se gledalec pridruži naporom dr. Itarda, da fantu privzgoji vse za civilizacijo potrebne veščine. Fiske in Taylor povzemata, da ljudje običajno poenostavljamo svet in si prizadevamo za hitrejše razumevanje, pri čemer ne stremimo k natančnosti. Kognitivni sistem omogoča nekaj vgrajenega nadzora kakovosti. Motivacijski sistem, ki deluje v družbenem in osebnem kontekstu, določa tudi, kako skrbno posamezniki obdelujejo informacije o sebi in o drugih. Motivacija je nenehno v interakciji z različnimi kognitivnimi dejavniki, kot so pripisovanje pomenov, sheme, kodiranje, spomin, sklepanje in stališča. Prepletenost motivacije in spoznanj je v teh procesih velika (Fiske in Taylor 1991, 554). Gledalec je močno motiviran za aktiviranje lastnih spoznavnih procesov. Iz pridobljenih novih informacij sklepa, da so nameni dr. Itarda edini primerni in smiselni. Sledi njegovim naporom, ko začne z očetovskim pristopom s svojo gospodinjo Madame Gurin fanta učiti civiliziranega življenja in osnovnih funkcionalnosti življenja, poleg le-teh pa se intenzivno usmerja v učenje govora in komunikacije: »*Naučila ga bova videti in slišati.*«. Učita ga osnov hranjenja, gibanja, oblačenja. Fant, ki ga poimenujeta Victor, počasi napreduje v osnovnih veščinah, vendar pa se mu govor še vedno ne razvije. Dr. Itard za vzpodbudo uporabi željo po mleku, ki ga ima Victor izjemno rad in sčasoma s težavo, a vendarle, izusti besedo, artikuliran zvok, vendar rezultat ni to, kar je dr. Itard upal, da bo, saj je bil zvok le znak užitka, ki ga je doživel. Mleko predstavlja simboliko neobstoječe matere in osnove preživetja, ki je bila Victorju odvzeta in se mu sedaj ponuja v nadomestni obliki. Truffaut vsakemu prizoru poda specifičen pomen. S tem ko daje pomen notranjosti in pomen zunanosti, vsak zase določata pozicijo sporočilnosti, ki je umeščena v izbran prostor, kar kaže na razlikovanje med naravo in civilizacijo. To gledalca navda z razkorakom Victorjevega primarnega sveta in sveta, v katerega je bil prisilno priveden ter obenem vanj vsadi dvom o upravičenosti civiliziranja Victorja.

Prek procesa učenja, ki ga dr. Itard izvaja, gledalec doživlja po eni strani veselje ob napredku in na drugi strani indiferentnost Victorja, ko se nauči novih stvari. Ob tem pa se ob izpadih fanta, ko mu postane učenje obremenitev, pokaže njegova nemoč in občutenje težine ter želja po izklopu iz procesa. Ob vsakem »izpadu« fanta pomirja Madame Gurin, ki dr. Itardu očita, da vsako fantovo veselje spremeni v proces učenja, s katerim pretirava in posledično fanta pripelje do izčrpanosti in upora, kar dr. Itard razume kot smiselni očitek in posledično fantu omogoči več sproščenih doživljajev, v katerih uživa. Prizor, kjer se Victor na vrtu prepusti teku v dežju, med katerim se ponovno giblje po vseh štirih, daje občutek njegove izgube

vsega, kar so mu vzeli in kar mu predstavlja njegovo bit. Podobno se kaže v prizoru, ko se Victor ponoči ob polni luni predaja naravi in kot v nekakšnem lastnem obredu povezuje s svojim prvinskim svetom, do katerega le še redko lahko dostopa. Fanta vidimo v obeh vlogah, tako v civilizacijski preobrazbi kot v njegovem poznanem okolju, kar povzroči pomemben premik v razmisleku, ki ga je želel avtor podati – ali je celoten proces, v katerega je bil fant prisiljen, upravičen in pravilen. Okoliščine, na osnovi katerih je gledalec gradil svojo percepcijo, so se tekom zgodbe spremenile in iz spremenjenih okoliščin se spremenijo tudi kognitivni dejavniki, ki vplivajo na spremembo shem in stališč. Z novimi informacijami in novimi izkušnjami se ustvarijo pogoji za spremembo že razvitih shem in formiranje novih. Številne prednosti shem za obdelavo informacij pa bi bile izgubljene, če bi se sheme spremenile ob vsakem srečanju z rahlo neskladnimi informacijami (Fiske in Taylor 1991, 151). Tudi uporaba shem se lahko spreminja, ko se le-te vzpostavljajo in razvijajo. Z izkušnjami in uporabo sheme postanejo bolj abstraktne in zapletene, kar je tudi pričakovano, ko se določeno znanje kopiči. Poleg tega postanejo sheme bolj organizirane in kompaktne, kar olajša učinkovito uporabo. Prav tako postanejo bolj odporne glede na potrditev, asimilacijo sprememb. Postopno spreminjanje shem je pogojeno s kontinuiranimi dokazi, ki lahko posameznika vzpodbudijo k spremembam shem. Gledalec je motiviran za nove informacije odvisno od situacije, v kateri se nahaja, in od svojih želja ter ciljev.

Gledalec je nenehno izpostavljen novim virom informacij in v procesu procesiranja le-teh je nenehno podvržen možnostim za spremembe obstoječih shem in za formiranje novih. Fiske in Taylor navajata, da obstajajo različni pritiski k ohranjanju shem kot statusa quo, kar dokazujejo raziskave o vztrajnosti prepričanj v zvezi z mešanimi ali potrjujočimi informacijami. Sodbe iz druge roke so običajno brezpogojno sprejete, pogosto brez preverbe izvirnih podatkov, na katerih temeljijo. Po drugi strani pa obstajajo teoretični razlogi za možnosti sprememb shem, saj bi bili v nasprotnem primeru kognitivni sistemi ljudi neprožni in neprilagojeni. Pritiski k spremembam shem vključujejo ustrezne nadomestne sheme, pomen videnja ljudi kot posameznikov in druge okoliščin je vezan na prizadevanja za boj proti stereotipom (Fiske in Taylor 1991, 178). Napačna shema lahko povzroči ljudem neučinkovito reševanje težav in zapravljanje časa, ko zasledujejo zavajajoče izhodiščne informacije, kar lahko privede do napačnega, pristranskega kodiranja in nepravilnega sklepanja. S tem ko posameznik pridobiva vedno več informacij, postajajo tudi sheme bolj kompleksne in tudi bolj abstraktne, sčasoma je tudi njihova organiziranost vse boljša. Sheme testiramo v različnih situacijah in jih prilagajamo glede na nove informacije. Tako je



gledalec v zgodbi, ko spremlja Victorja in dr. Itarda v različnih fazah njunega odnosa in različnih fazah Victorjevega razvoja, izpostavljen spremembam videnja in okoliščin, kar ustvarja pogoje za spremembe obstoječih shem.

Tudi nadaljevanje zgodbe vodi gledalca po poti nagibanja v različne smeri upravičenosti in neupravičenosti civiliziranja divjega fanta, ko proces učenja in razumevanja napreduje na podlagi kaznovanja in nagrad. S ciljem ugotavljanja napredka se dr. Itard odloči za, kot jo sam poimenuje, gnusno stvar. Viktorja preizkusi s kaznovanjem po krivici za stvar, ki jo je storil pravilno in fant se odzove z uporom, torej njegova reakcija odraža pravilno razumevanje pravice in krivice. Ugotovitev tega fantovega občutenja daje upanje za napredek tudi na ostalih področjih, vendar Victor kmalu, v spletu okoliščin, ki mu ne omogočajo rednega sprehoda, pobegne. Po preživetih noči v njegovem naravnem okolju pa se vrne v hišo dr. Itarda, kar kaže na spoznanje, da mu njegov primarni bivanjski prostor ne nudi več tega, kar je pričakoval. Postal je ujet v civilizacijo in se vanjo prostovoljno vrnil, kar kaže na to, da njegov svet ni več njegov, podredil se je sistemu sveta, kot so od njega zahtevali. Dr. Itard njegovo vrnitev domov povzame z besedami: »Victor, izjemen mladenič si z velikimi pričakovanji.« Pri tem pa Truffaut gledalca v filmu pripelje do točke, ko vprašanje, ki se sicer poraja že od začetka filma, ali je bila odločitev iztrgati fanta iz njegovega sveta, pravilna, postaja vse močnejše in vse pomembnejše. Truffaut tako gledalcu ne poda enoznačnega odgovora, ampak ga vodi v razmislek o pravilnosti ravnanja institucij v primeru divjega fanta. Podružbljanje divjega fanta se na začetku filma zdi kot edina smiselna odločitev in konsenz vseh vključenih v procesu pomoči fantu. Gledalec pa je prek filmske izkušnje pripeljan do točke, ko se vpraša, ali je njegovo dojetje situacije in odločitev najboljša za osebo, ki je predmet odločanja drugih. Moscovici opredeljuje, da ima konsenz dve psiho-sociološki funkciji. Te funkcije so na eni strani potrjevanje mnenj in sodb, na drugi strani pa zagotavljajo samoizpopolnjevanje, ponovno potrditev identitete za osebo, ki izraža mnenja in sodbe. Obstajata dve funkciji soglasja, ki vstopata v proces vplivanja, vendar tisto, kar je prevladujoče in zato oblikuje družbene interakcije in vpliva na izmenjave, določa družbena norma. Prva funkcija je vprašanje osebe, ki želi potrditi, da osebno dojetje in razumevanje resničnosti ustreza socialno potrjeni resničnosti. Druga funkcija je vprašanje upravičevanja in zagovarjanja lastnega dojetja resničnosti in poskusa delitve te zasebne resničnosti, da bi lahko postala javna. To, za kar mislimo, da je resnično, morajo tudi drugi videti, da je resnično, ker namreč želimo, da je drugim všeč to, kar je všeč nam (Moscovici 1976, 152). V tem primeru pa se gledalec preizprašuje ravno obratno, ali je to,

kar se zdi pravilno odgovornim institucijam, resnično pravilno in dobro za posameznega človeka, na katerega življenje vpliva. Katere so torej tiste norme, ki določajo objektivnost mnenj in sodb, na osnovi katerih se sprejemajo odločitve in ustvarja vedenje. Foucault izpostavi, da je potrebno ločiti med oblastnimi razmerji kot strateškimi igrami med svoboščinami in dominacijskimi stanji. Zaradi strateških iger določeni posamezniki poskušajo določati vedenje drugih, ki se na to odzivajo tako, da nočejo pustiti, da bi jim določali vedenje, ali pa tako, da tudi sami določajo vedenje drugih. Dominacijska stanja pa so to, čemur običajno pravimo oblast. Med obojim so vladne tehnologije, ki predstavljajo način vladanj (ne glede ali gre za vladanje instituciji ali pa vladanje ženi itd.). Nujna pa je analiza teh tehnik, ker se dominacijska stanja velikokrat vzpostavljajo in ohranjajo prek tovrstnih tehnik. V Foucaultovi analizi oblasti obstajajo tri ravni, in sicer strateški odnosi, tehnike vladanja in dominacijska stanja. Vladnost implicira odnos do sebe, s pojmom vladnosti želimo zajeti vse prakse, s katerimi lahko vzpostavimo, definiramo, organiziramo, instrumentaliziramo strategije, ki jih posamezniki zato, ker so svobodni, lahko uporabljajo drugi proti drugim. Svobodni posamezniki poskušajo nadzirati, določati in omejevati svobodo drugih, za to pa imajo na razpolago orodja, ki jim omogočajo, da vladajo drugim. V primeru, da oblasti ne poskušamo analizirati na osnovi svobode, strategij in vladnosti, ampak na podlagi politične institucije, si lahko subjekt zamislimo samo kot pravni subjekt. Tako imamo pred seboj subjekt, ki pravice ima ali pa jih nima in ki je zaradi institucije politične družbe pravice dobil ali pa izgubil. S tem se vrnemo k pravni konceptiji subjekta. Po Foucaultovem mnenju pojem vladnost omogoča uveljavitev svobod subjekta in odnosa do drugih, torej tega, kar je prav materija etike (Foucault 2007, 258). Subjekti ponotranjijo vzpostavljene norme, kar prispeva k funkcionalnosti družbe in njeni večji produktivnosti. Z vzpostavitvijo moralnih standardov in sistemov discipliniranja se ohranja določena stopnja svobode, ki jo lahko uživa posameznik, vendar pod poznanimi pogoji spoštovanja norm. Gledalec videno, slišano, občuteno prenese v sistem svojega vsakodnevnega življenja, kjer sledi postavljenemu redu in pravilom, vendar pa v ta svet prinese tudi novo izkušnjo, ki ga postavi v pozicijo, ko mora novo vedenje, ki se nagiba v različne smeri in ni enoznačno, kategorizirati v obstoječe sheme. Kar avtor doseže, je to, da gledalec novo znanje veže na predhodna stališča, ki ob tej izkušnji predstavljajo potencial za spremenjeno vedenje. Če se mu je ob prizoru ujetja in institucionalizacije divjega fanta brez pomišljanja zdelo pravilno, da se fanta civilizira, se v drugi polovici filma o tem preizprašuje. Percepcija gledalca je tako postavljena pred prevrednotenje, na kar je vplivala prikazana zgodba, kreirana s strani avtorja, ki prikazuje dve plati, in sicer racionalno in čustveno. Zaznavo oblikuje in uravnava

psihološko videnje, pri čemer se z našo zaznavo, v kateri je kal podvajanja in videnje, mešajo imaginarni procesi (Morin 2015, 97). Naše videnje realnega se dopolni z imaginacijo, ki se prepleta s psihološkimi razlagami, na katere vplivajo tako subjektivni kot objektivni vidiki. »Skupni proces je projekcija-identifikacija, toda medtem ko se afektivne projekcije-identifikacije pustijo odnesti imaginarnim procesom, objektivne projekcije-identifikacije imaginarne procese odnesejo v okvir praktične določenosti: subjekt projicira racionalizirajoče strukture, ki stvari ne identificirajo z njim, temveč z njo samo, tj. z nekim tipom ali zvrstjo« (Morin 2015, 98). Zaznavni in afektivni pojavi prek participacije ustvarjajo videnje, ki se prepleta s subjektivnimi in objektivnimi aspekti, ki se nenehno prepletajo, dopolnjujejo in prekrivajo. Projekcija-identifikacija je krožni proces, ki ga omogoča gledalčeva participacija, na katero vplivajo podobe resničnega sveta in gledalčevo lastno razumevanje. Od prvega nastopa na zaslону je Itard predstavnik racionalnega, urejenega, znanstvenega pristopa k življenju, ki je v nasprotju z nenadzorovanimi, nagonskimi gibi in čustvi otroka (Holmes in Ingram 1998, 157). Victor je bil podvržen mnogim izgubam in razvojnim mankom, ki jih je težko ali pa povsem nemogoče nadomestiti, vendar dr. Itardu delno uspe obuditi sposobnosti izražanja želj, oblikovanja in sporočanja izkušenj s simbolizacijo. Vendar se ob tem postavi vprašanje, kaj vse dr. Itard Victorju vzame s tem, ko želi zatreti njegovo naravo, ki mu je pomagala preživeti, in mu prebuditi čute, ki mu bodo pomagali živeti v civilizaciji, kar pa mu predstavlja ujetost v svetu, ki ni njegov. In v tem kontekstu je gledalec ponovno postavljen pred izziv, ko mora pretehtati vse, kar mu je na novo predočeno. Film pokaže več plati človeške narave, kar lahko razumemo kot pomembno družbeno odgovorno usmerjenost. Ingram ugotavlja, da je *Divji otrok* morda film, s katerim se Truffaut najbolj približa kreiranju predanega filma, katerega pomembni cilj je izpostaviti tematiko zaščite otrok. V svojem fokusu na Victorja daje film močan dokumentarni občutek, pri tem pa film ni izmišljen in zelo natančno spremlja resnične dogodke in like. Vsi ti dejavniki film naredijo polemičen, z njim želi avtor zbuditi zavest in spodbuditi razpravo o temi zlorabljenih otrok. V središču filma je zaznati dobro manipulirano napetost, ki izhaja iz dvojne narave sodobne civilizirane družbe. Na eni strani zaznamo pozitivno moč izobraževanja in Victorjev počasen, a varen napredek, na drugi strani pa okrutno, perverzno vedenje tako imenovanih civiliziranih ljudi. Otroka zasledujejo lovci, ki so veliko bolj barbarski od njega samega, njegovemu živalskemu videzu in hoji se posmehujejo kmetje, ogledovati si ga hodijo Parižani, ki plačajo, da vidijo najnovejšo zanimivost kot razstavni sejmski objekt. Tudi visoko izobraženi zdravnik ga hitro kategorizira kot "idiota", ki je primeren le za azil. Malo presenečenje je torej, da je najbolj

prepričljiva scena filma tista, v kateri dr. Itard krivično kaznuje Victorja, da bi ugotovil, ali je razvil občutek za to, kaj je prav in kaj narobe (Ingram 2004, 103). Film izvrstno postavlja pred gledalca vprašanja, kaj je za fanta najbolje, najustreznejše in pravično, pri tem pa ne podaja enoznačnega odgovora in pušča gledalcu, da se mu odvijajo procesi, s katerimi bo film lahko ustvaril pogoje za vplivanje na njegovo vedenje. Avtor tako preda to odločitev gledalcu, pri čemer mu je podal svoj pogled prek tistih informacij, ki jih je želel izpostaviti. Film je vzpodbudil nove dražljaje, ki gledalca premaknejo iz predhodne pozicije in odprejo teme, ki so prenosljive v vsakodnevno življenje.

Film *Divji otrok* se osredotoča na »domače« Truffauteve teme odsotnosti očeta, vloge izobrazbe, jezika in komunikacije. Itardova znanstvena odmaknjenost in poudarek na redu in avtoriteti, ki so pogosto postavljeni v nasprotju z nežnejšim, bolj ljubečim odnosom gospodinje, kot poudarita Holmes in Ingram, povzročajo odzivnost gledalcev in postavljajo pod vprašaj pravičnosti Itardovega cilja in represije, ki jo zahteva. Vsak Viktorjev tek, tako kot Antoinov v zaključnem delu *400 udarcev*, je tek proti vodi in tako kot pri Antoinu tudi tu voda dobi konotacije izgubljene in zaželenne materinske prisotnosti proti suhosti preveč urejenega družbenega reda (Holmes in Ingram 1998, 159). Tako kot se je Antoine upiral ujetosti institucionalnih okvirjev in družbenih norm, se je Victor upiral bolečemu procesu učenja jezika, družbenih kodeksov in manir, ki mu predstavljajo ujetost. Pojavi se vprašanje, ali Itard zanj predstavlja samo sistem, ki se mu mora podrediti, ali in v kolikšni meri predstavlja antipol temu. Avtor gledalcu noče vsiliti lastnih vrednot in sodb, ampak mu odpira pot do ponovnega razmisleka o lastnih stališčih, ki bodo lahko vplivala na spremembe percepcije, vezane na obravnavano tematiko. Za to so ustvarjeni pogoji z aktivacijo v proces ponovnega vrednotenja preteklih in novih informacij. Percepcija ni pasivni pretok fizičnih dražljajev v izkustvo, ampak je proces, ki zahteva od posameznika aktivno participacijo, saj mora selekcionirati, kategorizirati, interpretirati in sklepati za dosego pomenov iz socialnega sveta. Hastorf, Schneide in Polefka definirajo percepcijsko dejanje kot zapleteno obliko reševanja problemov, katere cilj je ustvariti stabilnost, v kateri imajo naše zaznave določen odnos do zunanjih dogodkov. Percepcijsko dejanje ustvarja napoved, ki jo lahko uporabimo kot osnovo za ukrepanje. Cilj je predvidljivost okolja, sredstvo za dosego cilja pa je določitev vzročnega odnosa. Izkustveni svet je smiseln, saj strukturirani in stabilni dogodki niso ločeni drug od drugega, ampak se zdi, da so sčasoma na neki način urejeni. Naše izkušnje so običajno smiselne v tem, da so strukturirane in stabilne, pri tem so sorodne v kontekstu, da so nam poznane predvsem v smislu, da imajo dogodki posledice drug za drugega (Hastorf

idr. 1970, 8). Naše dojetanje namernosti drugih nas pripelje do tega, da organiziramo vedenje drugih ljudi v segmente učinkovanja, ki tvorijo zaznavne enote. Če določeno namero zaznavamo večkrat, smo ljudje nagnjeni k temu, da jo dojemamo in kodiramo kot trajno osebnostno lastnost. Da pa bi sporočilnost filma sploh prišla do ljudi, se tudi v tem primeru soočamo z distribucijskimi zahtevami in tržnimi interesi. Funkcija, ki jo ima komunikacija filma, ki pride do gledalca, je v dobi vzporednega digitalnega sveta vseprisotna in sega daleč preko oglaševanja filma kot produkta, je pa bil ta pomemben del iskanja poti do gledalcev ključni del distribucije filma že pred dobo digitalizacije. Kot navaja Le Berre, je bil Truffaut tako kot v vse faze filmskega procesa zelo intenzivno vključen tudi v pripravo komunikacijskega materiala pred premierami svojih filmov, saj je premiero in predstavitev svojih filmov nadzoroval izjemno natančno ter svoje mnenje izražal tako za oglase, plakate, fotografije za razstave kot tudi za televizijske reklamne spote. Brezpogojno je bilo potrebno, da se je bojeval za korektne pogoje prikazovanja in predvsem za zadovoljivo trajanje predvajanja, predvsem za filme, ki na prvi pogled zgledajo bolj zahtevni, kot je npr. *Divji otrok*, a tudi za druge, ki so bolj »komercialni«. Iz tega razloga je ekstremno močno nadzoroval reklamne materiale. Truffaut je namreč ohranil predstavo o gledalcu, kot je bil nekdanji tudi sam, torej o gledalcu, ki naključno zaide v kino in pred vhodom gleda fotografije filmov. Tako je pred premiero *Divjega otroka* reagiral s sporočilom: *»Prejel sem vaš lepak in mislim, da je katastrofalen. Mislim, da bi potrebovali zelo cenen in simboličen lepak, podoben ovitkom serije Fleuve Noir, z neke vrste odraščajočim Tarzanom. Jean-Pierre (Cargol), ki visi na veji v pravem gozdu – to ustreza globokemu zanimanju občinstva. Gledalec pride film gledat zaradi reklamnega materiala, ne pa njegovega slovesa. Namesto tega pa imamo kvaziometniški lepak, ki »ne govori«, nekoga, ki ni ne dekle, ne deček, predvsem pa ne divjak. Vse v ohlapnem stilu »Art et Essai«. Vztrajam, da je fotografija, ki sem jo izbral in je na ovitku plošče ter na naslovnici Film français, gotovo boljša – na barvni podlagi pa še toliko bolj učinkovita.«* Neločljivo sta povezani strogost pogleda in odločnost estetskih in moralnih zahtev (Le Berre 1995, 63–64). Gledalec bo izbral film, ki ga privlači zaradi različnih vzrokov, veliko vlogo pa igra vizualni material, ki komunicira film. Pri filmih, ki zahtevajo ne samo večji intelektualni napor med samim procesom gledanja, temveč tudi širino in zrelost v procesu izbora filma, je še toliko bolj pomemben celotni distribucijski lijak, ki pripelje gledalca do ogleda. Brez soočenja gledalca in filma ni ustvarjenih pogojev, ki sploh lahko vodijo do procesov, ki so predpogoj za spremembe percepcije.

### 4.2.3 Črni Peter

V duhu novovalovskih gibanj, ki so se širila iz Francije po Evropi in svetu, so iz novih ustvarjalnih naporov in potreb po preseганju ustaljenih konceptov nastale mojstrovine tudi v okviru češkoslovaške filmske produkcije. Za češki novi val, ki je bil prepoznan kot eden izmed najpomembnejših gibanj svetovne kinematografije, je sicer značilno, da se ni neposredno bojeval z aktualno politično in družbeno strukturo, vendar so filmi, ki so nastali iz teh umetniških vzgibov, neprisiljeno in spontano reflektirali družbeno politično realnost in na ta način še učinkoviteje izpovedovali pozicijo navadnih ljudi znotraj sistema. Ne glede na vpliv zahodnoevropske "umetniške" kinematografije in prepričanje v umetnost kot medij, ki govori resnico, je nasprotovanje oblikam (in vsebinam) socialističnega realizma spodbujalo odprtost za nove metode približevanja izkušnjam, ko naj bi umetnost nadomestila zadušeni in neustreznosti politični diskurz (Hames 2005, 271). V ospredju ni bila sporočilnost, s katero bi želeli avtorji izpovedovati aktualno stvarnost, temveč so se ukvarjali s prikazovanjem resnične vsakdanjosti povprečnega človeka, s katerim so se lahko identificirale množice in znotraj teh zgodb so okoliščine, v katerih so ti junaki sobivali, izpovedovale svoje zgodbe. Kot navaja Martin, se je leto 1963 izkazalo za prelomno leto za češkoslovaško kinematografijo, tako kot leti 1958/59 za Francoze in Britance. Preveval jih je občutek, da nacionalna kinematografija zamira in da je treba razmeroma nujno nekaj storiti glede tega. Kot je večkrat poudaril Miloš Forman, so bili preprosto bolni in utrujeni od slabih filmov, to pa je bila morda bolj kot kateri koli ideološki položaj ena od gonilnih sil češkega novega vala. Spodbudila jih je tudi prenova češke literature. Tako kot pri »Novem romanu« v Franciji in »Jeznih mladeničih« v Veliki Britaniji je bila tudi češkoslovaška kinematografija močno povezana z novim pisanjem. Pisatelji, kot so Bohumil Hrabal, Arnošt Lustig, Václav Havel, Josef Škvorecký in Milan Kundera, niso samo vplivali na ustvarjalce novega vala, ampak so pogosto z njimi tudi sodelovali. Tega leta je očarljiva, a subverzivna fantazija Jasnýja film *Ko pride maček (Až přijde kocour, 1963)* v Cannesu osvojila posebno nagrado žirije. Jasnýjev film je klasičen primer češke naklonjenosti nadrealizmu in humorju, ki opisuje nenavadna dogajanja v provincialni šoli, se izogiba neposredni subverziji in zabavi, pri čemer svoje cilje prikrije v humorno in dobrodušno farso in se s tem poveže s češko tradicijo, ki se razteza nazaj do Jaroslava Haška in njegovega velikega romana *Dobri vojak Švejk* (Martin 2013, 119–120). To pa je bil šele začetek zagona češkega novega vala, za katerega je značilno, da se avtorji niso direktno soočali z družbeno in politično realnostjo, temveč se je le-ta v filmih izražala sama po sebi, brez neposrednih aplikacij na njeno

brezkompromisnost in vseprisotnost. Pri tem pa se je še vedno čutila povezanost z njihovo tradicijo, ki so jo znali vkomponirati v novo povednost. Nowell-Smith povzema, da so češki novi val skoraj v celoti sestavljali mlajši ljudje, ki niso bili člani partije: Miloš Forman, Evald Schorm, Věra Chytilová, Ivan Passer, Jan Němec, Jiří Menzel, če omenimo le najbolj znane. To so bili ljudje, ki niso imeli posebnega interesa za gradnjo socialistične kulture. Kar zadeva njih, je bil tako imenovani socializem nekaj, kar je bilo tam, z njim so odraščali, obstajal je in jim na splošno ni bil všeč. Če so bili socialisti, so bili socialisti brez kompleksov.

Češki novi val je bil kratek, ampak briljanten s hitrimi začetki v letih 1963 in 1964 in se je zaključil s sovjetsko invazijo septembra 1968. Pomembno dejstvo, ki je povzročilo razlikovanje tega novega vala, je bilo, da so bili njegovi člani že otroci drugih novih valov. Niso mogli videti veliko novih filmov, ki so prihajali iz zahodne Evrope in Severne Amerike, toda kot študentje nacionalne filmske šole FAMU ali kot obiskovalci festivala v Karlovyh Varyh so si lahko ogledali lepo število filmov, in sicer nekaj francoskih, nekaj britanskih, predvsem pa novih dokumentarcev iz različnih virov v neposrednem kinematografskem načinu, filmov, v katerih je kamera gledala in čakala, in na koncu se je nekaj zgodilo. Ko je ta nova generacija začela snemati filme, je to storila sprva po malem in na način, ki ni pretirano pritegnil pozornosti oblasti. Pravi del češkega novega vala je pogosto razumljen s Formanovim igranim filmom *Avdicija* (1964) in ko je izšla nova različica tega filma, je bil Forman že kontroverzen. Formanov prvi celovečerec *Črni Peter* (*Černý Petr*, 1964; poimenovan tudi kot *Peter in Pavla*), katerega protagonist Peter je prikazan kot len mlad fant, ki svoje službe ne opravlja ne dobro in ne z veseljem, je bil v takratnem političnem sistemu kontroverzen. V nobenem političnem sistemu naj ne bi bilo nič nenavadnega, če mladi ljudje opravljajo dela, ki jim niso všeč, in se ne razumejo briljantno s starši. Toda delajoča mladina v socialistični Češkoslovaški naj ne bi bila lena. Forman se je nevede znašel v središču nevihte, v kateri je bil lik Peter, oblasti pa so igrale vlogo Petrovega očeta. V filmu ni bilo ničesar, kar bi bilo mogoče cenzurirati, vendar se je uradnim kritikom zdel globoko žaljiv. Tovrstne polemike na nizki ravni so spremljale naslednja štiri leta ne samo Formana, temveč tudi druge ustvarjalce češkega novega vala. Redko so filmi namerno provocirali oblast, vendar so bili kljub temu razumljeni kot žaljivi. Interpretacija politike ali političnih implikacij novega vala ni enostavna, vendar bi lahko rekli, da so se filmski ustvarjalci trudili biti apolitični v situaciji, ko apolitičnost ni bila mogoča. To so vedeli, vendar so kljub temu poizkušali. Vsaj dva filma, posneta v opojnem obdobju med letoma 1963 in sovjetsko invazijo leta 1968, pa sta odločno vodila polemike. Eden je bil Formanov *Gori, gospodična*

(*Hori, má panenka*, 1967), drugi pa *Marjetice* (*Sedmikrásky*, 1966) Věře Chytilove (Nowell-Smith 2008). Češki novi val je izjemno pronicljivo in družbeno kritično slikal zgodbe malih navadnih ljudi na način, ki je predstavljal neke vrste manifest takratne družbe in hkrati podajal pomembna sporočila velikih razsežnosti. Njihov način ni bil neposreden obračun s politično oblastjo, s katero se niso ukvarjali, a je kljub temu ali pa ravno zaradi tega le-ta prišla do izraza skozi filmska življenja, ki so črpala iz resničnih, ki pa so bila prepredena s političnim sistemom in njegovim vplivom v vseh porah vsakodnevnega življenja. Možnost ustvarjanja subjektivne kinematografije ni bila ogledalo le izkušnjam, temveč tudi stalni politični kritiki, ki je prispevala k procesu krize in prenove (Hames 2005, 271). Za Formana je bil značilen močan humanizem in skrb za boj posameznika proti skupini, pri čemer je določena skupina odražala družbo kot celoto, znotraj katere je prikazoval svet posameznika in njegovo vlogo v njem.

Martin interpretira Formanov prvi celovečerni film *Črni Peter* kot odraz avtorjeve želje, da ostane blizu življenja kot takega, obenem pa sledi svoji skrivnostni logiki. "Takšne prizore ste videli v resničnem življenju," je kasneje zapisal Forman, "toda nikoli v filmih ... To je bila ravno ta točka ... Moral sem zbrati najbolj resnične ... delčke življenja, da sem naredil smrtonosno obliko satire." Film je bil doma deležen velike pozornosti, na filmskem festivalu v Locarnu pa je prejel tudi glavno nagrado (Martin 2013, 122). Forman je *Črna Petra* postavil v ironičen, a vendarle realističen kontekst filma. Protagonist, mladi fant Peter, prične opravljati svojo novo službo kot varnostnik v supermarketu in ta služba se izkaže kot dokaj neprimerna zanj. Peter je prikazan kot zmeden, nezainteresiran mladi fant, ki je prišel na prakso v samopostrežno živilsko trgovino očitno ne iz svoje lastne želje. Naloge, da v trgovini opreza za morebitnimi tatovi, nikakor ne more opraviti tako, kot od njega želi njegov nadrejeni, vsako novo navodilo ga še dodatno zmede in delo opravi povsem neučinkovito. Gledalec Petra že v uvodnem delu filma dojema kot pasivnega in naveličanega. Tudi njegov sum, da je ena izmed strank morda nekaj ukradla, ga samo popelje v dodatne nerodne situacije, ko mu sledi po ulici in se nikakor ne more soočiti z njim. V njem ni odločnosti in izogiba se soočenju in prevzemu odgovornosti, saj ni povsem prepričan, da je starejši gospod, ki se obrača k njemu in mu daje priložnost za soočenje, dejansko nekaj ukradel. Peter je prikazan kot izgubljeni mladenič, ki se majavo odziva na vsako novo situacijo, ki je ne more kontrolirati. Vsaka njegova reakcija vpliva na gledalčevo doživetje njegovega doživljanja in njegove izgubljenosti. »Vsaka podoba ali zvok lahko prispevata k naraciji, toda kakšen element lahko pritegne našo pozornost zgolj s svojo perceptivno navzočnostjo«



(Bordwell 2012, 86). Gre za dejavnik, ki ni vezan ne na obliko in ne na stil, ampak izhaja iz dojetanja in s tem vpliva na grajenje zgodbe. Percepcija tako ustvarja pogoje za izogibanje dani strukturi in omogoča doseganje presežkov izven konvencionalnih sistemov, kar je močno prisotno v prikazu Petrove pozicije. Ko je Peter soočen z očetom, ki od njega zahteva informacijo, kje je bil ves dan, se pokaže, da mu ne zaupa in da sklepa, da je dan preživel v prazno. Pogled na domačo rutino, strogo retoriko in jasne odnose ter razmerja moči v njihovi družini gledalcu intenzivno približajo tako Petrovo doživljanje kot njegovo apatičnost in vdanost v obstoječe odnose. Avtor gledalca postavi v pozicijo, ko si lahko želi dvoje, in sicer po eni strani bi si od Petra želel upor, konfrontacijo ali pa vsaj lastno mnenje, ki pa ga Peter ni zmožen izraziti. Po drugi strani pa bi si želel, da se Peter aktivira in prevzame odgovornost zase, kar mu pridiga njegov oče in kar izhaja iz družbenih standardov in pričakovanih vedenjskih vzorcev. Gledalec tako prevzema reprezentirane strani in variira od ene do druge ter z razvijanjem zgodbe sledi avtorjevim prezentacijam. Oče sinu očita vsako nepravilno odločitev in mu narekuje, kaj bi sam storil, da bi bilo ustrezno. Petrova mati je odmaknjena, ne govori in se ne vključuje v pogovor oz. zagovor sina. Ko se oglasi, ščiti sina, vendar se njeni obrambi sina upreta tako Peter kot oče in ta trenutek je sploh prvi, ko Peter pokaže odločnost in ta odločnost je naperjena proti očitno šibkejšemu liku. Trenutek, ko želi mati sinu pogreti juho, ki se je med preprirom že shladila in ji sin oporeka, da je še vedno topla, preseka oče, ki utiša sina in materi naroči, naj mu juho pogreje, s čimer ponovno vzpostavi razmerja moči. Hames poudari, da oče s sinom takoj sklene moško zavezništvo in ženi reče, naj se ne prepira in naj segreje juho in nato zaključi svoja predavanja z upanjem, da ne bo druge vojne. Prizor čudovito prikazuje napetosti in iluzije, ki so prisotne v trojnem razmerju in jih je treba izpostaviti v bolj skrajni obliki po Petrovem neuspehu, da bi ujel pravega tatu. Čeprav ta prizor očeta prikaže komično, je moč celotnega dogajanja v izjavljanju, ki temelji na očetovih materialističnih okupacijah, moškem šovinizmu in zaskrbljenosti zaradi lastnih izkušenj ter materinih zaščitniških, a napačnih vzgibih (Hames 2005, 111). Oče, ki ga spoznavamo skozi njegove neskončne monologe, je nad svojim sinom oblasten. Enako Peter dojema poslovodjo v trgovini, kar odraža njegovo popolno podrejenost nadrejenemu liku, ki se odraža na različnih nivojih njegovega življenja, vrh pa simbolično, čeprav tega ne pokaže, predstavlja oblast. V vseh teh razmerjih je Peter potlačen in niti nima interesa zoperstaviti se, pri čemer daje gledalcu občutek, da tega ne stori, ker ta opcija zanj sploh ne obstaja. To potrjuje prvi upor, ki ga Peter izkaže, a je uperjen proti šibkejšemu od njega, materi. Pri tem je jasno postavljena ločnica med moško in žensko pozicijo, v kateri oče jasno postavlja sina sebi ob bok in žensko vlogo degradira, kar je razvidno tudi v prizoru s printom slike gole

Venere. Mati se zgraža nad golo žensko, medtem ko oče da Petru potrditev, da je dovolj star za pogled na golo žensko telo. Ob tem dialogu, potem ko Peter izjavi, da je gola Venera tisočkrat lepša kot »tista« ženska na tisti sliki na steni, oče za vzor postavi stensko sliko Device Marije, izpostavi njene oči, ki te gledajo, kamor koli se premakneš, očaran je nad njeno lepoto. Zdi se, da so zdravorazumski predsodki Petrovih staršev enako dobro podkrepjeni s socializmom ali katolištvom, kot vrsto represivne apatije, ki prevladuje nad njihovim življenjem (Hames 2005, 112). Film se nadaljuje s prikazom preživljanja prostega časa mladine ob jezeru in na plesu, kjer se pokažejo odnosi med spoloma, razkazovanje moči fantov in njihova nemoč ob osvajanju ter opijanje, v katerem iščejo pomoč, da bi se pokazali kot moški. Fantje so prikazani kot nesamozavestni in nestabilni, kar še dodatno poudari fant Čeněk, ki nenehno provocira Petra.

Oče<sup>46</sup> Petra si močno prizadeva, da bi iz sina naredil moža, tako je Peter v odnosu z očetom po eni strani podvržen grajam in po drugi strani napotkom. Tudi nadrejeni v trgovini ga dojema kot fanta, ki ni pravi mož, ko pojasnjuje, da v trgovini običajno delajo dekleta, saj imajo fantje bolj visokoleteče poklicne želje. S tem se dodatno pokaže pozicioniranost in degradacija žensk. Ko zaključi, da ko le dobijo fanta, ki bo delal za njih, bo zagotovo »kriplja«. Lahko bi razumeli, da ta izjava Petra dodatno determinira, vendar je to gledalčeva percepcija, Peter se namreč v svoji pasivizaciji zdi zelo nedotakljiv. Enako deluje tudi v odnosu do dekleta, v katerega ne vloži energije, entuziazma in angažmaja. Izkaže se kot neuspešen tako v opravljanju službe kot v ljubezni in odnosu s starši. Forman Petra uspešno prikaže kot izgubljenega odraščajočega posameznika, za katerega se zdi, da mu ni pomoči in da se bo nenehno soočal s svojo nezmožnostjo aktivne participacije v družbi. Avtorjev namen ni vzbuditi simpatije do Petra, niti mržnje, temveč skozi zgodbo podaja fakte, dejstva, odzive in stanja. Če primerjamo Petra z Antoinom iz *400 udarcev*, vidimo, da Formanov namen v *Črnem Petru* ni bil vzpostaviti čustvene povezave in identifikacije gledalca s Petrom, medtem ko je Truffaut pri Antoinu spletel izjemno močno vez z gledalcem prek njegovih stisk, upov in razočaranj. Antoinove odločitve in dejanja gledalec razume in ga ne obsoja, medtem ko bi si pri Petru želel, da dejanja sploh stori, da se aktivira in se z njegovo

---

<sup>46</sup> Hames navaja, da je Forman opisal svojo prvotno predstavo o očetovem značaju: kot tip Čeha, ki je v mnogih pogledih moder, napol domoljub starega sloga, napol socialni demokrat. Življenje ga je marsičesa naučilo; preživel je Avstro-Ogrsko monarhijo, prvo in drugo Češkoslovaško republiko ter nacistično okupacijo in vse, kar je sledilo, torej vsaj šest različnih režimov, kar človeku daje določeno mero izkušenj. Je človek, ki je svojemu sinu zagotovo rekel: "Nikoli ne bodi obveščevalec!" Zdaj že ve, da mora vedno imeti določena pojasnila za vsako spreminjajočo se situacijo, le da enostavno še ne ve, kako bi sinu to razložil (Hames 2005, 112).

pasivnostjo ne želi poistovetiti, tako kot se z Antoinovo upornostjo. Truffaut z vsem, s čimer na novo opremi gledalca, vpliva na njegovo novo vrednotenje deviantnosti, ki nikakor ni več enaka kot pred to filmsko izkušnjo, saj mu je bila predočena iz perspektive deviantneža in to na način, da jo razume in fanta ne obsoja. Nasprotno pa Formanov cilj ni bil doseči spremenjenega dojemanja nezainteresiranega, pasivnega mladeniča, temveč povedati, da s tem ni nič narobe, da je to del družbe, sistema in odraščanja. Gledalec s Petrom ne sočustvuje in ne diha z njim, ker avtor ne poda upravičenih vzrokov za njegovo vedenje, ker to tudi ni njegov namen. Gledalec naj se sam odloči, kam bo pozicioniral Petra, ali je to na družbeni rob kot nepolnopravnega člana družbe, ki ni sposoben doprinesiti k družbeni dobrobiti ali pa ga bo dojemal kot ujetega v sistem in lastno razvojno fazo, ki pa ne predstavljata zapečatenе usode in dokončne determinacije. Gledalec je tako postavljen pred dilemo, ali naj podpre apatijo in izločenost Petra, pri čemer se zdi, da Peter izloča samega sebe in ne stori ničesar, kar bi mu pomagalo postati enakovreden član družbene skupnosti. Gledalec tako izvaja kategorizacijo na osnovi svojih predhodnih izkušenj in stališč ter v povezavi z novo pridobljeni informacijami. Fiske in Taylor opredeljujeta, da se razlikovalen pristop k shemam in kategorijam začne iz predpostavke, da nekatere vrste služijo osnovnim funkcijam samopodobe. Teorija družbene identitete kaže, da delitev ljudi na notranje in zunanje skupine ne omogoča samo kategoriziranja in uporabe ustreznih shem, ampak tudi pridobivanje občutka samozavesti iz članstva v skupini. Čeprav so nekatere funkcije kategorizacije med skupinami za spoštovanje deležne mešane podpore, teorija samokategorizacije predlaga natančnejši pregled kognitivnih in motivacijskih podlag za dojemanje sebe kot člana določenih skupin (Fiske in Taylor 1991, 179). Ljudje se razlikujejo po stopnji uporabe nekaterih vrst shem. Posamezne razlike pri uporabi sheme vključujejo razmerje med samo-shemami in dojetanjem drugih po istih dimenzijah. Vsaka od individualnih razlik v shemah predpostavlja, da so ljudje občutljivi na določene dimenzije sebe, drugih in situacij. Izkušnjo percepcije vedno lahko spodnesejo nove izkušnje, novo vedenje in nove sheme. Gledalec se pri dojetanju Petra opira tudi na Petrovo lastno kategoriziranje in postavljanje sebe izven družbene skupnosti, pri čemer postavitev izven ne pomeni iskanja svobode ali alternativnih rešitev za opolnomočenje. Film tudi v nadaljevanju sledi svoji nameri, ko Peter ob spremljanju dekleta domov pri vratih pove nekaj svojih občutkov in doživljanj, se zdi njegovih nekaj izpovednih stavkov končno izrečenih. Ko pride njegov oče na ogled njegovega dela v trgovini in mu po prvi opazki, da ne dela nič s tem, ko samo stoji, vseeno da priznanje, da s tem opravlja svoje delo, saj so tatovi vse naokrog. Peter dobi še eno priložnost za dobro opravljeno delo, ko gleda, kako starejša gospa v torbico daje

izdelke, vendar ne opravi svojega dela. Očetu prizna, da ni storil ničesar, dejansko pa je naredil to, kar mu je oče pred tem svetoval, da naj ne zapusti trgovine in svojega dela, kot nazadnje, ko je gospodu sledil. Prav tako je upošteval nasvet očeta, da je takrat, ko je v trgovino ponovno prišel domnevni tat iz začetka filma, takoj odšel po nadrejenega in mu to povedal, čeprav se je izkazalo, da je domnevni tat njegov poslovni partner. Peter nasvetov, ki jih prejme, ne zna umestiti v situacijo in ne naredi preskoka, da bi samostojno razmišljal. Oče povzame sklep, da je vzrok vsemu temu to, da Peter tega dela ne mara. Dejansko pa je Peter na splošno nemotiviran tudi na ostalih področjih, kjer težko prevzame pobudo in naredi premike. Očeta priznava kot avtoriteto in se mu popolnoma podredi, enako poslovdji v službi. Dejstvo, kot poudari Hames, da Formanov Peter ni ustrezal idealu "socialistične mladine", ni samo prekinilo estetskega precedensa, temveč je prepoznalo tudi resničen problem, s katerim se je Češkoslovaška soočala v zgodnjih 60-ih letih, in sicer mladostniško apatijo. V razmislek je lahko podatek, da visok delež 19-letnih fantov takrat ni slišalo za Varšavski pakt, iz česar lahko sklepamo, da Petrovo omejeno obzorje sploh ni bilo nenormalno. Včasih se celo zdi, da si svojo premajhno učinkovitost nalaga sam. Vsekakor je tako, da lahko odsotnost kakršne koli možnosti vplivanja na razvoj družbe povzroči takšen odziv in/ali preokupacijo z osebnimi težavami. V najslabšem primeru lahko povzroči prestopništvo. Otroci so najbolj neposredni produkt domačega okolja, portretirajo družinsko življenje (Hames 2005, 271).

Zaključni del filma poda ključno sporočilo, ko Čeněk potrka na vrata, saj je prišel Petru vrniti denar, ki je bil že pozabljen. V pogovoru za mizo oče Čeněka postavi kot vzor, ko mu le-ta pove, da dela kot zidarski vajenec, vendar pa si fant zapravi vso hvalo, ko ob koncu svojemu prijatelju, ki ga čaka pred vrati, reče, da naj počaka, ker »*Tukaj je zanimivo in sranje*«. Oče ponori in ga vpraša, ali sploh, ve, kaj je to. Na tem mestu se ogorčeni oče stisne za glavo in posnetek je zamrznjen. Peter presenečeno pogleda in ko oče izreče zaključne besede »*To je...*«, se film zaključi z drugim zamrznjenim posnetkom očeta. Dva zaporedna zamrznjena posnetka dajeta občutek širine, ki jo oče občuti glede na vse svoje izkušnje in razmišljanja, ki pa ju ne zmora artikulirati in izraziti, saj glede na tako obsežen del občutenj in vedenja na neki način ni besed, s katerimi bi lahko vse, kar želi, ubesedil in predal prihodnjim generacijam. To lahko razumemo v dvojnem pomenu, kot razkorak med generacijama in hkrati kot represivnost sistema. Zamrznjeni posnetek spominja na zaključek filma *400 udarcev* – oba filma puščata odprt konec, s katerim želita aktivirati um gledalca za njegove lastne interpretacije, katerim sta podala gledalcu material v razmislek. Peter

navzven izraža izjemno negotovost, vendar pa v njem tli želja po izrazu lastne individualnosti, ki je doma ne more sprostiti, med svojimi vrstniki to poizkuša, vendar ne moremo reči, da mu to zelo uspeva. Tako se tudi v njegovem odnosu do Pavle pokaže, da se bo moral spremeniti, če jo bo želel zadržati, vendar se tudi njuna zveza konča. Na vseh področjih se izkaže kot neuspešen, vendar mu to lahko predstavlja točko preobrata, kar nakazuje tudi zaključek filma. Peter je prikazan kot oseba, ki ne vloži ne napora in tudi ne lastnega jaza v življenje, gledalec ima občutek, da nima ne želj, kaj šele ciljev. Antoina avtor kaže kot diametralno drugačnega, vsako njegovo dejanje je izraz njegovega močnega jaza, za svoje želje ter cilje je pripravljen iti preko mej in preko njih tudi gre. Truffaut želi pri gledalcu vzbuditi simpatijo in razumevanje Antoina, kar mu tudi uspe, medtem ko ima Formanov junak drugi cilj, drugo nalogo in drug razmislek. Forman je v središče postavil izgubljenega posameznika, s katerim je gledalcu predstavil njegov mikro svet, znotraj katerega se le-ta preizprašuje o poziciji mladeniča in o njegovih lastnih (ne)zmožnostih, možnostih ter sistemu tedanje Češkoslovaške, kakor so ga oblikovale dominantne politične strukture. Gledalcu je vsadil razmislek, ali je sprejemljivo, da je mlad človek, ki bi moral kipeti od energije in življenjske moči, lahko apatičen, nezainteresiran in neaktiven (tudi njegov upor proti očetu je latenten). Pri tem pa ni podal močnih sugestij, s katerimi bi gledalca opremil s sprejemanjem Petra, ampak je ta del prepustil gledalcu samemu. Informacije, ki jih gledalec pridobi skozi film, ga opremijo z dodatnim mnenjem, s katerim lahko svoje obstoječe sheme usmerja na podlagi novih dejstev. Sheme imajo velik vpliv na posameznikovo razumevanje družbenega sveta. Fiske in Taylor poudarjata, da so relevantne sheme vezane na zgodnje informacije, ki jih posameznik pridobi o določeni stvari ali osebi, saj zgodnje informacije pomagajo organizirati poznejše informacije. Ko se sheme razvijajo, postanejo bolj odporne na nedoslednost in neskladnosti. Ko postanejo bolj abstraktne, zapletene, organizirane in kompaktne, lažje vključujejo izjeme. Če se ljudje učijo iz svojih izkušenj z znanci, socialnimi situacijami in določenimi socialnimi vlogami, bi moralo tako dobro razvito znanje odražati resničnost. Stabilne sheme dajejo občutek za red, strukturo in skladnost s socialnim dražljajem, ki bi bili sicer zapleteni, nepredvidljivi in preobsežni (Fiske in Taylor 1991). Posamezniki se izjemno dobro naučijo kompleksnih shem iz izkušenj in na ta način postajajo sheme bolj abstraktne. Ljudje, ki prvič oblikujejo shemo, se osredotočajo na nedoslednost, ki jo želijo smiselno razumeti, tisti, ki pa jo že poznajo, pa se osredotočajo nanjo, ker jo lahko opazijo in uporabijo. Vse več znanja, ki se akumulira v svetu, bi ljudem moralo omogočati prilagodljivost. Imeti sheme prinaša številne prednosti, zato ni presenetljivo, da se v veliki meri oklepamo ohranjanja obstoječe sheme. Gledalec v

procesu gledanja filma aktivno uporablja sheme, ki jih uporablja v dojetanju v vsakodnevem življenju. »Ne glede na to, koliko je sposobnost za oblikovanje shem odvisna od notranjih mentalnih spretnosti pa gledalci določene prototipe, šablone in postopke osvojijo družbeno« (Bordwell 2012, 199). Na konstruiranje fabule vpliva tudi gledalčevo pridobljeno izkustveno znanje, ki je ponotranjeno in urejeno v kognitivnih strukturah. Za razumevanje filma mora gledalec videno vezati na določene sheme. Kako gledalec vidi Petra na začetku filma in kako na koncu filma, je vezano tudi na njegovo dojetanje vmesne zgodbe, njegovih predhodnih stališč o mladih ter na osnovi lastne izkušnje svoje mladosti. Film prikaže svet mladostnikov, za katere je popolnoma prav, da sili izven okvirov predstav staršev in drugih odraslih. Film prikazuje odnos med otroki in starši, lahkotnost in hkrati težino najstniške ljubezni in z umeščenostjo te zgodbe v družbeno realnost tudi splošno kritiko do družbe, kar pa je prikazano s preciznim humorjem na eni strani in resnostjo situacije na drugi strani.

Forman je v svojem aktivnem pristopu pri prikazovanju resničnosti razgalil povprečnega češkega človeka in s tem, ko se je dotaknil njihovega vsakdanjega življenja, razkril tudi njihovo apatijo, strahove in nemoč. Gledalec se tako skozi filmsko zgodbo preizprašuje ne le o realnosti protagonista, ampak tudi o svoji, in s tem postane njegovo ponovno vrednotenje vidnega relevantno in sproži procese, ki se lahko navezujejo na spreminjanje ustaljenih shem, stališč in vedenja. Formanove češke filme je mogoče razumeti kot ponazoritev zaskrbljenosti novega vala, da vsakdan navadnih ljudi, ki delajo povsem običajne stvari, uporabijo kot reakcijo proti oblasti (Martin 2013, 123). Reakcija proti oblasti ni bilo dejanje samo po sebi in za voljo samega dejanja, temveč se je odražalo iz prikaza vsakodnevnega življenja malega človeka in se je na ta način v bistvu nenamerno razgaljalo. Film kot tak oblasti ni seciral in se spuščal v konfrontacijo z njo, ampak je sledil svoji zgodbi, ki jo je postavil v ospredje in s tem opravil več, kot pa, če bi si to zadal za cilj. V tem kontekstu je Forman zanimivo in preprosto pojasnil razliko med češkimi in ameriškimi filmi: »Toda češki filmi, kakovostni filmi, poskušajo na zabaven način prikazati življenje v državi, kakršno je, medtem ko je v Ameriki večina filmov čudovitih pravljic. Mislim, da je bil izvor tega v začetku prejšnjega stoletja, ko so prvi filmski ustvarjalci prišli iz Evrope. Niso poznali tukajšnjega življenja, vendar so se naselili v Hollywoodu in snemali filme o svojih ameriških fantazijah« (Forman, 2002). Ko so leta 1968 vojaške enote Varšavskega pakta okupirale takratno Češkoslovaško in nasilno potlačile praško pomlad, se je s tem začel tudi zaton novega vala. Češki novi val sicer ni bil utišán takoj z vrnitvijo stare garde po sovjetski

invaziji. Nekaj filmskih ustvarjalcev je pobegnilo iz države, med njimi tudi Forman. Hames povzema, da je po invaziji leta 1968 filmska produkcija ostala nespremenjena do reorganizacije industrije v letih 1969–70, ki je privedla do prepovedi ali ustavitve kakih desetih novih celovečercev, kar je predstavljalo tretjino letne proizvodnje. Črni seznam je bil nato podaljšan za nazaj, tako da je vključeval številne najpomembnejše filme iz 60-ih let prejšnjega stoletja, v mnogih primerih (na primer film Jaromala Jireša *Šala (Žert)*, 1969)) je bil določen film celo izločen iz režiserjeve uradne filmografije. Končni črni seznam je obsegal več kot sto filmov (Hames 2005, 2). Ko so se filmski režiserji iz vzhoda odločili za selitev, prostovoljno ali pod pritiskom, so se v novo posvojeno domovino redko asimilirali z lahkoto, izjema je bil Miloš Forman, ki se je zelo dobro vključil v ZDA po zaslugi svojega prvega ameriškega filma *Slačenje (Taking Off)*, 1971) in njegovega širokega začudenja nad čudnostjo ameriškega družinskega življenja (Nowell-Smith 2008, 119).

Kot navaja Nowell-Smith, je zapuščina češkega novega vala sestavljena predvsem iz filmov o sodobnem življenju, ki so bili močno ne glamurozni. Z redkimi izjemami so imeli običajno provincialne nastavitve. Kot je npr. britanski novi val našel srce Anglije v severnih mestih, so češki filmski ustvarjalci pripovedovali na podcenjen način predvsem o majhnih stvareh, ki so se zgodile neznanim ljudem. Tovrstne zgodbe so postavljali pred dramo in pred junaštvo. Nobena druga vzhodnoevropska kinematografija ni imela samozavesti (čeprav bi nekateri rekli, da gre za strahopetnost), da bi na ta način ironizirala povezave z nacionalno travmo. Kinematografi Vzhodne Evrope so bili, ko se je bilo treba soočiti z neprijetnimi vidiki nacionalne preteklosti, veliko bolj častni kot na zahodu. V francoskih in italijanskih filmih pred letom 1970 se upor skoraj vedno povečuje na popolnoma nekritičen način. Nobena študija novega kina vzhodne Evrope v 60-ih letih ne bi bila popolna brez vsaj omembe Jugoslavije in njenega novega filma (črni film), katerega vodilni liki so bili Aleksandear Petrović, Živojin Pavlović in Dušan Makajev. Od sredine 50-ih let dalje je Jugoslavija sledila svoji posebni poti v socializem. V zunanji politiki je bila med neuvrščenimi in intelektualci so bili »na daljši vrvi«, kot je bilo pravilo v sovjetskem bloku. Črni film se je začel približno istočasno kot češki novi val, ki je nanj precej vplival, vendar je preživel dlje, in sicer do 1972, ko so vanj posegle oblasti. Črni film je bil del splošnega intelektualnega vrenja Jugoslavije v tem obdobju, njegov propad pa je pripeljal do veličastnega obdobja v zgodovini kinematografije v vzhodni Evropi, v katerem je sodelovala večina držav v regiji. Makavejev se je pridružil Formanu in Janscu pri iskanju vsaj začasnega zatočišča na zahodu (Nowell-Smith 2008). Filmski ustvarjalci jugoslovanskega črnega filma

so imeli določeno stopnjo svobode v primerjavi s češkimi novovalovci, ki jim je omogočila realizacijo njihovih avtorskih tendenc, vendar pa pri tem niso mogli zanikati razmer družbeno-političnega okolja, iz katerega so njihove zgodbe izhajale. Obravnavali so teme, o katerih v tedanjem družbenem sistemu niso razglabljali, dotikale pa so se prav vseh ljudi, njihovih vsakodnevnih problemov, ki so bili del širše problematike, v katerem so se znašli ljudje zaradi aktualnih razmer svoje države. Lahko bi dejali, da je vsak novi val črpal svojo moč iz lastne družbene in politične ujetosti ter želje po premikanju družbeno-političnih omejitev ali po njihovem zanemarjanju. Osredotočenost na vsakdanje življenje znotraj teh razmer pa je ustvarjalcem dajalo zagon, s katerim so ustvarili mojstrovine.

#### 4.2.4 Grešni kozel

Novi nemški film je prinesel novi model produkcije, avtorstva in prikazovanja. Nemški filmi so v 70-ih letih izražali tudi nerešeno vprašanje nacionalne identitete Nemčije po drugi svetovni vojni, s čimer so filmski ustvarjalci prenašali svetu pomembna pomirjujoča sporočila. Elsaesser povzema kot začetek mladega nemškega filma manifest iz Oberhausena, ki je pozval k novemu celovečercu in režiserskemu filmu, medtem ko so v Hamburški deklaraciji iz leta 1979 filmski ustvarjalci razglasili kino v službi gledalcev z novo zavezo k dokumentiranju resničnosti. Dejansko je bila podpisnica manifestna ad hoc skupina, v kateri so bili večinoma münchenski režiserji sponzoriranih dokumentarnih in eksperimentalnih filmov, ki so se v Oberhausenu zbrali na vsakoletnem festivalu kratkih filmov. V Zahodni Nemčiji je bila tako teoretična kot cinefilska razsežnost manj očitna, aktiviste pa je bolj združilo odkrito nasprotovanje kot ponovna ocena njihove kinematografske dediščine. Negotovi začetki in morebitno razpadanje mladega nemškega filma kažejo, da če se nekdo drži utemeljitvenega mita o Oberhausenu, potem niti model evropskega avtorskega kina niti francoski novi val in niti navdušenje nad Hollywoodom ne morejo veljati za prvi nemški novi val. Pravzaprav bi bilo potrebno trditi, da bi bilo treba filme, posnete med letoma 1965 in 1968, prepisati, skoraj odpisati kot napačen začetek, da bi od mladega prešli v novi nemški film. Glede sloga, celo tem in politike, je imel novi nemški film 70-ih let malo skupnega z mladim nemškim filmom, razen morda, da so izjemne osebnosti novega nemškega filma, torej druga generacija, kot so Fassbinder, Herzog, Wenders še vedno imeli močne Münchenske povezave, v nasprotju s prihodoma iz Berlina ali Hamburga, drugih dveh filmskih središč. Če pa je zdaj mogoče za nazaj opaziti jasno razliko v tonu, slogu in vsebini med mladim in novim nemškim filmom, to takrat še ni bilo vidno. Zaporedne faze mladega



in novega nemškega filma so prispevale k skoraj neopaznem premiku v odnosu do skupne kinematografske dediščine, sovražno zavrnitev preoblikovale v previdno ponovno vrednotenje te zapuščine in postopoma zameglile robove dihotomije, ki se je zdela tako temeljna v zgodnjih 60-ih letih (Elsaesser 2004). Podobno kot avtorji v francoskem novem valu so stremeli k drugačnemu prikazovanju filmov, z drugačnimi produkcijskimi izhodišči, s snemanji na ulici in ne le v studijskih konstrukcijah, želeli so privabiti mlajše občinstvo, tudi takšno, ki ni imelo kulture obiskovanja kina. Oberhausenski manifest iz leta 1962 je novi generaciji filmskih ustvarjalcev predstavljal prekinitev naslanjanja na obstoječe filmske forme in preseganje konvencionalnih pristopov. Martin izpostavi, da je bil z mednarodnim uspehom Fassbinderjevega *Zakona Marije Braun* (*Die Ehe der Maria Braun*, 1979) nemški film nedvomno najvišje vrednostno označen. Filmski ustvarjalci so začutili posebnost trenutka in so na Hamburškem filmskem festivalu tistega leta izdali "nadaljevanje" Oberhausenskega manifesta izpred sedemnajstih let, hamburško deklaracijo. Če bi lahko Oberhausenski manifest razumeli kot izjavo o prihodnjih stvareh, lahko Hamburško izjavo<sup>47</sup> razumemo kot izjavo o stvareh, ki so. Izjavljanje se je nanašalo na sporočilnost, da je »naša moč raznolikost«, pri čemer pa so vztrajali na solidarnosti (Martin 2013, 249):

»"Ne bomo se pustili deliti, ne igranih filmov nasproti dokumentarcem in tudi ne ustvarjalcev, ki so že posneli filme napram novi generaciji." Zaključna izjava filmskih ustvarjalcev je poudarila: "Dokazali smo svojo profesionalnost. Zato se ne moremo več šteti za vajence. Spoznali smo, da nam je lahko samo občinstvo zaveznik: to so ljudje, ki delajo, imajo želje, sanje in interese: to so ljudje, ki hodijo v kino, in ljudje, ki ne hodijo v kino, in celo ljudje, ki si lahko predstavljajo povsem drugačno vrsto filma. Moramo se še naprej premikati".«

---

<sup>47</sup> Elsaesser vidi intenzivne medijske razprave in razprave, ki so jih ustvarjalci iskali s svojim občinstvom kot tiste, ki so pokazale dejstvo, da številni filmi, ki so nastali pod državnim sponzorstvom, niso uspeli priti v kinematografe niti v Nemčiji niti v tujini, kar je nakazovalo, da je tudi na avtorski film mogoče gledati kot na retrogradnost, s čimer se vzpostavlja filmski geto, katerega radikalna politika ali kritična agenda, ki jo je država uspešno nevtralizirala in naredila neučinkovito, tako, da je ta kino postal del uradne kulture. Avtorji so morali biti tiskovni predstavniki družbenih vprašanj, saj je novi kino redko polnil kinodvorane, a se je odkupil s tem, da je zasedel javno sfero, kjer se je zavzel za solidarnost, razredni boj in spolno emancipacijo, ne pa za mizansceno, globoko osredotočenost, dolg posnetek ali montažo, kot je to storil francoski avtorski film. Toda potreba po doseganju verodostojnosti nacionalnega občinstva, tako zaradi njihove poklicne samopodobe kot tudi za nasprotovanje očitkom o nepotizmu v odborih, je v poznih 70-ih letih nekatere režiserje znova angažirala k premisleku o svoji strategiji. To je bil namen hamburške deklaracije, kjer so režiserji iskali aktivnejše načine odzivanja na tisto, kar se jim zdijo posebna pričakovanja občinstva, kot so družbena pomembnost in poseganje v lokalne probleme z dokumentiranjem skupnosti v stiski ali regij v zatonu in z zavzemanjem za težave ali stiske prikrajšanih skupin in etničnih manjšin (Elsaesser 2004, 200–201).

Rainer Werner Fassbinder<sup>48</sup>, izjemno edinstven režiser, Elsaesser ga primerja z Godardom, je sam sebe videl kot tistega, ki se bojuje proti socialnemu zatiranju "od znotraj". Njegovo delo daje živo sliko o tem, kako lahko kino oblikuje podobo naroda v očeh drugih in ob tem prikazuje, kako se njegovi ljudje spopadajo (ali ne) z drugačnostjo. Protagonisti Fassbinderja in njihove pogosto obupane zgodbe so opomnik, kako negotova je bila ta obveza (Elsaesser 2004, 207). Elsaesser je v delu, v katerem je predstavil svoje dolgoletno analiziranje Fassbinderjevih del, izpostavil, da je med letoma 1969 in 1982, kar je komaj več kot desetletje, ustvaril vse, kar je moral zaznamovati ter pri tem preoblikoval samo idejo nemške kinematografije, saj je z zapisom v zgodovino nemškega filma moral ponovno spisati nemško zgodovino. Tisto, kar je pritegnilo pogled občinstva in ga hkrati odvrnilo, je bila uganka moža, ki je ustvaril te zmedene, provokativne, a vpadljive filme: škandal odkrito bahave homoseksualnosti, domnevne samo-zlorabe in zlorabe drugih, se je kazalo kot gorivo za izjemno produktivnost, kot da bi bil Fautovski pakt zapečaten z žvepljenim grmenjem. Še posebej, ker so njegova smrt, življenjski slog in posmrtna razkritja vedno nadgradili njegove filme, pri čemer se je zdelo, da če hočemo njegove filme razumeti, moramo pogledati v njegovo življenje (Elsaesser 1996, 7). Fassbinder, ki predstavlja sinonim za novi nemški film (on sicer ni bil podpisnik oberhausenskega manifesta, svoj prvi kratki film je posnel leta 1965), v svojih filmih izpostavlja tematike, ki so pereče tudi danes, morda še bolj kot v času svojega nastanka. Sporočila, ki jih je skozi filmske zgodbe svetu podal Fassbinder Štrajn (1995), označuje kot:

»... dovolj radikalen, dovolj provokativen, genialen, nesramen, socialno angažiran, vulgaren, ciničen in ne nazadnje zares sentimental – kratko malo kot filmski avtor tvorec novih pomenov, pomenskih odtenkov in narativnih prijemov. Vpisal se je – če naj ga vendarle vstavimo v arhivske predale – v kulminacijo modernizma, v njegov neuresničljivi projekt globalizacije na način destrukcije danih shem (v najširšem smislu dihotomije kapitalizma in socializma). Zdaj, za nazaj, pa ta vpis lahko preberemo kot samoniklo razvitje kasneje konceptualno legitimiranega postmodernizma kot elekticizma forme in tematik, kar je strogo naknadna in zunanja opredelitev Fassbinderjevega filmskega narativnega postopka. "Postmodernistična" eklektična in sinkretistična

---

<sup>48</sup> Nekatero njegovo najbolj ambiciozno projekte je sofinancirala televizija, kjer se je Fassbinder konec 70-ih let posvetil prepoznavno nemškim temam. Skupaj z Martesheimerjem je posnel *Zakon Marije Braun*, svoj komercialno najuspešnejši film in prvi v svoji "povojni nemški trilogiji" (sledila sta mu *Lola*, (*Lola*, 1981) in *Hrepenenje Veronike Voss* (*Die Sehnsucht der Veronika Voss*, 1982)). Njegov testamentni film je bila kontroverzna štirinajstdelna televizijska priredba *Berlin Alexanderplatz* (*Berlin Alexanderplatz*, 1980), ki je ena podcenjenih mojstrov in svetovne kinematografije (Elsaesser 2004).

forma je pri Fassbinderju čitljiva kot posledica njegove anarhične, pravzaprav eksistencialne vsebinske namere, ne pa kot produkt vnaprejšnjega premisleka.«

Iz Fassbinderja je izhajalo spontano spajanje sistemov skozi njegove edinstvene forme in preroške tematike. Mulvey izpostavlja Fassbinderjev posebni interes, usmerjen v posameznikovo željo, ki je v neposrednem nasprotju z razredno in družinsko ideologijo ter povezan s hollywoodsko melodramo 50-ih let. Fassbinder priznava svoj dolg do Hollywooda. Njegovo razumevanje Hollywooda, melodrame<sup>49</sup>, načina, kako so njeni največji režiserji zgradili sliko ideoloških sil in nerešljivih problemov seksa in želje v njih, prispeva k kompleksnosti, ki jo dosega pri svojem delu<sup>50</sup>. Obstajata dva pomembna načina, na katera Fassbinder razvija ameriško melodramo. Najprej se osredotoča na histerijo ali simptome zatiranja pri zatiranih. Čeprav je histerija tradicionalno veljala za ženski fenomen, je Fassbinder razkril njen pomen pri moških z obravnavo tistih moških, ki so v dvoumnih in zatiranih situacijah (zlasti pri *Trgovcu s štirimi letnimi časi (Händler der vier Jahreszeiten, 1972)*) glede na njihov razred in družino, moških, ki so ujeti, kot so ženske, na način, ko ne morejo niti dojemati niti artikulirati. Fassbinder na svoj način uporablja zamenjavo vlog in zmedo med spoloma, predvsem pa za razširitev ameriške melodrame v drugo smer, da jo odpelje iz meja meščanstva. Medtem ko se je Hollywood v 50-ih letih ukvarjal predvsem z zatiranjem in frustracijami meščanske ženske, se Fassbinder spušča v zatiranje meščanske ideologije znotraj delavskega razreda, označuje najnižje sloje delavskega razreda, ki so potisnjeni na obrobje družbe ter njegove tiranije znotraj malomeščanske družbe. Ženske imajo v njegovih filmih še vedno nenavaden pomen, saj ohranjajo subtilno subverzivno tradicijo hollywoodskega žanra v najboljšem primeru, kjer so ženske znak želje, kar jih dela potencialno šibke člene v ideološki strukturi. Ker nimajo sredstev za pobeg, nimajo ekonomskih alternativ, njihov problem ni v čustveni izbiri, ampak v soočanju s situacijo, v podrejanju in boju proti njej (Mulvey 1989, 45–46). Fassbinder je skozi svoj filmski jezik izražal svojo socialno naravnano kritično misel, pri čemer je velik poudarek dajal tudi

---

<sup>49</sup> Kot navaja Štrajn Fassbinder, tematizira melodramo v svoji filmski praksi s tem, ko profiliranost melodramskih karakterjev postavlja v kontrast na ozadju zgodovine oz. na ozadju sodobnih socialnih problematik. Fassbinderju uspe v nazornem in enostavnem filmskem prikazu ujeti paradoksnost same pozicije subjekta, v napetosti razpona med historičnim oz. socialnim in individualnim. Subjekt je tako s svojimi utvarami in projekcijami prikazan kot predmet in posledično žrtev zgodovine, ki pa jo sam (nehote) producira s svojimi napačnimi investicijami, nesporazumi in zgrešenimi srečanji. Fassbinderjevo uporabo melodrame tako lahko razumemo kot neločljivo filmsko reinterpretacijo same zgodovine filmske melodrame (Štrajn 1989, 79–80).

<sup>50</sup> Fassbinderjev film *Vsi drugi se imenujejo Ali* (1974) je priredba ameriške družbeno kritične melodrame *Vse, kar dovoli nebo* (*All that Heaven Allows*, 1955) Douglasa Sirka.

marginalnim skupinam. Pozicija migrantov, ksenofobija, drugačnost, uničujoče stereotipiziranje in izključevanje so aktualna, družbeno-pereča vprašanja, ki jih je Fassbinder tematiziral v svojih filmih in ne samo nemški družbi nastavljal ogledalo. Pripovedovanje teh zgodb in marginalnih skupin skozi film je še toliko bolj pomembno glede na vplive in vrsto vsebin, ki jih, vezano na te tematike, komunicirajo mediji. Medica v kontekstu medijskega komuniciranja o migrantih opozori, da »proces mediatizacije zajema tri nivoje: makro, mezo in mikro. Makro nivo se nanaša na spremembe družbe in kulture, mezo nivo na spremembo institucij ter organizacij, mikro nivo pa prinaša spremembo načina komunikacije. Mediji torej vplivajo na obrazce delovanja vseh drugih družbenih institucij, in sicer na način, da institucije delujejo v realnosti, ki je skonstruirana skozi medijsko informiranje« (Medica 2017, 78). Razumemo lahko, da so v tem procesu pomembne tako izkušnje posameznikov na mikro ravni, delovanje skupin na mezo ravni in s tem povezane transformacije na mikro ravni družbe. Naveden koncept spremenjenega delovanja medijev v odnosu do institucij, družbe in ljudi lahko apliciramo širše, saj mediji že dolgo ne opravljajo le funkcije prenosa informacij, ampak ustvarjajo informacije, ki močno soustvarjajo vzporedno realnost, katere meja z družbeno realnostjo je čedalje bolj nedoločljiva. Pri tem je pomembno vedeti, da mediji niso le eden izmed delov družbene strukture, ampak aktivno ne le vplivajo, temveč tudi spreminjajo odnose na vseh relacijah družbenega delovanja. V tem kontekstu se kaže velika relevantnost in pomembnost tematik, ki so predstavljene preko filmskega medija. Fassbinderjev ne samo umetniški, temveč tudi družbeni prispevek je v tem kontekstu izjemen. Na neposreden način razgalja vso surovost človekove narave, ki v stikih z marginalnimi skupinami pokaže vso odtujenost, ki vlada v družbi. »Filmar (tudi pesnik in filozof) si prizadeva zasnovati specifične izrazne možnosti, prek katerih bi različnim depriviligiranim in zatiranim skupinam (migrantom, imigrantom prosilcem za azil, delavcem, brezposelnim, študentom itn.) povrnil dostojanstvo in dodelil možnost kreativnega izraza« (Šprah 2010, 255–256). Fassbinderjevi filmi odražajo veliko razumevanje odnosov v mikrookolju protagonistov, ki so vselej odvisni od ideoloških in družbenih razmerij. Martin povzema, da je Fassbinder svoj "statični" slog prenašal v svoj drugi celovečerec *Grešni kozel* (Katzelmacher, 1969), posnet za še manj denarja in po še strožjem urniku kot njegov prvenec. *Grešni Kozel* Fassbinderju, kot povzema Elsaesser, ni prinesel le slave in status avtorja, temveč mu je z različnimi nagradami in subvencijami dal dragoceni operativni kapital za prihodnje ustvarjanje. *Grešni Kozel* je bil všečen, saj je združil avantgardne kritike (navdušene nad discipliniranimi formalnimi eksperimenti) in tiste, ki so od kina pričakovali družbeno sporočilo, saj se je, poleg tega, da je smešil nemške

malomeščanske ambicije in bavarsko samozadovoljnost, pohvalil s preroško analizo problema »gastarbeiterstva«, (Elsaesser 1996, 45). Film je zasnovan na podlagi ene od lastnih gledaliških predstav Fassbinderja, postavljene leto prej, ki prikazuje življenje skupine mladih po njihovem vsakdanjem delu in dokazuje, da v nesvobodni družbi niti t. i. prosti čas ne more biti prost. Prihod emigrantskega delavca Grka Jorgosa (igra ga Fassbinder) v skupino vnese ton napetosti in grožnje, moški pa se obrnejo proti njemu. Film je bil dobro sprejet na premieri na filmskem festivalu v Manheimu oktobra 1969, naslednji mesec pa je bil premierno predvajan v kinodvoranah. Komercialno film sicer ni bil zelo uspešen, je pa zaslužil več kot milijon tedanjih nemških mark in državnih subvencij (Martin 2013, 234). Problematiko, ki jo Fassbinder začneja v *Grešnem kozlu*, nadaljuje v *Vsi drugi se imenujejo Ali*, oboje pa se nadaljuje v realnem času, ko vzhajajoče ekstremne politike postavljajo poligone za razvrat odklonilnosti ljudi do migrantov, beguncev in posledično do vseh, ki se v čemer koli razlikujejo od njih samih. Fassbinder je prikazal svet represije, nadzora in zaprtosti, kjer ni prostora za razumevanje in kjer so strahovi močnejši od vsega. Pri tem se navezujem na Špraha in njegovo izpostavljanje problematike, ki se zastruje predvsem na območjih, kjer se neposredno borijo brezimni, brezpravni in zatirani, s ciljem uveljavitve lastne identitete, pridobitve pravice do glasu, ki jim bo omogočala svobodno odločanje tako o lastni družbeni poziciji kot o opredeljevanju svojega odnosa do družbe. Takšna področja niso le del tretjega sveta, ampak gre za mnoga prizorišča, na katerih si manjšinske skupnosti prizadevajo pridobiti ali povrniti pravico odločanja (Šprah 2011, 171).

*Grešni kozel* v ospredje postavi grškega priseljenca v 60-ih letih prejšnjega stoletja, ki s svojim prihodom v predmestje nemškega mesta prebudi vso dvojno moralo in ksenofobijo, ki uničuje vse, kar odstopa od površinskih vrednot domačinov in sveta, kot ga poznajo in priznavajo. Prihod Jorgosa, ki se v Nemčijo preseli z željo po novi zaposlitvi, ki mu bo omogočila nov začetek, med skupino mladih, katerim se pridruži, v obstoječo skupnost vnese sovraštvo in odpor. Domačini Jorgosa ob njegovi priselitvi sprejmejo le navidezno, vendar se kmalu pokaže, kako lahko čustva in strahovi usmerjajo človeški razum in vzbudijo primarno človeško naravo v boju za lasten obstanek. To se kaže predvsem v tem, kako odnos Jorgosa z Marie vzbudi ljubosumje domačinov, ki njun odnos in službo, ki jo ima Jorgas, razumejo kot grožnjo. Kot navaja Medica (2010, 38) se še vedno v strahu, ki se širi med ljudmi, postavlja vprašanje, koliko so varna naša delovna mesta pred migranti, koliko so varne naše hiše, ulice ... Lahko bi se pa vprašali tudi nasprotno, in sicer kako so migranti varni pred evropsko potrebo po novi delovni sili, nizko nataliteto, željo po hitrejšem zaslužku

in ekstra profitu ... Skrb za lastno existenco po tem, ko ta ni ogrožena, zamenjajo strahovi, ki vedno znova iščejo razloge za odpore in nesprijemanje. Fassbinder prepričljivo razkrije latentno prisotnost odpora do drugačnosti, ki ob prvi priložnosti v vsakdanjo rutino vnese uničujočo sovražnost, ki je ni moč ustaviti. Pri tem odpira tako vprašanja, vezana na posameznikovo psiho, družbeno-socialno realnost kot na politično stanje in probleme ekonomskih migracij. Zdi se, kot da bi film izhajal iz aktualnih družbeno-političnih in ekonomskih razmer, kar kaže na to, da se je stanje dejanskega duha skrivalo pod krinko razvoja in globalizacije in se je strašljivo hitro razkrilo, razpihnilo s pomočjo politike ter omogočilo vrnitev fašizma. »Vseskozi imamo tako opraviti z določenim preverjanjem realnosti in eksperimentiranjem na ravni soočenja z življenjem pred objektivom, pri katerem se z obeh strani kamere sproščajo sile, ki skušajo gledalca posrkati v svoje vrtinčenje oziroma z njim vzpostaviti aktivno singularno razmerje« (Šprah 2011, 284).

Že uvodni prizori filma, ki kažejo vsakodnevno zdolgočasnost protagonistov domačinov nemškega predmestja, izražajo njihovo naveličanost življenja, samih sebe in drug drugega, v njihovih dialogih se odraža nezadovoljstvo in sovražnost, tudi drug do drugega. S prizori, v katerih se gledalec želi čedalje bolj odmikati od njihovega sveta, saj mu povzroča nelagodje in odpor, se vedno bolj razgalja tudi negativni, zaničevalni in agresivni odnos do žensk. Njihovo vsakodnevno neskončno posedanje prekine prihod Jorgasa, ki se ustavi ob družini in jih sprašuje za napotke, kako priti do stanovanja, ki ga išče. Družina ga takoj negativno označi kot tujca, sumničavi pa postanejo tudi do njihove sosede Elizabeth, ki mu oddaja sobo v svojem stanovanju. S svojim prihodom »Grk« v njih sicer zbudi zanimanje, ki pa je že od začetka determinirano z negativno percepcijo do tujega, že takoj tudi vzniknejo laži o spolnem napadu. Vsi se ukvarjajo z njim, brez osnov ga obsodijo kot posiljevalca, komunista, kriminalca, umazanca, neumneža. Edina, ki ne verjame lažem, je Marie, ki do njega goji romantična čustva in Jorgasu svetuje, naj ga domačini ne motijo, saj le veliko govorijo, drugače pa so neškodljivi. Jorgas je zanje zunanji sovražnik, projekcija vsega slabega, ki vse, kar naredi, naredi narobe in za njih predstavlja grožnjo. Vsaka negativna lastnost, ki mu jo pripisejo, se prilepi nanj in jo razumejo kot dejstvo in resnico, s katero posplošujejo, generalizirajo in stereotipizirajo, izhajajoč iz lastnih izmišljotin, ob tem pa so sami ne samo uničevalsko nastrojani do vseh okrog sebe, temveč tudi brutalni, brez občutka človečnosti. Svojo agresijo izvajajo besedno in fizično tudi na svoje bližnje, do »grešnega« kozla pa v tem izživljanju nimajo več nobene distance, povsem upravičeno se jim zdi vzeti pravico v svoje roke, se razbremeniti vse težine in ko ga moški del družine pretepe, ena

izmed njih komentira, da »se je to moralo zgoditi, saj je hodil naokrog kakor, da bi sodil sem.« Cilj tega je bil, da izgine, saj: »Sem pripadamo mi in nihče drug«. Fassbinder trk obeh svetov prikaže neposredno in nekarikirano, zgodbo razvija izjemno počasi, prek česar se gledalec izjemno močno sooči s stanjem duha protagonistov, katerim noče biti blizu. Fassbinder ves čas gradi odpor do domačinov, ki se v vsej svoji bedi in gnevu razgaljajo pred gledalcem. In bolj, ko se razkrivajo, bolj je gledalec involviran in bolj se želi odmakniti od njihovega sveta. V tem procesu pa pod vprašaj postavlja svoja stališča in svoje vedenjske namere o tematiki migranstva. Marginaliziranje migrante potiska na obrobje družbe in zanje ustvarja svet brez možnosti vključevanja v družbo in grajenja socialnih odnosov. Medica poudari, da so socialne mreže bistvenega pomena v vseh procesih migracij, saj omogočajo ljudem pridobitev storitev in dobrin za življenje, pri čemer so ključne vse potrebne informacije s področja ekonomije, zaposlovanja in vsakdanjega življenja. Socialne mreže ustvarjajo znanje, izkušnje in stabilni položaj, ki so izjemno pomembni pri oblikovanju različnih socialnih povezav in socialnega kapitala (Medica 2015, 184). Brez socialnega kapitala se posameznik ne more vključiti v družbene strukture, kar mu onemogoča razvoj znotraj skupnosti in povezovanje z drugimi skupnostmi. Vedenja večine do migrantov v posamezni družbi pogosto izhajajo iz kolektivnega nagona in strahu, ki ljudi vodijo do nerazumnih dejanj. Hauf povzema, da so dejanja opredeljena kot gibanje k cilju, povezanemu z zelenim izidom ali učinkom. V vsakdanjem življenju izvajamo in zaznavamo dejanja, ne da bi pri tem veliko pozornosti posvetili vpletenim komponentam, saj svoje gibanje skoraj samodejno prilagajamo situacijskemu kontekstu. Pri tem se opiramo na impresivno, vendar neopaženo medsebojno delovanje senzoričnega in motoričnega sistema. Nedavne raziskave o nadzoru dejanj poudarjajo medsebojno vplivanje dojetanja dejanj in njihove produkcije. Že v prvih mesecih življenja razumevanje delovanja lahko temelji na znanju, pridobljenem tako iz izkušenj z zaznavanjem dejanj kot s proizvodnjo dejanj. Oba vidika nadzora dejanj, torej zaznavanje in produkcija dejanj, se razvijata hkrati (Hauf 2013). Skupni način kodiranja torej kaže, da naša dejanja nadziramo z informacijami, zbranimi z zaznavanjem in proizvodnjo dejanj ter shranjenimi v skupnih reprezentacijah. Te reprezentacije vključujejo vizualno prostorske predstavitve, ki temeljijo na izkušnji dojetanja, in senzomotorične reprezentacije, ki temeljijo na motoričnih izkušnjah. Uporabljajo se tako za zaznavanje dejanj kot za njihovo produkcijo. Poudarjajo dvosmerno izmenjavo od percepcije do produkcije in obratno. Avtor v *Grešnem kozlu* izjemno subtilno prikaže posledice stereotipiziranega dojetanja domačinov do migranta in gledalca z vsako novo situacijo postavlja dlje od posplošenih negativnih stališč in mu odpira novo polje

razmisleka, kjer se sooča z novim vedenjem. Percepcija do migrantskih delavcev se ustvarja na osnovi videnja, izkušenj in informacij, ki jih posameznik pridobiva znotraj svojega socialnega okolja in le-to se običajno nenadzorovano širi v smeri negativnih predpostavk, posploševanja in predsodkov. Dokler bodo v javnosti obstajale stereotipne predstave o imigrantih in bo odnos države do njih, kakor tudi pričakovanja politike, verskih institucij in kulture prezirljiv v njihovi ožji okolici in na delovnih mestih in vse dokler bodo v širši javnosti odrinjeni na rob, je paradoksalno govoriti o aktualnem uresničevanju kakršne koli integracije v širšo družbo (Medica 2010, 54–55). V *Grešnem kozlu* je Jorgas v manjšini, nasproti kateri se postavijo skorajda vsi, ki so vključeni v zgodbo. Fassbinder tako iz manjšinske pozicije nastavi ogledalo arhetipu prebivalca nemškega velemesta, v katerem gledalec ne želi videti sebe. Večina se v tej zgodbi počuti ogrožena, ob tem pa želi iz soočenja s prišlekom oditi zmagovalno, pa četudi le navidezno. Obe strani sicer živita izgubljeni v delavski množici in hlepita po boljšem življenju.

Dlje, kot je gledalec soočen z zgodbo, bolj je motiviran za aktivni razmislek o mnenju večine o grškem priseljencu in bolj je pripravljen na pridobivanje dodatnih informacij, s katerimi lahko vpliva na lastna spoznanja. Fassbinder gledalcu te procese spodbuja na izjemno statičen način, ki pa razburka gledalčev svet. Gledalca pripelje do pomisleka, da lahko v svojem resničnem svetu njegovo vedenje pripomore k temu, da ljudje v njegovem družbenem sistemu ne bodo doživeli nesrečnih usod Fassbinderjevih protagonistov. Vendar pa se ne ustavi pri tem, saj gledalcu ponudi dodatno kompleksnost človeške narave, ki se kaže v razmerjih moči v družbi. Jorgas namreč v situaciji, ki je nekako podobna situaciji njegovih mučiteljev, odreagira podobno, s čimer avtor zastavi vprašanje (nad)vlade in primarne človekove narave. Elsaesser izpostavi, da če je Fassbinder hotel provocirati, je bilo to predvsem zato, da bi ustvaril prostor nekonvencionalne simpatije do njegovih preveč običajnih likov. *Grešni Kozel* dokaj neusmiljeno oblikuje svoj močan portret latentnega nasilja. Pri tem je vsak prizor zasnovan tako, da kaže pristranskost in predsodke v nekomunikaciji. Toda namesto da bi se to zaprto nasilje sprostilo v večkrat napovedani Jorgosovi kastraciji, se verbalna agresija zgolj izprazni. Moški postopoma prenašajo tujca sredi njih, deloma zato, ker so pod »mačo« govori vsi strahopetci, pa tudi zato, ker prepoznajo, da je tujec že "kastiran": toliko žrtev sistema kot oni. Patronizirajo ga ne nazadnje zato, ker mu njegova najemodajalka Elisabeth preveč zaračunava za najemnino, kar se zdi, da odobravajo, bolj zaradi njenega simbolnega pomena kot zaradi finančne koristi, ki jo eden od njih posredno črpa iz tega. Enako razveseljujoč je tudi lastni socialni



darwinizem »gastarbeiterstva«, ko njegovo podjetje najame Turka, se Jorgos izkaže za prav takšnega rasista kot njegovi nemški mučitelji. Ta končna ironija ne pojasnjuje in ne opravičuje, pa vendar film zaključi s primerno kisloto (Elsaesser 1996, 46). Film zahteva od gledalca veliko. Posameznik namreč ne potrebuje samo vedenjske namere do določenega predmeta odnosa, ampak potrebuje tudi občutek, da je sposoben doseči premišljeno dejanje. Zato se zdi, da so občutki zaznane kontrole ali lastne učinkovitosti pomembni pri dokazovanju doslednosti odnosa do vedenja, tudi če obstaja jasna vedenjska namera, da bi vplivali na odnos. Ajzen opredeljuje, da teorija načrtovanega vedenja postulira tri konceptualno vzajemno določene dejavnike. Prvi je odnos do vedenja in se nanaša na stopnjo, do katere ima oseba ugodno ali neugodno oceno ali oceno zadevnega vedenja, torej v kolikšni meri je pripravljen za izvedbo določenega vedenja. Drugi je družbeni dejavnik, imenovan subjektivna norma, ki se nanaša na zaznani družbeni pritisk, ki vpliva na izvajanje ali neizvajanje dejanja. Tretji je stopnja zaznanega vedenjskega nadzora, ki se nanaša na zaznano lahkotnost ali težavnost izvajanja vedenja in naj bi odražal pretekle izkušnje pa tudi predvidene ovire. Na splošno velja, da bolj, kot sta odnos in subjektivna norma ugodna glede vedenja in večji, kot je zaznani vedenjski nadzor, močnejša mora biti posameznikova namera za izvedbo obravnavanega vedenja. Pričakuje se, da bo relativni pomen odnosa, subjektivne norme in zaznanega vedenjskega nadzora pri napovedovanju namere različen glede na vedenja in situacije. Kombinacija vseh treh dejavnikov povečuje vedenjsko namero v smeri dejanske izvedbe vedenja (Ajzen 2003, 355). Opredeljeni cilj, ki določa smer vedenja, je torej pomemben postulat v procesu dejanske izvedbe vedenja. Za izvedbo pa je dodatno potrebna posameznikova aktivnost in samodejavnost za realizacijo, na to pa vplivajo tudi osebne lastnosti, stališča in izkušnje. Oba faktorja pa sta odvisna od zunanjih okoliščin, torej situacij, v okviru katerih se določeno vedenje udejanja. Prvo zunanjo okoliščino predstavlja film, ki razburka gledalčev svet in njegovo dožemanje ter vpliva na odnos do predstavljenih tematik. Nove informacije, ki jih gledalec s tem pridobi, poveže z normo, ki jo podaja družbeno okolje, in s svojimi lastnimi preteklimi izkušnjami. Nova filmska izkušnja je tista, ki vpliva na razmerja vseh treh dejavnikov in lahko spreminja vedenjsko namero gledalca. Posameznikovo stališče do vedenja, ki je lahko pozitivno ali negativno, generira njegovo pripravljenost za oblikovanje namere kakor tudi družbene norme okolja, v katerem posameznik deluje in se odloča v skladu s pričakovanji drugih ljudi ter v skladu z nadzorom nad svojim vedenjem. Subjektivno normo lahko razumemo kot funkcijo prepričanj o nekem vedenju, pri čemer gre za navezavo na normativna in ne vedenjska prepričanja. Normativni del vključuje vpliv družbenega okolja na vedenje, ki je vezano na

to, v kolikšni meri pripadniki določene referenčne skupine posamezno vedenje odobravajo ali pa ne. Družbene norme in njihov vpliv so odvisni od posameznikove pripravljenosti njihovemu podrejanju, torej nanje vpliva, v kolikšni meri se je posameznik pripravljen ukloniti pričakovanjem posameznih družbenih referenčnih skupin. Vedenjska namera se tako lahko uresniči, ko ima posameznik do vedenja pozitivno stališče, ko ljudje v njegovem socialnem okolju vedenje odobravajo in ko sam to vedenje nadzoruje.

Izrazita stališča veljajo za prevladujoče dejavnike posameznikovih namenov in dejanj. In v to polje vstopi film, ki odpira mnoga vprašanja, ki jih v sedanjih družbenih razmerjih pod političnimi pritiski vedno večji segment ljudi noče zaznati, kaj šele razumeti. Žal film ne predstavlja le kronike nekega prostora in časa, temveč reflektira tudi aktualno zaprtost duha, uničujoč strah za lastno bit in majhnost človeka, ki se hrani s populizmom in se pri vsem bogastvu sveta, ki ga je nasledil, ni pripravljen premakniti iz svojega omejenega navideznega udobja. S tem pa aktivno sodeluje v koncentriranju sovraštva, determiniranja in izločevanja ne samo migrantov, temveč vseh, ki v svoji različnosti ogrožajo uniformiranost in sterilnost življenja, ki predstavlja poligon za iskanje grešnih kozlov v mikro in makro okolju. Manjšinske teme se zelo težko prebijejo v javnost, predvsem v primerih, ko so stereotipi o migrantih tako močni, da so nasprotni prevladujočim stališčem in vrednotam večinske populacije (Medica, 2017, 81). Enako tematiko, ki ji pridruži še starostno diskriminacijo, ki pa ob predsodkih pred migranti kar zbledi, Fassbinder obravnava v filmu *Vsi drugi se imenujejo Ali*. Dogajanje je postavljeno v sedemdeseta leta v Zvezno republiko Nemčijo, v sivo predmestje, kjer živi šestdesetletna vdova Emmi, ki se zaljubi v migrantskega delavca iz Maroka in s tem tudi sama postane tarča diskriminacije, šikaniranja in poniževanja, tako s strani sodelavk, lokalnega okolja kot tudi svojih odraslih otrok. Že odnos med njeno hčerko in njenim partnerjem je prežet s prezirom, sovraštvom in poniževanjem. Ko Emmi svoji hčerki in njenemu možu pove, da se je zaljubila v »gastarbeiterja«, Maročana, partner njene hčerke to interpretira, kot da ji »manjkajo koleščki v glavi«. Emmine sodelavke razmerja »nemških žensk« s tujimi delavci označijo kot »Te, ki se spečajo z njimi, so same kurbe.«. Ko Emmi pove svojim otrokom, da se je poročila, to označijo kot sramoto, hčerka odide z možem »iz svinjaka«. »Žena tujca« se na vsakem koraku sooča z diskriminacijo, ki je prej ni bila deležna. Ne želijo je postreči v trgovini, v stanovanjskem bloku od nje zahtevajo čiščenje dvakrat mesečno, ker »Kjer živi nekdo tak, se svinjarija razbohoti.«. Ko Emmi gosti prijatelje moža Alija, sosede pokličejo policijo, nemške gostje bara, kjer se zbirajo arabski delavci, jo označijo kot »staro kurbo«. Ali je determiniran tudi, ko zboli, zdravnik opredeli

njegovo bolezen (čir na želodcu) kot bolezen, za katero zbolevali migrantski delavci – tudi, ko jih z operacijo pozdravijo, ponovno zbolijo. Film se s tem tudi konča. Brez upanja in z dokončno determinacijo, za katero kaže, da je ni moč premostiti. Fassbinder s tem filmom omogoči gledalcu vpogled v doživljanje Emmi in Alija s tem, ko prikaže njun svet iz njune pozicije. Gledalec vidi pred seboj dva človeka, ki jima okolica ne dovoljuje odnosa iz dveh vzrokov, ki se zdita nesprejemljiva in nepremostljiva.

Vsa negativna nastrojenost in sovražnost, katerih tarča sta, izhajata iz rasizma in ksenofobije ter iz vsega, kar se jima dogaja, ne izhaja noben indic, ki bi upravičeval katero koli obsodbo, ki sta jih ves čas deležna. Tudi njun odnos drug do drugega pristane na preizkušnji, ki pa se razvije v sporočilo, da je človek edini, ki je pomemben in vreden, ne glede na okoliščine, ki ga determinirajo. Ničesar, kar nam prikaže Fassbinder, še po toliko letih nismo presegli in film je v tem poslanstvu še toliko pomembnejši, saj kaže na vlogo vsakega posameznika, ki jo doprinese tako h koncentraciji sovraštva do vseh oblik različnosti, kakor tudi njegovo vlogo k širjenju tolerantnosti in sprejemanja. V obdobju novega nemškega filma so posebno družbeno aktualnost izkazovali t.i. gastarbeiterski filmi s tematikami priseljenjskih delavcev, predvsem iz Turčije in nekdanje Jugoslavije, ki so se množično naseljevali v Zahodno Nemčijo, saj je država potrebovala dodatno delovno silo za povojno gospodarsko prenavo. Medica povzema, da je nemška politika delavce migrante po drugi svetovni vojni, ko jih je močno potrebovala, obravnavala kot začasne goste ali gostujoče delavce (»gastarbeiter«). Ob koncu 50-ih in v začetku 60-ih let je Nemčija vzpostavila in izjemno dodelala sistem »gostujočih delavcev«. Značilnost tega sistema integracije je, da so delavci vključeni v določene sfere družbenega življenja (predvsem na trg dela), medtem ko so izključeni iz nekaterih drugih sfer (državljanke in politične participacije) (Medica 2010, 40). Tovrstna ureditev je migrantskim delavcem zagotavljala le začasno in še to izjemno delno vključenost v državo gostiteljico dela. Koncept se je kmalu pokazal kot nevdržan in pokazal potrebe po integraciji ne samo migrantov, temveč tudi njihovih družin, saj delavci v novem okolju niso ostajali le začasno, ampak so v njem ostajali in si ustvarjali družine. Nove prakse se zavzemajo za dvosmerni proces prilagajanja migrantskih skupnosti na eni strani in večinske družbe na drugi strani (Medica 2010, 41). Izločevanje in zaničevalni odnos do migrantskih delavcev je prepredalo celotno družbo tedaj in enako oziroma še intenzivneje se dogaja danes.<sup>51</sup> »Gastarbeiterski« filmi so razgaljali napetosti, ki so se izkazovale ob trku dveh

---

<sup>51</sup> »Ustaljena praksa kaže, da država vzpodbuja priseljevanje, kadar potrebuje novo delovno silo, za integracijo priseljencev pa praviloma ne poskrbi. Po drugi strani se priseljenci v obdobjih povečane brezposelnosti ali

svetov, poleg *Grešnega kozla* in *Vsi drugi se imenujejo Ali* tudi film Helme Sanders-Brahms *Shirina poroka* (*Shirin's Hochzeit*, 1976). Človečnost je vedno znova na preizkušnji in gledalec se sooča z lastnimi stereotipi, ki mu vedno znova nastavljajo ogledalo. Fassbinderjeva izjava povzema jedro njegove filozofije, ki pove bistvo pomena vpliva filma na percepcijo (Fassbinder v Martin 2013, 241):

»Moje filme pogosto kritizirajo, da so pesimistični. Po mojem mnenju je dovolj razlogov za pesimizem, v resnici pa svojih filmov ne vidim takšnih. Razvili so se iz pozicije, da se revolucija ne sme zgoditi na zaslону, ampak v življenju samem in ko pokažem, da gredo stvari narobe. Delam to, da ozavestim ljudi, da se to lahko zgodi, razen, če spremenijo svoje življenje. Če je v filmu, ki se konča pesimistično, ljudem mogoče pojasniti, zakaj se to zgodi tako, potem učinek filma ni končno pesimističen. Nikoli ne poskušam reproducirati resničnosti, moj cilj je, da mehanizem postane pregleden in da ljudem postane jasno, da morajo spremeniti svojo resničnost.«

Fassbinderjeva izjava jasno povzema povezavo filma s percepcijo posameznika, ki jo v analiziranem primeru lahko povežem tako z dojetjem prikazanih protagonistov v filmih kot tudi gledalca, ki mu Fassbinder z, kot sam navaja, reproduciranjem resničnosti poda priložnosti za spreminjanje lastnega dojetja v resničnem življenju in s tem vplivanja na dojetje svoje okolice. Elsaesser opredeli, da je v Fassbinderju kino videti kot čudovit, a vedno čudovito propadajoč, učinkovito pomanjkljiv stroj za identiteto. Njegovi junaki poskušajo postaviti ali urediti druge v konfiguracije, ki obljublajo poglobljeno izkušnjo samega sebe, vendar to nikoli s pomočjo samosvojega, vase usmerjenega, mejnega vztrajanja pri identiteti. Ta proces poteka čez nasprotujoča polja identifikacij, zasnovana s Fassbinderjevimi pripovedmi na način, kot jih lahko zaobjame kamera, tako da likom daje prikupne in antagonistične dvojnike, od katerih ima vsak zmedeno paleto zrcalnih možnosti (Fassbinder 1996, 73). Gledalec na ta način resnične izkušnje kot tudi vtise in informacije, ki jih pridobi prek filmske izkušnje, kodira in vključuje v svoj kognitivni sistem. Njihova relevantnost in moč, s katero lahko vplivajo na sooblikovanje oz. preoblikovanje zasidranih stališč, kakor se je pokazala skozi analize teh novovalovskih filmov, kaže na zmožnosti, ki jih ima film pri vplivu na percepcijo. Vsi filmi, analizirani v okviru novega vala, v najmanjši meri sicer *Črni Peter*, zgodbo podajajo z gledišča protagonista, ki je determiniran kot tako

---

socialnih nemirov pogosto znajdejo v vlogi »grešnega kozla« in so prvi na seznamu za odpustanje« (Medica 2010, 53).

različen od sprejete in sprejemljive večine, da ga je potrebno izločiti iz družbene skupnosti, v kolikor se ga ne da preobraziti v osebo, ki bo skladna s priznano večinsko populacijo. Vsi prikazani filmi prikažejo večino kot tisto, ki diskriminira, neupravičeno negativno označuje in si jemlje pravico, da sodi in izloča marginalne posameznike ali skupine iz družbene skupnosti. Zgodbe postavijo determiniranega posameznika, ki je kategoriziran kot različen, v pozicijo, v kateri je avtor filma le-temu izrazito naklonjen. Filmi tako sledijo ciljem avtorjev, da obstoječo percepcijo gledalcev do teh protagonistov predočijo gledalcem in jo izenačijo s percepcijo večinske populacije, ki je v filmih prikazana kot negativna in uničujoča. Štrajn izpostavi motiv mladostnikov, ki so bili delinkventni ali odtujeni oz. izgubljeni, kot verjetno najbolj nazorno predstavitev težav identitete kot osrednjega elementa modernističnega obdobja v Evropi. Truffaut je, začevši z njegovim filmom *400 udarcev*, prispeval celo serijo na liku Antoinu Doinelu, ki ga je igral Jean-Pierre Léaud. Truffaut je z opozorilom na travmatičen vidik tega lika izpostavil zgodovinski in družbeni kontekst (Štrajn 2017a, 214). Gledalec, ki je ponotranjil doživljanja glavnih junakov in se ne želi identificirati z odnosom do njih s strani negativne večine, je na podlagi novih informacij, ki jih je prek filmske izkušnje pridobil, motiviran za ponovno vrednotenje stališč na podlagi na novo pridobljenih informacij. Novi film v 60-ih se je v veliki meri razvil iz realističnega okvira, kar je vplivalo tudi na dobro sprejetost s strani kritikov. Tako kot se je ustvarila potreba po ustvarjanju drugačnih filmov od tedaj prevladujočih, se je tudi na strani občinstva ustvarjala potreba po filmih, ki izražajo duh časa. Avtorjeva ustvarjalnost pa je tista, ki ima ali pa nima moči, da njegovo vizijo prenese v filmsko kreacijo. Spremembe v tem času, ki so se dogajale na intelektualnem in družbenem nivoju, so namreč presegale svet filma kot takega. Ideja novega vala, da je film produkt enega avtorja, je tako ustvarila režiserja kot umetniškega ustvarjalca. Vendar pa je film tudi industrija in ustvarjanje ter ohranjanje avtorske pozicije predstavlja poseben izziv, s katerim se sooča avtor, ki želi svoj film ustvariti kot avtorski izdelek. Hames izpostavlja, da v tržnem sistemu filmi tekmujejo po zakonitostih trga, biti morajo priljubljeni, da preživijo, tudi v Evropi pa prevladujejo ameriški filmi. Vendar bi bilo naivno pretvarjati se, da je to naravni izraz preference občinstva. Prizadevanja za vzpostavitev monopolov pri distribuciji in ekshibicijah, velike naložbe v oglaševanje, monopolizacija medijske pokritosti v medijih, uporaba ekonomskega vohunjenja – nič od tega ni naključno (Hames 2005, 274). Film, ki želi nastati izven dominantnih okvirjev in katerega cilj ni zgolj to, da v čim večji meri ugaja, ima težjo nalogo ne le v procesu produkcije, temveč tudi v procesu dostopa do gledalcev, njuno srečanje tako predstavlja določen izziv. Kot navaja Nowell-Smith velike spremembe, ki so jih prinesli novi

kinematografi v 60-ih letih, so bile v načinu pripovedovanja zgodb, v tem, kaj so te zgodbe sestavljale, v vrstah likov, ki so v njih figurirali in nadalje v načinu, kako so te like realizirali igralci in kako so bili igralci uokvirjeni, da jih predstavijo v svojih vlogah. Novi kino ni ene oblike pripovedovanja zgodb zamenjal z drugo, temveč z večimi. Prišli so v času, ko se je filmska pripoved fiksirala v različno omejen obseg oblik in jo odprla v različnih smereh. Štiri glavne značilnosti filmske pripovedi, kakršna je obstajala leta 1960 (in v prihodnosti se v večini primerov nadaljuje danes), so bile, da je bila linearna, da je bila namenska, da je bila trajna in da je težila k srečni ali, če tega ni, odrešitveni konec (Nowell-Smith 2008, 101). Linearna zgodba tako vodi zaplet v eno samo premočrtno zgodbo, namenskost filmske pripovedi pa vodi k smiselnemu cilju. Odpiranje pripovedi, ki zajema pretok, je bil le eden od vidikov, pri katerih so kinematografi v okviru novovalovskih gibanj inovirali, vendar zelo pomemben. Film nagovarja vsa čutila, preko njih aktivira domišljijo in tako se vzpostavi odnos med filmom in gledalcem, pri čemer postane gledalec pomemben soustvarjalec filma, saj filma ni brez njegove zavesti, preteklih izkušenj, novih idej in vizije. Filmska konstrukcija tako dobi svojo izoblikovano podobo, ko zaživi v odnosu z gledalcem in takrat se njena naloga začne izpolnjevati in s tem se vključi v življenje, ki ga na ta način sooblikuje. Novi val je omogočil prehajanje obstoječih filmskih konceptov, preseganje prevladujočih filmskih form, nove načine pripovedovanja zgodb, predvsem pa drugačen pristop k razmisleku o filmskem jeziku. Kot je dejal Truffaut: »Toda naši avtorji, ki so želeli izobraževati javnost, bi morali razumeti, da so morda zašli s primarnih poti, da bi se vključili v bolj subtilne poti psihologije ...« (Truffaut 1954, 17). Svoboden pretok avtorjevega razumevanja v filmsko zgodbo učinkuje sugestivno in gledalcu omogoči vpogled skozi avtorjevo videnje, ki pa ga zaradi narave filmskega medija, ki aktivira vse gledalčeve čute, doživi kot lastnega. Novi val je dodatno pokazal, da ni potreben neposreden prikaz družbene stvarnosti, da se le-ta predoči gledalcu. Novi val v filmu je omogočil nove načine izpovedovanja in pripovedovanja zgodb avtorjem skozi filmsko pripoved, pri čemer se je filmska umetnost s tem intenzivno odzivala tudi na družbene in politične razmere ter v tem delovanju vplivala na zavedanje duha aktualnega časa.

### **4.3 Art film**

Posameznikov svet, ki ga dopolnjuje filmsko izkustvo, je zelo močno vplivan s strani prevladujoče filmske produkcije, ki posameznika dosega prek hitro dosegljivih distribucijskih kanalov in tako zavzema znaten prostor vpliva na zaznavne procese. Srečanje

z drugačno filmsko izkušnjo, ki odraža določeno umetniško senzibilnost, tako z vidika vsebine, oblike kot tehnike, od posameznika zahteva lasten angažma (ali angažma njegovega primarnega socialnega okolja) in napor, ki ga mora v to vložiti. Umetnost, in s tem umetniški film, sledi svojemu namenu, da avtorju da možnost govoriti resnico, ki je takšna, kot jo vidi on oziroma takšna, kot je želi predati svetu. Avtorjevo samoizražanje je potrebno tako za film kot za njegovo občinstvo. S to ekspresivnostjo pridobijo možnost spregovoriti življenja, zgodbe in usode, ki se na druge načine morda ne morejo pokazati. »Pojem avtorja je odločilen trenutek individualizacije v zgodovini idej, spoznanj, književnosti, pa tudi v zgodovini filozofije in znanosti« (Foucault 1995, 25). Film si je moral utirati pot do priznavanja umetniške vrednosti, ki se lahko vrednoti kot slikarstvo, glasba in druge tradicionalne umetnosti. Film ne izraža samo podobe<sup>52</sup>, le-ta je manifestacija celotnega ustvarjalnega procesa, ki rezultira v končno vizualno podobo, ki pa samo sebe presega. Umetniški film je močno naravnano v prikazovanje subjektivnosti protagonistov in usmerjen v njihovo raziskovanje. »Paradigma umetniškega filma je doživela največji razcvet v času, ko je kombinacija novosti in nacionalizma postala tržna znamka, kar je še zdaj: francoski novi val, novi poljski film, novi madžarski film, novi nemški film, novi avstralski film ...« (Bordwell 2012, 296). Ko je z novim valom ideja avtorja kot ustvarjalca izoblikovala koncept politike avtorstva, se je odprla pot razumevanju filmskega režiserja kot tistega, ki preko svojega dela manifestira svoj pogled, razumevanje, videnje, sporočilo, ki ga želi predati svetu. Avtor tako vedno znova prek svojega lastnega iskanja odgovorov odstira svetove, ljudi in odnose, s katerimi samega sebe preizprašuje in s tem omogoča spopadanje gledalca tako s svojim lastnim svetom kot svetom, ki mu je tuj in mu s pomočjo filma lahko postane manj tuj. Koncept avtorstva se je močno razvil v okviru kritičnih razmišljanj v 50-ih letih prejšnjega stoletja znotraj *Cahiers du cinéma*, z Andréjem Bazinom in pisci, ki so razvili idejo avtorstva in režiserja postavili kot umetniškega ustvarjalca. To je postal koncept za filmsko avtorstvo v okviru politike avtorjev. Forma, iz katere izhaja vsebina, je ustvarjena s strani avtorja in izrazi njegovo videnje sveta, pri tem pa je pomembno, da avtorstvo ni edini kriterij, saj lahko rezultira v subjektivno vrednotenje avtorja zaradi avtorja. Avtorska teorija dokazuje, da režiser ne vodi zgolj izvedbe že obstoječega besedila in ne deluje zgolj v funkciji režiranja. Ločnice med avtorskim in neavtorskim filmom ni preprosto določiti.

---

<sup>52</sup> »V resnici ogromna večina podob na platnu implicitno ustreza psihologiji gledališča ali klasičnega analitičnega romana. Zdrava pamet nam govori, da te podobe vzpostavljajo nujno in nedvoumno vzročno povezavo med čustvi in njihovimi manifestacijami; da je vse v naši zavesti in da je zavest mogoče spoznati« (Bazin 2010, 71).

Razprave o tem so potekale in še vedno potekajo znotraj različnih filmskih teorij. Politika avtorjev, zasnovana znotraj *Cahiers du cinéma*, pa predstavlja pomemben temelj konceptu avtorstva. Forma in mizanscena je bila pomemben vidik kritične analize avtorstva, pri čemer je bilo prisotno jasno razlikovanje med režiserji kot obrtniki, ki kreirajo filme za množično produkcijo in režiserji, ki so prek svojega edinstvenega sloga ustvarjali film kot umetniško delo in bili priznani kot avtorji.

Premik od koncepta mojstrstva obrti do vrednotenja koncepta osebnega pečata in stila, ki pripada avtorju, je filmu prinesel mesto v umetniškem smislu. Filmski avtorji so tako prek svoje unikatne forme pripovedovali vsebino in prek lastnih ustvarjalnih naporov ter svoje vizije realizirali film kot celostno umetniško delo. Prek filmskega jezika je režiser pridobil možnost za lastno umetniško izražanje. Pri razmišljanju o filmskem avtorstvu pa je nujno razumevanje širšega konteksta avtorstva. Barthes je v svojem znamenitem delu *Smrt avtorja* izpostavil, da besedila delujejo neodvisno od avtorja. Navaja, da si avtorja<sup>53</sup> zamišljamo v preteklem času pred nastankom njegovega dela, pri čemer sta knjiga in avtor umeščena na časovno linijo prej in potem. Avtor, ki je svojemu delu predhodn, obstaja pred knjigo, ker se knjiga iz njega napaja. Nasprotno od tega pa se moderni pisar rodi hkrati s svojim besedilom, ne pripada mu nobena bit, ki bi bila predhodna njegovemu pisanju ali bi le-tega presegala, tako v ničemer ni subjekt, katerega predikat bi bila njegova knjiga. Besedilo je nenehno pisano tukaj in zdaj in ne obstaja noben drug čas izjavljanja (Barthes 1995, 21). Avtor je v njegovem pojmovanju ugasnjen in preko umetniškega dela govori le besedilo. S tem ko je avtor transformiran v pisarja, je bralec osvobojen ne samo avtorjeve represivne zavesti, temveč tudi kritika, ki si prisvaja edino pravico za interpretacijo in razumevanje avtorjevega dela. Sellors interpretira, da Barthes razlikuje med »delom« in »tekstom«, kar je v svojih podrobnostih zelo zapleteno, vendar je možen določen oris razlikovanja. »Delo« je tista duševna stvar, ki jo ustvari fizično bitje. Je predmet v prostoru in času, »ki zavzema del prostora knjig (npr. v knjižnici).« Besedilo ni fizično in ga delo ne zavezuje. Številna dela

---

<sup>53</sup> »Avtor je oseba moderne dobe, nedvomno produkt naše družbe, ki je na prehodu iz srednjega veka z angleškim empirizmom, francoskim racionalizmom in osebno vero protestantizma odkrila čar individuum ali – z bolj vzvišenimi besedami – »človeške osebe«. Logično je torej, da je bil, kar se tiče literature, pozitivizem kot povzetek in rezultat kapitalistične ideologije tisti, ki je »osebi« avtorja podelil največji pomen. Avtor še vedno kraljuje v literarnozgodovinskih učbenikih, v biografijah pisateljev, v intervjujih po revijah in v sami zavesti literatov, ki si s pomočjo intimnega dnevnika prizadevajo svojo osebo spojiti s svojim delom; podoba literature, na kakršno lahko naletimo v danes uveljavljeni kulturi, je prav siloma osredotočena na avtorja, na njegovo osebo, preteklost, njegova nagnjenja, strasti. Kritika še vedno največkrat pomeni zatrdjevanje, da Baudelairovo delo predstavlja neuspeh Baudelaira kot osebe, Van Goghovo njegovo norost, delo Čajkovskega njegovo pregrešnost: razlaga dela se vedno išče pri tistem, ki ga je ustvaril, kot da bi se navsezadnje skozi bolj ali manj prozorno alegorijo fikcije vedno izpovedoval glas ene in iste osebe, avtorja« (Barthes 1995, 19–20).



lahko prispevajo k enemu besedilu. To je mreža označevalcev, ki se še naprej sklicujejo navzven na druge označevalce. Delo je domena sodobnega »skriptorja«, besedilo je domena bralca. Delo je materialni predmet, ki ga je treba izdelati in porabiti, besedilo pa polje igre in užitka (Sellors 2010, 43). S tem ko Barthes »umori« avtorja, osvobodí bralca. Pojem avtorstva po njegovem besedilo omejuje in bralca ukaluplja, zato želi osvoboditev s strani avtorstva. Vendar pa samo delo ne more enostavno nadomestiti avtorja. Njegovo uničenje avtorstva je odmik od tradicionalnega pojmovanja avtorstva in izhodišče za razmislek o novi definiciji avtorstva. Smiselno je namreč pogledati širše in podati razmislek v polje stika avtorja in bralca, v primeru filma torej gledalca. Foucault opozori, da je treba avtorja razumeti širše kot le avtorja besedila, knjige, dela, ki mu lahko legitimno pripišemo produkcijo. Nekdo je namreč lahko tudi avtor teorije, tradicije ali stroke, na katero se navezujejo druga dela in drugi avtorji. Ti avtorji so v »transdiskurzivnem« položaju in ustvarjajo možnost in pravilo za nastanek drugih besedil ter vzpostavljajo neskončno možnosti diskurzov. Utemeljitev neke znanstvenosti lahko vedno znova vpeljemo v mehanizem transformacij, ki iz tega izhajajo. Če želimo razširiti določeno diskurzivno prakso, ji ne pripišemo neke formalne splošne vrednosti, ki je ne bi že na začetku dopuščala, ampak ji enostavno odpremo določeno število možnosti uporabe (Foucault 1995, 35–36) Avtor tako ni le tisti, ki ustvari določeno besedilo, temveč tisti, ki prevzame določeno avtorsko funkcijo in vzpostavi vsebino, preko katere se vzpostavijo diskurzi. Diskurzi vpeljevalcev predstavljajo določena izhodišča za dela drugih avtorjev, pri tem pa prihaja do sprememb diskurzov. Vrnitve k delom in diskurzom posameznih avtorjev soustvarjajo dela in njihove avtorje. »Diskurzivna polja, o katerih govorim, zaradi teh vrnitev vzpostavijo s svojim »osnovnim« in posrednim avtorjem odnos, ki ni identičen z odnosom, ki ga ima katerikoli tekst s svojim neposrednim avtorjem« (Foucault 1995, 38). Sellors povzema Foucaultovo izhodišče, da avtorska komunikacija ni omajana s sprejemom besedila. Vpeljal je avtorsko funkcijo, fiktivni avtorjev nadomestek je opredelil kot "diskurz", vendar ni podal trditve o namenih resničnega avtorja. Filmski kritiki in teoretiki tega obdobja so ta pristop sprejeli kot odgovor na preveč romantizirano in politično nekritično predstavo o avtorju (Sellors 2010, 128). Stičišče avtorjevega namena in recepcije gledalca predstavlja diskurzivno polje, v katerem pride do njunega odnosa in kjer film začne opravljati svojo nalogo. Avtorska funkcija, ki se skozi zgodovino spreminja, je kompleksen koncept, ki deluje ne samo v okviru določenih del, ampak širše v poljih znanosti. Diskurzi presegajo formalne strukture in vzpostavljajo svoje odnose, ki izhajajo iz značilnosti posameznega diskurza. Foucault izpostavi pomembnost preučevanja diskurzov ne le v okviru njihove

izrazne vrednosti in njihovih oblikovanih transformacij, ampak tudi glede na modalnost njihovega obstoja, saj se načini pretoka diskurzov, njihovega vrednotenja, pripisovanja in prilaščanja razlikujejo med kulturami in se znotraj posamezne kulture tudi spreminjajo. Način, s katerim se diskurzi navezujejo na družbene odnose, se veliko bolj naravnost razkrije skozi igro avtorske funkcije in njenih sprememb kot skozi teme in koncepte, ki jih diskurzi odkrivajo. Pri tem pa je smiselno ponovno preučiti privilegije subjekta in se vprašati, kako, pod katerimi pogoji in v kakšni obliki se lahko nekaj, kot je subjekt, pojavi v diskurzivnem redu? Kakšno mesto lahko zavzame subjekt v različnih tipih diskurzov in kakšne so pri tem njegove funkcije ter katerim pravilom se podreja? Subjektu (ali njegovemu nadomestku) torej odvzamemo vlogo izvirnega utemeljitelja in ga analiziramo kot spremenljivo in kompleksno diskurzivno funkcijo (Foucault 1995, 39). Koncept avtorstva je spremenljiv in odvisen od tega, kaj se z besedilom dogaja, kako se iz njega razvijajo in krožijo diskurzi. Tako Barthovo kot Foucaultovo razumevanje koncepta avtorstva lahko razumemo kot razmislek k spremenjenemu razumevanju avtorstva, ki se ne more zadovoljiti s tradicionalnimi definicijami avtorstva. Ideje in koncepti niso nujno rezultat le individualnega posameznika. Po Foucaultu izginotje avtorja razkriva prostor diskurza. Avtorstvo se ne omejuje zgolj na proces pisanja, ampak ustvarja tudi vse njegove posledice. Ime avtorja izpostavlja diskurz, tako imamo na eni strani posameznika in na drugi diskurz, ki sta oba povezana z istim imenom. Pomen ni stalen in je subjektiven. Prek izražanja posameznik procesira lastne misli in lastne želje, branje predstavlja aktivno dejavnost. Vsako posamezno branje je za bralca edinstvena izkušnja. Avtor se nahaja tudi izven besedila in ni nujno z njim neločljivo povezan. Tako avtor kot bralec nastopata znotraj diskurza, ki se ustvari vezano na določeno besedilo in v tem razumevanju je film v svoji funkciji vpliva na percepcijo relevanten tekst, ki pomembno deluje v diskurzivnem polju. Filmski avtor prek lastnega ustvarjalnega angažmaja transformira svoje ideje in videnje sveta v filmsko delo, ki z zapisom njegove vizije govori svojo zgodbo.

Kdo je avtor filma in kdaj lahko film razumemo kot avtorsko delo, ostaja kompleksno vprašanje, podvrženo različnim analizam in metodologijam znotraj filmske produkcije, filmske kritike in filmske teorije. Avtorjeva osebnost označuje določeno prepoznavnost njegovega dela, ki predstavlja avtorjevo vrednost. Teoretični pogledi na koncept avtorstva odpirajo vedno nova vprašanja in ne dajejo enoznačnih odgovorov. Wollen<sup>54</sup> poudari, da

---

<sup>54</sup> Bordwell (1991, 80) interpretira, da Wollen vztrajno potiska koncept avtorstva v kulturno področje.

nam avtorska teorija, tako kot vsaka teorija, pušča možnosti in vprašanja. Meni, da moramo mnogo bolj razviti teorijo izvedbe, stilsko stopnjevanih in nekodiranih načinov komunikacije. Raziskati, opredeliti in kritično zgraditi bi bilo potrebno dela ogromnega števila režiserjev, ki so bili do zdaj le nepopolno zajeti. Poleg analize primerjanja avtorjev med seboj je potrebno analizirati primerjave avtorjev drugih umetnosti. Naloga, ki so se je lotili kritiki *Cahiers du cinema*, še zdaleč ni končana (Wollen 1969, 145–146). Avtorjeve misli, čutenje in njegov slog podpisujejo njegov delo. Prepletajo se tako tehnične specifikke kot osebni stil in notranji pomen. Osebna vizija da filmu pečat, ki ga določa. Sporočilo, ki pušča možnosti različnih interpretacij in prostor za gledalca, predstavlja nasprotje prevladujoči filmski industriji, katere namen je podati ciljno usmerjeno zaključeno sporočilo, ki gledalcu ne odpira odprtega polja za razmislek, temveč mu želi predati svojo zaključeno misel. Avtorski film si je z drugačnim pristopom in namenom pridobil svoje mesto in svojo vrednost.

Avtorska vizija in njena izraznost je v umetniških filmih ključnega pomena, pri čemer pogoji produkcije in sam žanr ne igrajo vloge, bistvena je angažiranost avtorja v identificiranju problematike, ki jo obravnava, ter preseganje fiktivne zgodbe, ki se ne prekriva z resničnimi družbenimi okoliščinami posameznika ali skupine ljudi, ki so osrednje filmske zgodbe. Na tej platformi lahko pride do izraza vloga gledalca, ki je ključna, saj so z vidika avtorja pomembni tudi vsi deli, ki so zamolčani, nedorečeni in puščajo prostor aktivni vključenosti gledalca in v tem kontekstu gledalcu puščajo tudi svobodo in prostor, da pride do izraza njihova individualnost. Vloga režiserja je pri avtorskem filmu ključna, saj je on »nadzornik« celotne filmske stvaritve s tem, ko nadzoruje in soustvarja vse dele filmskega ustvarjanja, vključen je v celoten proces, ki sega od idejne zasnove, scenarija, fotografije, glasbe, montaže ... Morin (2015, 129) izpostavi: »Kamera torej opravi selekcijo na površini in globini, da odpravi vse tisto, kar ni pomensko povezano z dogajanjem. Režija je skupek teh operacij abstrakcije (določitev kadrov). Toda *umetnost* režije je v tem, da se bori proti osiromašenju, ki izhaja iz te nujne abstrakcije.« Kako povedati neprikazano, zamolčano, je izziv, ki linijo med ustvarjalcem filma in gledalcem še globlje poveže s tem, ko pride do aktivne participacije gledalca. Mulvey govori o alternativnem filmu, ki zagotavlja prostor za film, da se le-ta »rodi«, kar pa je radikalno tako v političnem kot umetniškem smislu, saj izziva osnovne predpostavke mainstream filma. Gre za poudarek na načinih, s katerimi formalna preokupacija reflektira fizično obsesijo družbe in nadalje izpostavi, da se mora alternativni film začeti posebej odzivati nasproti tem obsesijam in domnevam. Politični in

umetniški avantgardni film je sedaj mogoč, vendar lahko eksistira samo kot kontrapunkt (Mulvey 1999, 833). Umetniški film ima tudi v tematiki, ki se dotika različnosti, pedagoško-sociološko-psihološki potencial, da preseže stereotipnost filmskih zgodb o različnosti s tem, ko po svoji naravi teži k neupoštevanju klasičnih pravil in grajenju inovativnih dilem, pri čemer je ključna vloga avtorja filma, ki ustvarja celoten proces in nadzoruje tako scenarij, kot fotografijo, zvok itd., da je individualno vključen v celotni proces ustvarjanja filma od idejnega načrta do končnega produkta. Gledalec tako film razume in gleda kot del opusa posameznega avtorja, kot del avtorjeve ekspresije. Bazin (2010, 165) izpostavi film predstavnika neodvisne produkcije evropskega umetniškega filma Roberta Bressona *Dnevnik vaškega župnika* (*Journal d'un curé de campagne*, 1951) kot primer mojstrovine, ki se dotakne tako kritikov kot običajnih gledalcev, kar po njegovem mnenju rezultira iz dejstva, da se film dotakne naše senzibilnosti (gre za vzvišeno senzibilnost čistega duha), pri čemer film seže bolj do srca kot do razuma. »Tako nam filmska umetnost nedvomno prvič ponuja ne samo film, v katerem se edino resnično in pomembno dogajanje odvija v notranjosti življenja, temveč tudi novo dramaturgijo, ki je specifično religiozna ali, rečeno bolj natančno, teološka: fenomenologijo zveličanja in milosti« (Bazin 2010, 176). Film deluje v celotni strukturi bivanja kot obstajanja in razgrinja sveta tako v njegovi prvobitnosti kot njegovi kompleksnosti. »Kot pa je ugotovil že André Bazin, ima film kot »realistična umetnost« veliko opraviti na ontološki ravni, s čimer se postavlja vprašanje o mogočih modusih tematizacije teh vprašanj v okviru estetike. Ni dvoma, da je opredelitev filma v terminih estetike, torej določitev filma za pojav, ki spada med umetnosti, že vse od začetkov vsaj preozka, čeprav seveda ni povsem napačna« (Štrajn 2010, 23).

Avtorski film presega naracijo klasičnega pripovednega filma, ki prek verjetnosti in verodostojnosti ustvarja zgodbo po načelu resničnosti. Pri tem pa se postavi vprašanje, kakšne so omejitve filmskega avtorja glede na samo naravo filma kot tehničnega sredstva. Bazin (2010, 253) poda v razmislek, da »... je večina filmskih režiserjev, tudi največjih med njimi, še daleč od ustvarjalne svobode, kakršno imajo pisatelji. Cineast tudi, ko je sam svoj scenarist, ostaja predvsem »režiser«, torej delovodja, ki organizira objektivne elemente. Ti delovni pogoji zadostujejo, da se v njih upraviči umetniško ustvarjanje in razkrije določen slogan, vendar še ne pomenijo tiste popolne identifikacije, tiste biološke sprijetosti, ki jo pogosto opazimo v drugih umetnostih ...«. Avtorstvo že samo po sebi na določeni ravni vpliva na interpretiranje in razumevanje filma s tem, ko se pod njega podpiše posamezni avtor, ki ima svoj razpoznaven slog, tehniko snemanja, izpostavljene tematike in v filmih

podaja svoj osebni izraz. Posledično gledalec umetniške filme določenega avtorja klasificira v okviru njegovega opusa, pri tem pa je podvržen pasti subjektivni naklonjenosti določenemu avtorju, ne glede na vsebinsko vrednost njegovega dela. Na to opozarja Barthes, ki pravi, da z dodelitvijo avtorja besedilu pripišemo neki dokončen označevalec in s tem zamejimo pisanje. Takšno razumevanje zelo ustreza literarni vedi, ki kot svojo najbolj pomembno nalogo opredeljuje odkrivanje avtorja v besedilu. Besedilo je pojasnjeno s tem, ko literarna veda najde avtorja in se doseže njena zmaga. To pojasnjuje, da je bila (zgodovinsko gledano) doba, v kateri je vladal avtor, obenem tudi doba vladavine kritika in da se je obenem z avtorjem zamajala tudi literarna veda (pa četudi kot »nova kritika«) (Barthes, 1995, 22). Argumenti Rolanda Barthesa in Michaela Foucaulta so se izkazali za bolj uporabne za teorije filmskega avtorstva, katerih namen je bil bralca opolnomočiti pred semantično tiranijo avtorja (poststrukturalizem v teorijah filmskega avtorstva sicer ni edini vir protiintencionalizma) (Sellors 2010, 33).

Koncept avtorstva filmskega dela je izjemno kompleksni pojem, ki ni preprosto določljiv z definicijo in splošnim konsenzom. Za celostno razumevanje je potreben čim širši vpogled, primerjave, razmislek in individualni pristop k posameznemu delu. Sellors meni, da avtor filma zgradi pripoved in pripovedovalca, z avtorjem pa ni preprosto mišljen režiser, čeprav je režiser pogosto med najpomembnejšimi člani produkcijske ekipe. Nanaša se na skupnost ljudi, ki so odgovorni za strukturo filma, njegove značilnosti in pomen. Pripovedna struktura, forma, scenarij, igra, glasba, zvok, luči, kinematografija, postavitve in vse, kar je vključeno v film, so vanj večinoma namensko vgrajeni. To, da je nekdo del produkcijske ekipe, ga ne določa za del avtorskega kolektiva. Pod avtorstvom ni mišljeno znanje uporabe kamere, pisanje scenarija, igranje predpisane vloge ali usmerjanje igralcev, da bi se le-ti vedli na določen način. Avtorstva ni mogoče enačiti s produkcijskimi vlogami, čeprav se nekatere produkcijske vloge, kot sta režiser in scenarist, bolj podrejajo avtorskim prispevkom, kot na primer montažer in ostrilec slike. Vprašanje avtorstva se nanaša na ljudi, ki si zamislijo, razvijejo in uresničijo skladno narativno, estetsko in tematsko enotnost filma. Ko začnemo sprejemati prispevke drugih članov produkcijske ekipe, ne moremo več obdržati subjektivno usmerjenega razloga, na katerem temelji avtorska kritika. Snemanje filmov je kulturna praksa, ki se spopada s svetom in občinstvu posreduje poglede – poglede, ki segajo od tistih, ki so globoko premišljeni do povsem trivialnih. Berljivost dela je odvisna od usposobljenosti avtorjev, da uporabljajo medij in njegove konvencije za izražanje ideje. Kakovost interpretacije je odvisna od bralčevega ali gledalčevega ustreznega znanja. V praksi se

avtorjevi pomeni in interpretacije bralcev ali gledalcev ne ujemajo popolnoma. To nas ne spodbuja, da opustimo namen interpretacije, ampak nas izzove, da boljše dodelamo svoje kritične analize (Sellors 2010). Opredelitev avtorstva v tako kolektivnem procesu, kot je ustvarjanje filma, zahteva celostni vpogled v razumevanje koncepta avtorstva in preskok od klasičnega razumevanja avtorja kot edinega ustvarjalca umetniškega dela. Režiserju filma ne more samo po sebi pripadati avtorstvo filma, vrednotenje njegovega avtorstva določa njegovo filmsko delo. Filmski avtor zagotovo nima lahke naloge, saj poleg lastne ustvarjalne ideje, njene uresničitve prek filmskega jezika ter vključitve vseh delov produkcije v lastno ustvarjalno vizijo, zahteva veliko izjemnost tako v idejni kot izvedbeni fazi. V svojo umetniško delo mora vključiti spekter idej in perspektiv vseh področij v ustvarjalnem in produkcijskem procesu filma, ki naredijo film. Filmsko delo nastane z razlogom in avtor z njim komunicira v odnosu do gledalcev, v njihovih odzivih in svojih povratnih odzivih. S tem filmsko avtorsko delo nadgradi estetsko funkcijo. Avtorsko delo določa tudi način uporabe medija in njegovih konvencij, preko katerih avtor izraža svoje ideje. Razumevanje ločene in nepovezane pozicije avtorja in gledalca je omejeno, saj namen avtorskega filmskega dela ni, da živi v okvirih avtorjeve ideje, temveč, da ta ideja predstavlja izhodišče za interpretacije in razumevanja, ki izhajajo iz gledalca. Cilj filma kot umetniškega dela ni čim večje ujemanje avtorjevih pomenov z interpretacijami gledalca. Interpretacija na strani gledalca, ki je vezana na njegov izkustveni svet in širši družbeno-kulturni kontekst, predstavlja tisti del procesa, ki dopolni film kot celostno filmsko delo. V teh dimenzijah film kot umetniško delo izpolni svojo funkcijo in brez tega dela film ni dokončan, saj se njegova funkcija in delo z zaključkom filma šele začneta. Ideja, ki jo želi avtor prek filma podati gledalcu, se povezuje z vsem, s čimer je gledalec že opremljen in stične točke med avtorjevimi nameni, gledalčevim svetom in socialnimi kompetencami so točke, ki ustvarjajo izhodišče za vplive na percepcijo. Film si je moral izboriti umetniško in intelektualno vrednost, v svoji izraznosti pa je lahko morda učinkovitejši kot druge vrste umetnosti. Film, ki odpira vrata novim zamislim, je tako v končni fazi rezultat individualne vizije, ne glede na vse kolektivno delo, ki ga film zahteva. Avtor je tisti, ki se spopada z lastnimi preizpraševanji o svetu in odpira vprašanja, s katerimi gledalca opremi z materialom za razmislek s tem, ko mu film prek vseh čutov utira pot do gledalčevega dožemanja.

Bordwell navaja, da umetniški film ustvarja trajne vrzeli v naraciji in je usmerjen k temu, da pozornost usmerja na procese konstruiranja fabule. Umetniški film je zavezan relativističnemu pojmovanju resnice, v nasprotju s klasično naracijo, ki teži k absolutizmu

(Bordwell 2012, 274–275). Gledalčeva pozicija se spreminja in se prepleta z nanizanimi dejstvi na eni strani ter gledalčevimi mnenji in stališči na drugi strani, vezano na doživljanje, ki se ustvarja tako v procesu vživljanja v lik kot v procesu opazovanja lika z vidika zunanjega opazovalca. »Ne le, da se subjektivnost in objektivnost prekrivata, ampak se tudi ves čas znova rojevata druga iz druge, v nenehnem kolu objektivirajoče subjektivnosti, subjektivirajoče objektivnosti. Nerealno obliva, spremlja, prežema, odnaša realno. Realno oblikuje, določa, racionalizira, ponotranji nerealno« (Morin 2015, 118). Avtorski film nudi platformo za izražanje avtorske vizije relacij med posameznikom in družbo, ki presega prevladujoče usmerjene vsebine in sporočila. Loteva se vsebin razmerij v realnem svetu in se dotika težavnih tem, ki se nanašajo tako na družbo in njene dejanske probleme kot na težave posameznika v njej, njegova soočanja z življenjem ter izgubljenostjo, odtujenostjo v svetu. Bordwell poudari, da puščanje vrzeli v prikazovanju sižeja fabule ni edini način, po katerem naracija umetniškega filma povzroča rahljanje vezi med vzrokom in posledico. Drugi dejavnik, ki to ustvarja, je naključje. Prehodne in obrobne dogodke lahko povzroči naključni dogodek, naključje pa lahko poleg tega, da odpre vrzeli, prav tako zapre siže. Umetniški film z ukinitvijo ali minimaliziranjem časovnih rokov ustvarja nepojasnjene vrzeli, prav tako pa ustvarja manj trdne hipoteze o prihodnjem dogajanju ter okrepi bolj odprt pristop k vzročnosti na splošno. Za hollywoodski lik (zanimanje teh filmov je usmerjeno v zgodbo) je značilno, da se zažene naproti cilju, protagonist v umetniškem filmu (se zanima za lik) pa je nasprotno predstavljen, kot da pasiven drsi iz ene v drugo situacijo in na tej poti odkriva družbeni svet filma. Značilni liki tovrstnih filmov nimajo jasno izraženih lastnosti, motivov in ciljev, protagonisti lahko delujejo nedosledno ali pa se sprašujejo o svojih namelih, na kar vpliva naracija s tem, ko zmanjša kavzalne projekte likov, zamolči njihove motive, poudarja nepomembna dogajanja in ne razkrije posledic dogajanj. Umetniški film se osredotoča na eksistencialni pomen situacije in motivira, da se izražajo duševna stanja likov in razlaga njihovih stanj. Ukvarja se z reakcijo in manj z akcijo, pri čemer se osredotoča na prikazovanje psiholoških posledic in na iskanje vzrokov zanje. (Bordwell 2012). Umetniški film od gledalca zahteva osebno angažiranost, občutljivost do osebnih in/ali družbeno angažiranih tem, ki se konstruirajo skozi doživljanje lika – gledalec mora vložiti večji napor, saj njegova naloga ni le izgrajevanje zgodbe, ki se bo gradila z manjšimi ali večjimi vrzeli, temveč mora biti izjemno fokusiran na osrednji lik, ki okoli svoje poti pušča prazen prostor, v katerega vključuje gledalca. Avtorski filmi si prizadevajo za dekonstrukcijo prevladujočih tekstualnih kod in s tem ustvarjajo prostor za samorefleksijo ter kritični razmislek. Kot opredeljuje Bordwell, moramo biti v vsakem trenutku filma pripravljeni na

to, da se aktivno vključimo v oblikovanje odkrite naracije. Prizor se lahko konča tudi na sredini in ustvarijo se vrzeli, ki si jih gledalec ne more razložiti s psihologijo lika, zato mora pri tem uporabljati bolj asociativne in simbolne povezave med epizodami (Bordwell 2012, 271). Nastavljene vrzeli in dvoumnosti zahtevajo od gledalca, da skozi film stopnjuje in razvija svoje kompleksno razmišljanje ter omogoči vključenost svoje individualnosti in subjektivnosti. Preseganje ustaljenosti in odprtost interpretacij sta ključna pri umetniški pripovedi, ki je tako brezmejna, da je ne moremo izčrpati.

#### 4.3.1 Idioti

Močne tendence po vrnitvi k čistosti filma po velikem novovalovskem gibanju, ki se je razširil po Evropi in svetu, je predstavljala Dogma 95, ki je ustvarila pravila za odmik od aktualne filmske produkcije. Leta 1995 sta režiserja Lars von Trier in Thomas Vinterberg spisala manifest in sprejela načelo Dogme 95, s katero sta se zavezala zaobljubi, da film ne bo iluzija, s čimer sta se uprla tendencam, s katerimi po njunem mnenju filmi slepijo gledalce. Z Dogmo 95 sta želela film vrniti k čisti ustvarjalnosti, kar naj bi v osnovi izhajalo iz snemanja s kamero iz roke, snemanja le neposrednih zvokov ter upoštevanja časovnih in geografskih realnih stvaritev. Martin opredeljuje leto 1998 (40 let po tem, ko so Truffaut izločili iz Cannskega festivala in 39 let po tem, ko je na njem zmagal s *400 udarcev*, kar lahko označujemo kot kinematografski ekvivalent vstopu v Jeruzalem) kot sicer ne tako ikonično kot leto 1959, vendar pa je glede na postmoderni, materialistični in povsem cinični svet, to leto predstavljalo določeno prelomnico. Tega leta sta bila v konkurenci prikazana dva danska filma, in sicer *Praznovanje (Festen, 1998)* Thomasa Vinterberga in *Idioti (Idioterne, 1998)* Larsa von Trierja, prva dva filma, posneta po načelih Dogme 95. Mnenja o resnosti Dogme 95 so bila deljena, nekateri so dogmo razumeli kot šalo, vendar pa je Vinterberg za ta film prejel nagrado žirije v Cannesu. Pozornost v Cannesu je pritegnilo dejstvo, da sta bila oba filma posneta z navadno digitalno video kamero in oba sta se držala načela »zaobljube čistosti«<sup>55</sup> (Martin 2013, 250). Očiščenje filma vse produkcijske in

---

<sup>55</sup> Martin povzema 10 pravil Dogme 95: 1. Snemanje mora potekati na mestu dogajanja. Rekvizitov in kompletov ni dovoljeno vnašati na prizorišče snemanja. Če je za zgodbo potreben določen rekvizit, je treba izbrati lokacijo, kjer je ta rekvizit na voljo. 2. Zvoka se nikoli ne sme posneti ločeno od slik ali obratno. Glasbe se ne sme uporabljati, razen če se pojavi v prizoru, ki se snema. 3. Kamera mora biti ročna (snemanje »iz roke«). Dovoljeno je kakršno koli ročno gibanje ali nepremičnost. Film se ne sme odvijati tam, kjer stoji kamera, ampak mora snemanje potekati tam, kjer se dogaja aktivnost. 4. Film mora biti barven. Posebna osvetlitev ni sprejemljiva (če je premalo svetlobe za osvetlitev, je treba sceno odrezati ali na kamero pritrditi eno samo svetilko). 5. Ni dovoljena optična obdelava in filtriranje. 6. Film ne sme vključevati navidezne akcije (umori, orožje ipd. se ne sme vključevati). 7. Časovna in geografska odtujenost sta prepovedani (se pravi, da



postprodukcijske navlake je zahtevalo sledenje strogim pravilom Dogme 95, s ciljem filmu vrniti realizem in njegovo osnovno poslanstvo v procesu filmskega ustvarjanja. Kot navaja Šprah, se »dogmatični« manifest od sorodnih revolucionarnih pobud razlikuje prav po neposrednem »napadu« na predhodna prenovitvena gibanja. Primerjava z dvema najizrazitejšima »formacijama« nosilcev novosti v povojnem evropskem filmu, in sicer francoskim novim valom in mladim oz. novim nemškimi filmom, predstavlja specifične poteze Dogme 95. Tako Truffautjevo besedilo *Določene tendence francoskega filma* kot utemeljitven dokument mladega nemškega filma Oberhausenski manifest sta bila v prvi vrsti usmerjena proti lastni nacionalni filmski produkciji. Dogma 95 se je na sodobnost odzvala drugače in se je v svojem manifestu s kritičnim pristopom osredotočila na novi val in pojem avtorskega filma kot takratnega stranskega produkta novovalovskega gibanja. Nesporno je, da se (večinski) del vsakega progresivnega kinematografskega gibanja po določenem času ukloni prevladujočim tokovom ali celo sam transformira v mainstreamovskega nosilca. Vendar pa sta se ravno novi val in delno tudi novi nemški film izkazala »kot primer situacije, kjer so impulzi, porojeni v dinamiki gibanja, nato na ravni individualnih avtopoetik lahko vztrajali v ustvarjalni opoziciji – tako v permanentni »izločenosti« kakor tudi v morebitnih vlogah reprezentativnih ali celo subvencioniranih nosilcev nacionalnih kinematografij«. Vodilni cineasti obeh navedenih gibanj so skozi svojo nadaljnjo ustvarjalnost ohranili verodostojnost, kreativni naboj in družbeni angažma. Podpisniki Dogme 95 bi se naj podrejali cilju iztisniti resnico iz likov in okolja s pomočjo vseh razpoložljivih sredstev, za ceno dobrega okusa in v vsakršnih estetskih ozirih. Koncept »resnice« je ključna vsebinska vez, ki podpisnike zbližuje »s tisto kreativno in teoretsko linijo v zgodovini filma, ki je »realistične inovacije« v cikličnih intervalih razglašala za primaren in edini relevanten način filmskega pristopa k obravnavanju dejanskosti« (Šprah 2011).

S filmom *Idioti* se je von Trier najbolj približal produkcijskim zahtevam dogme in v največji meri spoštoval njene principe. Film portretira ljudi, ki se želijo odmakniti od malomeščanske morale in sprostiti svoj notranji jaz na način, da se osvobodijo vseh navideznih spon, pravil in družbenih dogovorov ter spustijo na plan sebe in svojega lastnega »idiota«. Von Trier o *Idiotih*: »Upam, da so *Idioti* sodoben film, obenem pa je to tudi nostalgичen film, ki izraža hrepenenje po francoskem novem valu in vsem, kar je iz njega izšlo. Nemogoče je zanikati, da je Dogmo 95 v veliki meri navdihnil novi val. To je bila fantastična injekcija. Nam morda

---

film poteka tukaj in zdaj). 8. Žanrski filmi niso sprejemljivi. 9. Format filma mora biti 35 mm. 10. Režiser filma se ne sme podpisati (Martin 2013, 251).

ne bo uspelo kaj takega, morda pa bomo vendarle poskrbeli za nekakšno preventivno cepljenje» (von Trier v Björkman 2007, 245). Film *Idioti* je izzval močna čustva in močne odzive, njegova zgodba se vrti okoli skupine ljudi, ki so se zaprli v svoj svet, v katerem živijo izven ustaljenih in družbeno priznanih norm ter igrajo življenje brez pravil oz. si ustvarjajo svoja. Film je bil mojstrovina nerodnih premorov in sramotnih tišin, ljudi pa je dosegel na različne in ne vedno prijetne načine (Stevenson 2002, 130). Skupina, ki gradi zgodbo filma, izvaja socialni eksperiment, s katerim se izločijo iz družbe, v kateri so sicer produktivni člani in se v izbranih situacijah kažejo kot osebe s posebnimi potrebami. Cilj vključenih v skupino je odkrivanje idiota v sebi, s čimer naj bi razumeli svojo prvobitnost in izkusili pristnost. V izmaličeni družbi, ki se vse bolj odmika od svojega bistva, predstavlja iskanje in osvoboditev idiota v sebi osvoboditev. »Norost je zastrašujoča nevarnost, zato ker je nihče od zdravorazumskih ljudi, ki si umišljajo, da lahko norost spoznajo, ne more predvideti. Edino zdravnik jo lahko izslediti: tako je norost postala izključno zdravnikov predmet in hkrati je bila tako utemeljena njegova pravica poseganja« (Foucault 2008, 205). Protagonisti *Idiotov* si to pravico vzamejo in z njo upravljajo, pri tem pa morajo za dosego tega cilja kršiti družbene norme. In ker jim ne pripada, jo lahko udejanjajo le skozi igro, dejansko se odkrivajo prikrito. Vendar je posedovanje te pravice le navidezno, saj svobodo udejanjajo v okolju, v katerem so le igralci in ne resnično oni sami. Je pa gledalec tisti, ki je v procesu dojetja prikazanega močno involviran, saj vse odigrano sproži procese, ki gledalca usmerjajo v nadaljevanje zgodbe.

Gledalčevo lastno dojetje oseb s posebnimi potrebami se aktivira, ko se v prvem prizoru, ko igra še ni razkrita, izrazi izjemna čustvena neposrednost, izkušnja odzivov na družbeno nesprejemljivo vedenje oseb s posebnimi potrebami v javnem prostoru. Gledalec je soočen s situacijo v restavraciji, ki prikazuje žensko, ki obeduje z dvema odraslima osebama s posebnimi potrebami, ki se vedeta izven družbeno dogovorjenih pravil. Eden izmed njiju je prestrašen, drugi posega v osebni prostor ostalih gostov. Odziv ostalih gostov je presenečenje, ne odzivajo pa se negativno, za razliko od natakara, ki je v drugi poziciji kot gostje in iz strahu želi, da ženska obe osebi umiri. Med gosti je pozornost usmerjena še na žensko (Karen), ki obeduje sama. Avtor gledalca involvira v razumevanje pravice do vključenosti oseb s posebnimi potrebami v javni prostor, kot je v tem primeru restavracija, in v potrebo po razumevanju njihove drugačnosti. Von Trier izpostavi: »Čudovita se mi je zdela ideja, da vidiš ljudi, ki so drugačni, kot darilo. Dejavnosti skupine v *Idiotih* je navdihnila ta ideja. Zадnje, kar bi pričakoval, je, da bi to teorijo izkoristil za nekakšno

terapijo, skozi katero poskušas najti samega sebe« (von Trier v Björkman 2007, 246). Karen se čustveno involvira v dogodek v restavraciji in je že vpletena v odnos s protagonisti, s katerimi se znajde v taksiju, ker je eden izmed oseb s posebnimi potrebami ne želi izpustiti, kjer pa se razkrije, da je bila predstava v restavraciji igra treh »normalnih« ljudi. Karen in gledalec se najdeta v situaciji, ko se morata odločiti, ali po zaigrani prevari nadaljujeta odnos s skupino, v kateri njeni člani igrajo osebe s posebnimi potrebami. Pri tem pridemo do dodatnega razmisleka, ki ga avtor želi spodbuditi in je vezan na aktivacijo gledalčevih stališč o upravičenosti igre skupine v smislu, ali si to pravico lahko jemljejo in ali obstaja meja med norčevanjem in višjim ciljem, ki so si ga zastavili. Gledalec se prepusti iskanju odgovorov, kaj motivira člane skupine za tovrstno igro in kaj je njihov cilj, ob tem avtor gledalca napolni z zanimanjem za Karen in njeno vlogo v zgodbi, ki se kaže v nerazumljivi težini. Kje je pojem družbe, ki postaja vse bogatejša, medtem ko nikogar ne osrečuje. Biti idiot pomeni luksuz in je hkrati korak naprej, idioti so ljudje prihodnosti. Kot navaja Stevenson, člani skupine ustvarjajo fasado tako med seboj kot tudi z javnostjo. Odpravijo se v mesto, kjer obišejo plavalno dvorano in tovarno ter se ustavijo v baru in v restavraciji ter pri gledalcih vzbudijo zadrego, zmedo in/ali zmotno simpatijo. Vsakdo ima tako rekoč svoje poslanstvo in provocirajo se tako med sabo, kakor provocirajo tudi ljudi okoli sebe. Vnovič se je von Trier spoprijel s temo posameznikov, ki so tujci v svoji družbi in z *Idioti* je lahko posnel film, ki je bil v skladu z njegovim ciljem, da demistificira postopek snemanja filmov in ga naredi vidnega (Stevenson 2002, 118). Čeprav se zdi tema percepcije različnosti v *Idiotih* drugotnega pomena, je gledalcu servirana morda celo močnejše, kot če bi avtor neposredno izpostavil ta vprašanja. Avtor gledalcu prek te filmske izkušnje neposredno ponudi v razmislek lastno dojetje do več oblik drugačnosti in mu ponuja soočanje s samim sabo in z lastnimi predsodki. Rutar opredeljuje vnaprejšnje predstave in ideje o identitetah drugih ljudi in tudi sebe, ki jih imamo ljudje, pri čemer so te vnaprejšnje predstave najbolj pogosto predsodki, modeli, stereotipi ali klišeji, ki jih posameznik sprejme brez posebnih vprašanj in niso niti njegovi. Identitete namreč ne obstajajo kot vnaprej določljivi objekti (Rutar 2003, 7). Z razbijanjem stereotipov in predsodkov gledalca aktivira s tem, ko mu ponuja surove ekstreme in vedno nove dileme, tako do različnih oblik drugačnosti kot do samega sebe. Šprah *Idiote* izpostavlja kot univerzalni »problem (ne)normalnosti« oz. (ne)spodobnosti delovanja posameznika znotraj sistema uveljavljenih družbenih konvencij. Tematika vzbuja (enako kot v Vinerbergovem *Praznovanju* spolna zloraba otrok) izjemno nelagodje, obsojanje, gnev, prek protagonistov smo soočeni s travmatičnim položajem individuuma v primežu skupnosti, ki ga ogroža, in prav tako z njegovimi velikimi napori, da

bi se iz skupnosti iztrgal. Nevzdržnost izhaja iz zlaganosti normalnih (malo)meščanskih družbenih razmerij (Šprah 2011, 200–201) V idiotizmu vidijo prostor, v katerem ne veljajo veljavne družbene norme in kjer se lahko izražajo povsem neposredno. Skupno aktivistično delovanje se prepleta z igro in vse bolj se kaže, da tudi v njihovem umetno ustvarjenem svetu svobodnega manifestiranja sebe ne morejo izničiti razmerij, tako vertikalnih kot horizontalnih. Edina, pri kateri gledalec občuti pristno potrebo in iskanje same sebe in svojega izvirnega idiota, je Karen. Skupini se tako kot zadnja pridruži Karen in zanjo eden izmed članov opredeli, da bi se pridružila čemer koli, drugi, da se je skupini pridružila iz kljubovanja, izkazalo pa se je, da jih je močno potrebovala. Z njimi se je počutila vsaj delno srečna in tako dojemala tudi vse ostale člane, vendar pa se je soočala s krivdo svoje sreče, saj je menila, da do nje ni upravičena.

Vse bolj, ko se Karen vključuje v skupino, tem bolj se kaže razkorak med njeno pristnostjo in igro vseh ostalih. Avtor je gledalca izjemno neposredno približal doživljanjem protagonistov, kamera je likom in filmskemu dogajanju sledila neposredno, kot navaja von Trier: »Zavedal sem se tistega, kar se je dogajalo pred kamero in okrog nje. Premiki kamere, ki so se zgodili, so posledica moje radovednosti. Jaz in oko moje kamere sva se lahko premaknila od ene situacije in ljudi v tej situaciji k nečemu, kar se je dogajalo izven mojega vidnega polja. Bil sem nekakšna kamera, ki posluša. S tem dosežeš občutek radovednosti, ki sem jo sklenil pri montaži obdržati« (von Trier v Björkman 2007, 259). Gledalec se je s tem lahko močno vživel v zgodbo in se počutil, kot da ji neposredno sledi in postaja vedno večji del nje. S tem ko je vstopal v zgodbo, si je postavljali vprašanja, ki so si jih zastavljali protagonisti ali pa bi si jih morali zastaviti. S spuščanjem idiota v sebi na plano so lahko prestopali meje, rušili zidove, ki so jih obdajali in sproščali napetosti, ki so bile ustvarjene v posameznih situacijah in ob tem našli trenutno pristno srečo in veselje. Obenem pa se je kazala intenca skupnosti, v kateri so živeli, da se umaknejo iz lastnega okolja in preizkusijo drugačno doživljanje sveta. Bili so kot družina, vendar morda le niso bili tako močni skupaj, kot so mislili, saj v skupino poseže človeška potreba po moči, želji po nadzoru in obvladovanju drugih, obenem pa v iskanju svojega lastnega idiota najdejo svoje lastne dvome, ki eskalirajo v razkroj skupine. Člani skupine gredo vsak svojo pot, gledalec pa ostane sam s filmom in z vsemi impulzi, ki mu jih je film podal, pri čemer predstavlja pomemben vidik, ki ga avtor sicer ne postavlja v ospredje, ostane pa gledalcu in to je odnos do resničnih oseb s posebnimi potrebami.

Reprezentacija oseb s posebnimi potrebami je sicer prikazana stereotipizirano, vendar avtor gledalca prek razgaljanja »igranih idiotov« vodi do razmisleka, kaj mu želi s prikazanimi stereotipi sporočiti. Njegovo dojetje je soočeno z izzivom, saj se mu prepletajo različni diskurzi, tako družbeno skonstruirani kot novi, ki jih gledalcu komunicira film. Odkloni od normalnosti niso več rezervirani za skupnosti, ki so »posebne« in s tem se prebudi tudi gledalčeva zavest, ki postane aktivna v raziskovanju lastne percepcije tako do eksperimentalne skupine kot do skupine, ki je, v primerjavi s standardom »normalnosti«, resnično različna. »Odporništvu – ne le *Idiotov* – je tako mogoče razumeti kot zavzemanje za aktiviranje življenjskih energij, ki revolucionirajo trenutne bivanjske pogoje« (Šprah 2011, 207). S tem, ko avtor poraja vprašanja družbenega aktivizma, individualnih iskanj in hoje prek robov, sočasno odpira vprašanja pozicije resničnih »nenormalnosti«. Obstoječa stališča, ki jih lahko spreminjamo s spremenjenimi prepričanji, tako preko te filmske izkušnje postajajo predmet razmisleka in to predstavlja izhodišče za gledalca, ali bo avtor lahko vplival na njegova prepričanja, prek prepričanj na stališča in na spremembo vedenja. Posameznik delno samoregulira spoznavne procese, prav tako je njegova lastna motivacija tista, ki vpliva na njegovo vedenje. Na to, ali se bo določeno vedenje uresničilo, vplivajo tudi pričakovanja posameznika o tem, v kolikšni meri je kompetenten za njihovo uresničitev in kakšno je njegovo mnenje o zunanjih vplivih na rezultat njegovega vedenja. Ko ima posameznik občutek, da lahko v veliki meri kontrolira vedenje, je mnogo bolj motiviran za njegovo izpolnitev. Od tega je odvisno, ali posameznik cilj vrednoti v pozitivni ali v negativni smeri. Po Ajznu je v skladu s teorijo načrtovanega vedenja izvedba vedenja skupna funkcija intenzivnosti in zaznanega vedenjskega nadzora. Za natančno napoved je treba izpolniti več pogojev. Namere in zaznave nadzora je treba oceniti glede na določeno vedenje, ki nas zanima, in določen kontekst mora biti enak tistemu, v katerem naj bi se vedenje zgodilo. Drugi pogoj za natančno vedenjsko napovedovanje je, da morajo namere in zaznani vedenjski nadzor ostati stabilni v intervalu med njihovo oceno in opazovanjem vedenja. Intervencijski dogodki lahko povzročijo spremembe v intenzivnosti ali dojetanju vedenjskega nadzora, tako da prvotni ukrepi teh spremenljivk ne omogočajo več natančne napovedi vedenja. Tretja zahteva za napovedno veljavnost je povezana z natančnostjo zaznanega vedenjskega nadzora. Napovedovanje vedenja iz zaznanega vedenjskega nadzora bi se moralo izboljšati do te mere, da zaznave vedenjskega nadzora resnično odražajo dejanski nadzor (Ajzen 2003, 352). Posameznik bo lahko uspešno izvedel namero posameznega vedenja, za katerega se odloči, če bo imel nadzor nad vedenjem. Predpogoj za to pa je, da poseduje potrebne informacije in da ima zahtevane sposobnosti za to izvedbo,

ob tem pa vedenjske namere ne izvaja nujno zavestno; le-ta lahko poteka povsem avtomatizirano. Na vedenjske namere vplivajo tako individualni kot socialni dejavniki, posameznika tako vodi k določenemu dejanju smiselnost dejanja in odobravanje določene referenčne skupine. Priložnosti, ki jih gledalec pridobiva skozi filmsko zgodbo *Idiotov* in viri, ki so mu na voljo, predstavljajo nove informacije, ki vplivajo na njegove prihodnje namere. Z vsako novo izkušnjo, ki mu jo daje film, ima tako gledalec možnost vplivanja na lastno vedenje, ob pogoju, da ga zanimajo stališča do drugačnih, da to filmsko izkušnjo zna povezati s katero izmed svojih resničnih življenjskih izkušenj, saj brez tega razumevanja nima občutka nadzora vedenja, ki je prav tako pogoj za dejanski nadzor nad lastnim vedenjem. Tekom razvijanja zgodbe gledalec pridobiva vedno več novih virov, ki lahko spodbudijo avtorjevo intenco po vplivanju na njegova stališča. Prihod zunanjega osebk, Josephininega očeta, pokaže razkorak med skupino in zunanjim svetom. Njen oče jasno pove, da ga ne zanima, kaj počnejo in da mu ne bi moglo biti manj mar. S svojim prihodom poruši harmonijo. Izkaže se, da Josephine trpi za osebnostno motnjo, zaradi katere bi morala prejemati medikamente, saj je lahko sama sebi nevarna. Oče je odpelje kljub nasprotovanju njene v skupini pridobljene ljubezni Jeppeja. Ta dogodek zamaje njihovo trdnost in osredotočenost na svoje poslanstvo ter povzroči razpoke, ki se pokažejo takoj po odhodu Josephine z očetom. Ob razvijanju zgodbe pa je pomembno dejstvo, kot povzema tudi Stevenson, da so v skladu z zapovedmi dogme tehnične posebnosti nastanka filma neposredno vplivale na njegovo vsebino in oblikovanje njegove estetike (npr. brez lažne krvi ali solz). Čustva in njihovi fizični stranski produkti so morali biti resnični, prisotnega ni smelo biti nobenega rekvizita v nobenem smislu. Anne Louise Hassing in Bodil Jørgensen sta jokala s pomočjo tehnik psihoterapije, slednji pa je v enem trenutku uporabil čustveni odpoklic (spomin na žalostno staro pogrebno himno iz otroštva) za ustvarjanje solz (Stevenson 2002, 121). Njihovi pristni občutki so tako odigrali pomembno vlogo v filmu in ustvarili sinergijo realnega in fiktivnega. Tekom razvijanja zgodbe se med njimi pokažejo mnenjska razhajanja, ki odprejo novo polje, ko se soočajo s tem, kdo od njih bo prvi, ki bo idiota v sebi sprostil pred svojimi domačimi ali svojimi sodelavci v službi, torej med ljudmi, ki jim resnično veliko pomenijo, kar bi predstavljalo korak k resničnemu osvobajanju. Prvi naključno izbran Axel se nalogi odpove, ker noče »splakniti svojega življenja čez toaletno školjko«. Drugi naključno izbrani Henrik naloge kljub napovedi ne izvede. Skupnost razpada in člani drug za drugim odhajajo, ostaneta le še Stoffer in Karen. Stoffer opredeli vse, kar so člani počeli in živeli kot laž. Svojega idiota so lahko sprostili samo v kontroliranem okolju,

pri čemer kontrola pomeni, da se pokažejo med ljudmi, ki jih ne poznajo in ki jim nič ne pomenijo. Pred resničnostjo, ki so si jo tako močno želeli, pa eden za drugim odpovejo.

Razpad skupine in dno, ki ga člani dosežejo, vsem omogoči nove možnosti, ki jih nihče, razen Karen, ne sprejmejo. Odhodi nanjo močno vplivajo in Karen tako kot na začetku filma tudi v trenutkih razpadanja skupine postane središče dogajanja. Ko člani skupine zberejo svoje stvari, da zapustijo hišo, se Karen izpostavi z ganljivim govorom zahvale skupini in ponovno poudari, kako srečna je bila v tej skupnosti in da je to, da je bila idiot z njimi, ena izmed najboljših stvari, ki jih je storila v življenju. Dejanja Karen in nadaljnje reakcije postavijo kritično refleksijo skupini s tem, ko edina poda vrednost skupnosti. Odloči se, da bo svojega idiota<sup>56</sup> spustila iz sebe pred svojimi domačimi. Lahko bi razumeli, da je ravno Karen tista, v kateri je avtor našel ti dve plati, ki sta se pri njej zlili v pristnost in stvarnost. Idiot tako ni idiot, temveč postane enakovreden človek, s svojo družbeno vlogo in s tem, ko da avtor Karen to priznanje, jo da tudi vsem, ki jih družba kategorizira kot idiote. Karen se odloči, da bo odšla v svoje domače okolje, iz katerega je z odporom do svojih domačih odšla, in razkrila svojega notranjega idiota, s seboj želi Susanne. Karen to soočenje opredeli kot pokazatelja, ali je bilo vse, kar so počeli, vredno. Ko Susanne in Karen vstopita v stanovanje njene mame, sestre, nečakinje in starega očeta, Susanne izve, da je bil dan po Kareninem izginotju, ko je torej odšla v skupnost, pogreb njenega otroka. Sestra pojasni, da je dan pred pogrebom Karen izginila in ni prišla na pogreb svojega otroka. V stanovanju se Karen sooči z možem, ki meni, da ob izgubi ni bila dovolj prizadeta. V soočenju z vsemi družinskimi člani Karen začne sproščati svojega idiota, vendar jo Susanne ustavi. V celotni situaciji se pokaže odpor družine do Karen, ki jo označi kot neprizadeto zaradi sinove smrti, kar gledalec doživlja izjemno intenzivno in sočutno do Karen, saj je lahko njeno globoko bolečino z njo doživljal od prvega kadra. Situacije, v katerih se posameznik nahaja, v tem primeru prek filmske izkušnje, vplivajo na realizacijo specifičnega vedenja, saj igra vpliv situacijskih spremenljivk relevantno vlogo. Avtor je gledalcu ves čas serviral priložnosti in sredstva za izvedbo zelenega vedenja s tem, ko je želel vplivati na gledalčeva stališča. Sočasno se gledalec sooča z emocionalnim čiščenjem same Karen, ki v soočenju z družino ne poklekne, temveč si omogoči izliv bolečine in hkrati izvrženja vse težine, ki jo je nosila v sebi. Pri tem pa gledalec prvič skozi celoten film dobi občutek, da Karin to potrebuje, da je resnično in

---

<sup>56</sup> Von Trier razume idiota kot niansiranega posameznika kakor tudi kot racionalnega človeka, torej, da je za našimi dovoljenimi osebnostmi skrita tista osebnost, ki je ravno tako edinstvena in niansirana in to idejo je vredno čim bolj braniti (von Trier v Björkman 2007, 247).

ima svoj smisel, namen ter da izhaja iz njene resnične potrebe. Odhod Karen iz stanovanja simbolizira njeno odrešitev, tako od odtujene in sovražne družine kot tudi od narejene in izumetničene skupnosti »idiotov« in tako edina doseže osvoboditev ter očiščenje. Karen je tako edina upornica, ki ji je upor uspel. »Idioti so bili osvoboditev od estetike« (von Trier v Björkman 2007, 259), kakor tudi osvoboditev od družbenih norm in lastnih meja. Pri tem se znotraj eksperimentalne skupine, ki se želi osvoboditi spon, ustvarijo nove pozicije posameznikov in formirajo vloge v njej, kar vodi v nove oblike razmerij, ki prav tako ukalupljajo vsakega izmed njih in jih prek vzpostavljenih pozicij moči usmerjajo na zeleno mesto. Von Trier nenehno manevrira med svetovi in gledalca sili v aktivno participacijo. »Razmerje z realnostjo, ki ga vzpostavlja, ni več zavezano nikakršni fiks(ira)nosti, temveč je v situaciji prehajanja, v kateri izgublja veljavo tudi ustaljeno pojmovanje identitete; na osebe ni več mogoče gledati objektivno ali subjektivno, zato »realno ali fikcionalno« ne obstajajo, temveč v nenehni spremenljivosti »zgolj« postajajo« (Šprah 2011, 206).

Ni mogoče ločevati med realnim svetom zunaj in lastnim resničnim svetom znotraj skupnosti. Skupina je izhajala iz sporočilnosti, da idiotizma ne smemo obsojati in obžalovati, vendar je šla korak dlje z idejo, da ga je treba proslaviti kot orodje posmeha izprijeni meščanski hinavščini. Obenem pa posamezniki v skupini pridobijo določeno mesto, pozicijo, ki je v družbi ne najdejo, oziroma si je v tekmovalnem sistemu ne zmorejo izboriti. Vendar je ta osvoboditev le navidezna, saj se tako v njihovem ustvarjenem vzporednem življenju ponovno vzpostavijo relacije in odnosi, ki določajo njihove vloge, jih determinirajo in pozicionirajo. Tako ostaja vprašanje, kje, če sploh, je možna resnična osvoboditev in zdi se, da je Karen edina, ki jo iskreno išče in se je za to pripravljena razgaliti in do konca predati. Na prvi pogled je ona videti kot tragični lik, vendar njene grozljive osebne tragedije ne moremo enačiti s tragičnostjo njene osebnosti. Dojemanje Karen, ki se skozi zgodbo izrisuje pred gledalca, se vse bolj nagiba v smer upora proti zatiralskemu družbenemu sistemu in ukalupljenim pričakovanjem tako mikro socialnega okolja kot širše družbene skupnosti. Percepcija gledalca do Karen se spreminja med razvijanjem filma, pridobivanjem vedno novih informacij o njej, prikazovanjem njenih iskanj, odnosi in odzivi, v očeh gledalca postaja vse močnejša ravno s tem, ko jo avtor vedno bolj razgalja in odkriva vso njeno težino in po drugi strani vso njeno moč. Z vedno večjim razumevanjem Karen raste tudi vprašanje pozicije resničnega idiotizma in s tem film opravi pomembno funkcijo izkustva, ki ga pridobi gledalec in predstavlja izhodišče za njegove vedenjske namere. Kako se človek obnaša v določeni situaciji, je odvisno od tega, kako jo opredeli. Kljub tesni povezavi med osebnimi



cilji in vedenjem v dani družbeni sredini ljudje izkazujejo izjemno fleksibilnost v sposobnosti prilagajanja svojega dojetja situacije kot odziv na dejavnike, ki se pojavijo (Fiske in Taylor 1991, 511). Posameznik lahko v procesu odzivanja na spremenjene okoliščine aktivno nadzoruje svoje misli in usmerjenost k ciljem, saj na njegovo razumevanje in razlago novih informacij vplivajo tudi nove izkušnje, ki jih doživlja, kar vpliva na kognitivne procese predelave obstoječih prepričanj, vrednot in ciljev. V nasprotju s Karen gledalec ostale like percipira kot vedno bolj šibke in uboge, nezmožne premagati lastne omejitve ravno zato, ker niso sposobni pogledati vase in se samoreflektirati. Elemente tragičnosti likov lahko vidimo v vseh ostalih likih, ki se v upor in iskanje prisotnosti spustijo z lastnimi omejitvami in jih s ponujeno izkušnjo ne zmorejo preseči. Izjemo predstavlja Karen, ki v to izkušnjo vstopi neracionalno, brez kalkulacij in v njej lahko najde osvoboditev. Kot izpostavi Šprah (2011, 202):

»Po eni strani s svojo brezinteresno ljubeznijo, v kateri najde tolažilno besedo, ki opravičuje in osmišlja početje vsakega resigniranega in samoobsojajočega protagonista, po drugi pa zaradi dejstva, da se uspe z "metodo idiotizma" iztrgati sponam lastne ujetosti na robu resničnega bolezenskega stanja in uzreti rešitev iz brezizhodne situacije. Konkretni neuspeh "idiotskega" podviga tako s pomočjo zunanje "verifikacije" vendarle ne izzveni kot "egotrip" individualnega ekshibicionizma, temveč kot upravičen način angažmaja, ki je vsaj nekomu prinesel možnost osvoboditve.«

Ona tako tudi edina zmore oditi od svoje razčlovečene družine. Gledalec na koncu spusti Karen, ostane pa s svojimi novimi izkušnjami, s katerimi lahko prilagaja svoje dojetje glede na nove dejavnike. V svojem namenu, da šokirajo, se *Idioti* močno nagibajo proti meji s cinizmom, kar pa se nenehno prepleta z razkrivanjem samosvojega, vase usmerjenega in samozadostnega meščanskega srednjega sloja. Dodatno kritiko temu značaju avtor pokaže s tistimi liki, ki izkažejo največjo strpnost in sprejemanje oseb s posebnimi potrebami in ti pripadajo nižjim slojem. Medtem ko so *Idioti* prejeli nekaj zelo pozitivnih kritik, je bil film interpretiran kot neuspeh večine kritikov in občinstva v številnih državah – nekateri so Von Trierja obravnavali kot razvajenca, ki je kršil pravila zaradi kršenja pravil, drugi so sporočilo filma opredelili kot nenavadno (Stevenson 2002, 127). Von Trier je z *Idioti* predramil družbeno realnost in vzpodbudil razmislek o sprijeni morali ter obenem postavil ogledalo družbeni stvarnosti. V ogledalu je bilo moč uzreti tako hlepenje posameznika po osvoboditvi, njegovo nemoč in tudi moč ter razmislek o tem, kaj je »idiotizem« in s čim si

jemljemo pravico do izločanja posameznikov in skupin, ki so drugačne. Film sodi v njegovo trilogijo o Zlatosrčnici, poleg *Loma valov* (*Breaking the Waves*, 1996) in *Plesalke v temi* (*Dancer in the Dark*, 2000), v vseh treh zgodbah so v ospredju ženske protagonistke Karen, Bess in Selma. Von Trier s svojimi deli posega v ustaljene svetove in ruši obstoječa pravila ter na ta način ustvarja mostove z vsem, kar je zamolčano in pozabljeno. Z obuditvijo zgodb, ki bi ostale potlačene, na nekonvencionalni način izziva ne samo gledalca, temveč celotno družbo in s svojimi filmi vzbuja razmislek. Ne glede na to, ali so vpleteni v politične razprave, institucije ali se ukvarjajo z estetiko, filmi nujno vplivajo na zunanji okvir, opozarja Sellors. Filmski ustvarjalci, tako kot vsi avtorji, delujejo preko institucij. To je dokaj očitno za komercialno produkcijo, toda tudi avantgardni filmski ustvarjalci, ki zahtevajo avtonomijo zunaj filmske industrije, sodelujejo s finančnimi organi, galerijami in festivali ter upoštevajo predstavitveno okolje, vednost občinstva in pričakovanja. Ne glede na to, da filmi nastajajo kolektivno, nobena posamezna vloga nikomur, ki sodeluje v produkciji, ne bo zagotovila avtorskega položaja. Avtorstvo se razlikuje od obrtništva. Iskanje avtorja v filmskem ustvarjanju pomeni iskanje odgovornega za to, da v film vgradimo njegovo potencialno zapleteno strukturo pomenov. Samodejno zanašanje na režiserje je preveč površno. Avtorstvo je produkcijsko dejstvo. Identifikacija avtorja filma je zgodovinski in kritični postopek, namenjen osvetlitvi tega dejstva v produkciji (Sellors 2010, 103–104). Pripisovanje avtorstva izključno režiserju kot edinemu materialnemu in intelektualnemu viru izključuje celotno analizo produkcije in se navezuje na konvencionalne predstave o mitiziranem avtorju. V okviru koncepta »politike avtorjev«, ki je izpostavila pomen filmske forme, je že Bazin opozarjal na nevarnost čaščenja kulta osebnosti, ki lahko povzroči, da avtor kot edini kriterij ocenjevanja opredeljuje izbranega avtorja in posledično podleže subjektivnemu okusu. Filmska forma določa vsebino filma in preko te forme avtor izraža svoje videnje sveta. Pri tem pa se je potrebno oddaljiti od sklepanja, da imajo vsi filmi določenega avtorja umetniško vrednost. V procesu ustvarjanja avtorskega filmskega dela avtor pušča svobodni prostor interpretaciji na strani gledalca. Skupni svet avtorja in gledalca se sreča v okviru konvencij filmskega izražanja, ki pa ne predstavljajo zaokrožene celote, temveč predstavljajo temelj, ki nudi nadgradnjo za obe vključeni strani. Gledalec je v *Idiotih* postavljen pred vprašanja, ki se tičejo upravičenosti dejanj skupine, njihove hipokrizije in arogantnosti. Po drugi strani pa avtor gledalcu nastavlja vprašanja, ki se nanašajo na lastne blokade, neuresničene želje ter neuspele napore preseganja vzorcev na strani članov skupine in torej neuspelega preseganja lastnih omejitev. Ravno omejenost protagonistov in njihova ujetost pa za gledalca predstavljata ogledalo, ki

mu nudi izhodišče za lastno preseganje predsodkov do drugačnosti. Njegova ustaljena stališča so lahko na tej točki podvržena spremembam, kar lahko vodi v spremembe vedenja. Eden od dejavnikov, ki določa, ali bodo stališča napovedovala vedenje ali ne, je način njihovega oblikovanja. Fiske in Taylor povzemata (po Fazio in Zanna, 1981), da stališča, oblikovana iz neposredne izkušnje, napovedujejo vedenje bolje kot stališča, ki temeljijo na posredni izkušnji. Na splošno so stališča, ki se oblikujejo skozi neposredno izkušnjo, bolj natančna, bolj stabilna, ohranjajo bolj samozavestno držo, se bolje upirajo proti argumentaciji kot stališča, ki ne temeljijo na neposrednih izkušnjah. Neposredne izkušnje ponujajo veliko informacij, zato so lahko stališča, ki se razvijejo kot posledica, bolje podprta in bolj trdna. Ker je vedenje predstavljalo začetno podlago za oblikovanje stališč, so lahko vedenjski vplivi tega stališča bolj jasni. Povezava med stališči in dejansko izkušnjo lahko naredi stališče bolj dostopno v spominu, zato je bolj verjetno, da se posameznik na to stališče naveže, ga prikliče iz spomina, ko je potrebno določeno ukrepanje. Druga značilnost stališč, ki vpliva na skladnost stališč v odnosu do vedenja, je zanimanje. Če človekova naravnost vključuje samo-zanimanje, je večja verjetnost, da se bo oseba ravnala po njej. Stališča, ki predstavljajo osebno pomembnost za posameznika, lahko mnogo natančneje napovedujejo vedenje kot tista, ki so vrednotena nizko na lestvici pomembnosti (Fiske in Taylor 1991, 520–521). Posledica splošnega kognitivnega vedenja je, da spoznanja, ki izhajajo iz neposredne osebne izkušnje ter spoznanja, ki imajo določene posledice za posameznikovo življenje, napovedujejo vedenje bolje kot spoznanja, ki se razvijejo spotoma, brez posebnega zanimanja. Enako tudi količina informacij, ki je na voljo glede določenega stališča, vpliva na skladnost stališča in vedenja. Stališča, do katerih je težko dostopati in so šibka ter temeljijo na slabem znanju ali na afektivni osnovi, so bolj izpostavljena motnjam v analizi utemeljevanja, kot so stališča, do katerih je preprosto dostopati, so izgrajena na podlagi veliko znanja in kognitivno utemeljena (Fiske in Taylor 1991, 522). Stališča, do katerih posameznik lažje dostopa, imajo posledično večji vpliv na njegovo vedenje. Pri tem igrajo pomembno vlogo tudi povezave preteklih izkušenj, vezanih na posamezno stališče, ki si jih posameznik, kot skladne z vedenjem, prikliče v spomin v določeni situaciji. Iz tega lahko sklepam, da nastavki za spremembo stališč tudi skozi filmsko izkušnjo omogočajo vpliv na gledalčevo vedenje, s čimer se odvija tudi vpliv na percepcijo. Filmska izkušnja ni enaka dejanski izkušnji, vendar pa jo posameznik lahko veže na pretekle in prihodnje izkušnje v resničnem življenju in se zaradi tega vpliva vede drugače, kot bi se, če ga ne bi bilo. Von Trier gledalcu skozi vse prikazane zgodbe protagonistov približa razmislek o poziciji in mestu resničnih oseb s posebnimi potrebami, ki so v vsakdanjem življenju pogosto

spregledane, prav tako kot so bile v resnici spregledane in na koncu zavržene s strani članov skupine. Film je gledalca vpeljal v polje neznanega in ga tam prepustil samu sebi, pri čemer ga je najprej ukalupil in mu nato ponudil svobodo. Ta svoboda, ki jo gledalec dobi, pa ni enostavna, saj je z njo prejel vso težino, ki mu jo je film ustvaril in v katero ga je potegnil, na njem pa je, da s tem stori, kar želi. To je točka, ko se vzpostavijo pogoji za vplive na percepcijo.

#### 4.3.2 Razbijalka sistema

Filmski prvenec Nore Fingsceidt *Razbijalka sistema* (*Systemsprenger*, 2019) je zgodba o neprilagodljivi deklici Benni, ki je zaradi svojega neustreznega vedenja izločena iz družbe. Benni se s svetom sporazumeva na način, ki ga običajni ljudje potlačimo in prikrijemo, pri njej pa je divja in uničevalna narava tista, ki ji pomaga preživeti in s katero vzpostavlja dialog s svetom, ki jo obdaja. Deklica, ki se ne more oprijeti družine, ki bi ji morala predstavljati osnovno središče varnosti, izgubljena bega v svetu, ki ji ne more ali ne zna nuditi okvira, v katerem bi se lahko vzpostavila. V uvodnem delu filma smo soočeni z Bennijinim vedenjskim izpadom, za katerega ni podanega izvora ali vzroka. Njeno agresivno in rušilno vedenje povzroči očitno ponovno izključitev iz bivalne skupnosti in iskanje rešitev za njeno bivanje, ki se z vsakim njenim ponovnim delinkventnim dejanjem zelo ožijo. Ko pristane v novem okolju, kamor jo odpelje ga. Bafane. Na poti do tja pogovor in odnos med njo in Bennie razgrinja prve plasti, prav tako pove veliko izjava ga. Bafane po tem, ko v telefonsko tajnico Bennijino mater prosi, naj se ji javi in jo po zvonjenju v prazno poimenuje »neumna krava«. Benni tako pristane v novem začasem domu in po kratkem telefonskem pogovoru z mamom, ko ji zapoje lastno pesem z izpovedjo ljubezni, pobegne in prispe v mamino stanovanje, kjer najde sama mlajšega brata in sestrico ter zanju poskrbi. V tem času se vrne domov mati in z njo moški, ki Benni »vrže iz tira«. Iz pogovora sklepamo, da naj moški ne bi živel več z njeno mamom in da je v preteklosti odigral negativno vlogo v Bennijinem življenju. Po agresivnem izpadu moški Benni zapre v omaro do prihoda policije. Ob tem pa se gledalcu vse bolj približuje Bennijin svet, ki kaže na to, da njena dejanja izhajajo iz potrebe po reševanju situacije, in način, kako to poizkuša reševati, je edini način, ki ga zna in razume. Okvir njenega sveta, na katerega se naslanja, jo v danih situacijah vodi do edinega poznanega načina odziva. Film gledalca takoj vrže v doživljanje Benni in mu ne vsiljuje vzrokov za njena dejanja in čustvovanja, s čimer omogoči, da je soočenje

osredotočeno na trenutek tukaj in zdaj. Kot poda v razmislek scenaristka in režiserka Nora Fingscheidt (2020):

»Neuradni termin "razbijalec sistema" sem prvič slišala med snemanjem svojega dokumentarca o zavetišču za ženske. Najmlajša prebivalka je imela samo štirinajst let. Noben mladinski dom je ni bil več pripravljen sprejeti. Izraz mi ni šel iz misli in lotila sem se podrobnih raziskav. V tem obdobju sem srečala tudi enajstletnega fanta, ki je bil že v dvainpetdesetih različnih ustanovah. "Razbijalci sistema" so neverjetno močni in vzdržljivi otroci, a vseeno tragične figure, saj so že tako zgodaj doživeli slabe stvari in njihova prihodnost je ogrožena. Koliko energije potrebuje otrok, da spravi v obup toliko pedagoško usposobljenih odraslih? Kaj pa, če bi bilo vso to energijo mogoče preusmeriti v nekaj konstruktivnega? Film smo posneli, da bi ljudem pomagali razumeti otroke, kakršna je Benni. Zato zgodbo pripovedujemo večinoma z njenega vidika. Gledalci tako izvejo za vrtoglavo število "domov" in nenehno menjajoče se skrbnike. Hkrati pa nas Benni potegne v divji, negotovi, domišljije polni svet otroka, ki se bori za svoj prostor pod soncem. Hotela sem, da bi film prekipeval od energije ter da bi bil kljub tragični temi humoren in lahkoten. Tako kot Benni. Čeprav nas bo njeno nasilno vedenje morda vznemirilo ali celo šokiralo, bi jo morali imeti radi in se bati zanjo. Vse, odkar sem srečala svojega prvega "razbijalca sistema", sem vedela, da moram o enem izmed njih posneti film. Otroško nasilje je klic na pomoč. Vedno.«

Avtoričin namen je bil s filmom neposredno vplivati na gledalčevo percepcijo in ustvariti razumevanje otrok, ki »razbijajo sistem«, ustvariti premik od točke nerazumevanja in apriornega odklanjanja. To je bila izjemno zahtevna naloga, saj bi lahko bila zgodba vržena v bazen sočutnosti, kar bi vodilo zgolj v sočustvovanje in usmiljenost. Tako pa je avtorica izjemno premišljeno vpeljala gledalca v dekličin svet in svet ljudi, ki so ji želeli pomagati, ter mu omogočila filmsko izkušnjo, s katero se bo v resničnem svetu lahko odzival drugače, kot bi se, če te izkušnje ne bi bilo. Wollen, vezano na avtorsko teorijo, izpostavi, da je sam svet neurejen kraj, poln ohlapnih koncev, vendar lahko artefakt vse te ohlapne konce poveže in nam tako posreduje smiselno resnico, vpogled, ki nam omogoča, da se s predelanim sporočilom in recikliranimi izkušnjami vrnemo v resnični svet, kar nam bo omogočalo, da se bomo lažje spopadali z življenjem, živeli bolj polno ipd. Na ta način umetnost dobi humanistično funkcijo, ki zagotavlja njeno vrednost (Wollen 1969, 149). Kriteriji naj bi bili tako brezčasni in univerzalni, vendar pa je njihova prilagodljivost nujna, ker jih ne moremo preprosto matematično aplicirati na posamezna dela. Merila se vežejo tudi na posamezne izkušnje in tudi interpretacija je subjektivni dejavnik. Gledalec ne more biti pasivni

prejemnik, sodbe se izražajo že med samim procesom gledanja filma, kar *Razbijalka sistema* izjemno močno omogoča.

Benni je s svojo vedenjsko motnjo neobvladljiva tako v domačem okolju kot v številnih institucijah, ki si jo podajajo med seboj. V vsem tem hudem boju z nerazumevajočo okolico, ki ji ne zna pomagati, pa ima Bennie en sam cilj, vrniti se domov k svoji materi, ki pa se z njo ne zna spopasti. Po nešteti neuspešnih poskusih, kako jo ukalupiti v okvir družbeno sprejemljivega vedenja, se upanje pokaže v ge. Bafané in Michu, v okviru programa za otroke s posebnimi potrebami, ki razumeta destruktivno in uničevalno vedenje Benni kot obupan klic na pomoč. Micha, ki je deklici dodeljen kot ekspert za ekstremne vedenjske motnje, jo z neprisiljenim in počasnim približevanjem uspe odpeljati v šolo. Že takoj pa se Benni v šoli na provokacijo sošolke odzove z nasiljem in sošolko z glavo potisne v mizo, kar vodi v poslabšanje situacije, saj zanjo ne najdejo več nobene institucije, ki bi jo sprejela. Avtorica gledalca z vsako novo situacijo vodi v odnos z Benni prek njenega doživljanja, ki mu omogoči, da se trudi njene odzive in dejanja razumeti. Zgodba s svojo neposrednostjo in celo surovostjo gledalca nagovarja v smeri zelenega sporočila. Vsak narativni modus dopušča veliko paradigmatških možnosti, narativni modusi umetniškega filma pa močno spodbujajo razvoj novih postopkov za normalizirane funkcije (Bordwell 2012, 202). Vsaka pripoved je vezana na ustvarjalčev in gledalčev vidik filma. Umetniški film je izjemno aktiven pri spreminjanju tako notranjih kot zunanjih norm. *Razbijalka sistema* gledalčev normativni okvir drastično spreminja in gledalca najprej povleče vase, nato pa ga pusti samega, brez omejitev in brez zaključenih odgovorov, da mu poleg nove izkušnje ustvari okolje avtonomnosti. Vsak novi dogodek gledalec umešča v svoj spremenjeni referenčni okvir in za rešitev, ki jo ponudi Mitcha, ki je pripravljen Benni za nekaj dni odpeljati v osamljeno koč v gozdu, kjer je do tedaj že rehabilitiral šest mladostniških fantov, gledalec upa, da bo deklici pomagala. Benni, ki se v necivilizacijskem okolju sprva bolje spopada z življenjem, sprejema Micho, pri čemer pa se kaže narava njenih odzivov na vsako situacijo, ki ji predstavlja grožnjo, ne glede na resničnost nevarnosti. Micha ji prek skrbi za vsakodnevno bivanje razkriva svet, v katerem ni ogrožena, kar pa ne traja v nedogled. Ko pride do prvega incidenta, Benni ponoči izgine in Micha jo naslednje jutro najde pri sosednjem kmetu in jo na silo odpelje nazaj v koč. Micha lahko Benni vodi le na način, da »igra večjega norca, večjega ekstremista« in le s tem jo lahko ukroti in omeji. Z njo vzpostavlja odnos, ki pa se poruši takoj, ko jo vrne tja, od koder jo je odpeljal. Na točki, ko bi se morala Benni vrniti v prehodno institucijo, se deklica ponovno zlomi in moleduje

Micho, da bi jo vzel k sebi, kar tudi stori in jo odpelje čez noč v svoj dom, k svoji družini, s čimer prestopi mejo dovoljenega. V tej odločitvi se pokaže Michova čustvena vpletenost, kjer se jasno pokaže, da delo strokovnjaka ne more potekati brez čustvene involviranosti, to bi bila mehanična iluzija. S svojo nerazumno prošnjo, da bi jo vzel v svojo družino in postal njen oče, se pokaže brezmejnost Bennijine potrebe po varnosti in sprejetosti, v katero je močno vključen gledalec. Gledalec se v doživljanju prek filmskega izkustva znajde v drugem prostoru in drugem času in s tem pridobi možnost druge zaznave, ki ga vodi v nova spoznanja. Ko govorimo o epistemološkem orodju, telesa in uma ne moremo več obravnavati ločeno, saj v filmu telo (in zaznava) ne vlada umu in um (spoznava) ne zanika fizične navzočnosti, ampak nevronska mreža (telo-možgani ali možgani-telo) združuje zavest in telo v enotno, eno samo nedeljivo celoto (Elsaesser in Hagener 2015, 187). Filmski čas in prostor vplivata na telo in um gledalca, ki sta povezana z njegovo percepcijo in celotnim kognitivnim delovanjem, ki je tekom razvijanja zgodbe vse bolj podvržen novim vtisom in novo pridobljenim informacijam. Film omogoča novo videnje, ki s seboj prinaša tudi pogled v prostor in čas, ki je izven gledalčevega zavedanja tukaj in zdaj. Ko Micha naslednje jutro Benni odpelje v institucijo, se Bennie brani in njun tretma se kaže kot neuspešen, celo zasmehovan. Obup, nemoč in razočaranje deklice gledalec močno občuti, ob vsem tem pa zaznava podobne občutke tudi na strani Miche. Gledalec ustvarja zgodbo glede na to, kako je film strukturiran, nanj pa vplivajo psihološki dejavniki, ki delujejo na njegove kognitivne procese. Bordwell, ki se opira na konstruktivistično teorijo psihološke aktivnosti,<sup>57</sup> izhaja iz predpostavke o aktivnem gledalcu, katerega zaznavanje in mišljenje sta aktivna, k cilju usmerjena procesa. Pomemben del predstavlja sklepanje, v okviru katerega so perceptivne presoje o dražljajih pogosto induktivno izpeljane bodisi na osnovi premis, ki jih dajo podatki bodisi na podlagi ponotranjenih pravil in prejšnje vednosti (Bordwell 2012, 55). Dojemanje je usmerjeno k temu, da pričakovanja in domneve, ki jih goji gledalec, umesti v določeni kontekst. Gledanja in percepcije filmske zgodbe gledalec ne more ločiti od vseh vednosti, s katerimi razpolaga v svojem resničnem življenju. Vsa zgodovina, ki jo nosi s seboj, in vse pridobljene izkušnje vplivajo na njegovo razumevanje, ustvarjanje hipotez in dojemanje. Prav tako pa na to vpliva novo védenje, ki ga gledalec pridobiva na osnovi nove izkušnje, v tem primeru filmske. Nadaljevanje Bennijine zgodbe se razvija v smeri novih rešitev situacije, ko ga. Bafané Benni omogoči morebitno ponovno bivanje pri ga. Sylviji, kjer je Benni v preteklosti že bivala, pod pogojem, da bodo poizkusna

---

<sup>57</sup> Konstruktivistično teorijo psihološke aktivnosti je zasnoval Helmholtz in je 60-ih letih postala prevladujoča smer v psihologiji percepcije in kognicije (Bordwell 2012, 55).

druženja skupaj s fantom, ki sedaj z njo živi, uspešna. Ko se že kaže nova priložnost za Benni, Micha izpove ge. Bafané, da izgublja profesionalnost v odnosu do Benni in ji prizna, da je prespala v njegovem domu, zato sam meni, da je bolje, da njen primer opusti. Dogovorita se, da v prehodnem obdobju še ostane v stiku z deklico, medtem pa na srečanju s hčerko mama Benni pove, da se bo lahko vrnila k njej in v njeno pravo družino, ko najde službo. V neskončnem veselju deklice se pokaže, da prav tako kot negativna čustva tudi svoja pozitivna čustva izraža neskladno z družbenimi normami, ko v restavraciji od sreče na tla pomeče pladnje s hrano in zapleše na mizi. Vendar pa mati že na prvem sestanku, kjer bi se morali dogovoriti o vrnitvi Benni domov, svoje obljube ne izpolni in pove, da vrnitev domov še ni možna in se bo prestavila za leto ali dve. Mati, ki se skozi film vse bolj kaže kot labilna in nedorasla oseba, se tako dokončno razkrije kot manjkajoči steber svoji deklici, ki svoje vloge matere, kaj šele matere otroku z vedenjsko motnjo, ni zmogla opravljati. Benni se ponovno odzove z agresijo in samopoškodovanjem. Umiri jo Micha, ki se ponovno izkaže kot edini, ki lahko prepreči, da njen izpad rezultira v običajen postopek, s katerim jo priklenejo na posteljo in umirijo s pomirjevali. Med pogovorom matere in ge. Bafané na ulici se po eni strani odpor do matere še poglobi in po drugi strani raste razumevanje do deklice, za katero se vedno bolj zdi, da razen ge. Bafané in Miche v življenju ni imela oporne točke, človeka, ki bi jo bil pripravljen razumeti in ji pomagati. Njena mama se namreč nikoli ni bila sposobna spoprijeti z vsem, kar je hčerkino vedenje prinašalo v vsakdan, niti ni bila sposobna učenja, predvidevanja in zmanjševanja situacij, ki deklico pahnejo v nerazumno divjanje.

Avtorica prek Benni prikaže, da rešitev ni v iskanju vzrokov, ki očitno izhajajo iz travmatičnega otroštva, temveč je v prvi vrsti treba deklico sprejeti tukaj in zdaj. Izjemno tankočutno je prikazano, da dekličina težava ni zgolj iskanje mej in prestopanje čeznje. Benni se ne poigrava s svojo okolico, ampak razume vse zunanje odzive kot poigravanje z njo. Gledalec je vključen v njeno doživljanje, ker skozi film občuti tako njeno agresivnost kot njeno ranljivost, ob obojem se gledalec nenehno lomi in film ne zahteva, da izbira strani, temveč ponuja izkustvo celostnega problema in s tem, ko vse manj razume, kaj bi moralo biti storjeno (česar ne vejo niti socialni delavci), vse bolj razume težino sveta deklice kot tudi njene okolice. Avtorica gledalcu ponudi ne samo temo za razmislek, temveč mu omogoči, da z njim upravlja. Določena stopnja kontrole je nenehno prisotna. Film nam realnost podaja skozi svoj lastni pogled, ki ga gledalec filtrira. Na ta način se v procesu gledanja filma vzpostavljata subjektivnost in objektivnost, ki sta v nenehnem kroženju,



sozvočju in vplivanju ena na drugo. Po drugi strani pa se gledalec čuti razgaljenega, saj se s tem, ko sam čuti nadzor in vidi več, v tem dvosmernem odnosu počuti tudi videnega in nadzorovanega. V kontekstu filma Foucaultov koncept *Panoptikona* posameznika postavi v pozicijo, ko s tem, ko vidi svet okoli sebe, povratno svet vidi njega, nenehno je pod nadzorom nevidnega očesa. Enako je gledalec nenehno v tej relaciji gledanja in videnega. Elsaesser in Hagener (2015, 190) njegov panoptični pogled navežeta na razumevanje gledalca v kontekstu »vidim, torej sem zaznavan«. Ravno zaradi te dvosmernosti, ki jo dejansko lahko razumemo kot večsmernost oz. neomejen prostor, v katerem so odnosi postavljeni v nova razmerja, dobi gledalec nove možnosti izkustva, ki pa se še vedno dogajajo v nadzorovanem okolju, pri čemer pa dopuščajo možnosti eksperimentiranja brez neposrednih sankcij. *Razbijalka sistema* gledalcu omogoči, da se poda v svet, ki ga vsakodnevno življenje skriva. Kot je povedala avtorica filma, krivde ni želela preložiti na sistem, ki je zelo prilagodljiv in se vsako leto spreminja, za njim stojijo resnični ljudje, ki imajo občutke. Ljudje, ki jih je spoznala, želijo pomagati in se trudijo, vendar sčasoma ugotovijo, da ne uspejo. Pri tem ni mišljeno, da okoliščine otežujejo rešitve, ampak če imaš v skupini desetih otrok eno Benni, kaj storiš s preostalimi devetimi? Moraš jih zaščititi, avtorica filma je razumela njihovo dilemo. Glavni konflikt izhaja iz Benni in ne prihaja od zunaj, kar je ravno del, ki naredi zgodbo zanimivo (Fingscheidt 2019). Poleg tega, da avtorica ne podaja rešitev, ki bi gledalca razbremenile, ne podaja niti obsodb, ki bi gledalcu olajšale izbiro pozicije. Ravno to pa filmu omogoči, da aktivira gledalca, ki je opremljen z novimi informacijami, s katerimi lahko vpliva na ustvarjene sheme, pričakovana sklepanja in vgrajena stališča. Sheme, ki so vezane na naše konstruiranje resničnosti, zajemajo posameznikovo védenje o posameznem dražljaju. Ravno to pa so osnove, na podlagi katerih lahko poteka vpliv na gledalčevo percepcijo. Dobro razvite sheme se sicer na splošno upirajo spremembam in lahko celo vztrajajo v zanikanju dokazov. Posameznikova percepcija izhaja iz ustvarjenih shem, ki delujejo tako na individualni kot socialni ravni. Pripomorejo k posameznikovi orientaciji v okolju na nivoju njegovega kognitivnega delovanja, pri čemer je njihovo ohranjanje in spreminjanje povezano z družbenim okoljem, ki nanje vpliva tako vsebinsko kot strukturno. Družbeni kontekst ima tako pomembno vlogo pri konstruiranju družbene realnosti, kjer ima koncept kognitivnih shem pomembno funkcijo. V primeru sprememb shem je potrebna spodbuda, da ljudje razumejo in sprejmejo drugo perspektivo, pri tem pa mora posameznik sprejeti bolj aktivne strategije pojasnjevanja in zamišljanja dokazov in ne zgolj ignorirati dokaze, da bi lahko oblikoval novo presojo iz ustreznih podatkov in razveljavil obstoječe prepričanje (Fiske in Taylor 1991, 151). Ljudje ne samo, da ignorirajo nekatere izjeme v

shemi, ampak včasih interpretirajo izjeme kot dokazovanje sheme. Ko se ljudje z močnim predhodnim prepričanjem srečujejo z mešanimi ali neupravičenimi dokazi, lahko dokaze znova razlagajo, kot da trdno podpirajo njihovo shemo, zaradi česar njihova prepričanja lahko postanejo še večja ali postanejo še bolj skrajna. Številne sheme preprosto temeljijo na prejšnjih sodbah, ne da bi pri tem veliko upoštevali, ali izvirni dokazi še vedno podpirajo izpeljane sklepe. Tako tudi pri gledanju filma izhajamo iz shem, ustvarjenih v našem resničnem življenju in na njihovi osnovi ustvarjamo pričakovanja. Za spremembo shem je tako potreben močan impulz, ki lahko zamaja obstoječe vrednotenje in vzpodbudi posameznika k presoji prepričanj. »Film je konstrukt in kakor vsak konstrukt »naredi red« med svojimi osnovnimi delci, vključno s provokacijami, ki jih naslavlja na prejemnika. Dražljaji se torej medsebojno koordinirajo, zavzemajo funkcije, se ravnaajo po načrtu: združijo se v pripoved in s tem znova pridobijo svoje koordinate, svojo prepoznavnost, svoj pomen. Film je prav to: izkustvo, ki oscilira med možnostjo čezmernega vzdraženja in upoštevanjem meril v izogibanju tveganja« (Casetti 2013, 149). Gledalčevo izkustvo se odvija v okviru njegove realnosti in vsi dražljaji, ki jih gledalec doživlja, potekajo v določenem redu, medtem ko vplivajo na gledalčevo pozornost in usmerjajo njegova doživljanja v smeri zadanega cilja. Fiske in Taylor opredeljujeta, da sheme vplivajo na kodiranje novih informacij, predstavljajo pomnilnik za stare informacije in omogočajo sklepanja, kadar informacije manjkajo. Sheme vplivajo na to, kako hitro zaznavamo, kaj opazimo, kako razlagamo ter kaj dojemamo kot podobno in drugačno (Fiske in Taylor 1991). Ti učinki shem ponazarjajo medsebojno delovanje med predhodnim organiziranim znanjem in podatki, ki so na voljo. Vse vrste socialnih shem imajo podobne funkcije, saj vse vplivajo na kodiranje (razlago in sprejemanje) novih informacij, pomnjenje obstoječih informacij in sklepanje o manjkajočih informacijah. Fingscheidtova se skozi film uspešno spopada z razbijanjem obstoječih shem in skozi stiske, ki jih deklica vedno znova občuti in ki jim je gledalec priča, gledalca vodi vedno globlje v njen svet in svet njenih bližnjih, ki postaja vedno bolj kompleksen, a hkrati na neki način vedno bolj razumljiv. Gledalec se ne trudi več potrjevati svojih obstoječih stališč in iskati potrditev za ohranjanje lastnih shem, temveč je pripravljen na soočenje, ki ni lahko in ne nudi odgovorov. Vsak novi prizor ustvarja nova odprta vprašanja in nova iskanja. Po dialogu z materjo, ki se ni pripravljena soočiti s hčerko niti s tem, da ji prizna, da se v njihov dom nikoli ne bo mogla vrniti in odhiti v stran kljub prošnjam ge. Bafané, da ji sama pove to resnico, se ga. Bafané pred Benni popolnoma zlomi in zjoče. Deklica jo tolaži in tako prvič vidimo Benni v vlogi, ko se vživlja v vlogo drugega,

torej v situaciji, do katere do tedaj nikoli ni moglo priti, saj je bila Benni vedno izvor problemov in težav.

Vendar pa gledalec skozi zgodbo uvidi, da za Bennine vedenjske težave ne obstajajo rešitve, ki bi s pravilnim pristopom deklico »pozdravile«. Bennie bo ekstremno odreagirala v vsaki situaciji, ki jo bo do tega pripeljala, kar se kmalu ponovno pokaže, ko na drsališču poškoduje fanta, za katerega skrbi ga. Sylvia in z njegovo glavo brez prestanka udarja v led. Gledalec vedno bolj razume, da deklica ne zna odreagirati drugače kot s silo, vsi, ki jo imajo radi, pa si želijo, da bi ji znali pomagati kanalizirati njene odzive. Ko po novem tragičnem dogodku nekaj časa še lahko preživi v bolnišnici, se tudi ta čas izteka in ker so izrabljene že vse opcije, ponovno iščejo edino rešitev v vključitev v program v Keniji. Benni si tega ne želi in pobegne k Michi domov, ki jo po prigovarjanju žene sprejme čez noč, po jutranjem incidentu, v katerega je vključen njun otrok, Benni pobegne tudi od Miche. Benni išče oporo v treh ljudeh: materi, Michu in ge. Bafané, pri čemer je materina ljubezen in sprejetost tista, ki si je ne le najbolj želi, temveč jo tudi najbolj potrebuje. Odnos z materjo pa je tisti, ki je najmanj izpolnjujoč in kot navaja Fingscheidt Benni, vsekakor primanjkuje zadovoljiv odnos z materjo, ki se noče soočiti s hčerkinimi izpadi, ki so klici na pomoč. Vsak otrok potrebuje brezpogojno ljubezen, vendar je vsak otrok ne prejema. Tako je bilo že od nekdaj in to je tragična človeška potreba. To ni nov pojav in to velja tudi za film, kot primer lahko vzamemo *400 udarcev* Françoisa Truffauta. Podobno zgodbo je povedal pred šestdesetimi leti o otrocih, ki nimajo ljubezni staršev, se borijo zanjo in je kljub temu še vedno ne dobijo (Fingscheidt 2019). Obe zgodbi sta izjemno močni filmski izkušnji, ki gledalca prevzameta s tem, ko surovo razkrijeta otrokov svet in prek njunega doživljanja vplivata na gledalčevo dožemanje dožemanja njunega sveta. Tako Antoine kot Benni bi bila v gledalčevi percepciji brez dane filmske izkušnje dojemana kot neprilagojena in delinkventna osebk, ki ne upoštevatva družbenih pravil in morata biti kaznovana za svoja neustrezna ravnanja. Avtorja obeh filmov sta gledalcu želela približati svet otroka in njuno doživljanje brez eksplicitne osredotočenosti na okoliščine, ki so ju do dane točke pripeljale. Dragoceno delo oz. vsaj močno delo, je tisto, ki izziva kode, ruši uveljavljene načine branja ali gledanja, ne samo le da bi vzpostavil nove, temveč da bi tekmoval v neskončnem dialogu, ne naključno, ampak produktivno (Wollen 1969, 150). Samoizražanje je vezano na posredovanje osebnih, intimnih stremljenj in izhaja iz potrebe po neodvisnosti in izpodbijanju prevladujočih ideologij. S tem ko zgodbi tako močno involvirata gledalca, le-ta nima časa za racionalizacijo in se v otrokovo doživljanje brezpogojno potopi. Za oba junaka si gledalec

neizmerno želi, da bi jima uspelo in z njima bije boj, ki ni lahek in nikakor ne poteka po družbenih pravilih, ki pa jih je gledalec pripravljen zaobiti ravno zato, ker mu je svet obeh otrok približan neprisiljeno in neposredno. Hastorf, Schneide in Polefka ugotavljajo, da čeprav so naše izkušnje takojšnje in strukturirane, je pri njihovem ustvarjanju vključeno izjemno kompleksno sodelovanje organizma, vključno z aktivnim izbiranjem in obdelavo spodbujevalnih kreacij. Eno najpomembnejših aktivnosti posameznika pri strukturiranju njegovega doživljajskega sveta lahko opišemo kot postopek kategorizacije, pri katerem posameznik dražljaje iz okolja umesti v ustrezno skupino kategorij (Hastorf idr. 1970, 2). Predpogoj za uporabo shem, s katerimi konstruiramo resničnost, je umeščanje posameznih dražljajev v določene kategorije. Človekova percepcija je strukturirana in organizirana, ta struktura je takojšnja in je dana s strani objektnega sveta. Ključni kognitivni mehanizem, ki posamezniku omogoča razvrščanje in razumevanje dražljajev iz okolja, je kategorizacija, s katero posameznik socialne dražljaje razvršča v skupine (kategorije) in tako dražljaje doživlja kot podobne v posamezni kategoriji. Posebna vrsta kategorizacije so stereotipi. Strukturirane zaznave so rezultat delovanja organizma v procesu aktivne obdelave informacij, ki vključuje prevajanje fizičnih posegov v živčne impulze ter aktivno izbiro in kategorizacijo inputov, pri čemer je najočitnejši primer ohranjanja stabilnosti v naših izkušnjah konstanta percepcije (Hastorf idr. 1970, 6). Proces kategorizacije, ki je povezan s socialno percepcijo, posamezniku pomaga pri razvrščanju in poenostavljanju zunanjih dražljajev, pri čemer je pri ugotavljanju vpliva na percepcijo pomembno upoštevati tudi dožemanja, ki izvirajo iz vrednostnega sistema družbenega okolja, iz katerega posameznik izhaja, saj predstavljajo močno referenčno točko, na katero se posameznik opira. Gledalec je tako nenehno podvržen procesu, v katerem svoja stališča vrednoti, saj mu vse nove informacije, ki jim je v sledenju Bennijini zgodbi podvržen, predstavljajo nove dražljaje, ki od njega zahtevajo, da jih smiselno razvrsti, kar omogoča kategorizacija. S kategorizacijo posameznik dražljaje poenostavi in jih umesti v kategorije po določenem sistemu, s čimer si omogoči njihovo razumevanje, kompleksni svet pa s tem postane bolj razumljiv in obvladljiv. Tudi od kognitivnih procesov, prek katerih se novi dražljaji kategorizirajo, je odvisno, v kolikšni meri bo dana filmska izkušnja lahko vplivala na percepcijo. Gledalec zaznavano opredeljuje po stopnji pomembnosti, pri tem se naslanja tako na svoja obstoječa stališča kot na novo pridobljena védenja in cilje, ki se na tej novi izkustveni poti zastavljajo. *Razbijalka sistema* nenehno ponuja gledalcu nove dražljaje, s katerimi se sooča grobo in neposredno. Ko se strokovnjaki odločijo za program v Keniji in ko se Benni s skrbnikom na letališču poslovi od ge. Bafané in ji običajna situacija ponovno spodnese tla pod nogami,

teče proti iskanju rešitve in v Bennijinem skoku se film konča. Vendar Benni ostane z gledalcem in lahko se bo vsidrala v vsakega deviantnega otroka, ki za gledalca ne bo razgrajač, ampak otrok v hudi stiski. In Benni bo gledalcu pomagala, da ne pogleda vstran, da poizkuša razumeti in da se zaveda širokega diapazona vsega, kar je lahko določenega otroka privedlo do tega, da ravna tako ekstremno družbeno neustrezno. Njena agresija je odziv na njen strah in s svojim vedenjem samo sebe ščiti in v tem išče varnostni okvir.

Tako kot je Benni film končala s ponovnim iskanjem in ponovnim odklonom, tako gledalec lahko vedno znova poveže vzporednice v resničnem življenju in zanje ne iskal vzrokov, temveč odreagiraj brez obsodb in z drugačnim razumevanjem, kar mu omogoča empatična filmska izkušnja. Avtorica je s filmom želela vplivati na gledalčevo dožemanje deključinega nasilja, razbijanja, norenja in celotnega spektra nesprejemljivega vedenja kot obupanega klica na pomoč. Pri tem je morala preseči ne le gledalčeva lastna obstoječa stališča in sheme, temveč tudi vrednote in sodbe, ki jih posameznik srka iz družbenega okolja. Fiske in Taylor opredeljujeta, da so pomembni odnosi stabilni, dostopni, napovedujejo druge odločitve in so dobro povezani z drugimi stališči. Takšni odnosi so osrednji za vrednote ljudi. Zato se zdi težko spremeniti odnos, za katerega ljudje menijo, da je pomemben. Zdi se pa, da določena zanimiva strategija spreminja stališča, o katerih so ljudje zelo prepričani (zato so stališča pomembna) (Fiske in Taylor 1991, 503). Stališča so vključena v vsakdanjo komunikacijo ljudi in se oblikujejo v socialnih interakcijah, so večplastna in predstavljajo odraz tako notranjih stanj posameznika, ki usmerjajo njegovo vedenje, kot odraz zunanjih socialnih interakcij. Stališča oblikujejo družbeni in psihološki dejavniki, pri tem pa igrajo zelo pomembno vlogo socialne interakcije. Ključne pri njihovem spreminjanju pa so informacije, saj le-te nenehno vplivajo na procese v posameznikovem kognitivnem sistemu. Ker stališč ni mogoče neposredno opazovati, je pomembno, da jih preučujemo v funkcioniranju z drugimi elementi v kognitivnem procesu. Stališča so neposredno povezana z našim obnašanjem in z njihovo spremembo lahko vplivamo na spreminjanje obnašanja. V tem procesu pa ima pomembno vlogo motivacija. Kateri je motivacijski dejavnik, ki lahko z novimi informacijami vpliva na obstoječe dožemanje, je odvisno od posameznika in njegove pripravljenosti, kako usmerjati svojo pozornost, ki ima pomemben vpliv na selektivnost percepcije. Tako je gledalčeva motiviranost, ki izhaja iz novo pridobljenih informacij na osnovi filma, pomemben del v procesu spreminjanja percepcije.

Filmska izkušnja, ki jo je gledalec doživel, mu predstavlja novo referenčno točko tudi v odnosu do samega sebe. *Razbijalka sistema* je nadomestila neposredno izkušnjo, s katero se stališča najbolj enostavno spremenijo, s socialno posredovano izkušnjo. Imaginarni svet, v katerem se je Benni borila, se je povezal z realnim in mu dal razsežnosti, ki gledalca kot družbeni subjekt okrepijo s tistim, kar mu v vsakdanjem življenju ni dosegljivo, ni dostopno ali pa mu predstavlja preveliko neznanost. Film je omogočil združevanje poznanega in neznanega sveta, v katerem se povezujejo tako vsakdanjost kot izjemnost in nenavadnost. Avtorica je podala zgodbo deklice na način, ki je posegel v obstoječa stališča in v razumevanje dražljajev z novimi načini interpretacije in ti lahko dosežejo drugačno kategoriziranje, ki vpliva na sklepanje in posledično na percepcijo. *Razbijalka sistema* prehaja med različnimi ravni, ne da bi se jih dejansko posluževala, temveč s svojim močnim umetniškim nabojem gledalcu omogoča, da se spusti iz svojega udobja in razišče krut svet, v katerega je ujeta Benni. Avtorica to doseže z nevsiljivim pristopom, s katerim gledalcu pušča svobodo, iz katere se le-ta poda v divji svet neukrotljivega otroka, ki hlepi po okviru, ki ga ni enostavno izgraditi. Kot navaja Štefančič (2020):

»Benni se upira. Ne gre ne v kalup ne v kliše. Njena jeza je krčevit izraz njene neodvisnosti, njene samostojnosti in obenem njene odtujenosti, njene izgubljenosti. Benni, polna ustavljenega življenja, destabiliziranih čustev in radikalnih stanj, je namreč še otrok. Stara je šele 9 let, a od nje pričakujejo, da vseh travm, zlorab, motenj, terapij in protokolov, ki jih je doživela, ne bo čutila. Benni je popolna disrupcija – prekinja šolo, družino, družbo, planet. Nikoli se ne ustavi. Ne, ni padla iz vesolja, temveč iz družbe, ki jo je pustila na cedilu – iz rejniških družin in socialnih centrov, ki si jo podajajo.«

Vprašanja, ki jih film zastavlja, so kompleksna, a vendar del vsakdanjosti, ki pa običajnemu gledalcu niso dostopna, saj so zaprta v zidove institucij in družin, ki se z njimi morajo soočiti. Film množici omogoči, da se dotakne sveta, kateremu pripadajo mnogi otroci in odrasli in kar je še pomembneje, omogoči, da bolečina in potlačenost izbruhneta pred gledalca brez olepšavanja ter brez lažnih obljub. S tem ko je avtorica prikazala surovost devetletnice, njeno izjemno agresivnost, sta postali njena bolečina in ranljivost toliko težji za gledalca in ravno s tem je film v poslanstvu, da vpliva na doživetje, dosege svoj cilj. Na filmsko in vizualno podobo ne vpliva le avtor, temveč prek njega film s svojim učinkovanjem na vizualno in socialno percepcijo soustvarja tudi kultura, ki jih avtor pripada. Umetniški film gledalca prek zaznave vodi do spoznanja s tem, ko ga pripelje do izkustva

po poti, ki ni postлана z odgovori in rešitvami, temveč od gledalca zahteva močan lastni angažma, pri čemer pa ga na tej poti nenehno opremlja z impulzi, ki mu to intenzivno izkušnjo omogočajo. Film tako gledalca močno involvira v lastni subjektivni svet in posledično povzroči, da se korelacije med subjektivnim in objektivnim doživljanjem močno prepletajo. Bordwell opredeljuje, da v umetniškem filmu naracija pogosto ne kaže sprememb med objektivnim dogajanjem in subjektivnimi trenutki, kar ustvarja prikrito vrzel, ki jo poizkušamo zapolniti retrospektivno. Te prikrite vrzeli so postavljene v ospredje in izstopajo iz klasičnega narativnega modusa, ki zagotavlja jasne signale za prehode med objektivnostjo in subjektivnostjo (Bordwell 2012, 203–204). V umetniškem filmu so protagonisti pogosto neciljno orientirani, sam film pa se osredotoča na lik in ne toliko na zgodbo, kot je značilno za mainstream film. Določen lik, situacija ipd. je lahko v umetniškem filmu predstavljena le zaradi samega lika ali situacije, da se nanjo usmeri osredotočenost, ki omogoča refleksijo. Umetniški film je svoboden v procesu uporabe narativnih postopkov, mnogo bolj se poslužuje prikazovanja vrzeli, tako občasnih kot bolj trajnih, prav tako pa uporablja širši spekter. Na ta način gledalec bolj aktivno participira v zgodbi, v odnosu s protagonisti in lastnim dojetjem. Avtorska teorija vztraja, da mora gledalec brati besedilo. Pri nekaterih filmih je to delo neproduktivno, vendar pri nekaterih ni – v tem primeru se v določenem smislu, vezano na izkušnje s filmom, film spremeni, postane drug film in nanj ni več mogoče gledati "z enakimi očmi" (Wollen 1969, 148). Film postane film v odnosu do gledalca, umetniški film gledalcu nudi večjo mero avtonomnosti in samoiniciativnosti. »Umetniški film se poigrava z več težnjami: odklon od klasičnih norm, upoštevanje norm umetniškega filma, ustvarjanje inovativnih notranjih norm ter večje in manjše izpostavljanje odklonov od teh notranjih norm« (Bordwell 2012, 276). Celoten proces dojetja sporočilnosti filmske zgodbe pa ne poteka samo na relaciji film–gledalec, temveč funkcionira v spektru celostnega sistema tako avtorja kot gledalca. Kot opredeljuje Sellors, avtor, bodisi v literaturi bodisi na filmu, ni več ločen od družbe, ampak je z bralcem globoko vpet v dinamiko jezika, reprezentacije in ideologije. Poleg tega pa so poststrukturalisti, ki so spodbujali instrumentalno rabo jezika, podvomili o samem nadzoru, ki ga ima ta ideološko vgrajeni avtor. Kritičen projekt, katerega namen je bil častiti tiste režiserje, ki so nekako uspeli večkrat ustvariti filme, ki jih je bilo mogoče ločiti od običajne komercialne zabave, se je končal kot teoretični projekt, ki je podvomil o lastnosti avtorstva tako zaradi zmožnosti ideologije, da določi družbeni subjekt, kot zaradi nestabilnosti jezika in reprezentacij. Zmagovalec tega projekta ni bil režiser, ampak kritik, ki mu je uspelo legitimirati samo dejanje branja teksta na račun pojma avtorja (Sellors 2010, 32). Znotraj francoske kritične

filmske misli se je drastično spremenil koncept filmskega avtorstva in ga zaznamoval tudi vnaprej. Tako pridobiva pomen tudi bralec filmskega teksta kot tisti, ki ga zadeva produkcija pomena, avtor je povezan z gledalcem in z njim vpet v dinamiko znotraj jezika, reprezentacij in ideologije. Avtor tako svojega dela ne ustvarja ločeno od družbenega sistema, temveč je z njim v soodvisnem razmerju. Foucault izpostavi lastnosti avtorske funkcije: »Avtorska funkcija je povezana s pravnim in institucionalnim sistemom, ki zameji, določi in izoblikuje prostor diskurza; ne kaže se v vseh obdobjih in v vseh oblikah civilizacije pri vseh diskurzih vedno enako; ne določamo je tako, da diskurz spontano pripišemo tistemu, ki ga je ustvaril, temveč tako, da se ravnamo po vrsti posebnih in zapletenih operacij; ne nanaša se v prvi vrsti in samo na resničnega posameznika, lahko privede do soobstajanja več jazov, več mest-subjektov, ki jih lahko zapolnijo različni razredi posameznikov« (Foucault 1995, 34).<sup>58</sup> V okviru avtorstva tako postanejo diskurzi predmet lastništva, vendar pa avtorska funkcija na vpliva na vse diskurze neprestano in niti ne posplošeno. Prav tako ne nastaja spontano, ampak je posledica celostnega izgrajevanja avtorja. Avtorjev namen ni interpretacija umetniškega dela, njegov pomen je prepuščen v procesu kroženja sporočila. »Tekst sestavljajo mnogoteri pisanja, ki izhajajo iz številnih kultur in vstopajo v medsebojni dialog, parodijo, oporekanje. Toda obstaja neko mesto, na katerem je ta mnogoterost združena, in to mesto ni avtor, kakor se je govorilo doslej, to mesto je bralec. ... // ... Vemo, da moramo, če hočemo pisanju vrniti njegovo prihodnost, preobrniti mit o njem: rojstvo bralca je treba plačati s smrtjo Avtorja« (Barthes 1995, 23).

Vendar pa tako avtor kot bralec/gledalec opravljata svojo vlogo v procesu branja umetniškega dela, in avtor s tem, ko je film v rokah gledalca, ne more preprosto izginiti. Njegovo avtorsko delo zaživi šele, ko pride v stik z gledalcem in gledalec je tisti, ki mu da celostno formo, vsebino in pomen. Ta celotni proces pa ne izključuje avtorja, saj se avtorjev svet in svet gledalca v procesu recepcije prepleteta in s tem se ustvarja kompleksen odnos, ki vključuje avtorja umetniškega dela, film in gledalca. Ni dovolj ponavljati prazne trditve, da je avtor izginil, temveč bi morali določiti prostor, ki je ostal prazen po njegovem izginotju, slediti razporeditvi vrzeli in razpok ter oprezati za prostimi mesti in funkcijami, ki jih razkrije

---

<sup>58</sup> Sellors povzame, da Foucaultovo pojmovanje diskurza opredeljuje sklope uspešnih idej. Ti agregati se ne pojavijo kar od nikoder, ampak so del zgodovine idej. Prava ideja ob pravem času se drži in združi druge sorodne ideje. Foucault vztraja, da avtorjevo ime ostaja kot ime diskurza in ne kot empirični vir. V soglasju z Barthesom Foucault trdi, da avtorjeva biografija nima nobenega vpliva na interpretacijo dela. V nasprotju z Barthesom Foucault potem ne prepusti pomena fluidnosti jezika in relativizmu recepcije, temveč ga umešča v diskurz. To ustvarja srednjo pot med togostjo formalnega jezika in spremenljivostjo neskončnega polja citatov (Sellors 2010, 45).



to izginotje (Foucault 1995, 28). Delo samo namreč ne more zapolniti vrzeli, ki bi jo za seboj pustil avtor, za njim ne ostane samo prazen prostor. V tem odnosu ni uokvirjenih pravil in vzorcev, področje izvora in področje sprejema ustvarita nov svet, ki je tisti, ki umetniško delo, kot je film, izpolni. Umetniški film ne podaja ene same resnice, temveč omogoča vpoglede v svetove, ki odpirajo nešteto interpretacij in gledalca postavljajo v vlogo relevantnega prejemnika, ki film sprejema z veliko mero odgovornosti.

#### 4.4 Dokumentarni film

Komunikacija sporočilnosti o osebah s posebnimi potrebami ima posebno mesto v dokumentarnih filmih, ki nudijo neposredno osredotočenost na analizo hendikepa in spopadanja posameznika z njo ter okolico v vsakodnevem življenju. Dokumentarni film v svoji pripovedi prek ustvarjalnih prijemov in svobodne umetniške izraznosti prikaže določeno mero dejanskosti, ki je predmet angažmaja filma. Vendar je ta dejanskost še vedno tista, ki jo vidi in ustvari avtor dokumentarnega filma. Njegov namen je spodbuditi željo po vedenju, novem znanju in razumevanju ljudi, odnosov, sveta. Gledalec pridobi možnost, da se približa nepoznanim svetovom na način, da prek opazovanja doživi intimno izkušnjo, ki mu v njegovo življenje prinese novo dodano vrednost, novo vedenje. Dokumentarni film<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> Kot povzema Nichols v dokumentarnih filmih delno kot iznajdba analitikov in kritikov, delno kot proizvod samega filmskega dokumentarnega ustvarjanja prevladujejo štiri načini strukturiranja dokumentarnih filmov, in sicer razlagalni, opazovalni (observacijski), interaktivni in reflektivni. Ti štiri načini pripadajo dialektiki, v kateri vedno znova nastajajo nove oblike s spreminjanjem kredibilnosti vtisa dokumentarne realnosti skozi zgodovino, navedeno pa se odvija zaradi omejitev predhodnih oblik, kar prinaša nove perspektive realnosti. Konvencionalna narava posameznega načina reprezentacije postaja postopoma vse bolj očitna, s prepoznavanjem norm in konvencij v filmu nastopi čas za uveljavljanje novega načina strukturiranja. Razlagalni dokumentarni film je nastal iz nezadovoljstva z zabavljaškimi značilnostmi igranih filmov. Osnovan je na »vsevednem« komentarju, ki poizkuša posredovati informacije o zgodovinskem svetu in ga ponovno odkriti, pri čemer se lahko poslužuje tudi poetičnih perspektiv. Observacijski dokumentarec izhaja iz nezadovoljstva z moralizirajočo značilnostjo razlagalnega dokumentarca in zmožnostjo bolj mobilne in sinhrono snemalne opreme. Tovrsten prikaz omogoča filmskemu ustvarjalcu snemanje ljudi na nevsiljiv način, brez njihovega neposrednega obračanja na kamero, vendar pa ustvarjalca omejuje na sedanost in zahteva njegovo distanciranje od samih dogodkov. Za interaktivni dokumentarec je prav tako značilna mobilna snemalna oprema, vendar je pri tem načinu navzočnost filmskega ustvarjalca večja. Pri tem je značilna bolj neposredna in aktivna involviranost ustvarjalca z ljudmi, ki jih snema, pri čemer pa ne uporablja prijemov klasičnega razlagalnega načina. Interaktivni dokumentarec lahko pritegne pozornost na proces filmskega ustvarjanja takrat, kadar ta proces povzroča za udeležence težave. Reflektivni dokumentarec pa pritegne pozornost na proces filmskega ustvarjanja zato, da bi zastavil problem za gledalca. Reflektivni dokumentarni film je nastal iz potrebe, da bi razkrili same konvencije reprezentacije in pod vprašaj postavili (za ostale tri načine neproblematičen) vtis realnosti. Zanj so značilni enaki postopki kot za ostale dokumentarce, vendar jih izpostavi kot takšne in na ta način pozornost gledalca usmeri tako na postopek kot na njegov učinek, s čimer je opredeljen kot najbolj samozaveden način. Poudarek daje na srečanju med filmskim ustvarjalcem in gledalcem. Reflektivni filmi ne upoštevajo le oblike in stila, kot je to značilno za poetične, ampak upoštevajo tudi strategijo, strukturo, konvencionalne vzorce, pričakovanja in učinke. Vsak izmed teh štirih načinov je prevladoval v določenem obdobju ali v določenih državah, dejansko pa posamezni dokumentarci pogosto

jemlje zgodbo iz resničnega življenja in le-to interpretira skozi filmski jezik. Ljudje in dogodki, ki jih gledamo v dokumentarcih, tvorijo zgodbo, ki interpretira svet, ki je okoli nas, podaja nam svet, ki lahko odpira nova razmerja med družbenim posameznikom in svetom. Šprah (2010, 27–28) dokumentarni film obravnava kot:

»... samostojno panogo z živopisno paletto lastnih stilističnih in estetskih prvin, z razvejano zvrstno in podzvrstno strukturo ter bogato tradicijo gibanj, šol ali smeri. Kot temeljne dokumentarne zvrsti pojmuje etnografski in etnološki, znanstveni, zgodovinski, politični, družbenokritični, vojni, propagandni, militantni, kompilacijski, arhivski, rekonstrukcijski, poetični, prvoosebni oziroma subjektivni dokumentarni film, dokumentarni esej oziroma esejistični film, filmski obzornik itd. Na podzvrstni ravni lahko govorimo o opredelitvah s stališča pristopa: npr. žurnalistični, tezni, pamfletni, protestni, raziskovalni, potopisni, reportažni, biografski, avtobiografski, potestni, raziskovalni, potopisni, reportažni, biografski, avtobiografski, portretni, dnevniški, izobraževalni oziroma didaktični itd. dokumentarec; oziroma z vidika ozko-specificirane tematike: feministični, gejevski, lezbični ali queer dokumentarec, travmatični, spominski, pričevalski dokumentarec; simfonije velemst; glasbeni dokumentarec (ali še bolj specifično, rockumentarec, koncertni dokumentarec itn.); športni, gorniški dokumentarec; film-o-filmu; dokumentarec o umetnosti in umetnikih ... Seveda poznamo tudi vrsto križanih oziroma hibridnih variant, v katerih prihaja do soočanja, prepletanja ali interakcije določil umišljenega in dejanstvenega filma, na primer v dramatariju, psevdo-dokumentarcu, dokumentarni drami, mokumentarcu itn.«

Družbene okoliščine, v okviru katerih nastajajo dokumentarni filmi, predstavljajo pomemben vpliv na formo in strukturo, ki gradi film. Za obravnavano tematiko odstiranja pozicije ljudi, ki so kategorizirani kot različni, so bistveni vzgibi angažiranih dokumentarcev, ki so usmerjeni v analizo in refleksijo družbenih situacij ter skupin, tudi marginalnih, ki jih prek problematiziranja stanja in iskanja rešitev razkrivajo ter postavljajo družbi v razmislek. Kot navaja Bazin (2010, 257): »Nasprotje, ki bi ga nekateri radi videli med tistimi filmi, zavezanimi dokumentarnemu izražanju realnosti, in tistimi, ki se s pomočjo filmske tehnike nagibajo k možnostim pobega v fantastično in sanjsko, je v svojem bistvu umetno.« Tako kot v fiktivnem filmu tudi pri dokumentarnem avtor z režijskimi prijemi, postopki kadriranja, montažo, fotografijo, glasbo vodi gledalca v svojo subjektivno pripoved, v katero gledalec pride z vsem svojim predhodnim védenjem, ki je posledica tako

---

načine reprezentacije kombinirajo in jih spreminjajo. Pri tem starejši pristopi ne izginejo, ampak glede na družbeni namen ostanejo del nenehnega raziskovanja oblik (Nichols 1998).

njegovega lastnega vrednostnega sistema kot družbenega, kulturnega, ekonomskega in političnega prostora, kateremu pripada. Drugotnost razlikovanja med dokumentarnim in igranim filmom izpostavi tudi Comolli (2014): »Razlika med dokumentarnim in igranim filmom je sekundarna. Prava razlika je tista med svetom filma in svetom informacije, ta svetova sta si nasprotna, medtem ko v svetu filma obstajata tako fikcija kot dokumentarec. Gre za to, da se status informacije v filmu, igranem ali dokumentarnem, bistveno razlikuje od statusa informacije v žurnalizmu in sploh informativnih medijih.« Tako v dokumentarnem kot igranem filmu izhajamo iz izbrane tematike, katere ključni protagonisti so osebe s svojimi specifikami v določenem intimnem in/ali družbenem prostoru, ki so postavljeni v razmerje z drugimi osebami in svetom, ki jih obdaja. Vendar pa naj bi v dokumentarnem filmu podoba sledila realnosti, čemur se generalizirano pripisuje večje zaupanje resničnosti posredovanega. Protagonisti zgodb dokumentarnega filma izkazujejo večjo avtentičnost in odsevajo resničnost sveta, njihova sporočila izražajo neposredno vrednost izrečenega in prikazanega. Vendar v razmerju med reprezentacijo in resnico ni nobene neposredne povezave, ki bi bila vezana na verodostojno podobo neizpodbitnega dejstva (Šprah 2011, 58). Avtor dokumentarnega filma v osnovi nastopa kot opazovalec in sledi predmetu ali osebi, ki je jedro dogajanja, pri čemer je sama reprezentacija v rokah avtorja, ki vpliva na to, v kolikšni meri bo vanjo posegal in posledično, glede na to, kolikšen je njegov poseg posredovanja, gledalcu omogočil bolj ali manj neposredno izkustvo.

#### 4.4.1 Zemlja brez kruha

Dokumentarni film reprezentira realnost določenega časa, oseb, stvari, dogodkov, pri tem pa je potrebno upoštevati, da je tudi v tej zvrsti vključen subjektivni dejavnik filmskega ustvarjalca, ki je stvaritelj tega, kar želi pokazati, razkriti in na določen način interpretirati. Sama objektivnost dokumentarnega filma je že v osnovi vezana na subjektivni izbor področij obravnavane tematike, montažo in vsa tehnična filmska sredstva, ki v končnem izdelku dokumentirajo avtorjevo videnje in avtorjevo resnico. Tvrsten primer predstavlja nemi film *Zemlja brez kruha* (*Las Hurdes: Tierra sin pan*, 1932), ki ga je posnel Luis Buñuel (leta 1929 je s Salvadorjem Dalijem posnel znameniti kratki film *Andaluzijski pes* (*Un chien andalou*), ki velja za mojstrovino surrealizma) in predstavlja filmski esej o »človeški geografiji«, o izolirani, neplodni in negostoljubni deželi, ki zahteva od človeka vsakodnevno borbo za preživetje. Do leta 1922, ko je bila zgrajena prva cesta do Las Hurdes, je bilo to področje, le 100 km oddaljeno od visoke kulture Salamance, ostalemu svetu skorajda

nepoznano. Dokumentarec nadrealistično prikaže, kako se Las Hurdes sooča z genetskimi okvarami, ki so bile posledice incestnih razmerij, in življenjem njihovih žrtev, ki živijo v bedi in revščini v izolaciji od zunanjega sveta. Film o osiromašenih ljudeh, ki so odrezani od preostalega dela Španije, je edini dokumentarec velikega španskega filmskega ustvarjalca. Rothman ga sprva opredeljuje kot zgodnji primer socialnega dokumentarca, ki neposredno prepisuje realnost kot dokument pošastnih razmer v najrevnejšem predelu Španije in predstavlja mojstrovino prvega socialnega dokumentarca v zahodni Evropi. Prebivalci Las Hurdes, ki so jih imenovali Hurdanosi, so zaradi svoje nevednosti vpleteni v svojo nesposobnost ali nepripravljenost, da spremenijo svoje tradicionalne načine razmišljanja in so žrtve družbe in sami sebe. Tovrstni filmi lahko predstavljajo model politične akcije in način pomoči družbi, da reši svoje probleme. Vendar pa je ta film drugačen, ker razkriva družbeni problem, za katerega ne vidi rešitve. Film ne zagotavlja aktivacije in ne obljublja olajšanja za grozo, ki je prisotna. Niti ne zahteva, da bo gledalčev ogled filma in niti ne avtorjeva stvaritev filma smiselno politično dejanje, temveč napeljuje na to, da je problem fundamentalen in da zanj zgolj politično dejanje ni rešitev (Rothman 1997, 22–23). Film po uvodnem geografskem prikazu in dejstvih začne s prikazovanjem poti do Las Hurdes, pokrajini z 52 vasicami in okrog 8.000 prebivalci. Pripoved se ustavi v mestecu La Alberca, kjer se bogastvo mesta zlije s prikazano krutostjo festivalskega rituala in simboli španskega imperializma. Pot čez razpon visokih gora, kjer narava pokaže vso svojo ostrino, v katero so vpeti tudi tamkajšnji prebivalci, stopnjuje gledalčevo dožemanje vse grozovitejšega sveta, ki mu bo kmalu priča.

Bogat živalski in rastlinski svet se konča z vstopom v pokrajino Las Hurdesi. Do pred kratkim prebivalci niso poznali niti kruha, ki je še vedno redka dobrina. Učitelj da kruh stradajočim otrokom, ki ga morajo pojesti pred njim, da ga ne bi odnesli domov, kjer bi jim ga vzeli starši. Večina otrok je zapuščenih, ženske iz področij Las Hurdes so jih v zameno za denarna sredstva pripeljale iz socialnih institucij, da so lahko omogočile preživetje svojim družinam. Naslednja vas razkrije bolezen, ki prizadene večino prebivalcev, filmska ekipa se mora soočiti s srce parajočo revščino. Golša je tipična bolezen za zgornji del regije Las Hurdes. V eni izmed vasi naletijo na deklico, za katero župan pove, da tam nepremično leži že tri dni. Ekipa ji poizkuša pomagati, vendar ji ne znajo. Čez dva dni, ko povprašajo, kako je z deklico, izvejo, da je mrtva. Edina razpoložljiva hrana sta krompir in fižol in še ta ne vse mesece v letu. Le »bogate« družine, če se jih sploh lahko tako opredeli, si lahko privoščijo svinjino. Kozje mleko je na voljo samo za smrtno bolne ljudi. Zdravi moški migrirajo zaradi

iskanja dela. Čez nekaj dni jih filmska ekipa sreča, ko se vračajo iz misije, na kateri so iskali delo, ki ga niso dobili in nazaj prihajajo brez denarja in brez kruha. Za vso populacijo pokrajine Las Hurdes opredelijo, da je malarijska. Z vsem prikazanim se po eni strani krepi vpliv na sočutje gledalcev, po drugi strani pa odpor do videnega. Prek filmske izkušnje in izkustva, ki ga s tem doživi gledalec, se ustvarja razširjeno spoznanje, ki vpliva na zaznavne procese o tematiki, ljudeh in stvareh, ki jih film obravnava. Film stopnjuje srečanja z ljudmi, ki predstavljajo degeneracijo njihove družbene skupnosti. Pričakovali bi, da bo s tem vplivom prišlo do vrhunca, vendar pride do preobrata, ki ga predstavlja prizor, ko se kamera sreča s »škratji in bebavčki«, kakor jih poimenujejo. V dokumentarnem filmu je kamero relativno enostavno povezati z empiričnim ustvarjalcem filma (Bordwell 1991, 163). Nekateri so označeni kot nevarni, ko se soočijo z ljudmi ali bežijo ali pa vanje mečejo kamenje. Njihova degeneracija je posledica lakote, revščine, slabih higienskih razmer in incesta. Do njih Buñuel ne izraža sočutja, niti ga ne želi vsiliti gledalcu, temveč »bebavčke« prikazuje kot nevarne in podivjane, ki jih kamera lahko ujame šele s pomočjo domačinov. »Škratje in bebavčki« so zelo številčni v zgornji regiji, njihove družine jih v glavnem »uporabljajo« za čuvanje koz. Kot povzema Rothman, se groza šokantno razkrije v prikazu »škratov in bebavčkov«, katerih razširjenost je posledica groznega siromašenja te rase. Niso pošasti, nadnaravna bitja, ki obstajajo onstran narave. So čudaki, čudaki narave, ki obstajajo znotraj narave, vendar ne bi obstajali, če ne bi bilo osiromašenja teh prebivalcev. Njihov obstoj je torej znak, da je družba spremenila naravo nasproti sebi, da smo ustvarili naravo – torej tudi sami – nenaravno, grozno (Rothman 1997, 22–23). V filmu so osebe s posebnimi potrebami kot posledica vsega slabega, kar se v prikazanem okolju dogaja in se ne bi smelo zgoditi. Gledalec je tako podvržen reprezentaciji teh oseb na način, ki jih postavlja izven dometa družbeno sprejemljivega. Njihova nesprejemljivost je gledalcu servirana neposredno in posledično se sheme, ki se oblikujejo pri gledalcu, oblikujejo v okviru obstoječih prepričanj in stališč, ki jih videno še poglobi. Fiske in Taylor opredeljujeta, da ljudje člane drugih skupin ne dojemajo le kot manj spremenljive člane svoje skupine, temveč imajo do njih tudi manj zapletene konceptualizacije. Ko je človek kategoriziran, postane pogosto le še en primer ustrezne sheme. Če oseba ustreza shemi zunaj skupine, je prileganje videti še posebej tesno, ker so sheme zunanjih skupin manj spremenljive in manj zapletene kot sheme znotraj skupine. Poleg variabilnosti in zapletenosti je kategoriziranje nekoga kot primerek spreminjanja sheme, ki kodira vsebino tega, kar oseba počne. Stereotipne zaznave se tako lahko pojavijo tudi, kadar enako vedenje izvajajo pripadniki različnih kategorij. Zaenkrat se zdi, da sila družbenih shem ljudem preprečuje, da bi realno dojemali osebo ali situacijo, s

katero se soočajo (Fiske in Taylor 1991, 123). Pri selekcioniranju in strukturiranju informacij ljudje pogosto vključujemo v kognitivni okvir tiste informacije, ki so skladne z našimi prepričanji in stališči, kar lahko pripomore h grajenju stereotipov in onemogoča dotok novih informacij, ki širijo posameznikove obstoječe koncepte.

Način, kot osebe s posebnimi potrebami dojema avtor tega filma, je vezan na negativne skupinske stereotipe, ki jih lahko razumemo kot kognitivno sestavino predsodkov. Kognitivno povezovanje določenih socialnih kategorij s specifičnimi značilnostmi oblikuje stereotipe. Proces kategorizacije, s katerim določene značilnosti posameznika in skupine razvrščamo v kategorije, omogoča poenostavitve dražljajev, pri čemer se oblikovana mnenja, vrednote in stališča posameznika vežejo na tiste, ki jih izoblikuje družba, kar rezultira v stereotipiziranju. Gre za tujost, drugost in neutemeljenost. Povezave med kategorizacijo, stereotipizacijo in predsodki so lahko nekoliko prožne. Razumemo lahko, da je avtor filma s tem, ko je osebe s posebnimi potrebami prikazal skladno z negativnimi predsodki, poglobil stereotipizacijo, ki je obstajala že pred filmsko izkušnjo in s tem prek poglobljanja predsodkov in njihove legitimacije vplival na dožemanje gledalca o ljudeh, ki jih imenuje »škrati in bebavčki«. Kot navajata Elsaesser in Hagener je filmski gledalec vajen, da »se identificira s pogledom drugih in staplja s pogledom na platnu, da bi se tako izognil pogledu, usmerjenemu vase. V tej konstelaciji veliki plan niha med okrepljeno samoreflektivnostjo, v kateri je poudarjen naš lastni gledališki položaj, in okrepljeno identifikacijo, v kateri se predajamo drugemu liku« (Elsaesser in Hagener 2015, 98). V tem filmu se gledalec identificira z avtorjevim pogledom, ki celoten film neposredno komunicira z gledalcem in mu sugerira svoje videnje. Gledalec je v interakciji z zgodbo podvržen avtorjevi interpretaciji, ki ima močan vpliv na gledalčevo dožemanje. Aktivacija posameznih kategorij in stereotipov ima različne vplive na sodbe, kar kaže na funkcijo v aktiviranju in/ali poglobljanju predsodkov in povezave z vplivi na percepcijo pri gledalcu. Kako razvrščamo prejete dražljaje v posamezne kategorije, vpliva na konceptualizacijo in dožemanje, pri čemer je pomemben vir, preko katerega inpute doživljamo in v katero predhodno obstoječo kategorijo spadajo. Posameznik namreč deluje po principu poenostavitve in ustvarjanje novih kategorij od njega zahteva večji napor. V *Zemlji brez kruha* avtorjev glavni cilj ni bil vplivati na posameznikovo percepcijo v povezavi z osebami s posebnimi potrebami, prav tako ni bil njegov cilj vplivati na spremembo percepcije do Hurdanosov kot celotne populacije, temveč je bil njegov cilj vplivati na zavedanje o delovanju vladnih oblasti, ki so dopustile stanje, v kakršnem živijo, in posledično vplivati na spremenjeno percepcijo ljudi

do tistih, ki tovrstno stanje dopuščajo. Za doseg tega cilja je avtor gradil tempo s povečevanjem prikazovanja grozot, ki jim je bila ekipa priča. »Škrati in bejavčki« so po Buñuelovem mnenju posledica vseh družbenih anomalij na tem regionalnem področju. Če regija ne bi bila izolirana, zapuščena in pozabljena od sveta, se čudaki ne bi »pojavi« in »dodatno izkazali« tega področja. Prikazani so kot ekstremni pojav celotne degradirane skupnosti, kot popolni zaključni pokazatelj dna, do katerega je pripeljala situacija, v katero je bilo potisnjeno to pozabljeno področje Španije. Percepcija, ki se prek sporočila v filmu ustvarja, je močno naravnana na sugeriranje o škodljivih posledicah, ki jih ustvarja situacija v tej regiji in grozovitosti teh »bitij«, ki ne bi obstajali, če do tega stanja ne bi prišlo. Kot opredeljuje Hauf, raziskovanje sveta, opazovanje dejanj drugih in procesiranje različnih vtisov posameznika oblikuje že od zgodnjega razvoja. Reprezentiramo in reflektiramo tisto, kar zaznavamo ter na tej osnovi planiramo naša dejanja, pri čemer večina naših aktivnosti deluje znotraj socialnega konteksta. V socialnih interakcijah delujemo v okolju in svoja dejanja povezujemo z dejanji drugih ljudi. Naša dejanja učinkujejo na osebe, napram katerim so usmerjena in dejanja drugih vplivajo na naša lastna dejanja, zato je razumevanje dejanj in namenov drugih posameznikov tesno povezano z lastnimi dejanji in nameni (Hauf 2013, 331). Vtisi, ki se prek tega filma ustvarijo v gledalcu, so izrazito naravnani na vpliv na percepcijo o »izrojenih osebah«, katerim ne pripada mesto v svetu in ne smejo biti del družbene skupnosti. Simbolizirajo kazen, ki se pripeti tistim, s katerimi morajo sobivati. Zaznavni procesi gledalca na tej osnovi vodijo v reprezentacijo te prikazane refleksije, kar posledično vpliva na to, na kakšen način se bo gledalec odzival na tovrstne situacije in ljudi v resničnem življenju. Medsebojni vedenjski vplivi močno oblikujejo posameznikova dejanja in v tem primeru, kjer je gledalec postavljen v pozicijo tovrstnega prikazovanja oseb s posebnimi potrebami, so njegovi zaznavni procesi pod vplivom podanih podob. Njihov obstoj je prikazan kot nezaželen, kot posledica razmer, katerim so nemočno prepuščeni. Rothman interpretira, da se v pripovedovalčevih očeh »škrati in bejavčki« ne zavedajo svojega stanja, niti tega, da je njihov obstoj groza in zato niti ne trpijo ali pa trpijo nezavedno. V njihovih nasmehih ni videti nobene groze, ko jih kamera spremlja med igro skrivalnic, kar pripovedovalec razume kot merilo njihove nezavednosti in ravno to in ne njihova fizična deformacija je zanj groza, ki je besede ne morejo niti opisati. Njihova nezavednost jih naredi za grozna, ne povsem človeška bitja (Rothman 1997, 27–28). Osebe s posebnimi potrebami so na ta način prikazane kot izprižene, ker se ne zavedajo svoje »izrojenosti«. Njihovo lastno sprejemanje samih sebe je prikazano kot nadaljnji pokazatelj njihove patologije, kar neposredno napeljuje na percepcijo, ki jo želi avtor o njih ustvariti. Njihovo grozo uokvirja

pogled kamere, pripovedovalčevo stališče pa jo identificira kot tako ekstremno, da se ne da popisati z besedami. Dokumentarnost filma gledalca usmerja v dojetanje podanih dejstev kot faktov, ne glede na to, da je potovanje po tej deželi, kot jo beležita kamera in pripovedovalec, avtorjeva stvaritev. Vendar pa je film prikaz resničnega življenja, resničnih ljudi in resničnih situacij, refleksija resničnega sveta. Način, kako film navedeno podaja, je vezan na razlagalno reprezentacijo dokumentarnega filma, s katero pripovedovalec podaja komentar, ki predstavlja gonilo zgodbe skupaj s sliko in zvoki. Kot navaja Nichols (1999, 11):

»Tako na primer razlagalni način odpira etična vprašanja glasu: ali besedilo govori objektivno ali prepričevalno (ali kot sredstvo propagande)? In če govori namesto ali v imenu nekoga, kakšno odgovornost prevzema tako do subjekta filma kot do publike, katero soglasje išče? Razlagalni filmi temeljijo na komentarju, namenjenem gledalcu, medtem ko podobe služijo za ilustracijo ali kontrast. Prevladuje nesinhroni zvok (razlagalna reprezentacija je prevladovala, preden je okoli leta 1960 postalo mogoče snemanje zvoka na lokaciji sami). Retorika komentatorjeve razlage je dominantna in poganja film glede na njegove potrebe prepričevanja (podobno kot v pravu ima tudi tu učinek prepričljivosti velikokrat prednost pred zahtevami utemeljevanja). Tudi montaža ima pri razlagalnem načinu predvsem to nalogo, da vzpostavlja in ohranja prej retorično kot pa časovno in prostorsko kontinuiranost.«

Navedeno se eksplicitno izraža v tem filmu, kjer gre za poučevalni in prepričevalni pristop. Trenutek, ko ekipa posname smrt malega otroka, poudari, da je smrt eden izmed redkih posnetih dogodkov v tej opustošeni vasi. Tragičen dogodek jim razbije enoličnost ki prevladuje v njihovih življenjih. Edina luksuzna stvar, ki so jo opazili v Las Hurdes, so bile cerkve. Proti koncu filma se izpiše misel stare ženske: *»Nič te ne ohranja budnega bolje kot pa nenehna misel na smrt.«* Nenehno se čuti prisotnost smrti, ki preveva in obdaja ljudi. Po dvomesečnem bivanju v tej deželi filmska ekipa zapusti Las Hurdes. Zaključna misel avtorja je, da opustošenje, ki nam ga je pokazal ta film, ni nepremagljivo. V drugih španskih regijah so se gorski prebivalci, kmetje in delavci povezali med seboj, si pomagali in se povezali z javnimi avtoritetami ter uspeli izboljšati svoje življenjske pogoje. Politično sporočilo ob zaključku filma je usmerjeno v vodilo za izboljšanje življenja ljudi z odpravo revščine, kot je bilo prikazano v tem filmu. Rothman opredeli kot ključno za razumevanje filma *Dežela brez kruha* zavedanje, da je celotni svet »Neobljubljena dežela«, ne le pokrajina Las Hurdes kot napove uvodni nagovor filma. Ti prebivalci so predstavniki humanosti in niso nič bolj



primitivni, niti ne posebni primerki kot vsi ostali ljudje. Njihova življenja predstavljajo reprezentacijo naših, njihov obstoj je prav tako naš obstoj, naša groza njihovega obstoja je naša groza lastnega obstoja, vsega, kar obstaja, naša groza obstoja samega po sebi (Rothman 1997, 24). Z napovedovanjem neznanega, ki nas čaka na poti, ki jo film razkriva, se gledalec spušča v pozabljeni in zapuščeni svet, ki predstavlja ogledalo vsega, kar počnemo kot posamezniki in kot družba. Film ob nenehnem soočanju s smrtjo napeljuje na občutenje bede in brezizhodnosti ter sočustvovanja z ubogimi prebivalci, katerih življenja determinira bolezen in revščina.

Buñuel neposredno napada španski režim in kaže izrojenost katoliške cerkve. »Škrati in izmečki« simbolizirajo zgrešenost sistema in ustvarjajo percepcijo akumulacije vsega najslabšega, kar se je v pozabljeni pokrajini dogajalo. Z odpravo vzrokov za njihov obstoj bodo tudi oni izginili. Strah in nevarnost sta osnovni karakteristiki, ki jih določajo, usmiljenje je prihranjeno za vse ostale prebivalce, le za njih ne. Kot navajata Bordwell in Thompson je Buñuel o tem filmu kasneje dejal, da ga je posnel zaradi nadrealistične vizije in zaradi zanimanja nad težavami ljudi, pojasnil je, da je resničnost videl na drugačen način, kot jo je videl pred nadrealizmom. Film je bila leta 1933 predvajan le zasebno, španske republikanske oblasti so ga namreč prepovedale, ker naj bi državo prikazoval v slabi luči. Leta 1937 so ga začeli z glasbo in komentarjem predvajati v Franciji (Bordwell in Thompson 2001, 297). Buñuel je izjemno neposredno prikazal dejanskost tega sveta in s tem pristopoma dosegel prenos dejstev družbene neenakosti, s katerimi je ustvaril močan efekt na doživljanje gledalcev. V tolikšni meri, kolikor je vplival na dojetje neustreznosti in nepravilnosti družbene neenakosti, s katero se soočajo prebivalci Las Hurdes, je vplival tudi na dojetje o »stranskih produktih« nastale situacije, torej »škratih in izmečkih«, ki so strašljivi in nepredvidljivi. Prek filmskega prikaza jih dojemamo kot posledico destrukcije izločene pokrajine, ki niso kategorizirani kot ljudje in ne sodijo v človeško družbeno skupnost. Kot navaja Moscovici, se socialne in medosebne vezi oblikujejo, medtem ko se medsebojne odločitve odločajo glede na občutke in mnenja, ki zadevajo intelektualne in subjektivne lastnosti vsake vpletene osebe. Med dejavniki, ki ustvarjajo in krepijo takšne vezi, obstaja osnovna potreba po družbeni odobritvi, zaradi česar se posameznik izogiba tistih, ki ga zavračajo in išče druge ljudi, ki bodo sprejeli in nagradili njegov način razmišljanja in obnašanja. Medsebojne vezi se oblikujejo le med osebami, ki so si blizu, pripadajo isti skupini in si delijo skupno ozadje in podoben pogled na resničnost. Če pride do kakršnega koli nesporazuma ali vznemirjanja doslej vzdrževanega ravnovesja, je posameznik

pripravljen spremeniti svoje mnenje in spremeniti svoje vedenje, da bi ponovno vzpostavil doseženo raven socialnega odobravanja in obstoječa sredstva družbene primerjave. Zato si dovoli, da nanj vpliva in čuti privlačnost do samega izvora tega vpliva. Pravzaprav želi ostati v stiku s tistimi, ki so mu podobni, in se izogibati odtujevanju ali drugačnosti. Razpon všečnosti in naklonjenosti predstavlja razsežnost, na kateri se ocenjuje način percepcije ljudi ter način presojanja in vplivanja drug na drugega (Moscovici 1976, 198–199). Podobnost lastnemu jazu torej predstavlja bistveno značilnost večine odnosov med posamezniki in med člani skupine. Gledalec prevzame mnenje vpliva, ki ga predstavlja ustvarjalčeva interpretacija situacije in oseb s posebnimi potrebami. Prikazano dejstvo, da so pokrajina in njeni prebivalci v destruktiji samih sebe, je prikazano kot nesporno in jasno. Temu gledalec tekom filmske zgodbe zaupa in v tem konceptu dojema informacije, ki sledijo, torej tudi tiste, ki hendikepirane osebe prikazujejo kot »ne-osebe«. In če se navežem na Foucaulta, je prikaz »bebavčkov in škratov«, kot ga v filmu izgradi Buñuel, tako kot norost čisti socialni konstrukt. Ta izločena pokrajina predstavlja lastno institucijo, ki je izolirana in deluje kot svojevrsten tip zapora, v katerega so ti ljudje ujeti. Pokrajina in sistem, ki ji to omogočata, opravljata nadzor in omogočata izrojevanje. Buñuel je v svojem umetniškem ustvarjanju, kar se kaže tudi v tem filmu, s kritičnim pristopom kazal ogledalo prevladujočim ideologijam, moralni sprijenosti meščanske družbe ter svoj prezir do aristokracije in dvolične duhovščine. Poglobil je stereotipe o osebah s posebnimi potrebami in utrdil prepričanje ustreznosti njihove umeščenosti izven osrednje družbe ter pozicioniranja na rob družbe ter s tem neposredno vplival na gledalčevo percepcijo do teh oseb, saj je gledalcem z visoko stopnjo predsodkov dal legitimacijo njihovim predstavam in stališčem, gledalcem z nizko stopnjo predsodkov pa je sugeriral svoj pogled na njihovo pozicijo v družbi in vlogo, ki jo lahko opravljajo.

#### 4.4.2 Hendikepirana prihodnost

Ločevanje dokumentarnega in fiktivnega filma zastavlja vprašanje subjektivnega odnosa do ustvarjanja gibljivih podob, meja med obema pa ni jasno določljiva. V obeh primerih pa gre za interpretacijo sveta, imaginarnega, realnega, zelenega, izkrivljenega ... Moč interpretacije je tista, ki filmu daje trajnost, da živi v odnosu z gledalcem in soustvarja njegovo dožemanje sveta. Avtor svoj film usmeri na realne osebe, odnose, dogodke in jih poveže s svojo lastno osebno in umetniško vizijo. Gledalcu tako omogoča zaznati svet, do katerega nima dostopa, ali pa svet, v katerega v realnem življenju noče vstopiti.

Dokumentarec *Behindere Zukunft* (*Handicapped Future*, 1971) je film o gibalno oviranih otrocih v Zvezni republiki Nemčiji, ki ga je Werner Herzog ustvaril na željo prijatelja invalida, s ciljem pokazati neustreznost sistemske ureditve življenja hendikepiranih v Zahodni Nemčiji, ki vodi v njihovo socialno izključenost. Cilj filma je bil vplivati na percepcijo o neustreznosti obstoječega sistema, ki ureja življenja oseb s posebnimi potrebami. Film se opira na temeljna vprašanja, kaj vemo o teh otrocih, kako in kje živijo, kakšne priložnosti jim družba nudi? Dokumentarni žanr izbrane tematike omogoča neposredni vpogled v fizične omejitve in posledično socialno izključenost, v katero vodi otroke nesprejetost s strani družbe. »Skozi konfiguracijo identitete se vzpostavlja zmožnost, da se zatirani, zapostavljeni oziroma »neobstoječi« začenjajo polasčati svoje usode, pa tudi odločanja o njej« (Šprah 2010, 181). Film od gledalca zahteva aktivni vpogled v svet gibalno oviranih oseb, kot ga vidijo sami in ob tem spodbuja k razmisleku o lastnih odzivih. Film preskoči zgolj fizične ovire, pred katere so otroci postavljeni in prikaže preskoke otrok čez lastne omejitve ter se osredotoči na ovire v glavah »običajnih« ljudi. Avtor išče in najde to, kar otroci zmorejo in k čemur stremijo, kar proseva skozi zidove institucij, v katerih so zaprti zaradi strahov zunanjega sveta. Sami svoje omejitve premagujejo z alternativami in stremijo k iskanju rešitev za preseganje danega stanja. Film, ki predstavlja mesto srečanja filmskega ustvarjalca z marginalnim svetom protagonistov, vzpostavi intenzivno linijo z gledalcem, ko ga neposredno postavi v doživljanje, ki črpa iz lastne izkušnje in gledalčevih lastnih predsodkov. Martin opredeljuje, da Herzogovi filmi raziskujejo (celo povzdigujejo) sanje, vizije in norost ter dvomijo v resničnost, razumnost in civilizacijo. V Herzogovih rokah se izkazuje, da so ti koncepti lažni ali vsaj zelo dvomljivi. Osebe, ki so nekako izločene iz družbe (zaradi norosti, telesne okvare ali pa celo ravno obrnjeno zaradi izjemne telesne sposobnosti kot atletski šampioni ipd. ali izolacije), so tiste, ki so privilegirane z vpogledom v človeško stanje, do katerega večina ljudi ne dostopa (Martin 2013, 241). Pravila, ki jih izrisuje sistematizacija družbe, nenehno postavlja v preizpraševanje, odkriva različne plasti resnice in gledalca postavlja pred vedno nove izzive. Herzog v filmu *Hendikepirana prihodnost* vodi gledalca v neposredno interakcijo, ki jo z dialogi ustvarja z otroki in tako vzpostavlja stik z njihovo marginalizirano pozicijo. Gledalec se že v uvodnih kadrih sooči s svojimi predsodki, ki so povezani s stigmami o osebah, ki so različne od večinske populacije. Hastorf, Schneide in Polefka izpostavljajo, da se naše predstave o stigmatiziranih ljudeh, ki se jih je treba usmiliti, pogosto prevedejo v vedenja in verbalizirana pričakovanja, ki praktično zagotavljajo, da se bodo ljudje stigmatiziranih oseb usmilili. Običajno sporočajo stigmatiziranim, da mora biti osnova njihovega odnosa usmiljenje. Kolikor obstaja

normativna vloga stigmatiziranih, imajo nestigmatizirani težnjo k temu, da jo ohranjajo (Hastorf idr. 1970, 101). Uvod v film potrjuje navedeno, saj se gledalec takoj sooči s svojimi občutki usmiljenja do teh otrok. Bližnji kadri pogovorov z otroki, v katerih po eni strani faktično, a obenem izjemno globoko pojasnjujejo svoja vsakodnevna občutenja in doživljanja ob stikih z zunanjim svetom in ljudmi, ki jih vidijo kot usmiljenja vredne, ustvarijo bližino z gledalcem. Z uporabo opazovalnega (observacijskega) pristopa avtor filma gledalcu prepusti vpogled potem, ko ga je vključil v interakcijo. Kamera neposredno prikaže to, kar vidi avtor. Opazovalni dokumentarni filmi poudarjajo neposredno snemanje realnosti s kamero. Vsak del filmskega prikaza je uporabljen premišljeno in na prvi pogled je videti surovo, vendar se nadalje izkaže za izjemno subtilno, kar gledalcu povzroči bolj neposredno doživljanje. Slog filma lahko povežem z Elsaesserjevo in Hagenerjevo označitvijo gledalca kot virtualnega udeleženca dogodkov, ki se dogajajo v skupnem svetu zunaj filma, neodvisno od njega, kjer se poizkuša film svetu približati in prestopiti okvir. Pri tem pa si z zavestno uporabo kamere kot katalizatorja (re)akcij ne prizadeva ustvarjati iluzije transparentnosti, ki jo predstavlja okno (Elsaesser in Hagener 2015, 32). Pogovori z otroki v domačem okolju, v šoli, s starši, učiteljicami podajo vpogled v problematiko s strani različnih, vključenih oseb, v njihova življenja. Pri tem pa tako izpovedi samih otrok kot tudi staršev in učiteljev vodijo v resničnost doživljanja odzivov ljudi v vsakodnevnikih običajnih relacijah, ki otroke vodijo v osamljenost in segregacijo. Pri tem pa Herzog<sup>60</sup> pogovorom, ki jih vodi, pusti prosto pot in se ne vpleta v zastavljeno linijo, s čimer razširi odprtost njihovih strahov in tesnob. S tem omogoči, da se pokaže težka usoda prikazane skupnosti, ki ni posledica njihovega primarnega fizičnega primanjkljaja, ki ga premagujejo, ampak barrier, ki jih postavlja družba. Vzpostavi se kraj srečanja z gledalcem. Kot utemeljuje Nichlas (1999, 24):

»V svoji najbolj paradigmatični obliki reflektivni dokumentarec spodbuja gledalca k višji stopnji zavesti o njegovem razmerju do filma in prav tako o problematičnem odnosu med filmom in tem, kar reprezentira. Montaža ni toliko v funkciji reprezentiranja zgodovinskega sveta na drugi strani realističnega okna, kot opozarja na filmsko formo pogosto; in podobno velja za posnetke, ki trajajo mnogo dlje, kot potrebuje "čas branja", tj. čas, v katerem prepoznamo družbeni pomen posnetka.«

---

<sup>60</sup> "Nikoli nisem nikogar intervjuval. Pogovarjam se, intervju pa bi pomenil novinarski odnos s katalogom vprašanj« (Herzog 2019).

Prek razkrivanja doživljanj otrok se odstira gledalec kot tisti, ki je na strani zunanjega sveta, le-ta pa se pred njim surovo razgalja. Ne glede na to, ali se mati kljub neprimernim odzivom ljudi v restavraciji, parku ali trgovini, ne ukloni in otroka vključuje v vsakodnevno življenje vseh ljudi ali pa se razkrije materina neobvladljivost same sebe ob situacijah v zunanjem svetu, se na eni strani pokaže otrokova neizmerna želja in osnovna potreba po vključenosti v družbo in po drugi strani hipokrizija ljudi. Pomilovanje, buljenje, šepetanja. Ostane bolečina, ki jo občutijo starši in njihovi otroci. Vpogled v njihove alternativne načine obvladovanja osnovnih vsakodnevnih aktivnosti, od oblačenja do pisanja, kakšne sposobnosti razvijajo ravno zaradi svojih omejitev, pokaže, da ti otroci nenehno prestopajo meje in se ne ustavijo pred svojimi omejitvami. Njihove lastne fizične nezmožnosti jim ne predstavljajo zidov, te jim postavljajo ljudje v njihovih družbenih skupnostih, kar nazorno prikažeta risbi dveh otrok: primerjava lastnega portreta deklice izpred enega leta in v času snemanja pokaže očitno razliko med lastnim dojemanjem in videnjem sebe. Deklica pred letom dni svojega hendikepa ni videla in ga v portretu ni narisala, za razliko od aktualnega portreta, ko je videnje same sebe diametralno drugačno. Risba drugega fanta več kot očitno prikaže kletko, ki s svojo ekstremno gosto mrežo ne prepušča prehoda, otrok se počuti kot jetnik lastne fizične oviranosti. Iz vseh risb otrok učiteljica povzame skupno sporočilo, ki otroke neizmerno duši in jih potiska v osamljenost in izolacijo. Avtor prek pisma »Priatelja človeštva«, s katerim pisec pisma prizadete otroke na strahovit način, poziva k tožbi kemične tovarne, ki je z nepreverjenim zdravilom Thalidomidom, ki so ga jemale nosečnice, povzročila hude fizične okvare na otrocih, prikaže razmišljanje »zunanjega sveta«. Iz vseh izpovedi se gledalec vse bolj zaveda, da zaradi odzivov večinske populacije in dojemanj gibalno oviranih otrok uničujemo njihovo obstoj kot družbenih bitij. Brez ciljev, h katerim želijo stremeti, a si jih zaradi zunanjih, ne lastnih, omejitev ne morejo postaviti, jih čaka vdanost v usodo in apatija. Gledalčeve predsodke je avtor postavil pod vprašaj in gledalcu odprl možnost do sprememb lastnega dojemanja članov marginalne skupine, ki v filmu razgrinjajo svoje zgodbe. Herzog je s spremenjenim načinom pogleda na prikazano problematiko v gledalcu aktiviral prevrednotenje njegovega zaznavanja oseb, ki so v splošnem družbenem dojetju zaznane kot nemočne in pomilovane. Avtorju uspe svet teh otrok ponesti v svet gledalca in pokazati, da so ti otroci skriti v bližini njihovih domov in obenem vsakemu gledalcu predoči, da mora prvi korak k njihovi inkluziji narediti vsak posameznik; brez te faze so vsi sistemski premiki neučinkoviti. Ključno za osebno opolnomočenje, kar nakaže tudi film, je, da otroci opravljajo svojo vlogo kot člani družine, kot člani ožje in širše družbene skupnosti, da pridobijo svoje odgovornosti in s tem

enakovredno vlogo kot člani družbe. Gledalec si po ogledu filma lahko jasno in nedvoumno odgovori na ključno vprašanje, zastavljeno v uvodu: ali je morda naš odnos do njih dodaten hendikep? Herzog s prikazanim vpliva na vedenje gledalca in na posledice opisanih odzivov ljudi. Transformacija gledalca, ki jo avtor doseže z neposrednim soočenjem, poteka prek čutnih zaznav na socialno percepcijo. Na sheme, ki so ustvarjene v kognitivnem sistemu, vpliva preplet motivacijskih, osebnostnih in situacijskih dejavnikov iz okolja, ki vplivajo na posameznikovo vedenje. Samo-sheme določajo tudi odnos med stališči in vedenjem (Fiske in Taylor 1991, 524). Osebne, situacijske in spremenljivke iz družbenega okolja ustvarjajo formacijo kognitivnih shem, pri čemer so značilnosti informacij, ki pritegnejo pozornost, pomembna podlaga za oblikovanje shem. Organizirane kognitivne strukture ljudi v kombinaciji s trenutnimi motivacijami igrajo pomembno vlogo pri njihovem družbenem razumevanju.

Film je neposredno usmerjen h kritiki sistema institucionaliziranja in zapiranja fizično prizadetih otrok v tedanji Zvezni republiki Nemčiji ter predstavlja poziv k mobilizaciji sistemskih sprememb. Zaključna primerjava s stanjem v ZDA, ki da filmu bistvo, sicer pokaže rešitev, ki bi jo želeli za gibalno ovirane osebe v Zvezni republiki Nemčiji, vendar pa subjektivno prikaže en primer kot generalno doseženo stanje. Razlagalni način strukturiranja zaključnega dela tega dokumentarnega filma lahko navežem na Nicholsovo opredelitev, da razlagalni način poudari občutek objektivnosti in dobro utemeljene sodbe z nagnjenostjo k posploševanju. Vednost je v razlagalnem dokumentarcu pogosto epistemološka v Foucaultovem smislu s prevzemanjem oblike nadosebne gotovosti, ki so skladne s tistimi kategorijami in koncepti, ki imajo v določenem času in prostoru veljavo danih in resničnih, so torej v skladu s prevladujočo ideologijo zdrave pameti. V reprezentativnem načinu lahko težavo obravnavamo v okviru reference, ki nam je ni potrebno ustvariti in o njej ni potrebno dvomiti, ampak jo enostavno vzamemo za samoumevno (Nichols 1999, 12). Cilj črno-belega prikaza situacije v dveh državah in močne lastne sodbe je nakazati možnost rešitve, ki jo Herzog povzame z ugotovitvijo, da gre manj za vprašanje sredstev in bolj za vprašanje alternativnega razmišljanja, in dokler ne bo ta miselnost prenesena v konkretne ukrepe, bomo lahko hendikepiranim otrokom ponudili samo hendikepirano prihodnost. Pri tem pa se ne poslužuje prijemov, s katerimi bi zgolj vplival na odzive gledalca, temveč se osredotoči na soočenje gledalca s samim seboj in omogoča njegovo osvobajanje. Vsekakor pa prikazanega osamljenega primera v ZDA ne

smemo posploševati, gre za avtorjevo vizijo rešitve, ne za objektivno dejstvo, kar poda v razmislek tudi Balázs (1966, 201–202):

»Režiser tedaj pri najboljši volji ne more ustvariti docela objektivnega, nevtralnega filmskega tednika, reportaže, dokumentarnega filma ... Niti ne v primeru znanstvenega filma, ki prikazuje na primer pošasti, ki žive in se bojujejo v kaplji vode. Metoda, po kateri režiser izbira in ureja posnetke v določeno zaporedje, ima namreč svoj namen in vidik, ki ne more biti neodvisen od njegovih drugih namenov in stališč. Absolutna nevtralnost je nemogoča. Kdor se baha z njo – laže (morda samemu sebi). Vsak filmski tednik, reportaža, dokumentarni film ... prikazuje resničnost in s tem razglša kakršno koli »resnico«; ali pa razlaga pomen, ki ga ima avtor za "resnico". ... // ... V resnici pa je tako, da tednik, reportaža, dokumentarni film, ki hočejo naivno iskreno prikazovati "objektivno" resničnost – zagotovo in neogibno zavajajo. Predvsem zaradi vsiljene izbire gradiva.«

Podobno navaja tudi sam Herzog, v njegovih filmih je razlika med dejstvi in fikcijo majhna: »Z besedo "dokumentarni film" je treba ravnati previdno, ker se zdi, da imamo zelo natančno opredelitev, kaj ta beseda pomeni ... to je le zaradi naše potrebe po enostavni kategorizaciji filmov in pomanjkanja ustrenejšega koncepta za celo vrsto filmov ... Zame meja med fikcijo in "dokumentarnostjo" ne obstaja; vsi so samo filmi« (Herzog v Martin 2013, 188). Iz tega filma in filma *Leteči zdravniki Vzhodne Afrike (The Flying Doctors of East Africa, 1969)*, ki ju Martin (2013, 188) opredeljuje kot zelo neposredna, so zrasli Hercogovi dokumentarci, ki jih sam poimenuje Gebrauchsfilm ali »filmi praktične uporabe« (podobno britanskemu javno-informativnemu filmu ali ameriški javni objavi). Herzog tematiko soočanja z življenjem s strani oseb s posebnimi potrebami predstavi tudi v dokumentarcu *Dežela tišine in teme (Land of Silence and Darkness, 1971)*. V teh dokumentarnih filmih se obrača k družbenim robom, na katere so postavljeni posamezniki in odrinjene družbene skupine, pri tem pa odstira človeka, ki je del neizključujočih skupnosti in ga razgalja ter preizprašuje njegovo človečnost. Ljudje z družbenega roba v njegovi filmski govorici ne izpadejo kot žrtve okoliščin, ki so jih tja privedle, temveč omogočijo izkustvo gledalca, da prek te filmske izkušnje sami stopijo iz svoje robne točke percepcije in sami sebe rekonstruirajo. Pri gledalcu se prek kognitivnih procesov novo pridobljene informacije vežejo na predhodno védenje. Prek tega procesa gledalec razume in reinterpretira ljudi in situacije iz njemu novega družbenega okolja, ki mu razkrivajo tudi samega sebe. Prek funkcije zaznavanja se sproži proces novega spoznavanja, preko katerega posameznik pridobiva informacije, jih

identificira in preoblikuje, celotno dojetje pa poteka na osnovi predhodnega vedenja. Posamezniki in skupine, ki niso pasivni receptorji, razmišljajo o sebi, proizvajajo in nenehno sporočajo svoje lastne posebne predstave in rešitve za vprašanja, ki so si jih zastavili (Moscovici 2000, 30). Herzogov film, s katerim raziskuje specifično družbeno okolje, gledalca nedvomno pozove h globljemu razmisleku in želji po razumevanju problematike, ki jo izpostavi, predvsem pa teži k premiku, da se te osebe vidi kot ljudi in ne etiketirane z oznakami, ki jim jemljejo možnosti enakovrednega sobivanja. Poleg tega pa gledalca nagovarja, da v vsakodnevnem življenju z uvidom, ki mu ga poda film, ravna vključevalno in filmsko izkušnjo prenese v realno življenje. Film odigra pomembno vlogo tako na osebnem kot na družbenem nivoju preobrazbe, s katero se kategoriziranje ljudi postavi pod premislek. »Z izumom, domišljijo, konstruiranjem postajam bolj resničen kot mali birokrati. Vem, da lahko z jasnim razlikovanjem med dejstvi in resnico v svojih filmih prodrem v globlji sloj resnice, ki ga večina filmov niti ne opazi« (Herzog v Martin 2013, 192).

#### 4.4.3 Vključevanje Samuela

Dokumentarni film se je skozi svoj razvoj, ki sega od pojava filma naprej, identificiral z realističnim prikazom določenega časa, prostora, ljudi in dogodkov. Ozaveščenost je ena izmed pomembnih komponent dokumentarnega filma, kar je neposredno vezano na percepcijo posameznika in vpliva filma nanjo. V tej relaciji pa so pomembni tudi komunikacijski kanali dokumentarnih filmov, ki so se v distribucijski poti močno vezali na televizijo, kar je predstavljalo uporabniku lažji dostop. Seveda se pa tudi v tem kontekstu pojavi vprašanje izbora in nabora vsebin dokumentarnih filmov. Štrajn (1999, 85) izpostavi relacijo dokumentarnega filma in televizije:

»Je televizija povsem absorbirala dokumentarni film, kar pomeni, da je zlagoma ponotranjila narativne pristope, hkrati pa je izvedla "sintezo" z novinarstvom. Povečujoča se kvantiteta televizijske produkcije, pospešena z vse bolj učinkovito elektronsko tehnologijo, je prinesla ekspanzijo dokumentarnih žanrov. V času filma brez televizije je dokumentarni film vendarle stal nekako zase in bil razločno nekaj drugega kot igrani, zrežirani film. Ta osnovna razlika se je ohranjala skozi vso evolucijo dokumentarnega filma od zgodnjih filmskih novic, prek epizode s kino-očesom do, denimo, *cinéma vérité* ... // ... Dokumentarni filmi se vse manj delijo na zvrsti, ampak privzemajo žanrske zakonitosti, postajajo torej dokumentarne melodrame, dokumentarni thrillerji, dokumentarni zgodovinski spektakli itd.«



Dokumentarci že s filmskimi tehničnimi predispozicijami in omejitvami, ki jih le-te določajo na eni strani, in avtorjevo percepcijo ter subjektivnostjo na drugi strani, ne morejo objektivno izpovedati prikazane tematike, niti ne morejo zaobjeti celovite podobe, osvetljene z vsemi vidiki, ki so za posamezno temo relevantni. Gre za namero ustvarjalca filma, da iz dejstev, ki jih selekcionira, ustvari zgodbo in interpretacijo življenja, ki ga prikazuje. Pomembno pri tem pa je, da se s tem odpre prostor področjem, ljudem, dogodkom, ki prek teh vsebin dobijo možnosti za dialog, debate in umeščenost v družbeni prostor. To ilustrira dokumentarec *Vključevanje Samuela (Including Samuel, 2007)*, ki ga je posnel Dan Habib, oče protagonista filma fanta Samuela, ki se je rodil s cerebralno paralizo. Tematika, ki jo film obravnava, se navezuje na inkluzijo, o kateri režiser navaja, da o njej pred svojo lastno izkušnjo nikoli ni razmišljal. Ekspresija skozi dokumentarni film, ki ga je Habib snemal 4 leta, mu je omogočila interpretacijo sinovega sveta, razkrivanje njegovega položaja v pripadajoči družbeni skupnosti in razgaljanje želje po pripadnosti. Dodatno je režiser razgalil tudi sebe, svoje predsodke, občutja kot posameznik in kot oče. *Vključevanje Samuela* je zelo osebni dokumentarec, ki razgalja kulturne in sistemske prepreke inkluziji skozi zgodbo 5-ih družin, ki se vsaka na svoj način soočajo s posebnimi potrebami enega izmed članov družine in vsaka s svojo izkušnjo inkluzije. Šprah (2010, 187) interpretira subjektivni dokumentarec kot:

»V subjektivnem dokumentarcu centralno pozicijo filmskega interesa zavzema osebnost samega ustvarjalca, ki bodisi pripoveduje svojo intimno zgodbo bodisi nedvoumno izpričuje lastno stališče do problematike, ki se ji posveča. Ključne oblike prvoosebne dokumentarce torej zajemajo dnevniški filmi, osebne zabeležke ali izpovedi, družinske kronike, potopisi in dokumentarni avtoportreti; z opredelitvijo "individualni dokumentarec" pa merimo na filme, ki v interesno središče postavljajo posameznika, izvzetega oziroma ločenega od širše skupnosti, da bi skozi osredotočenost na njegovo osebnost, na njegovo pripoved in filmski razvoj lika problematizirali družbena omrežja oziroma skupnosti, ki jim pripada ali jih konstituira. Bistvena za tovrsten dokumentarni pristop je predpostavka, da je – tako kot v prvoosebnem filmu, kjer se zaziramo zgolj v očišče filmarja samega – edina instanca filmskega smisla izključno njegov protagonist, njegova individualna izkušnja in njegov pogled na svet.«

Habib je popolnoma poistoveten s tematiko, ki jo obravnava in ne samo, da je postavljen v njeno samo jedro, temveč iz njega tudi osebnostno izhaja. Film uporablja interaktiven

reprezentacijski pristop, kjer gre za interakcijo med filmskim ustvarjalcem in subjektom. Kot navaja Nichols, interaktivni dokumentarec poudarja pričevanje z verbalno izmenjavo, s katero se dokazuje prikazano. Pri tem dokazovanju je lahko osredotočenost tako na veljavnost kot tudi na dvomljivost trditev. Komentarji in odzivi družbenih akterjev, ki so osrednji liki dokumentarnega filma, predstavljajo osrednji del argumenta filma. Tovrstni filmi dajejo občutek pristranskosti in lokalne vednosti, vse to pa se nanaša na realno srečanje avtorja filma s protagonisti dokumentarne zgodbe (Nichols 1999, 17). Gre za neposredno soočenje filmskega ustvarjalca z akterji filma, kar se na različnih ravneh kaže v tem filmu. Film se začne z bližnjim kadrom Isaiaha, ki poje in zabava mlajšega brata Samuela. Že v uvodu filma tako vidimo in slišimo Samuelove telesne omejitve, ki so posledica cerebralne paralize. Mati izpove strahove, ki se dotikajo njegovih zmožnosti v življenju, ki bodo zaradi omejitev minimalizirane. Habib, Samuelov oče, v uvodnem delu izpostavi lastno izkušnjo iz otroštva, ko je bil edini stik z osebo s posebnimi potrebami fant s težavami z ušesi, ki je živel v njihovi bližini. V primarnem in sekundarnem socialnem okolju je bila to edina tovrstna izkušnja. V 70-ih letih so bili vsi otroci s posebnimi potrebami segregirani v ločenih institucijah.

Film se iz Samuelove zgodbe prestavi v Boston in prikaže izkušnjo Keitha, katerega institucionalizirana usoda je bila načrtovana v pasivizacijo, ki so jo dodatno spodbujali z zdravili, vendar se je njegov nadaljnji razvoj spremenil. Pri tem je bila ključna podpora njegove družine, ki je do njega gojila visoka pričakovanja. Posledično je pričakovanja do sebe gojil tudi Keith. Keith se je pri 12-ih letih z družino preselil, da je lahko začel obiskovati običajno javno šolo, v kateri je bil polno inkluziran z ostalimi učenci, pri tem pa je imel podporo, ki jo v tem procesu sam vidi kot ključno. Izpostavi pomembno dejstvo, da ljudi ni mogoče zapreti v majhno sobo, jih tam zadrževati 8 ur in nato od njih v širšem socialnem okolju pričakovati, da bodo imeli razvite sposobnosti socialne interakcije. Keith se kot odrasel sooča z dodatnim predsodkom, saj ga kot temnopoltega moškega na invalidskem vozičku vsi dojemajo kot žrtev streljanja. Na podlagi družbeno skonstruiranih stereotipov, ki jih posameznik prevzema prek drugih in tujih kategoriziranih mnenj, se ustvarjajo predsodki, ki se prenašajo znotraj posamezne kulture in naprej med rodovi. V tem procesu ima ključno vlogo kategorizacija dražljajev, ki poteka po kalupu sistematizacije in enostavnosti, kar prevzemanje in širjenje stereotipov ojača. Lepore in Brown sta raziskovala prožnosti odnosov med kategorizacijo, stereotipizacijo in predsodki. Ljudje z nižjo stopnjo predsodkov se odzivajo v nasprotni smeri od ljudi z višjo stopnjo predsodkov in kažejo

znatno povečanje pozitivnih ocen. Za ljudi z nižjo stopnjo predsodkov bi lahko kulturni stereotip igral manj osrednjo vlogo v njihovi reprezentaciji posamezne skupine (Lepore in Brown 2003, 197–198). Prostor, ki ga posameznik dopušča za nova vrednotenja, je tako večji pri osebah, ki imajo nizko stopnjo predsodkov in jim s tem omogoča večjo stopnjo ustvarjanja novih mnenj in stališč. Posamezniki, ki imajo višjo stopnjo predsodkov, so tako še vedno lahko dojemljivi za nove načine kategorizacije, vendar so mehanizmi, ki procesirajo zunanje dražljaje v kategorije, pri njih v večji meri usmerjeni v obstoječe kategorije kot pa v ustvarjanje novih kategorij. S stereotipiziranjem se prejete informacije poenostavljajo in sistematizirajo, s čimer se olajšajo in kontrolirajo odzivi nanje. Ko posameznik sprejemanje informacij iz sveta selekcionira in razvršča v kategorije, ima v tej fazi možnost prevrednotenja uveljavljenih mnenj ter stališč, saj v procesu tega mehanizma lahko izločuje družbeno ukoreninjene predsodke. Ravno to je želel ustvarjalec filma *Vključevanje Samuela* doseči, saj je sam doživljal podobne procese stereotipiziranja. Proces vplivanja na percepcijo je različen glede na predhodno stopnjo posameznikovih predsodkov, pri tem pa je pomembna vrsta in intenzivnost informacij, ki lahko v procesu spreminjanja percepcije vplivajo na spreminjanje shem. Ko se ljudje srečujejo z informacijami, ki močno spodbijajo njihove sheme, njihov spomin in sodbe, kažejo, da so bili v procesu dojetanja pozorni (Fiske in Taylor 1991, 123). Film gledalcu nudi tako možnost identifikacije s pogledom drugega kot možnost samorefleksije ter spremembe lastne pozicije. Prek filmske izkušnje se lahko sprožijo procesi, ki vplivajo na ustvarjanje novih kategorij značilnosti zunanjih dražljajev. Film se nenehno vrača k točki, kako ljudje dojemajo osebe s posebnimi potrebami, vendar se ne ustavi le pri tem, temveč se nenehno dotika gledalca in povzroča njegovo preizpraševanje, njegovo lastno soočanje, na kateri točki je bil in na kateri je sedaj. Stalni vir imaginarnega je participacija, ki je konkretna prisotnost človeka v svetu, je njegovo življenje (Morin 2015, 151). V filmu prihaja do izmenjav med gledalcem in svetom, prek imaginarnega se razvija, bogati in razširja gledalčeva realnost. Biti kot vsi ostali, je Habib od nekdaj jemal kot samoumevno. Ni mu lahko priznati, da je pred svojo lastno izkušnjo ljudi, ki niso bili enaki kot on, dojemal kot manj pametne, manj sposobne in nevedne, da jih spozna. Vezano na to razmišljanje si je postavil ključno vprašanje: »*Bo tako svet videl Samuela?*«. Pogovori z otroki, ki ga poznajo, razkrijejo, da ga vidijo izven njegovih fizičnih posebnosti, vendar ga ti otroci poznajo, z njim imajo neposredne izkušnje, v relaciji z njim prestopajo zidove njegovih omejitev. Ko ljudje Samuela spoznajo in preživijo določen čas z njim, ne vidijo prvenstveno njegovega hendikepa, temveč vidijo fanta. Inkluzija je za Samuelovo družino življenjsko dejstvo, vendar pa je z odraščanjem v

zunanjem svetu inkluzija vedno večji izziv. Izkušnje ostalih oseb s posebnimi potrebami, ki jih režiser v filmu prikaže, odkrivajo, da je prvenstvena težava ljudi in širše družbe, da do teh oseb nimajo nikakršnih pričakovanj. Habib prizna, da je kot oče poizkušal ločevati Samuela od njegove cerebralne paralize, boril se je, da bi našel vizijo za Samuelovo prihodnost. Šele ko je doživel spremembo v videnju oseb s posebnimi potrebami, je dojel, da to, kar si želi za svojega sina, je sreča in Samuel je srečen. Spoznanje, da vloga njega kot očeta in njegove žene kot matere ni ta, da se nenehno fokusirata samo na strahove glede njegove prihodnosti in spoznanje, da to ni najboljši način, kako biti njegov starš, ju je pripeljalo do osredotočenja na njegovo sedanost in gledanje na Samuela kot na osebnost. S tem Habib jasno pokaže, da se percepcija do oseb s posebnimi potrebami ne glede na to, ali si neznanec, sosed, učitelj ali starš, vedno znova preizkuša na strahovih, ki blokirajo posameznike.

Moscovici izpostavlja, da so reprezentacije, ki jih kreiramo, vedno rezultat nenehnega prizadevanja, da bi navadno in dejansko naredili nekaj, kar je neznano ali ki daje občutek neznanja. In preko reprezentacij ga premagamo in vključimo v naš duševni in fizični svet, ki je tako obogaten in spremenjen. Po nizu prilagoditev se zdi tisto, kar je bilo daleč, blizu in tisto, ki se zdi abstraktno, postane konkretno in skoraj normalno (Moscovici 2000, 40). Problem percepcije ljudi nastopi ob prvem stiku s Samuelom, ko jim njegov voziček predstavlja prepreko, prek katere ne vidijo in zato kot človeško bitje postane neviden. Podobno izpoveduje zgodba dekleta Alane, katere materi so ob rojstvu zdravniki njeno stanje opredelili kot čudaštvo narave, ki ji najkasneje pri 5-ih letih ne bo preostalo drugega kot bivanje v instituciji. Alana sedaj obiskuje javno srednjo šolo Pembroke Academy v New Hampshiru, ki je povezana z Univerzo instituta za invalidnost New Hampshire in glavni del pouka vključuje učence s specifičnimi posebnimi potrebami v razrede običajnih otrok z rednim kurikulumom. Šola je postala laboratorij za polno inkluzijo, kjer pa je še ogromno izzivov. Njena zgodba pokaže drugo izkušnjo polne inkluzije, izpostavljen je namreč dogodek, kjer se pokaže Alanina neprilagojenost, ki se razmahne izpod nadzora. Učiteljica v povezavi s tem izpostavi, da ni bila deležna ne formalnega in ne neformalnega izobraževanja za delo z učenci s posebnimi potrebami in izrazi svojo močno stisko, ker se s tem izzivom ne zna, ne more in noče več spopadati. S temi izpostavitvami je neposredno izražen vpliv, ki ga prek filmskega prikaza lahko ustvarimo nad percepcijo. Percepcija vodi vedenje, obenem pa nanjo vplivajo vedenjski dogodki. Vedenjski slogi so simbolična vedenja, v katerih sta akcija in reprezentacija povezani, podata pomen in komunikacijsko

relevantnost (Moscovici 2000, 265). Vedenjski slog nas vrača k zdravemu razumu. Naše predstave o drugih ljudeh z vidika motivov, namenov, ciljev in razlogov so tako ukoreninjene v naši družbeni resničnosti, da njihova dejanja običajno neposredno dojemamo kot določen pomen, namesto, da jih razlagamo. Druge ljudi dojemamo kot enotne entitete s specifičnimi fizičnimi in osebnostnimi lastnostmi, mislimi in občutki. Na našo percepcijo o drugih ljudeh vplivajo tudi predstave, iz katerih jo ustvarjamo in so lahko dokaj očitne ali pa so posledica naših sklepanj. Naši vtisi, ki nastanejo takoj brez zavednega sklepanja, so verbalizirani v lastnostih, kot npr. sovražen, prijazen, koristen in so smiselni ter organizirani (Hastorf idr. 1970, 35). Vtis o drugi osebi oblikujemo tudi ob bežnem opazovanju ali prek informacij drugih ljudi o tej osebi. Alanini odzivi delujejo neobvladljivo, učiteljičina stiska je povsem razumljiva. S temi kadri je percepcija, ki se ustvari na strani gledalca, usmerjena v neodobravanje polne inkluzije, kar pa bi bilo obrnjeno, če bi v odzivu na Alanino neprilagojeno vedenje prikazali opolnomočeno učiteljico/učitelja, ki bi s pravim pristopom Alano pomiril/a in jo usmeril/a v nadaljnji šolski proces. V tem primeru je neposredno vidna funkcija filmskega izraza določene vsebine. Kot navajata Elsaesser in Hagener, film lahko ustvari identifikacijo in čustveno vpletenost, ki naredita globok vtis in neposredno nagovarjata različne sloje posameznikove zavesti in plasti občutij, ki so pogosto med seboj protislovni. Film lahko spremeni človekove življenjske nazore in njegovo življenje, lahko ima zelo osebne in zasebne pomene. Po drugi strani pa se lahko priključi različnim javnim diskurzom in ideologijam, s ciljem obvladati, spremeniti ali popačiti njihovo dožemanje. V to kategorijo sodijo različne vrste filmov, na primer propagandni filmi pa tudi kulturni filmi, katerim da zagon majhen, a predan krog gledalcev, preden postanejo del popularne domišljije. Propagandni in kulturni filmi se ne končajo z napisom »konec«, ampak se tu njihov učinek šele začne, saj se pritrdijo na gledalce, se polastijo njihovih misli in vstopijo v njihove fantazije (Elsaesser in Hagener 2015, 174–175). Avtorja navajata moč vpliva propagandnega in kulturnega filma, ki vstopi v gledalčeve misli, vendar pa ima ta potencial vsak film, ki pri gledalcu doseže učinek, da se pravzaprav začne šele takrat, ko se konča. Kot je bilo razvidno v prikazu Alanine inkluzivne zgodbe, je prezentacija izkušnje v šolskem prostoru ustvarila določeno védenje, ki pa bi lahko bilo drugačno, če bi Habib prikazal izkušnjo druge učiteljice, ki bi bila opolnomočena za delo z učenci s posebnimi potrebami. Film v nadaljevanju prikaže spremenjeno vlogo razumevanja inkluzije, ki se je v primerjavi z desetletjem nazaj spremenila. Ne gre zgolj za fokus na to, kako v učni proces vključevati učenca s posebnimi potrebami, temveč gre za to, kako prilagoditi kurikulum, navodila, tehnologijo in celotno razredno klimo tako, da bo delovala na vedno bolj raznoliko

populacijo učencev. Izpoved sošolke, ki je v nižjih razredih srečevala osebe s posebnimi potrebami samo na hodnikih ipd., sedaj pa so skupaj v istem razredu, pokaže izpoved dekleta, da ji tovrstna izkušnja izjemno koristi, saj lahko do učencev s posebnimi potrebami sedaj neposredno pristopi, jim postavi vprašanja in so v relaciji z njo kot ostali njeni prijatelji. Inkluzija na nivoju učenja vpliva na inkluzijo in sprejetost v širšem šolskem okolju in posledično tudi v širšem družbenem okolju, ne glede na to, ali gre za inkluzijo nekoga, ki ne zna jezika ali nekoga, ki nima pozornosti ali pa nekoga na podlagi rasnega, etničnega, socialnega ozadja ali pa specifične družinske konstelacije ipd. Vse to pa zahteva kreativnost in nenehno razmišljanje, kako bodo vsi učenci vključeni v proces učenja. Ekipa učiteljev se sestaja na tedenski ravni in analizira Samuelov razvoj in napredek. Samuel ni edini otrok z diagnozo posebnih potreb v razredu, je pa najočitnejši in najvidnejši. Kot povzame ena izmed učiteljic: *»Izzivi inkluzije so me prisilili, da sem boljša učiteljica.«* Učiteljica izpostavi, da je neizvajanje inkluzije tisto, ki izniči skupnost, inkluzija skupnost ustvarja. Doda, da ji pogled na Samuelov razred pokaže skupnost v malem in v primeru, da otroci lahko v tej majhni šolski skupnosti sprejmejo različnosti, drugačnosti in izzive, jih bodo lahko sprejeli tudi kasneje v življenju. Tako raznoliko, kot deluje ta razred, bi morala delovati celotna družbena skupnost.

Četrta zgodba predstavi fanta Nathaniela, ki so ga ob diagnosticiranju avtizma pedagoški delavci želeli premestiti v enoto vrta s posebnimi potrebami. Starša v tem nista videla okolja, ki bi spodbujal njegov razvoj in sta ga vpisala v javno osnovno šolo v Cambridgu, katere ravnatelj je bil predan popolni inkluziji že desetletja. Njegova šola je morala vložiti v profesionalni razvoj učiteljev, da so lahko izvajali inkluzijo, s tem pa so postali učitelji podučeni tudi na drugih področjih. Pri tem je pomembno, kot navaja ravnatelj te šole: *»Ne moreš zahtevati od učiteljev, da naredijo nekaj, na kar niso pripravljene.«* V tem delu filma se izpostavi diametralno drugačna izkušnja kot v primeru Ananine šole, kjer učitelji niso bili izobraženi v zahtevah nalog, ki so jim bile predane. Percepcija gledalca glede ustreznosti popolne inkluzije se tako v tem primeru ustvari na diametralno drugačni osnovi. Gledalec je v danem primeru tako postavljen v situacijo, ko so mu predočene informacije, raznovrstne izkušnje, ki jih mora umestiti v svoj reprezentativni model. Ker niso enoznačne, ima tako možnost vključitve svoje lastne analitike in kritičnega razmisleka tako do svojih obstoječih prezentacij kot do novih dejstev, do katerih je prišel prek filmske izkušnje. Film je tematike iz intimnih prostorov prenesel v širši družbeni prostor in jih tako naredil obče in na ta način

povzročil ne le razmišljanja o njih, temveč spodbujal tudi javne razprave in tematike razkril in jim podal relevantno.

Peta zgodba, ki jo režiser predstavi, je zgodba Emily, ki ima diagnosticirano shizofrenijo. Obiskovala je redno šolo, vendar so njene potrebe postajale tako intenzivne, da ji nobeden izmed učiteljev ni mogel dajati podpore, ki jo je potrebovala. Začela se je izolirati od drugih, ni želela biti več del življenja, ki jo je obkrožal in ji je povzročal veliko bolečino, jokanja in negotovosti o tem, kdo je. Emily so premestili iz javne šole v privatni program izven mesta, ki se je specializiral za učenje otrok z duševnimi težavami v kombinaciji terapije in učenja. Šele v tem šolskem modelu se je Emily lahko začela resnično učiti. Maturirala je na srednji šoli in z njeno materjo potujeta po državi in ozaveščata o duševnih boleznih. Emily živi samostojno v svojem stanovanju, vendar je še vedno ranljiva in vprašanje ni, ali bo doživela duševni zlom, ampak kdaj bo do tega prišlo. S to zgodbo se od vseh zgodb najbolj izpostavi stiska »protagonista«, ki ima posebne potrebe. Obrat od neobremenjenosti z lastno invalidnostjo v kontekstu lastnih strahov in vdanosti v usodo se v primeru Emily preoblikuje ravno v to, kar ostale zgodbe »očitajo« zunanjim opazovalcem. Duševna bolezen je tako z razliko od ostalih prikazanih hendikepiranosti prikazana kot obremenjujoča za osebo, ki se z njo sooča. Gledalec z Emily trpi, v nasprotju s Samuelom, Keithom in Alano, ki jih doživlja kot opolnomočene ne glede na njihove velike omejitve.

Zaključni del filma izpostavi, da so družine postavljene pred grozne odločitve in velika nesreča je, da kot družba še vedno nismo ugotovili, kako vsa orodja in pripomočke pripeljati do okolja javnih šol, kjer se bodo lahko vsi enakovredno učili. In kot povzame ravnatelj Nathanielove šole, smo vse predolgo sprejemali paradigmo, da je »ločeno, ampak enako« v redu. Ni v redu. Prek ustvarjalčevega razumevanja problema, ki ga izpostavlja, gledalec spoznava individualne izkušnje izključenosti. »Seveda gre v primeru subjektivnega in osebnega dokumentarca vselej za obravnavo žrtvenega stanja posameznika, ne glede na vprašanje, ali se je v situaciji, ki je povzročila njegovo tragično oziroma travmatično stanje, znašel sam ali kot pripadnik oziroma del skupine« (Šprah 2010, 185). Obenem pa se Habib sam poigrava z gledalcem in ugotavlja, kako gledalec lahko postane plen vsiljene percepcije. Na kakšen način dojemamo in procesiramo socialne informacije, pomembno vpliva na percepcijo o ljudeh, družbenih skupinah, dogodkih in situacijah, ki so del kognitivnega procesa predelave informacij. Ljudje uporabljajo tudi sheme, ki so že v mislih, torej sheme, ki so mentalno dostopne, in tudi tiste, ki ustrezajo trenutnemu razpoloženju. Prav tako pa na

uporabo shem vpliva povezanost z močjo in nadzorom nad rezultati. Obstoječe sheme se lahko spreminjajo, čeprav njihove spremembe niso takojšnje in odvisne od trenutnih inputov, ampak so vezane na bolj poglobljene kognitivne procese, znotraj katerih na posameznika vplivajo tudi njegovi lastni cilji in nameni ter ga napeljujejo na vedno nove procese sklepanja, ki so posledica novih informacij. Vsaka razlaga izhaja iz shem kategorij, ki se med procesom interpretacije filma vključijo, spremenijo ali zavržejo. Sheme v procesu interpretacije filma so iste, kot jih posameznik uporablja v resničnem življenju in so lahko skladne ali spremenljive. Gledalec predeluje informacije, ki mu jih nudi film, na podlagi katerih ustvarja lastna sklepanja. Sheme kategorij pomagajo pri razumevanje pomenskih preslikav. Kot navajata Fiske in Taylor, je sklepanje postopek zbiranja in združevanja pogosto raznolikih in zapletenih informacij v presojo. To je naloga, ki jo mora vsak posameznik opravljati vsak dan, kajti tudi najbolj vsakdanja družbena opazovanja pogosto temeljijo na očitno kompleksnem sklepanju (Fiske in Taylor 1991, 404). Pri tem je posameznik aktiven in kot v primeru dojetanja oseb s posebnimi potrebami, ki gledalcu s tem filmom nudi možnosti za aktivno participacijo lastnih miselnih procesov, so njegove sheme, ki obstajajo na več ravneh abstrakcije, lahko podvržene spremenjenim sistemom v reprezentaciji. Posameznik ima nadzor nad tem, katere sheme uporablja pri svojih sklepanjih in je aktiven v sledenju svojim ciljem. Film *Vključevanje Samuela* je gledalcu predstavil Samuelov svet in izpostavil ključne informacije, s katerimi je ustvaril pogoje za spremembo dojetanja poznanega in sprejetega. Obstoječe gledalčeve sheme, ki so osnovane na predstavah njegove socialne skupine in so v osnovi nadindividualni izraz, postanejo predmet prestrukturiranja, pri čemer se prek filmskega diskurza vzpostavijo pogoji za spremembe gledalčevih individualnih stališč in prepričanj s tem, ko individualna filmska izkušnja zamaje obstoječ referenčni okvir, ki je soustvaril gledalčev sistem reprezentacij.

Ustvarjalec filma je pri vseh treh dokumentarnih filmih močno involviran s svojimi poglobljenimi vtisi in zavzetostjo, postavljen je v središče obravnavane tematike, ki jo intenzivno podoživlja in zato prek filma učinkovito preda gledalcu. Njegova subjektivnost in njegova resnica se izražata v umetniškem produktu, ki je posledica njegove interpretacije sveta in ustvarjalnega navora in v tem kontekstu ne gre za vprašanje kategorije resnice objektivnega dejstva. Izrazito angažiran odnos do izražanja življenjskih resnic v filmu odraža sporočilnost, ki se sooča z marginaliziranimi skupinami ljudi, film pa želi meje marginalnosti izbrisati. »Dejavno gledanje terjata tisto vrsto angažmaja, ki vselej zasnavlja povratno vez, s katero se spleta posebna zaveza: zaveza, ki ni zgolj povezava in zvezanost –



je namreč resonanca z mehanizmi videnja, ki sovpadajo v značilni tripartitnosti, v kateri so soudeleženi vsi akterji dokumentarnega filmskega dejanja« (Šprah 2010, 246). Vsi trije filmi poleg tega, da odslikavajo določeno družbeno stanje in pozicijo posameznikov v njem, dodatno želijo vplivati na spremembo tega stanja. So angažirani in aktivno usmerjeni v željo po družbenih spremembah. Svetovi, ki so se razgalili skozi prikazane filme, ponujajo na neki način privilegiran vstop v področja človekovih življenj, ki bi gledalcu drugače ostala zaprta in nepoznana, tako pa mu vzpostavijo možnost doživljanja zapletenega sveta, v katerem se prepletajo doživljanja, ki ga s kančkom uvida in spoznanja ne pustijo nedotaknjena. Sporočilna vrednost prikazanih filmov je prodorna in njihov učinek na ukoreninjena stališča globok, doslednost sporočilnosti, ki jo skozi film nosijo, pa vzdrži gledalčev prehod iz sveta filma v realen svet, kjer dejansko lahko začnejo učinkovati vplivi filma na percepcijo.

## 5 VPLIV FILMA NA SPREMEMBO PERCEPCIJE RAZLIČNOSTI

Analitična interpretacija filmov je omogočila razumevanje filma v odnosu do obravnavane teme, poteka naracije, njegove estetike in simbolike, ob tem je doživljanje filma vodilo v razumevanje prikazane podobe protagonista, ki je kategoriziran kot različen. Povezava historične metode in kritične analize diskurza je prek interdisciplinarnega pristopa omogočila celovit pristop v študiji primerov, preko katerih je potekalo združevanje ugotovitev in njihova integracija v končna dognanja, ki so prek argumentacije vodila v celostno spoznanje, da film v kontekstu razbijanja stereotipov, predsodkov in marginalizacije lahko vpliva na percepcijo gledalca o osebah, kategoriziranih kot različnih. Analiza predstavljenih filmov se je osredotočila na izkustvo gledalca in omogočila raziskovanje odnosov na relaciji gledalec, film in avtor. Interdisciplinarni pristop je omogočil preučevanje in analiziranje, ki sega nad telesne zaznave v diskurzivna polja, ki ustvarijo pogoje za razumevanje in interpretiranje procesov percepcije. Kot opredelita Elsaesser in Buckland, je analiza ključni izraz pri preučevanju filmov in pri upoštevanju filmske izkušnje. Po opisu in predhodni interpretaciji se ukvarja z gibanjem, ki je tako rekoč dvosmerno in nas popelje od vidnih, zaznavnih, čutnih pojavov, kar predstavlja film, do nevidnih struktur in procesov, ki so ustvarili te pojave in nas nato pripelje do nadaljnje vidnosti v drugem mediju, jeziku in besednem diskurzu, kjer so te strukture ali vzorci čitljivi, razumljivi, komunikacijski in zato na voljo za interpretacijo, se pravi odprti za dialog in za razpravo. Film nudi osebno izkušnjo in medčloveško srečanje. Kot taka analiza filma še naprej zahteva veščine hermenevtike, bralnih in tekstualnih veščin, struktur in shem. Interpretacija je tisto, kar počnemo vsak dan tudi s čutnimi dražljaji, ki jih prejmemo iz »resničnega sveta«, tako kot je razlaga ključnega pomena za vsako izmenjavo z drugimi človeškimi bitji, bodisi verbalno bodisi neverbalno. Interpretacije ne more biti konec in s tem tudi ne potreb po pridobivanju veščin analize (Esaesser in Buckland 2002, 292–293).

Analizirani filmi so prikazani v določeni kategorizaciji umeščenosti filma, kar omogoča strukturirano analizo, vezano na teoretska izhodišča, ki posamezna področja obravnavajo. Pri tem pa je treba izpostaviti, da izhodišče v analizi ugotavljanja vpliva na percepcijo izhaja iz filma kot širokega polja pripovednega medija, ki prek vseh oblik zaznavanj, tako telesnih kot družbenih, močno presega funkcijo medija. Elsaesser izpostavi, da se mu zdi pri študiju filma pomembno izogniti implikaciji na usoden prelom med »analognim« in digitalnim«

podobno kot zavračanje radikalnega nasprotja med »klasičnim Hollywoodom« in »umetniškimi ter avantgardnimi« filmom. Dodatno izpostavi, da ne samo, da se medsebojno povezujeta filmska teorija in filmska zgodovina, ampak se sedanost povezuje s preteklostjo, ki nikoli ni »preteklost«, temveč živi v sedanosti, kjer se film in kino že od nekdaj zavedata, kako nagovoriti in vključiti različna zaznavna čutila, in sicer tako prek tehnologije (aparati in institucije) kot z različnimi tehnikami (slogovna in formalna sredstva, retorika pripovedi, uprizoritev in mizanscena) (Elsaesser 2018, 184).

Osredotočenost na problematiko, ki se dotika perečih ali zatiranih družbenih vprašanj, je običajno v domeni stroke ali ljudi, ki se z njo soočajo, le-ti v svoji angažiranosti stremijo k distribuiranju stanj in situacij do družbene obravnave, vendar so v svoji nameri odvisni od različnih faktorjev, ki omejujejo dostopnost vpogleda do širšega kroga ljudi in družbenih razprav. Že odkar se je film pojavil, je v procesih prepletanja filmske prakse z družbeno dinamiko sooblikoval percepcijo posameznika, deloval je v interakciji z različnimi teorijami, vplival na dojemanje in deloval tudi kot terapevtsko sredstvo (Benjamin, 1998). Gledalec je v osnovi podrejen filmu, saj ima avtor filma moč vplivanja z lastno želeno sporočilnostjo. Vendar pa ta podrejenost ni enoznačna, saj gledalec k filmu pristopi z mnogimi predispozicijami, svojim vrednostnim sistemom, stališči in dojetjem sveta, ki vplivajo na odnos gledalca do zgodbe in hkrati vplivajo na procese njegovega dojetja. Film je ne le s tem, ker je zabeležil velik del dogodkov, temveč ker je s tem beleženjem in vzporednim beleženjem sanj, ki si jih je izpovedala doba, obenem opredelil tudi način percepcije sveta (Morin 2013, 11). Pogled gledalca je tako večplasten in prepleten s subjektivnim vidikom, lastno kritično distanco ter videnjem, ki ga odpira film. Pomemben vidik v tem procesu je ustvarjanje kognitivnih kategorij, ki jih iz filma prenesemo v realno življenje in tako vežemo na lastno dojetje sveta. Sobchack opredeljuje, da nam je film dan in prevzet s strani nas samih, kot percepcija dobesedno obrnjen od znotraj navzven ter proti nam kot izraz. Predstavlja nam, za nas in skozi nas veliko načinov in struktur same biti kot jezik, biti kot sistema primarne in sekundarne mediacije, preko katere tako mi kot svet in drugi bistveno komuniciramo, konstituiramo in spreminjamo svoja mnenja. Na ta način nas film kot gledalce in kot teoretike v svoji potrebi po iskanju smisla in ustvarjanju smisla vrača k našemu smislu. Filmski jezik je prizemljen v utelešenem bivanju, katerega splošne strukture so skupne ustvarjalcu filma, filmu in gledalcu. Čeprav se film razlikuje od preostalih dveh v materialu in načinu njegove izvedbe, je za vsako vsak zaznavni um utelešeni um. Percepcija in izražanje tako v filmu kot v realnem življenju se ne izključujeta, temveč sta

komplementarni konstrukt izkušnje obstoja (Sobchack 1995, 44). V razumevanju filmskega izkustva kot vstopa v drugi svet se zmanjša distanca, ki je v osnovi predstavljala film kot okno in okvir. Ker film lahko spodbuja pasivnost ali pa, nasprotno, v določeni meri prebuja gledalčevo zavest, so ključna tudi sredstva, s katerimi lahko režiser vznemiri zavest in gledalca pripravi do razmišljanja, pri čemer lahko pride do določene opozicije znotraj identifikacije. V tem kontekstu je ključno razumevanje filmskega izkustva, kot ga navajata Elsaesser in Hagener, v katerem se gledalec, medtem ko vstopi v film, znajde med dvema poloma – projekcijo in identifikacijo. Navzven usmerjena projekcija dopušča gledalcu, da se brez svojih telesnih meja potopi v film in se odpove svojemu statusu subjekta s ciljem, da pridobi skupnostno izkustvo in samoodtujevalno opredmetenje, navznoter usmerjena identifikacija pomeni, da gledalec film naredi za svojega, ga sprejme vase, s tem pa sam sebe konstituira kot »imaginarni« subjekt (Elsaesser in Hagener 2015, 52). Posameznik, ki nima lastnih izkušenj z marginaliziranimi skupinami, je hitra tarča prevzemanja stereotipnih mnenj in brez lastne participacije so možnosti širšega razumevanja majhne. V tem kontekstu je most, ki ga lahko naredi film, neprecenljiv, saj posameznika kot gledalca involvira in ga vključi v tiste sfere, v katere v realnem življenju ne bi vstopal. Pokaže mu, kakšne posledice povzročijo predsodki, stereotipi in diskriminacija. »Film torej spodbuja identifikacijo s podobnim kakor identifikacijo s tujim, in ta drugi vidik je tisti, ki zelo jasno odstopa od participacij iz realnega življenja« (Morin 2015, 84). Gledalec sprejme možnost participacije in tako se mu sprožijo mehanizmi, preko katerih sprejema zgodbo, percipira protagoniste in sproža intenzivne miselne procese. V navedenih procesih je pomen empatije bistven, saj gledalec prek imaginacije doživlja čustvena stanja protagonistov zgodbe. Na ta način spoznava tako druge svetove kot tudi samega sebe. Elsaesser in Hagener filmu pripisujeta relevantno funkcijo pri razvoju empatije, saj lahko film igra pomembno vlogo v človeški kognitivni evoluciji v povezavi z razvojem empatije, naklonjenosti in čustvene interakcije z drugimi, vezano na znanstvene razprave o t. i. pojavu zrcalnih nevronov. Iz dosedanjih spoznanj bi lahko sklepali, da ni videti razlike med opazovanjem in izvajanjem, kar za področje filma predstavlja velik potencial. Zrcalni nevroni nadzorujejo poleg motorične mimikrije, ki je ključna za človekovo učenje, tudi empatijo in sočutje z drugimi človeškimi bitji (Elsaesser in Hagener 2015). S tem, ko se staplja meja med gledalcem in filmsko zgodbo in se aktivno ter pasivno doživljanje združujeta, se ustvarijo pogoji za doživljanje vseh podrobnosti sveta, ki jih film ponuja. Prepoznavanje in odzivanje v procesu doživljanja filmske zgodbe sta povezana z močno čustveno komponento, ki jo filmi lahko ustvarijo. Procesiranje zaznavanega učinkuje na širše razumevanja drugih ljudi, načinov obnašanja,

situacij in dejanj. S filmsko izkušnjo si omogočamo vpogled v svetove, ki so drugačni od našega in v katerega drugače morda ne bi upali vstopiti. Neznano in drugačno vzbujata dvom, distanco in odmikanje, priložnost, da neznano ter drugačno spoznamo, predstavlja potencial za premike v stališčih in vrednotah. Kot navaja Greene, je ena izmed prednosti našega časa priznanje s strani mnogih od nas, da tisti, ki smo jih iz katerega koli razloga že dolgo kategorizirali kot druge (etnični, spolni, izobraževalni, kulturni, geografski, fizični idr. razlogi), delijo z nami človeške pogoje. Vsak od nas naseljuje človeško ustvarjen svet, vsak je človek in potrjuje svojo človeškost ter lahko pove svojo zgodbo o tem, kaj se mu je zgodilo v njegovem življenju. Na celoviti ravni in v bistvu tega, kar se nam zdi kot popolnoma tuj svet v osebi drugega, smo pozvani, da uporabimo svojo domišljijo, da vstopimo v ta svet, da raziskujemo, kako izgleda in kako se ga občuti iz gledišča osebe, kateri ta svet pripada. To ne pomeni, da ga odobravamo ali celo cenimo. Pomeni, da razširimo našo izkušnjo v tolikšni meri, da ta svet razumemo kot realno v človeškem življenju. (Greene 1995, 3–4). Imaginacija nam pomaga vstopati v svetove, ki segajo onkraj meja naših izkustev, kar nam omogoča raziskovanje drugih in tudi lastnih pogojev življenja. Film je pri vzpodbujanju teh procesov lahko zelo učinkovit, saj zmore druge svetove približati na načine, ki v posamezniku vzbudijo empatične procese. Šprah (2011, 156) poudari, da »se hkrati s spremembami v formuli sveta spreminja tudi oblika filmskega pristopa, ki jo soustvarja. V njunem sovpadanju pa nemalokrat nastopi trenutek, v katerem lahko filmsko delo postane iniciator, glasnik in tudi nosilec sprememb«.

V kontekstu raziskovanja vpliva filma na percepcijo je v polje preučevanja pomembno vključiti tudi vprašanje kvantitativnega manka v delu, koliko ljudi sploh izbere tovrsten film za ogled in nadalje, kakšne filme si ljudje izbirajo glede na svoje vrednostne sisteme, ki so determinirani z vplivi popularne kulture, na katero vplivajo ekonomske strukture, kar poraja vprašanje, v kolikšnem delu je subjekt avtonomen in v kolikšnem je njegova izbira izoblikovana s strani ideologij, ki ga določajo. Kot navaja Hall (2012, 407): »Vsaka družba/kultura teži, z različnimi stopnjami zaprtja, k vsiljevanju svojih klasifikacij družbenega, kulturnega in političnega sveta. Te konstituirajo dominantni kulturni red, čeprav ta ni niti enoglasen niti nesporen. Vprašanje »prevladujočega diskurza« je ključna točka. Različna področja družbenega življenja se zdijo kot zarisana v diskurzivne domene, hierarhično organizirane v dominantne ali preferenčne pomene.« Nadalje opredeljuje, da morajo biti novi, problematični ali težavni dogodki, ki niso v skladu z našimi pričakovanji, jih kršijo in so v nasprotju s splošno konstruirano »zdravorazumskostjo«, najprej pripisani

njihovim diskurzivnim domenam, šele nato lahko rečemo, da so smiselni. Govori o domeni preferenčnih pomenov, ki vsebujejo ves družbeni red, ki sestoji iz pomenov, praks in prepričanj. Le-te opredeljuje kot splošno védenje o družbenih strukturah, o praktičnem delovanju vseh stvari v naši kulturi, položaju moči, položaju interesov in o tem, kako potekajo strukture legitimacij, omejitev in sankcij (Hall, 2012, 407). Mediji odigravajo pomemben del konstruiranja družbenih procesov, posredujejo in oblikujejo mnenja, ideje ter prepričanja. Nove tehnologije spreminjajo relacije v družbi, odnose med ljudmi usmerja digitalizacija, tehnologija spreminja produkcijo dela. Izjema v tem procesu ni niti film, tako z vidika produkcije kot distribucije na eni strani ter konzumiranja na drugi. Kot navaja Casetti (2013, 23): »Film je sredstvo za predstavitev in kroženje predlogov; je okvir, znotraj katerega je mogoče javno obravnavati in predelati težnje neke dobe; in je mesto, kjer lahko te nasprotujoče si težnje postanejo predmet mediacije.«

Ob doživljanju izražene projekcije, ki je izkušnja drugega, doživlja tudi gledalec izkustvo, ki ga prek procesa zaznavanja vključi v svoj kognitivni sistem. Film obenem reprezentira svet, del katerega je, in hkrati se od tega sveta diferencira, tako materialno kot pomensko s tem, ko ga preda gledalcu. Reprezentira tako realno kot imaginarno in s tem dosega učinke na različnih ravneh dojetja gledalca. Casetti govori o filmu, ki ni prvostopenjska podoba, ampak podoba, ki spreminja platno v podobo podobe in lahko predstavlja tako realne slike objektivnega sveta na način, kot jih zaznava pogled, in nerealne kreacije naše domišljije. Ti dve poti, ki predstavljata dva nadzorna mehanizma, se odpirata filmu z namenom vključitve gledalca. Film odpira prostor tako subjektivni kot objektivni komponenti in ju med seboj povezuje, pri čemer posnema našo lastno psihično dejavnost, v okviru katere neposredne podatke vedno mentalno obdelujemo, tudi če gre za gola dejstva (Casetti 2013, 68). Film povezuje realni in imaginarni svet, v njem prihaja do prepleta tako objektivnega kot subjektivnega doživljanja, zato omogoča uvid, ki presega posameznikove realne okvire. Proces zaznavanja usmerjajo sheme, ki odigravajo pomembno vlogo pri konstruiranju filmske zgodbe s strani gledalca. Bordwell opredeljuje perspektivistično razumevanje zaznavanja kot tisto, ki razume, da dražljaj specificira zaznavano, medtem ko konstruktivizem razume zaznavanje kot tisto, kjer dražljaj sam še ne more narekovati zaznavne izkušnje. Perspektivistična teorija obravnava zaznavanje kot filtrirano selekcijo konstant iz množice dražljajev, ki so na razpolago. Konstruktivistična teorija pa opredeljuje zaznavanje kot sklepanje in kot proces, v okviru katerega posameznik predeluje dražljaje. Gestalt razume zaznavanje kot vsiljevanje mentalnega reda svetu, vendar ta princip deluje

na statičen, absoluten način. Pri konstruktivistični teoriji pa je zaznavanje začasen proces, znotraj katerega se ustvarja zaznano na verjetnostni način (Bordwell 2012, 143). Kognitivna teorija izgrajuje model norm, načel in konvencij, ki pojasnjujejo, kako gledalci razumejo filme. Po konstruktivistični teoriji gledalec prispe do podobe že uglasen. Pri tem izhaja tako iz njihovega rutinskega dojetanja, kot upošteva vse odklone in odstopanja od avtomatiziranega razumskega sprejemanja in njihov vpliv na nevidne strukture in pomene filma. Konstruktivistični vidik se osredotoča na dinamiko v zaznavnem procesu. Gledalec se trudi razumeti videno, slišano, občuteno in pri tem uporablja tako nove informacije kot tiste, ki so že vkomponirane v njegove mentalne strukture. Gledalec je usmerjen k smiselnemu konstruiranju zgodbe iz vseh izhodišč, ki mu jih film ponudi. Gledalčevi vtisi po ogledu filma predstavljajo skupek zelo različnih impulzov, ki jih zaznamuje tudi svet izven zaznavnega polja, celotni filmski prostor tako učinkuje na način, da gledalec aktivneje sodeluje v procesu ustvarjanja celote. Gledalec je enakovreden člen, ki zaokroži celoten filmski proces s tem, ko se najprej odtuji od svojega sveta in nato prek sprejemanja zgodbe, lastne interpretacije in razumevanja le-to integrira v svoje realno življenje. Pri tem je bistveno, kako film nagovarja gledalca, ga vpelje in vključi v svoj svet, kjer pride do srečanja in do prehoda iz gledalčevega sveta v svet filma. Izjava, da ob vsakem ogledu filma prečkamo neki prag in vstopimo v drugi svet, ki je drugačen od našega, se sicer zdi obrabljena, ampak poleg fizičnih označevalcev drugačnosti obstajajo tudi drugi pragovi (semantični in simbolni), ki na svoj način nagovarjajo gledalca: npr. kot ekonomska menjava (plačilo vstopnice), kot družbena institucija (v preteklosti so jo napadali, da vzpodbuja antisocialno vedenje) in kot kulturni fenomen (spodkopava ločnico med umetnostjo in trgov), pri tem pa se ti pragovi razlikujejo glede na to, kolikšen pomen jim pripisujemo (Elsaesser in Hagener 2015, 53). Prestopanje pragov se dogaja tako na fizičnem kot na simbolnem nivoju. Prestopanje se ne začne šele ob začetku gledanja filma in konča ob koncu ogleda. Mesta, načini in nivoji prehodov so večplastni in vezani na različne perspektive, vedno pa sta v ospredju film in gledalec. Morin opredeljuje, da film nosi v sebi sprožilec participacije. Film sicer večino psihičnega dela opravi namesto gledalca in ga zadovolji z minimalnimi stroški in na ta način opravlja delo »pomožnega stroja za čutenje«, »motorizira participacijo« in »je stroj za projekcijo-identifikacijo«. Pasivnost filmskega občinstva izhaja iz tega, da film kot vsak stroj opravi delo namesto človeka in v tem kontekstu je pasivnost filmskega gledalca vezana na to, da kino ves čas odpira kanale, v katere participacija samo še vstopi. Vendar pa participacija pride iz gledalca in brez njega je film nerazumljivo in nepovezano zaporedje podob, sestavljanja senc in svetlobe. Kot navaja Francastel, gledalec

prav toliko naredi film kot njegovi avtorji. Pasivni gledalec je torej tudi dejaven (Morin 2015, 82). Film gledalcu omogoča participacije, ki so mu v resničnem življenju nedosegljive, vendar pa ne more in ne želi opraviti vsega dela za gledalca. Štrajn govori o nenehni usmerjenosti človekove percepcije v smislu kompleksnega razmerja med védenjem in videnjem, ki botruje temu, da subjekt v vsakem trenutku gledanja ne vidi čisto vsega, kar je v njegovem vidnem polju. Govori o nezbrani percepciji, ki pri gledanju gibljivih podob omogoči, da vidimo več, kot bi videli, če bi se pri vsakem kadru koncentrirali na določene podrobnosti. Pogosta prezentacija socialnih gledišč implicitno prikazuje gledalčevo percepcijo, gledalec »gleda svoje gledanje« v svoji nezbranosti na način, kot mu ga prikaže kamera in v večsmernosti pogleda drugega se subjektivnost kot subjektivnost razblinja. Izginjanje subjekta in njegovih atributov moramo razumeti kot formulacijo gledišča, artikulirano iz socialnega prostora, v kateri subjektivnost ne more funkcionirati (Štrajn 2000, 86–87).

Gledalčeva percepcija filmske zgodbe, junakov in sporočila je tesno vezana na njegov notranji vrednostni sistem, ki ga ne more preprosto odtujiti, se iz njega izločiti in neodvisno sprejemati filmsko zgodbo, saj gledalčeva zgodovina odigrava svojo vlogo in je v tem procesu neodtujljiva. Intenzivnost, ki jo odraža, in tista, s katero jo dojema gledalec, je globoka in omogoča procese subjektivnega doživljanja na način, da se v gledalcu vzpostavljajo kognitivni procesi. Sobchack opredeljuje, da nas to, kar gledamo kot projicirano na ekranu, nagovarja kot izražena percepcija anonimnega in tukaj prisotnega drugega. In ko gledamo to izraženo projekcijo izkušnje tega drugega, tudi mi izražamo našo zaznavno izkušnjo. Skozi našo lastno vizijo se odzivamo na kinematografsko izražanje pred nami z uporabo vizualnega jezika, ki je tudi otipljiv in prevzame ter aktivno dojame zaznavni izraz, videnje, neposredno izkušnjo tega anonimno prisotnega, čutnega drugega. Filmska izkušnja je sistem komunikacije, ki je osnovan na telesnem zaznavanju kot pogonu zavestne izkušnje. Filmska izkušnja ne samo reprezentira in reflektira predhodne neposredne zaznavne izkušnje prek pomenov in struktur neposrednih zaznavnih izkušenj, ampak predstavlja tudi neposredno in refleksivno izkušnjo zaznavnega in ekspresivnega obstoja kot film. V njegovi prisotnosti in dejavnosti percepcije in izražanja film presega filmskega ustvarjalca s ciljem ustvariti in najti svoje bistvo, lastno zaznavno in ekspresivno izkušnjo bivanja in svoje biti. Ob tem pa filmska izkušnja vključuje zaznavnega in izraznega gledalca, ki mora interpretirati in označevati film kot izkušnjo skozi enake strukture in odnose zaznavanja in izražanja, ki posredujejo posredni nagovor filmskega ustvarjalca in neposredni



predstavitveni nagovor filma. Neposredna in eksistencialna prisotnost v kinu pripada tako filmu kot gledalcu (Sobchack 1995, 40–41). Film oživlja tisto, kar bi brez njega ostalo nevidno, pri čemer ne samo prezentira izkušnje, ampak tudi ustvarja nove. V tem procesu se gledalec odmika od lastnega sveta, kar je pogoj, da se lahko ustvarijo procesi identifikacije. Morin govori o odtujitvi in projekciji. Odtujitev odraža v glavnem porajajoče se gibanje, projekcija pa objektivno konkretizacijo psihičnih procesov. Projekcija, preko katere povezujemo lastne karakterne lastnosti s protagonistovimi, ustvarja neposredno identifikacijo, v okviru katere »subjekt, namesto da bi se projiciral v svet, svet vsrka vase« (Morin 2015). V tem procesu igra posebno vlogo proces odtujitve, ko se lastna projekcija prek imaginacije odtuji. Podajanje čustvenih stanj s strani filma omogoči gledalcu, da vsrka svet vase.

Interakcija med filmom in gledalcem vzpostavi doživljaje, ki omogočajo produkcijo subjektivitete v procesu doživljanja filmske imaginacije. Bazin možnost svobode režiranja vidi tudi v gledalcu, ker je vedno mogoč neki drug razrez, ki lahko bistveno spremeni vidik realnosti, ki je subjektiven. Režiser z razrezom dogajanja namesto nas opravi izbor, ki bi ga v resničnem življenju morali opraviti sami, pri tem ga sprejmemo nezavedno, ker je skladen z zakonom, ki usmerja našo pozornost. Pri tem sprejemu režiserjevega izbora razreza se odpovemo pravici, ki za nas predstavlja možnost svobode, da kadar koli spremenimo svoj sistem razreza, psihološke in estetske posledice tega pa so pomembne. Vsak detajl je posledica režiserjeve odločitve in posledično je dogodek popolnoma subjektiviziran. Ob tem pa ne določa le izbire z vidika drame, čustev ali morale, ampak celo stališče do realnosti. V tem kontekstu Bazin analizira *Najboljša leta našega življenja* (*The Best Years of Our Lives*, 1946), v katerem želi Wyler<sup>61</sup> gledalcu omogočiti, da vse vidi in da izbira »po lastni volji«. V tem procesu je režiser do gledalca odkrit, pogostost splošnih planov in popolna izostrenost ozadja omogočata, da se gledalec počuti varnega, in mu s tem daje prostor za razmislek in izbiro, dolgotrajnost kadrov mu celo daje čas, da si lahko ustvari svoje stališče (Bazin 2010). Film se odvija na gledalčevi zavedni in nezavedni ravni. Na gledalca vplivajo tako subjektivni kot objektivni dejavniki, pri tem pa gledalec film doživlja in sprejema preko vseh čutov svojega telesa ter dojema preko kognitivnih procesov.

---

<sup>61</sup> Bazin (2010, 275): »Wylerjeva globina polja si prizadeva biti liberalna in demokratična, kot je zavest ameriškega gledalca in kakršni so tudi junaki filma!«

## 5.1 Film v procesu spreminjanja percepcije

Predispozicija vsakega posameznika je zapis njegovega rodu, prek katerega ima posameznik predpisano določeno védenje, znanje in vrednostne sisteme. Poleg primarne socializacije, mikro in makro družbenega okolja in institucij svoj vpliv dodajajo mediji, ki soustvarjajo dožemanje posameznika in v dobi digitalizacije vstopajo v njegov intimni svet že v najzgodnejšem obdobju njegovega življenja. Množični mediji opravljajo funkcijo vplivnežev z multiplikativnimi učinki, pri čemer lahko novi digitalni mediji individualizirano targetirano dosežajo masovno občinstvo. »Kultura, kakršna se je izoblikovala v 20. stoletju, je množična kultura, ki se vse bolj izenačuje s formami družbenega sobivanja in komuniciranja. Digitalizacija posebej na področju komunikacij ekspandira in v »dobrem in slabem« dinamizira vsebino teh form. Posameznik je posledično določen s kulturo v svoji telesnosti tako, da se, drugače kot prej, tega zaveda.« (Štrajn 2012, 79). V oblikovanju mnenj, stališč in vrednot film s svojo naravo množičnega medija deluje kot sredstvo vplivanja na percepcijo, položaj filma med množičnimi mediji je sicer specifičen, vendar ga določajo komunikacijske zakonitosti. Posameznik je nenehno v procesu zaznavanja, saj z vsemi svojimi čuti kot tudi socialno percipira neštete dražljaje v svojem okolju. Vse vplive je težko identificirati in jih osamiti, saj delujejo neprestano in odvisno ali nedvisno drug od drugega. Kracauer (2017, 126) poudarja, da je vsaj kolikor toliko običajni film posredovan po tisoče kanalih k množicam in potrebno se je vprašati, kaj ta film posreduje množicam gledalcev in v kakšnem smislu vpliva nanje. Kot navaja Šprah, v tem procesu ne gre samo za komunikacijo, ki se odvija točno ob projekciji filma kot obliki javnega dogodka, ampak gre za niz komunikacijskih dejanj v procesu nastajanja filma. Ker ima film reproduktivne značilnosti, ki predpostavljajo različnosti v pomenskem potencialu filma kot medija, je film specifična vrsta komunikacije, ki predpostavlja različne kategorije udeležencev komunikacijskega procesa in pa tudi razlike, na kakšne načine le-ti dostopajo do filma (Šprah 2011, 56). To pa je bistveno v procesu doseganja filma s tematiko različnosti gledalcev, saj v naboru filmov, med katerimi gledalec izbira, tovrsten film težko konkurira. Kako naj tovrsten film doseže gledalca in kaj gledalca pritegne, da si ga ogleda? »Film, kot se ponuja trenutni potrošnji, briše vsako sled svoje preteklosti in tistega, kar ni on sam. Vse hitrejše kroženje filmov, "ki jih je treba videti", spremlja izbris izvora in vezi z zgodovino filma, ki ji vsak film, hočeš nočeš, nekaj dolguje. Nekatere uspešnice ali predelave starejših filmov uspejo ta izvor povsem ignorirati, kot da ne bi bili svojim prednikom ničesar dolžni« (Bergala 2017a, 69). To je kritična točka v procesu preseganja stereotipov in predsodkov ter

spreminjanja percepcije. Spreminjanje družbenih razmerij ter vzpostavljanje novih formacij vpliva tudi na filmsko konstrukcijo realnosti, na prikazovanje dejanskih stanj in oseb, ki obstajajo v resničnih življenjih in so v kontekstu filmske ustvarjalnosti prikazane na fiktivni in inscenirani način. Vpliv posameznih filmskih ustvarjalnosti na določila splošnosti zaznavamo predvsem v tistih robnih zavzemanjih, ki ne stremijo k absolutnosti pomenov, ampak delujejo sovisno z vsemi dejavniki kreacije, pri čemer razumejo samorefleksijo kot nujni predpogoj, s katerim je mogoče analizirati uveljavljene družbene oblike (Šprah 2011, 308). Analizirani filmi poudarjajo raziskovanje čustev, karakterjev in odnosov ter z zgodbo pritegnejo gledalca na način, da ga vodijo prek identifikacije, ki gledalca postavi v pozicijo, iz katere izhaja njegovo razširjeno razumevanje. Znotraj filmske zgodbe zaživi tako vse izrečeno in pokazano kot tudi neizrečeno in prikrito, ki gradi dvosmerni odnos z gledalcem in z vsemi njegovimi predispozicijami soustvarja percepcijo vidnega, slišane in doživetega. Vsi filmi so odraz svojega časa in prostora ali dokumentirajo pogoje, pod katerimi so nastali, pri čemer lahko filmi več kot samo odražajo duh časa, v katerem in zaradi katerega so nastali in ravno zaradi tega zaživijo kot velika umetnost. Šprah (2006, 49) izpostavi aktivistično vlogo angažiranega filma:

»Enega najaktualnejših primerov filmskega aktivizma lahko najdemo znotraj zavzemanj sodobnega francoskega novega realizma oziroma njegove najbolj radikalne oblike: alarmantnega filma. Gre za izrazito politično angažirani film, ki z brezkompromisnim izpostavljanjem anomalij družbe opozarja na njene ključne nevrvalgične točke. V središče njegovega zanimanja sodijo predvsem manjšinske skupine: od brezpravnih imigrantov, marginalnih gibanj do brezperspektivnih prebivalcev revnih primestnih, pogosto priseljskih četrti – filmska obravnava njihove nezavidljive situacije je dobila celo opredelitev specifičnega »podžanra« cinema de banlieue (pogojno prevedljiv kot film primestja) –, katerih "obrobnost" je eskalirala v nedavnih vsesplošnih nemirih. Temeljno značilnost takšnega angažmaja predstavlja dejstvo, da v njegovem "opozarjanju na nevarnost", ki predpostavlja tudi vključevanje filma in videa v dejavnosti ogroženih grupacij in marginalnih glasnikov (od mouvement social prek antikapitalističnih protestov do kontrakturnih in subkulturnih skupin), ne gre zgolj za odzivanje na pereče dogajanje, temveč tudi za dejavno usmerjanje javnega razpravljanja.«

Izločevanje oseb s posebnimi potrebami iz osrednjega družbenega polja v mainstream filmih pogosto ni karikirano, saj je v resničnem življenju vsaj tako ekstremno. Mainstream filmi o različnosti v veliki meri kot izhodišče jemljejo družbeno uveljavljene stereotipe. Različnost v kontekstu drugačnosti oseb s posebnimi potrebami se običajno manifestira v ekstremno

karikirani podobi, s katero se prikažejo skrajne in robne pozicije teh oseb v družbi, kar dejansko izraža njihovo realno pozicijo v družbenem sistemu, v *Deževnem človeku* in *Forrest Gumpu* pa sta oba lika poizkušala preseči že poznano in preiti na polje lastnega vplivanja z drugačnim konceptom. Filmi, ki prikazujejo različnost, v osnovi ciljajo na to, da gledalcu to osebo približajo v njegovi osebni stiski, v njegovem doživljanju sveta in svoje izključenosti, pri čemer izhajajo iz dejstva, da se ljudje v vsakodnevnem življenju od ljudi, ki jih označuje kakršna koli oblika različnosti, distancirajo. V primeru analiziranih filmskih izkušenj je gledalec vstopil v svet, ki mu nudi drugo perspektivo različnosti. Rutar meni, da je vztrajanje pri diferenci hkrati vztrajanje pri oblikovanju takšnih družbenih sprememb, ki bodo vsakemu človeškemu bitju zagotavljale enake možnosti za življenje. Gre torej za vztrajanje proti vsakršni obliki dominance, oblasti in hierarhije. Pomemben je obrat, skupni boj za enake pogoje, in ne napad na tiste, ki ne uporabljajo ustreznih izrazov. Prepoznavanje in ohranjanje difference je bistveno dejanje, ki ga zmore vsako človeško bitje, njeno prepoznavanje in ohranjanje pa je ključno demokratično in etično dejanje (Rutar 2003, 10–11). *Deževni človek* in *Forrest Gump* si navedeno zadata za cilj in gledalca prek komunikacijskega odnosa dejansko vključita v to obrnjeno izkustvo. Komunikacija pa je vezana na socialne reprezentacije. Moscovici opredeli komunikacijo kot družbeni proces in družbeno institucijo. Spreminjanje misli ljudi je le del tega procesa, vendar to ni njen cilj. Prepričevanje je del procesa, ki je povezan s spreminjanjem ljudi in v okviru katerega je potrebno imeti idejo strukture kulture in skupine, ki uporabljajo neprekinjeno institucijo komunikacije. Propaganda v tem poskuša ohraniti strukturo institucije, ohraniti zastopanost in vzdrževati družbeno jedro, ohranjati obstoječe reprezentacije ali pa ustvarjati nove. Družba mora nenehno komunicirati in s tem nenehnim procesom so povezane reprezentacije, katerih del je tudi spreminjanje mišljenja ljudi (Moscovici 2000, 277–278).

Učinkovita komunikacija vpliva na mišljenje ljudi, lahko ga ohranja ali spreminja. Ti procesi potekajo institucionalno, mediji pri tem odigravajo pomembno funkcijo, prav tako pa je pomembna tudi vloga filma, prek katerega se komunicirajo ideje, le-te pa se vežejo na gledalčeve kognitivne sheme, v okviru katerih se procesirajo informacije o ljudeh, situacijah in o okolju. S pomočjo shem posameznik organizira informacije, ki jih prejema iz okolja in jih osmišlja ter z njihovo pomočjo ustvarja vedenje. Tako kot sheme tudi socialne reprezentacije sodelujejo pri organiziranju informacij iz okolja, saj le-te osmislijo in ustvarjajo sistem prepričanj, ki usmerjajo naše vedenje. Šprah reprezentacijo opredeljuje z mnogopomenskostjo, podobno kot v konceptu filmskega realizma. Potrebna je konkretna

prepoznava filmskega gledalca, da postane filmska podoba verodostojna. Prepoznavna je ključna v kontekstu klasične realistične reprezentacije, saj pomaga gledalcu dojemati podobe kot realne. Vendar ni možno vseh predstav preverjati tako, da jih postavimo v realnost, ker se le-ta prek posredovanja reprezentacije šele sama izgrajuje. Komunikacija se lahko vzpostavi šele, ko sta prejemnik in posredovalec v določenem konvencionalnem sozvočju, pri čemer neposredno sporočanje ni pogoj (Šprah 2011, 51–52). To odlično odražajo Truffautovi filmi, ki ne komunicirajo nedvoumnosti eksplicitnosti in prestopništvo predstavljajo na način, ki izraža upor in ustvarja simpatijo. Izrazito je izkazano nezaupanje do institucij, ki vsiljujejo družbeni red in se dotikajo tematik, ki razgaljajo usode posameznikov, ki so v vsakdanjem življenju obsojane in nerazumljene, s povedano zgodbo pa jim film daje možnost, da postanejo glas in dobijo obraz, preko katerega z gledalcem lahko vzpostavijo odnos, ne da bi v ta odnos posegel sistem, katerega del je vsak posameznik in ki določa njegovo vedenje, razmišljanje, prejemanje, odklanjanje in mu opredeljuje, kaj je resnično in kaj ne. Po Foucaultu resnica ni izven oblasti in ni nagrada svobodnim duhom in tudi ne privilegij tistih, ki se jim je uspelo osvoboditi. Resnica je proizvedena z raznovrstnimi oblikami prisile, je nekaj tuzemskega in poraja nujne učinke oblasti. Vsaka družba ima svojo splošno politiko resnice, torej tipe diskurzov, ki jih sprejema in jim zagotavlja funkcijo resnice. Mehanizmi in instance nas naučijo, da lahko razločimo med resničnimi in neresničnimi trditvami, naučijo nas mehanizmov, kako jih sankcioniramo in ustreznih tehnik za doseganje resnice. Z resnico ni mišljen skupek resnic, ki jih je potrebno odkriti in sprejeti, ampak skupek pravil, s katerimi razlikujemo resnično in neresnično, pri čemer so resničnemu pripojeni specifični učinki oblasti. Pri tem torej ne gre za bitko v imenu resnice, ampak za bitko okrog statusa resnice ter ekonomskih in političnih vlog, ki jih resnica igra. Težave ne predstavlja spreminjanje zavesti ljudi, ampak spreminjanje političnega, ekonomskega in institucionalnega režima produkcije resnice. Pri tem ne gre za to, da bi resnico emancipirali od vsakega sistema oblasti, kar tudi ni možno, saj je že resnica sama oblast, ampak za to, da bi moč resnice ločili od socialnih, ekonomskih in kulturnih oblik hegemonije, znotraj katerih danes deluje (Foucault 2008). Pri raziskovanju resnice se odprejo vprašanja delovanja izjav v odnosu do oblasti in v učinkovanju na posameznika: kako se ustvarjajo, kontrolirajo, distribuirajo, v kakšnem kontekstu delujejo in kako učinkujejo. Resnica, ki jo ustvarja ter upravlja oblast, omogoča delovanje družbenega sistema, je povezana z oblastmi in prek nje učinkuje na posameznike. »V družbi, kot je naša, vendar temeljno v vsaki družbi obstajajo mnogoteri odnosi oblasti, ki prežemajo, opredeljujejo in konstituirajo družbeno telo, in ti odnosi sami ne morejo biti vzpostavljeni,

utrjeni, niti izvajani brez produkcije, akumulacije, cirkuliranja in funkcioniranja resničnega diskurza« (Foucault 2008, 136). Oblast torej za svoje delovanje potrebuje produkcijo resnice in je brez tega ni mogoče izvajati, saj preko tega proizvaja učinke, ki poganjajo družbo. Pri tem je ključen diskurz, ki s svojim učinkovanjem na oblast sistem oblasti vzdržuje. Oblast sestoji iz odnosov, ki potekajo odprto in niso skoncentrirani na eno točko in niti iz nje ne izvirajo, saj gre za nenehno kroženje, s tem pa se izvajajo vplivi na subjekt.

Različne oblike discipline ustvarjajo načine delovanja in načine bivanja na različnih nivojih organiziranja življenja tako subjekta kot družbe. Na ta način se ustvarja učinkoviti aparat, ki sledi vzpostavljenim strukturam, ki sodelujejo v produkciji delovanja sistema. Podobno deluje tudi film, ki kot produkt določenih silnic vpeljuje želene prakse in vodi gledalca v svoje videnje s tem, ko mu disciplinira pogled. Vendar pa gledalca ne more v popolnosti ukrotiti. Casetti govori o odprti disciplini, ki se meri z razširitvijo tradicionalno dopuščenih možnosti. Združeni sta dve potrebi, in sicer potreba po regulaciji in potreba po raziskovanju mejnikov danega reda, pri čemer gre za disciplino v znamenju svobode. Gre za skrajni paradoks filma, ki si neprestano prizadeva za zlitje nasprotnih bregov, ki so na videz nespravljivi. Ravno ta paradoks pa potrjuje konvergence in prekrivanja, do katerih prihaja na platnu in v dvorani in ki so sicer nemogoči (Casetti 2013, 188). Analizirani filmi novega vala izvrstno prezentirajo to dvojnost, ko gledalca vodijo v svoj okvir in ga želijo disciplinirati v svoji nameri, da ga involvirajo v svojo sporočilnost, pri tem pa ga v raziskovanju pomena pustijo samega, v tej prepuščenosti samemu sebi pa se gledalec sooča s svojimi strahovi, predsodki, željami in v tem delu se film izpolni. Gledalec je postavljen pred preizkušnje doživljanja nekonvencionalnega vedenja, ki sega izven robov družbeno določenih okvirov in kjer liki nimajo referenčnih točk, na katere bi se lahko orientirali. Pogosto se izogibajo zaprti naraciji in zaključnim ter dokončnim zgodbam, v nasprotju s tem pa puščajo odprtost, ki gledalca postavi na točko, na kateri ostane sam. Vendar je v tej samosti opolnomočen in v svet lahko odnese vse tisto, kar mu je prepustil film.

Film učinkuje v funkciji vplivanja na percepcijo gledalca, ki deluje tako v omejenem času gledanja filma kakor tudi po ogledu filma. Predpogoj za možnosti spremembe percepcije predstavlja zadostno število novih informacij, ki gledalca opremijo z dodatno stopnjo samozaupanja in vplivajo na namere izpolnitve določenega vedenjskega cilja. Film gledalca opremi z dodatnimi informacijami, ki bi mu brez te filmske izkušnje ostale nedostopne, le-te pa postanejo pomemben del interveniranja v vedenjski nadzor. Intenzivnost in dojemanje

vedenjskega nadzora se z novo izkušnjo prikazovanja posamezne osebe oz. skupine, ki je označena kot različna, lahko spremenijo in posledično nove spremenljivke spremenijo napoved posameznikovega vedenja v primerjavi z napovedjo, ki bi jo podali pred to novo (filmsko) izkušnjo. Analizirani filmi so gledalcem predali pomembno vrednost in vednost. Tako kot posameznik organizira svoje izkušnje v odnosu do oseb v svojem resničnem življenju, organizira tudi izkušnje, ki jih pridobi prek filmske izkušnje. »Vsak poseg filma svet spremeni, ga izkrivi, prevede, derealizira. Reprezentirano ni realno, reprezentirajoče pa prav tako ne« (Comolli 2014). Film jasno prikazuje, kako se percepcija tako posameznikov kot določenih skupin ustvarja na podlagi opazovanih vedenj referenčnih ljudi v bližnji skupnosti in kako se posplošuje in z ustvarjanjem stereotipov prevzema stališča v posameznem socialnem okolju. Film eksplicitno prikazuje destruktivnost črno-belih stališč do marginalnih skupin, ki so posplošena, prenašajo se nepreverjeno med pripadniki posameznih socialnih skupnosti, ustvarjajo stereotype in vodijo v diskriminacijo. Zato je toliko bolj pomembno, kako se družba z različnimi oblikami diskriminacij spopada. Medica poudari razlikovanje med diskriminatorno in diskriminativno družbo. Diskriminatorna družba družbene in kulturne razlike marginalizira in ignorira, medtem kot diskriminativna družba te razlike sprejema in jih razvija. Z vpeljevanjem prakse priznavanja družbene diferencialnosti, legitimnih in relevantnih družbenih razlik se namreč ustvarjajo možnosti, da se razvije strpnost. Diskriminatornost se ne kaže v odkritem nasilju do drugih skupin, ampak se kaže v izogibanju stikom, vzpostavljanju distance, ignorance in cinizma (Medica 2006, 119). Negativni odnos do marginaliziranih skupin je prikrit in nadzorovan ter močno vpet v delovanje družbe na več ravneh. Gledalec, ki je z marginaliziranimi liki konfrontiran, je soočen tudi sam s seboj, kar sta npr. filma *Idioti* in *Razbijalka sistema* s formo umetniškega filma, ki dovoljujejo večjo osredotočenost na sam lik in ne toliko na zgodbo, izjemno učinkovito in neposredno dosegla. Filma sta subjektivno vplivala na izkustvo posameznika, obenem pa sta obe filmski izkušnji učinkovali v odnosu do objektivnih družbenih aktivnosti na področju obravnavanih tem. Posledično so nove informacije formirale spremenjena mnenja in vplivale na stališča. Stališča imajo v socialni kogniciji pomembno nalogo usmerjanja pozornosti in v množici dražljajev izbiro tistih, ki so skladni s posameznikovimi stališči, kar imenujemo selektivna percepcija.

Izkustveno pogojena mnenja, ki temeljijo na komunikaciji z drugimi ljudmi in v medsebojnih socialnih interakcijah, so bila podvržena prevrednotenju na osnovi novih odnosov v imaginarnem polju novih doživljajev. Posledično je gledalec na tej osnovi v svoj

odnos do ljudi v realnem svetu lahko vključil izkušnjo, ki jo je pridobil prek filmov in njegova percepcija je izhajala iz stališč in shem, ki so bile podvržene procesom kategorizacije, na katero so vplivale filmske izkušnje. Pri tem pa igra pomembno vlogo izhodišče, ki se nanaša na sam izbor filma, s katerim posameznik že nakaže pripravljenost na samo vsebino in sporočilnost, ki jo bo film nudil. Kot navajata Fiske in Taylor, so se teoretiki skladnosti na splošno veliko ukvarjali s selektivno percepcijo kot funkcijo skladnosti s predhodnimi stališči. Trdijo, da ljudje iščejo, opazijo in razlagajo podatke na načine, ki krepijo njihova stališča. Zlasti teorija disonance opredeljuje, da se bodo ljudje izogibali informacijam, ki povečujejo disonanco, saj dajejo prednost informacijam, skladnim z njihovimi stališči in vedenjem (Fiske in Taylor 1991). Po teoriji disonance so ljudje motivirani k temu, da se izognejo informacijam, ki niso skladne z njihovimi stališči. Ljudje so že od začetka, ko pridobivajo določene informacije, pristranski, saj so usmerjeni v zbiranje tistih podatkov, ki krepijo njihovo prepričanje. Gledalec, ki si izbere filme, ki tematizirajo kakršne koli oblike različnosti, že k sami filmski izkušnji pristopi s pripravljenostjo sprejeti nove informacije, ki bodo ali podkrepile njegova obstoječa stališča ali bodo povečala disonanco in omogočile, da neskladnost z obstoječimi stališči rezultira v nova spoznanja in v proces vplivanja na percepcijo. V tem kontekstu se izkaže gledalec, ki je s svojo lastno angažiranostjo izjemno pomemben člen v procesu dostopa umetniškega filma do gledalca.

Analizirani dokumentarni filmi jasno kažejo, da so protagonisti v dokumentarnih filmih postavljeni v okolje in odnose, ki izražajo avtorjev namen in njegovo intenco po vplivu na gledalca v smislu prikazovanja realne stvarnosti, vendar je ta stvarnost še vedno, skozi avtorjevo konstelacijo in njegovo videnje, konstruirana subjektivno. Gledalec je soočen z dejanskim življenjem in neposredno ga nagovarja avtorjevo sporočilo, ki je v predstavljenih primerih vezano na določeno družbeno problematiko, saj načeloma v dokumentarnih filmih družbenost prevlada nad estetiko. Šprah (2010, 249) izpostavi ustvarjalno in angažirano moč dokumentarnih filmov:

»Ob plejadi avdiovizualnih vsebin, ki pod masko dokumentarnosti (skozi ugodje gledanja) gledalca v resnici odvrta od vsakršnega angažmaja, se odločno utrjuje pozicija mobilizacije pogleda in stopnjuje število del z odporniško naperjenostjo do podobarstva-za-hitro-potešitev. Dokumentarec torej ni izgubil niti malo svojih ustvarjalnih energij; njegova vitalnost, ravno nasprotno, dokazuje, da se skozi dokumentarni film kot "način bivanja v svetu", prebivanja v



stalni čuječnosti, ob klišejih in utrjenih povezavah krepi zahteva budnosti, v kateri se stopnjuje težnja po odprtju oči, prežeta z željo resnično videti.«

Vsi trije prikazani dokumentarni filmi imajo pri reprezentaciji realnosti vključeno intenzivno naratorsko težo, svoja opažanja in komentiranje. Skupna točka je socialna izključenost, ki predstavlja izhodišče problematike. Pri vseh analiziranih filmih je avtorjevo osebno videnje tisto, ki je preneseno na gledalca, nanj vpliva in mu prek recepcije poustvarja percepcijo. Z razgaljanjem določene problematike, ki se gledalcu razkriva, le-ta razkriva tudi samega sebe, saj se mu odstira tudi vednost o samem sebi. Analizirani filmi s prepletom besed in podob odpirajo poglede iz področij, ki odstirajo tako skrite kot povsem odkrite pomene in ob tem spodbujajo k razmisleku. Pri oblikovanju pomenov igrajo pomembno vlogo tudi družbeni dejavniki. Sklepanje pogosto poteka induktivno, pri čemer gledalec uporabi tudi informacije iz svojih obstoječih vednosti ter izgraja videno, slišano itd. v logično kronološko zgodbo. Stališča imajo vpliv na našo selektivno percepcijo s tem, ko imajo vpliv na to, katere informacije izberemo v množici vseh, s katerimi prihajamo v stik. Izberemo tiste, ki so skladne z našimi stališči. Večina stališč naj bi bila osnovana na prepletu tako kognitivnih kot afektivnih in tudi vedenjskih procesov, pri čemer se ljudje razlikujejo glede na to, h kateri komponenti se v večji meri nagibajo. Ljudje sklepajo o svojih stališčih iz lastnega védenja, pri čemer lahko napačno priključijo svoje predhodne naravnosti. Če človekova stališča pred prepričanjem niso izrazita, človek sklepa o novih stališčih iz trenutnega védenja. V kontekstu analiziranja vplivov na percepcijo je dodatno pomemben razmislek, kako filmske vsebine, ki imajo potencial za razbijanje stereotipov o osebah, ki so kategorizirane kot različne, lahko pridejo v nabor izbora filmskih vsebin.

## **5.2 Relevantnost filmske pedagogike**

Na tej točki se bom usmerila v raziskovanje tistega interesnega območja, ki lahko predstavlja presečno točko med filmom, ki obravnava različnost, in formiranjem njegove publike. To je stičišče, ki se lahko navezuje na področje filmske pedagogike kot pomembne dejavnosti, ker nosi potencial vpliva na vzpostavitev kritične mase publike, ki bo gledala kvalitetne filme. V sodobnem svetu, ko se vse večji del življenja odvija v vzporednih digitalnih socialnih sferah, je posameznik nenehno podvržen dražljajem, ki morajo biti vedno hitrejši in krajši, da ohranjajo njegovo pozornost. V tem procesu je medijski uporabnik vključen v proces reprodukcije ekonomskega sistema, ki čedalje bolj zamegljuje ločnice ne samo digitalnega

sveta, temveč tudi področja potrošnje. Digitalni razvoj množičnih medijev je omogočil njihovo udomačitev v zasebnem prostoru. Komunikacija množičnih in digitalnih medijev dosega otroke že v najzgodnejšem obdobju njihovega razvoja, ko so še v procesu oblikovanja okusa, mnenj, stališč in vrednostnih sistemov bolj dovzetni. Vendar pa, kot navaja Bergala, ni nujno, da otroka ali odraslega tisto, kar je navajen poslušati, najmočneje nagovarja. Pomembno je, da vemo, kaj pomeni nagovarjati. V kontekstu zbanalizirane medijske komunikacije otroke kot množično občinstvo nagovarjajo filmi, ki so ukrojeni in vse naslavljaajo na enak način. V kolikor pa menimo, da je umetnost v prvi vrsti osebni šok, je nagovor veliko intimnejši, neudoben in skrivnosten. Za tovrstno srečanje se moramo potruditi ne glede na to, da učinki niso takoj vidni in merljivi. Srečanje z umetnostjo, ki je resnično, je tisto, ki pusti sledi (Bergala 2017a, 73).

Otroci in mladostniki so že prek zgodnjega socializacijskega obdobja izpostavljeni medijskim vsebinam, v naboru katerih večje množice dosegajo tisti mediji, ki so finančno močnejši in korporacijsko podprti, njihove vsebine pa v veliki meri trivialne. V metaprocesu mediatizacije, kot opozarja Krotz, vse več medijev in njihovih vsebin pridobiva vse večjo vlogo v življenju ljudi, v njihovi uporabi časa, v njihovih načinih in interesih, če in kako uporabljajo medije, in v vplivih na priložnosti za razmišljanje in pogovor. Mediji prevzemajo vedno več funkcij za ljudi – živijo v gostih mrežah posredovane komunikacije, medtem ko je komunikacija organizirana preko pisem, telefona, mobilnika, interneta in drugih posrednikov. Dodatno postaja interaktivni medij na vseh področjih življenja ljudi vedno bolj pomemben. Posledično se znanje in pomen o svetu spreminjata, enako velja za identiteto in družbene odnose med ljudmi, način izpolnjevanja funkcij institucij in organizacij ter za kulturo in družbo kot celoto (Krotz 2007, 5). Mediji lahko razširijo naš pogled na svet ali pa nas omejijo in nadzorujejo posredovane vtise. Lahko izbirajo med pasivno in aktivno vlogo ter uporabnikom z novimi mediji in interaktivnostjo omogočajo transformacijo od prejemnika do pošiljatelja. Nove tehnologije in novi načini uporabe širijo vlogo medijev na nova področja. Tako so se mediji lahko naselili v domačo sfero, v katero so pred tem imeli le omejeni dostop. Mediji niso le sredstvo za prenos informacij in posredniki v procesu izmenjave, ampak utelešajo družbene odnose in se z uporabo novih tehnologij izjemno hitro in učinkovito prilagajajo, jo uspešno uporabljajo in s tem pomembno razvijajo svojo institucionalnost. O konceptu mediatizacije, kot o stiku z družbenimi realnostmi, govori tudi McQuail. Mediatizacija se v vključevanju več različnih procesov nanaša na posredovanje drugotnih (ali celo tretjih) različic dogodkov in pogojev, ki jih ne moremo neposredno

opazovati sami. Dodatno se nanaša na prizadevanja drugih akterjev in institucij v družbi, da nas kontaktirajo za svoje lastne namene (ali za naše domnevno dobro). To velja za politike in vlade, oglaševalce, izobraževalce, strokovnjake in različne vrste oblasti. Nanaša se na posreden način, na katerega oblikujemo svojo percepcijo skupin in kultur, ki jim ne pripadamo. Bistveni element mediacije je vpletenost določene tehnološke naprave med našimi čuti in stvarmi, ki so nam zunanje. Na splošno velja pojem mediacije v smislu medijskega posredovanja med nami in »resničnostjo« in predstavlja metaforo, čeprav kaže na več vlog, ki jih opravljajo mediji, ko nas povezujejo z drugimi izkušnjami. Izrazi, ki se pogosto uporabljajo za opis te vloge, odražajo različne attribute smiselnosti, interaktivnosti in učinkovitosti. Mediatizacija lahko pomeni različne stvari, od nevtralnega obveščanja, prek pogajanj do poskusov manipulacije in nadzora. Različice je mogoče zajeti s številnimi komunikacijami podobami, ki izražajo različne ideje o tem, kako nas lahko mediji povežejo z realnostjo (McQuail 2009, 73–74). Pri tem pa je potrebno pozornost usmeriti tudi na vpliv medijskih vsebin na vrednote, saj je proces ustvarjanja vrednostnih sistemov v medijskem delovanju v veliki meri vezan na ustvarjanje potrošnikovih potreb, ki so nemalokrat prikrite in jih ciljni posameznik težko prepozna. Vrednote so lahko podvržene spremembam, zato je proces filmske pedagogike pomembno orodje za reproduciranje vrednostnih sistemov. Vrednote usmerjajo naše mišljenje in ravnanje s tem, ko določajo, kaj je v določenem družbenem okolju zaželeno in primerno. Na njihovi osnovi oblikujemo tudi stališča. V tem kolesju igra pomembno vlogo samodejavnost, lastna razmišljanja in lastna volja, in sicer pri (pre)oblikovanju vrednot, kar predstavlja pomemben člen v kontekstu analiziranja posameznikove angažiranosti k razmisleku o vsebini, zgodbi, ki jo manifestira film. Stališča in vrednote so vezane na socialne prezentacije, ki so družbeno producirane in posameznika usmerjajo v odnosih z drugimi ter glede na skupen konsenz razumevanja nudijo uspešno komunikacijo med člani skupnosti ter reprezentirajo objektivno resničnost. In če se navežem na šolsko polje in otroke, ki bodo v nadaljevanju fokus analize vloge filmske pedagogike, je smiselno preučiti vidik znanja kot socialne reprezentacije, v okviru katere je znanje opredeljeno kot kategorija, ki ima družbeno bit in družbeno lokacijo. Otroci ne pridobijo določenih interpretacij družbene realnosti niti se ne zavzemajo za moralne standarde preprosto zato, ker so to cilji racionalnih načinov mišljenja ali presojanja, otroci lahko tovrstne ideje izražajo v obsegu obstoječih načinov razmišljanja o svetu znotraj skupnosti, ki ji pripadajo (Emler in Ohana 1993, 79). Razumemo torej lahko, da se ideje širijo znotraj posameznega družbenega okolja in se oblikujejo v strukturirane vsebine, ki si jih člani skupnosti delijo. Ideje jim tako prek izkustvenega procesa postanejo skupne. Pri tem pa je

pomembno opozoriti, da se ideje in predstave ne porajajo samo iz neposrednih izkušenj, ampak v veliki meri tudi iz reprezentacije posamezne izkušnje, ki je sami neposredno ne doživimo, ampak je le reprezentirana. Ta reprezentacija lahko poteka prek ožjega socialnega okolja, socialnih okolij, v katerih delujemo ali pa prek medijev. Bergala omenja Dominiquea Chapuisa, ki je v zapisu v *Cet enfant de cinéma* že leta 1993 pravilno zaznal, da bo vse intenzivnejša potrošnja in komunikacija močno vplivala na otroke, ki bodo veliko težje sprejemali ljubezen do filmov, ki se jim vsaj malo upirajo. Umetniško delo, ki bo pustilo sled, je tisto delo, ki se upira in se ne ponuja neposredno (Bergala 2017a, 53). Zavedati se moramo pomena vizualne atraktivnosti produktov, ki jo nudi družba množične potrošnje in na kateri temelji blagovna izmenjava. V tem procesu lahko film poleg umetniške vloge, ki zahteva določen trud, odigra tudi pomembno pedagoško nalogo, saj lahko omogoči mlademu gledalcu raziskovanje lastnega odnosa do sveta, ko je ta vpet v neposrednost vsakdanjega življenja. Gledalcu omogoča, da pogleda v vsakodnevna ukalupljena razmerja na način, ki mu razkriva večplastnost, širi pogled in omogoča vpogled.

Vplivi na socialno dojetje potekajo prek institucionaliziranih oblik, ki delujejo v okviru izobraževalnih, religioznih, interesnih in mnogih drugih skupin ter predstavljajo mesto kroženja in vplivanja. Vzgoja tako nikakor ni sredstvo, kot opozori Foucault, s katerim lahko vsak posameznik v družbi pridobi dostop do kateregakoli tipa diskurza, saj v svojem širjenju vsega, kar omogoča in onemogoča, vzgoja sledi tistim linijam, ki so jih zaznamovale socialne razdalje, opozicije in boji. Ves vzgojni sistem je politični način, s katerim se ohranja ali spreminja prilaščanje diskurzov, z vednostmi ali močmi, ki jih diskurzi nosijo s seboj. Doktrinalne skupine, diskurzivne družbe, rituali in družbene prilastitve, ki so abstraktno prikazane kot ločene, se večinoma časa vežejo druga na druge in razdeljujejo subjekte v različne tipe diskurza, pri čemer določenim kategorijam subjektov omogočajo prilaščanje diskurzov, kar bi lahko opredelili kot veliki postopki podvrženja diskurza. Tako npr. sistem izobraževanja ni nič drugega kot ritual besede, kvalifikacija in učvrstitev vlog za govoreče subjekte, vzpostavitev neke, sicer razpršene, doktrinalne skupine, razdelitev in prilaščanje diskurza z njegovimi močmi in vednostmi (Foucault 2008, 22–23). Otrok je v vzgojnem procesu v teh strukturah podvržen sistemom, ki med seboj součinkujejo in ga prek različnih oblik vplivanja usmerjajo ter mu dajejo občutek pripadnosti. V kontekstu obravnavane tematike je vezano na kroženje diskurzov pomembno, po kakšnih filmih posegajo otroci in mladostniki, ki po eni strani zaradi že izoblikovanega okusa in po drugi strani zaradi

dosegljivosti določene vrste filmov težje dostopajo do kvalitetnih filmov. Kot navaja Bergala (2017a, 67):

»Današnji otroci in mladi imajo vse manj možnosti, da bi se v običajnem družbenem življenju srečali s filmi, ki niso "mainstream" trenutnega potrošništva. Šola (in drugi z njo povezani prostori) je še zadnji kraj, kjer bi se to srečanje lahko zgodilo. Tako je bolj kot kadarkoli naloga šole, da na preprost in trajnosten način olajša dostop do zbirke del, ki posredujejo visoko, nedemagoško idejo o najboljšem, kar lahko film ponudi, in pripomorejo k popolnejšemu razumevanju filmskih del.«

Šola je tista, ki lahko organizira soočenje otrok in mladostnikov s tistimi filmskimi vsebinami, ki jim zmorejo približati drugačno filmsko izkušnjo ter odprejo razpravo, kjer učitelj nastopa kot mentor z vzpodbudo in angažmajem in ne s konceptom pravilnosti oz. nepravilnosti. Pri tem pa je pomembno, da otrok pride do srečanja s takšnimi vrstami filmov, ki to omogočajo, kar pa je večini nedosegljivo, saj tovrstni filmi do njih težko dospejo. Zato je v navedenem kontekstu ključna vloga šole, ki to srečanje lahko omogoči. In v sodobnem digitalnem svetu so tehnična sredstva možnost tovrstnih srečevanj naredila še dostopnejša. V kontekstu relevantnosti filmske vzgoje v šolskem polju<sup>62</sup> ter organizacijo interakcije med filmsko podobo in razumevanjem le-te se je smiselno navezati na Bergalaja in njegovo opredelitev srečanja s filmsko umetnostjo kot ciljem filmske vzgoje. Kot navaja Bergala (2017a, 18–19) so digitalne spremembe prinesle tudi možnosti sprememb v filmski pedagogiki, kjer je prišlo do premika in prave male revolucije v filmski vzgoji v šolah, saj imamo sedaj na voljo enostavni pripomoček, ki ga lahko uporabljamo na preprost način in ne predstavlja velikega stroška. Filmska vzgoja predstavlja izziv za učitelja, saj mu ne le omogoča, temveč od njega zahteva nekonvencionalne pristope v pedagoškem procesu, s katerimi pri učencih spodbudi željo po miselnem raziskovanju in omogoči razmislek, ki odpira duha. S spoznavanjem in preučevanjem tematik, ki se jim odprejo prek novih filmskih izkušenj, vzpostavljajo odnose s svetovi, ki bi jim brez tega ostali nepoznani in neodkriti. Tovrstni pedagoški proces jim dodatno omogoča odkrivanje in spoznavanje lastnega jaza, oblikovanje ter izražanje individualnih pogledov, ki niso podvrženi pedagoškemu kriteriju

---

<sup>62</sup> »... skozi izobraževanje dobimo jezikovna orodja in reference, ki nam omogočajo, da lahko izrazimo estetsko izkušnjo in jo konstituiramo, s tem ko jo izrazimo. V tem odnosu se namreč potrdi odvisnost estetske dispozicije od preteklih in sedanjih materialnih pogojev obstoja, ki so predpogoj tako za njegovo konstituiranje kot za uporabo in kopičenje kulturnega kapitala (najsi bo izobrazbeno potrjen ali ne), ki si ga lahko pridobimo samo, če se oddaljimo od ekonomske nujnosti« (Bourdieu 2012, 253–254).

merjenja (ne)pravilnosti. Spodbujanje razmišljanja in vključevanja v razprave s skupino ustvarjajo razvijanje avtonomnega kritičnega razmišljanja. Manko tovrstnih stimulacij in motivacij otrok in mladostnikov je večji tudi zaradi virtualnih okolij, ki jim nudijo veliko mero opolnomočenja brez obligacij in v katerih se čutijo svobodne. Bergala (2017a, 20) govori o kulturi »mladih« kot o močni kulturi, ki se je oblikovala na osnovi ukalupljenja v skupnostne vrednote, ki so ozkogledne in v nasprotju s kulturnimi vrednotami, ki izhajajo iz izvornega in šolskega okolja. To kulturo »mladih« soustvarjajo mediji, filmi pa jo v veliki meri sooblikujejo. Ob veliki izpostavljenosti mladih medijem, spletnim skupnostim in filmom v sklopu dominantnih distribucijskih poti, se jim oblikuje instanten okus in naraščajoča potreba po hitrih zadovoljitvah. Svetovi, s katerimi se mladi soočajo, predstavljajo poligon njihovih prizadevanj, vrednot in želja, zato so vsebine, ki so jim izpostavljeni, tudi filmske, vredne diskusij in ukrepov. Kako torej otroke in mladostnike naučiti gledanja filmov? Štrajn v kontekstu pomena filmske vzgoje govori o vzgoji pogleda, ki »predvsem odpira družbeni prostor za samoidentifikacijo subjekta. Če s prvega stališča vzgoja predpisuje okus, oži pogled na gibljive podobe, vsiljuje okvir reprezentiranja in interpretacije, je okus in vse drugo z drugega stališča zrelativizirano, osvobaja pogled in usmerja k zavračanju spregleda, ki ga že od nekdanj posebej sistematično razvijana manipulacija s podobami zna organizirati.« (Štrajn 2017b) Šola predstavlja prostor, kjer se mladi gledalec lahko sreča s filmom, ki mu drugače po vsej verjetnosti ne bi prišel na pot. Kot navaja Kroflič, je umetniška imaginacija jedro umetniške izkušnje in poveže ustvarjalni proces umetnika s procesom podoživljanja občinstva. To je vzrok, da ima vsakršen stik z umetnino, pri čemer ne gre le za njeno ustvarjanje, pomembno antropološko in s tem tudi pedagoško vrednost. Imaginacija ni enačena s prosto domišljijo, saj posamezniku omogoča, da doseže svet drugega tako, da se vživi v ta drugi svet, ustvarjen s strani umetnikov, pri čemer se mu odprejo nove perspektive pogleda na življenje. Imaginacija mu omogoča, da se vživi v umetniško kreirano osebo ali dogodek, sočustvuje z njeno usodo, reflektira dogodke, ki se mu drugače morda sploh ne bi zgodili, ustvarja vizije o možnih svetovih brez sebičnosti in nepravilnosti, ob tem pa sam sebe ukinja kot središče sveta. Te komponente imaginacije so kapacitete, ki poglobljajo posameznikovo etično zavest (Kroflič 2007a, 8). Globoko občuteno doživetje poteka prek umetniškega stika z zunanjim svetom, s čimer posameznik ne le spoznava tuje svetove in izkušnje, ampak v tem procesu spoznava tudi samega sebe. Reprezentacija izkustva mu tako omogoča doživljanje, ki se lahko veže na njegove pretekle izkušnje in torej potekajo procesi podoživljanja ali pa je doživljanje čustev drugega povsem novo spoznavanje tako sveta kot samega sebe. Greene opredeljuje, da empatijo v največji

meri omogoča imaginacija, skozi katero lahko sestavimo skladen in stabilen svet. Omogoča nam prehajanje med praznimi prostori s tistimi, ki jih učitelji poimenujejo »drugi«. Če so nam ti drugi pripravljeni dati vodila, lahko na neki način pogledamo skozi oči tujcev in slišimo z njihovimi ušesi. Od vseh kognitivnih zmogljivosti je namreč ravno imaginacija tista, ki nam dovoljuje, da zaupamo v alternativne realnosti. Omogoča nam, da razbijemo z obstoječim kot samoumevnim, da razveljavimo poznana razlikovanja in definicije (Greene 1995, 3). Vendar pa je potrebno upoštevati, da je nujna potrpežljivost za naravno pot razvoja do želje po recepciji umetniških filmskih vsebin. Mladi morajo dobiti možnost, da ustvarijo odnos s filmom, potrebno jih je vzpodbuditi do lastnega angažmaja, ki je potreben, da pride do razmerja s filmsko zgodbo. Kot navaja Sobchack, filmska izkušnja temelji na vzajemni predpostavki svoje intersubjektivne narave in funkcije, utemeljene na razumljivosti utelešene vizije. Njen pomen izhaja iz skupnega prepričanja in skupnih dokazov, da sta vsebina in struktura kinematografskega zaznavanja in izražanja sami po sebi zmožni odražati univerzalnost določenih področij izkušenj (Sobchack 1995, 38). Tako univerzalne izkušnje, ki si jih deli določena družbena skupnost kot tiste, ki so lastne posameznikom, predstavljajo pomemben del dojetja, ki si ga gledalec izgrajuje prek filmske izkušnje. Je pa potrebno v procesu filmske pedagogike mladim, poleg umeščanja posameznega dela v družbeni kontekst, nuditi tudi možnost vključitve v ustvarjalni proces, kjer skozi lasten umetniški angažma pridobijo možnost doživetja izkušnje (so)ustvarjanja filmskega dela. Mesto tega srečanja lahko predstavlja institucija, znotraj katere lahko v stik s filmom dospejo vsi otroci in mladostniki, ki so vanjo vključeni, to je šola.

Filmska kultura pomembno doprinese k soustvarjanju razmerij v procesu vzgoje otroka in mladostnika, ki vodi v razvoj debat kot razumevanja tako vsakdanjih kot kompleksnih področij življenja. Namen filmske vzgoje je v prvi vrsti usmerjenost k vzgoji filmskega gledalca, da bo prek filmske izkušnje znal izražati svoja doživljanja, svoja mnenja in svoj pogled na svet. Štrajn v tem kontekstu opredeljuje širšo vlogo filmske vzgoje, ko povzema, da je mogoče tudi negativne učinke digitalizacije, ki so neizbežni, nevtralizirati samo z vzgojo pogleda k analitičnemu in kritičnemu dojetju (Štrajn 2017b, 15). Načini medijske uporabe so se s hitrim tehnološkim razvojem izjemno spremenili. Pri tem pa je pomembno, da se mladi naučijo vzpostavitev odnosa in kritične distance do vsebin, ki jih vključujejo v svoj vrednostni sistem. Predvsem pa je pomembno, da si znajo ustvariti prostor in čas za razmislek, brez katerega selektivne recepcije ne morejo izvajati. Prek izbranih filmov v toku pedagoškega procesa lahko mlademu gledalcu omogočimo, da razmišlja o tematikah, do

katerih brez te izkušnje po vsej verjetnosti ne bi prišel. Morin govori o umu gledalca, ki nenehno opravlja velikansko delo, pri čemer se izmenjujeta dva sistema participacije, platna in gledalca, ki se prelivata drug v drugega, se dopolnjujeta in združujeta. V filmu se združujeta dve psihični življenji, in sicer tisto, ki je vpisano v filmski trak, in gledalčevo. Ta dva uma sta iste narave, zato je njuna simbioza mogoča. Gledalec ustvarja participacijo, ki ustvarja film. V filmu je jedro, ki ustvarja sistem projekcije-identifikacije (Morin 2015, 147). V realnem življenju neprestano potekajo procesi projekcije in identifikacije, prek filmske izkušnje se ti procesi odvijajo na osnovi povezovanja filmskega prikaza z našim resničnim življenjem. Ta proces se odvija na osnovi gledalčeve subjektivnosti, in sicer tako z identifikacijo s tistim, kar nam je podobno, kakor tudi s tistim, kar nam je tuje. Učenec potrebuje celostni pristop, da v procesu filmske vzgoje pridobi možnost za tovrstno izkustvo, s katero vstopi v svet, ki bi mu brez te izkušnje ostal nedotakljiv in tuj. Spoznanje, ki ga v tem procesu doživi in posledično vnese v svoj izkustveni svet, predstavlja potencial za razširjeno dožemanje ljudi in sveta. Bergala opredeljuje vlogo štirih pravil, ki zadevajo šolo, in sicer: 1. organizirati možnost srečanja s filmi; 2. določiti, seznaniti, postati posrednik; 3. naučiti rednega obiskovanja kina; 4. ustvarjati povezave med filmi. Šola je tista, ki mora organizirati srečanje čim večjega števila učencev s filmom, za katerega bi sicer imeli zelo malo možnosti, da ga vidijo. S tem ko učitelj prevzame vlogo posrednika, se spremeni tudi njegov simbolični položaj. Vloga učitelja se za ta čas preneha in ustvari se stik z učenci, v katerega je vpet osebni odnos, ki je skorajda nujen za uspešno iniciacijo. Pri tem mora učitelj izstopiti iz okvirjev svoje vzgoje. Po prvem srečanju s filmom bi morala šola učencem omogočiti preprost dostop do filma. Dostop, ki naj vzpodbudi otroke ne le k analitičnemu, temveč k ustvarjalnemu in kritičnemu branju, mora biti stalen, živ in individualen. Tovrsten proces pa potrebuje čas, ki se včasih meri tudi v letih. Šola mora to sprejeti, kakor mora sprejeti tudi to, da njena naloga ni v tem, da konkurira zakonom in načinom delovanja zabavne industrije. Šola mora sprejeti drugost umetniškega srečanja in pri tem dopustiti, da umetniško delo ostaja tuje. Pomembna naloga šole je iskanje tematskih povezav med sodobnimi in preteklimi filmi. Učence mora naučiti, kako naj ustvarijo te povezave, kako naj povežejo film, ki ga gledajo, z drugimi filmi. Ko skozi umetniško delo izkusimo lastno človeškost, se lahko povežemo s celotno verigo, katere del je to umetniško delo (Bergala 2017a). Pri tem je smiselno izpostaviti, da je v tem procesu potrebno spodbujati razumevanje, zanimanje in razmišljanje o področjih, ki segajo izven področja filma in filmske vzgoje, saj je film sredstvo, s katerim učenec vstopa v polja odkrivanja in raziskovanja neomejenih sfer življenja, ki se mu odkrijejo s pomočjo filma in hkrati segajo



preko njega. Šola pa je tisto mesto, ki lahko doseže, da se to popotovanje mladega uma omogoči neselektivno in neomejeno. Pomembnost filmske vzgoje v šolskem polju izpostavlja tudi Bourdieu (2012, 221):

»... izobraževalna ustanova uspe narekovati kulturne prakse, ki jih ne privzga in jih celo izrecno ne zahteva, a kljub vsemu spadajo med statusno pripisane attribute poklicev in nazivov, ki jih podeljuje, ter družbenih položajev, do katerih ti nazivi odpirajo vrata. Ta logika nedvomno pomembno vpliva na dejstvo, da se legitimni estetski čuti, ki je posledica pogostega stika z določeno vrsto del – se pravi literarnih in filozofskih normativno priznanih del v izobraževalnem sistemu – širi tudi na druga, manj legitimna dela, kot je avantgardistična literatura, ali na akademsko manj priznana področja, kot je film: težnja k posploševanju je vpisana v samem načelu dispozicije za prepoznavanje legitimnih del, čuta za prepoznavanje ter zmožnosti prepoznati njihovo legitimnost in ugotoviti, da so ta dela sama po sebi občudovanja vredna, kar je neločljivo povezano z zmožnostjo, da v teh delih prepoznamo nekaj že znanega, se pravi ustrezne slogovne značilnosti, da jih lahko opredelimo v njihovi edinstvenosti ("to je Rembrandt" ali celo "to je Mož z zlato čelado") ali kot predstavnike določene kategorije del ("to je impresionist").«

Umetnost ima pomembno vlogo pri vzgoji otroka in njegove človečnosti, pri čemer pa umetniška vzgoja ne sme biti le prenos sporočilnosti, ampak mora vključevati tako lastno izkušnjo, empatične procese, udeležbo z lastno ustvarjalnostjo in kritični razmislek. Greene razume vlogo učitelja umetnosti v osnovi kot proces omogočanja mladim, da se prebudijo na način osmišljenja tega, kar vidijo in slišijo ter sodelujejo v delu s tem, ko izkusijo umetnost kot način razumevanja. Medtem ko razlikujemo med analitično, abstraktno racionalnostjo, se pogosto povezujemo s poznavanjem in relacijami, ki nas pripeljejo v osebni stik z umetniškimi deli in v tem kontekstu lahko umetnost imenujemo način razumevanja. Izkušnje in vedenje, pridobljeno na ta način, nam odprejo nove modalitete, pripeljejo nas do stika s prvobitnostjo in prvotnim načinom zaznavanja. Srečanja z umetnostjo nikoli ne morejo biti končne točke, lahko pa nas izzovejo do novih izkustvenih točk (Greene 195, 149). Vse vrste umetnosti omogočajo transformacijo posameznika, ki pa mora imeti možnost, da različne vrste pobliže spozna in najde pomen v tistih, ki so blizu njegovemu življenju in prek katerih lahko vzpostavi odnos in dialog z umetniškim delom. Angažiranost mladega gledalca se lahko posebej intenzivno manifestira ob ogledu filma, ki pušča prostor za lastno kreacijo, kar je iz pedagoškega vidika filma izjemno pomembno. Kot navaja Bergala (2017b): »Vedno sem bil prepričan, da morajo učenci razumeti približno

polovico tega, kar vidijo. Kajti ravno to, da druge polovice ne razumejo, jih razdraži, počutijo se napadene. Filmi, ki jim ostanejo v spominu, niso tisti, ki so jim povzročali ugodje, ampak tisti, ki so se jim upirali, ki se jim niso kar tako vdali.«

### 5.2.1 Izziv za učitelja

Proces filmske vzgoje zahteva od učitelja razmislek o drugačnih pedagoških metodah, saj vodenje učenca skozi filmsko izkušnjo zahteva pristope, ki niso identični ustaljenim pedagoškim modelom. Kot navaja Bergala, otroci ne pričakujejo, da jih naučimo, kako naj berejo filme, saj menijo, da so jih sposobni razumeti sami, že preden sploh pride do učne ure. Prisoten je strah učiteljev, ki zaradi strokovne neizobraženosti na tem področju uporabljajo preverjene pedagoške bližnjice<sup>63</sup>, ki pa izdajajo sam film. V filmski vzgoji ni ključno samo znanje učitelja o filmu, ampak predvsem njegov odnos in pristop, saj o filmu lahko govorimo zelo preprosto in brez strahu, zavzeti pa je treba pravo držo. To pa predstavlja v izobraževalnem procesu pravo malo revolucijo (Bergala 2017a, 22). Otroci so ob prihodu v šolo že močno opremljeni z digitalnim znanjem, so gledalci filmov in uporabniki mnogoterih naprav ter celo ustvarjalci avdiovizualnih produktov. Podobno kot Bergala poudari tudi Štrajn (2017b, 12):

»Kar šola lahko počne, zadeva območje refleksivnosti. Gre za to, da pravi objekt njene pedagoške dejavnosti ni toliko predvsem razlaganje in pojasnjevanje tistega, "kar vidimo", ampak je njen objekt sam pogled, kar je oznaka subjektivne dejavnosti z vsebovanimi učinki delovanja nezavednega in zavednega. Pogled je torej neposredno neujemljiv v verbalno razlago. Ampak to ne pomeni, da ga ni mogoče uriti in ostriti zlasti posredno, torej tako, da ga prakticiramo, da skupaj z učenci preverjamo neizčrpno avdiovizualno izkustvo. Kolektivni okvir, ki ga zagotavlja šola, to prakso lahko omogoči v formi, ki se lahko kar najbolj približa razumevanju "pogleda drugega", kar pomeni, da bi se šola lahko prav preko filmske vzgoje približala temu, da bi se soočila z vsekakor teoretskim, a v pojavih stresov, dezorientacije in razširjene anksioznosti manifestnim problemom "razsrediščenega subjekta".«

Vzgoja in mentorstvo ob filmu in ne le poučevanje filma zahtevata odmik od uveljavljenega načina poučevanja v okviru institucionaliziranih oblik. Vendar pa je potrebno poudariti, da

---

<sup>63</sup> O bližnjicah Bergala (2017, 22) govori »v smislu dojetja filmov kot ustvarjalcev smisla (avtor je izbral tak kot ali ta kader, ki pomeni to in to) ali, kar je sicer manjše zlo, dojetja filmov kot proizvajalcev občutkov«.

se premiki v pedagoški stroki ne odvijajo zgolj na področju »mehkejših« predmetov. Vse pogosteje se odpirajo razprave tako v splošni javnosti kot v stroki glede celostne vloge učitelja, ki ne more biti samo prevodnik informacij. Bergala izpostavi vprašanje, na kakšen način naj filmska vzgoja podaja svoj predmet poučevanja. Ob soočenju s tako kompleksnim, živahnim in samovoljnim predmetom kot je filmska vzgoja, je pomembno vzpostaviti pravi odnos, pri čemer je bolje imeti učitelja, ki ve malo in k filmu pristopa odprto, kot pa imeti pedagoga, ki se oklepa trdno zasidranega znanja in podaja definicije o toku kamere in načinih snemanja (Bergala 2017a, 92). Vendar pa je očitno, kot navaja Korthagen, da dobrega učitelja ne moremo opisati zgolj s termini določenih izoliranih kompetenc. Obstaja klasično protislovje med pogledom, vezanim na kompetence in poudarkom na učiteljevi osebnosti, ki se še vedno odvijajo v debatah o izobraževanju. Ključna prizadevanja za opredelitve kakovosti učitelja morajo upoštevati različne nivoje, ki so vključeni in se fundamentalno razlikujejo eden od drugega. Kompetence učitelja so le eden izmed nivojev, nikakor pa niso zadosten pogoj. Učitelj mora biti sposoben vključevati in posredovati na različnih, tako zunanjih kot notranjih, nivojih. Na ta način se učitelj lahko izogne neskladju med svojim vrednostnim sistemom in lastnim delovanjem v praksi (Korthagen 2004). Pedagoški proces se odvija skozi individualno izkušnjo učenca, ki doživlja filmsko zgodbo kot nekaj drugačnega, s tem ko se sreča z umetnostjo in jo doživi in ne da se o njej le uči. Kot navaja Moore, se učitelji zavedajo, da je zaznavanje otrok učiteljev izvorni način konfiguracije izkušnje zunanjih dogodkov in orientiranja sebe do vsega, kar ga obkroža. Kot imaginacija, ki organizira imaginarno, je njihova percepcija prvotni postopek, ki predstavlja podlago za relacije med poznano tematiko in objektom, ki je poznan. Tovrstni izhodiščni načini postavljanja realnosti skupaj z občutki, vezanimi na družino, in ostale njihove odnose, vplivajo na otrokovo jezikovno učenje in njihovo intelektualno izpopolnitev izkušnje. Ta vpogled kaže na pomembnost, da osvobodimo otroke, da povedo svoje zgodbe predvsem zato, da lahko dajo pomen razvoju njihove lastne racionalnosti (Moore 1995, 53–54). Mladi se opolnomočijo kot zavestna bitja, zmožna refleksije, ko so njihova mnenja prepoznana kot relevantna ter njihove interpretacije spodbujane. Pri tem je pomembno okolje, ki priznava različne perspektive in mnoge možne interpretacije. Že v izhodišču pa je treba izpostaviti, da mora želja po tovrstnem poučevanju izhajati iz lastnega interesa učitelja, da mu tovrstno poučevanje, za katerega bo moral vložiti lasten angažma, predstavlja izziv. Kroflič (2007a, 9) govori o učiteljevem profesionalnem razvoju v kontekstu modela ključne refleksije, ki izhaja iz predpostavke, da »je učiteljeva profesionalna drža utemeljena na osebnih vrednotah in prepričanjih, identiteti in ozaveščenem poslanstvu, kompetence pa so sicer potrebne, a

vendar zgolj površinske zmožnosti učiteljevega praktičnega delovanja. Menim, da je Korthagenov koncept ključne refleksije<sup>64</sup>, ki temelji na refleksiji posameznikovih praktičnih pedagoških izkušenj, mogoče dopolniti z imaginativnimi izkušnjami, ki nam jih odstira umetnost.« V praksi je pri vpeljevanju filmske vzgoje v kurikulum bistveni del angažmaja potrebno vložiti v podporo učiteljem, ki ne glede na lasten interes in entuziazem potrebujejo informacije, na katerih lahko izgradijo svoj pedagoški in osebni angažma. Šprah izpostavi vprašanje kompetenc ter opozori, da pedagoška dejavnost ne more biti usmerjena le na razlago in interpretacijo vidnih vsebin, ampak se mora v enakem delu posvečati dejavnikom samega pogleda in zasnove vedenja, ki ga lahko doseže zainteresirani pogled učencev in dijakov. Zato meni, da je zelo pomembno, da se pedagoški delavci aktivno vključijo v procese izobraževanja s področja filmske vzgoje, ki ga izvajajo ustrezno usposobljene institucije, z namenom prispevanja zapolnjevanja praznine v ponudbi strokovnih vsebin za dodatno izobraževanje učiteljev na področju različnih možnosti in načinov uporabe filma v kurikularnem procesu, kot ga npr. izvajajo v Kinoteki. (Šprah 2016, 8) Na ta način lahko obogatene dodatno pridobljene zunanje kompetence učinkovito povežejo s svojimi osebno lastnimi, vrednostnim sistemom in lastnim interesom. Kot že poudarjeno pa je v tem procesu pomembno poudariti, da učitelj o »filmih, ki jih ima rad, govori s popolno iskrenostjo – in z delom otroštva, ki ga nosi v sebi. Pri tem pa je pomembno, da je sam resnično užival ob ogledu, da se torej ne pretvarja in ne zateka k pedagoškemu pokroviteljstvu na način: *»To je dobro zanje, čeprav zame ni.«*» (Bergala 2017a, 58). Filmsko pedagogiko je Bazin razumel kot pomembno dejavnost, saj se bo s tem, ko bodo ljudje vzljubili dobre in kvalitetne filme, publika filmsko izobrazila in sama zahtevala boljše filme in s tem pozitivno vplivala na samo produkcijo filmov.

### 5.2.2 Celovita filmska izkušnja v pedagoškem procesu

Film lahko otrokom in mladostnikom pokaže perspektive pri osebostnem razvoju in vstopanju v nove relacije odnosov. Kroflič opredeljuje, da umetniška imaginacija posamezniku omogoča odpiranje novih svetov in spoznanj, dodatno pa odpira nenehno

---

<sup>64</sup> Koncept ključne refleksije celostno opredeljuje učiteljev pristop z upoštevanjem večplastnosti učiteljeve osebnosti in poleg tradicionalno priznanih dimenzij upošteva tudi njegove izkušnje, znanja, stališča, prepričanja in vrednote. Dimenzije lahko učinkovito delujejo le, če so povezane med seboj. Metaforično poimenovanje z navedbo čebule ponazarja večplastno učenje na več ravneh, pri čemer se upoštevatata tako racionalna kot čustvena raven. Koncept se navezuje na gestalt pristop v navezovanju na kohezivno celoto zgodnjih izkušenj, vzornikov, potreb, vrednot, občutkov, podob in rutin, ki so (običajno nezavedno) izzvani v konkretnih situacijah (Korthagen 2004).

odprtost lastne identitete, kar pa označuje kot nujno konstrukcijo realnosti v globaliziranem svetu razlik pozne moderne. Vrednost umetniške izkušnje se kaže v velikem obsegu razkrivanja različnih perspektiv življenja in v odpiranju identitetnega razvoja v svetu, ki je poln razlik in neprestanih srečevanj z Drugim/Drugačnim, kar sledi ideji osebne izpolnitve v človečni, pravični, solidarni in inkluzivni skupnosti (Kroflič 2007b, 26–27). Z vključenostjo čim večjega števila učencev v filmsko izkustvo je ta koncept lahko pomemben pripomoček v razbijanju stereotipov in predsodkov. Vpeljava filmske vzgoje v kurikulum sicer predstavlja kompleksne procese. Bergala (2017a, 23), ki je v okviru vpeljave projekta petletnega načrta za vključitev filmske umetnosti v francoske šole<sup>65</sup> sestavil predlog za učenje filmske vzgoje, pojasnjuje, da je bilo predlagano uvajanje umetnosti v šole nekaj radikalno drugega, saj je prekinilo z institucionaliziranimi normami poučevanja in klasične pedagogike. Šlo je za ločitev umetnostne vzgoje od poučevanja umetnosti, pri čemer je bilo pomembno izhodišče, da mora umetnost spodbujati anarhijo, škandal in nered, da lahko ostane umetnost. V Sloveniji je bil aprila 2018 sprejet učni načrt filmske vzgoje kot izbirnega predmeta. Program za sedmi, osmi in deveti razred osnovne šole so pripravili člani medresorske strokovne skupine, ki je bila sestavljena za pripravo strategije razvoja nacionalnega programa filmske vzgoje. To predstavlja pomemben korak k celostni umeščenosti v vzgojni proces umeščanja filma kot obveznega predmeta, pri čemer je potreben sistematični pristop in odprtost politike in pedagoške stroke. Kot je navedeno v učnem načrtu izbirnega predmeta filmska vzgoja, ki je začel veljati 01. 09. 2019 (Učni načrt, izbirni predmet filmska vzgoja, 2018):

»Film predstavlja v današnjem času, ki je vse bolj podvržen avdiovizualnemu dožemanju sveta, eno najbolj pomembnih in hkrati priročnih sredstev za soočanje mladih s temeljnimi dejavniki sodobne družbe in kulture. Predmet filmska vzgoja zajema širok spekter elementov, ki opredeljujejo film – obravnava ga kot umetniško delo, kot sestavino avdiovizualne kulture, kot sredstvo obveščanja in kot element novih tehnologij. Namenjen je spoznavanju osnov filmske umetnosti, filmskemu doživetju in filmski ustvarjalnosti. Poudarek predmeta je na vzgoji gledalca, ki film doživlja in ga razume kritično ter ustvarjalno.«

---

<sup>65</sup> Ob uvajanju načrta za vpeljavo umetnosti v francoske šole na povsem nov način leta 2001 so se pojavili težnje proti. »Ta močna in nova ideja je vzbudila razburjenje in upor v središču aparata nacionalne vzgoje, na vseh stopničkih hierarhije. Institucija po naravi teži k normalizaciji, ublažitvi, posrkati želi elemente tveganja, ki ga predstavlja srečanje s kakršno koli obliko drugosti; to počne zato, da pomiri samo sebe in svoje uradnike« (Bergala 2017a, 24).

Štrajn poudarja, da »filmska vzgoja ostaja paradigma, tradicija in zgodovina trenutno že potekajočih procesov transformacij procesov učenja na vseh ravneh« (Štrajn 2017b, 14). Potrebno je vzpostaviti sistem celostnega strokovnega programa, v okviru katerega se lahko učitelji kontinuirano izpopolnjujejo, poleg tega pa izvajanje filmske vzgoje v šolah ne more biti izvajano brez neposredne in intenzivne povezave s filmsko stroko. Bergala (2017a, 23–24) poudarja, da si učitelj umetnosti ne sme lastiti, ne sme biti njegova zasebna domena, ampak mora biti izkušnja drugačnega v šoli, umeščena mora biti v pouk ne samo za učence, temveč tudi za učitelje. Ključno v procesu filmske vzgoje je srečanje otroka in mladostnika s filmom, kar predstavlja predpogoj, da pride do procesa vzgajanja gledalca v okviru filmske pedagogike in možnosti prenosa v polje izven šolskega, v vsakdanje življenje. To pa ni ključno samo z vidika vrednosti umetniške izkušnje, ki posamezniku odpira polje doživljanja, temveč je pomembno tudi z vidika specifik uporabe sodobnih tehnologij. Digitalni razvoj omogoča večjo dostopnost v distribuciji, širše možnosti konzumiranja, dodatno pa pomemben delež, ki ga omogočajo novi mediji, predstavlja lastno udeležbo mladih v produkciji vsebin, kar predstavlja pomemben del razumevanja širšega polja, ki ga zajema filmska pedagogika. Ustvarjanje video vsebin je današnji generaciji mladih izjemno blizu, saj je njihov svet preživljanja prostega časa prežet s deljenjem njihovega načina življenja prek digitalnih podob, ki jih ustvarjajo sami. Ustvarjanje filmskih vsebin v okviru pedagoškega procesa tako lahko predstavlja spodbudo učencem, da prek filmske pripovedi, kjer gre za posamezne dele filma in ne zaključeno celoto, izrazijo svoje ideje, razmišljanja, dvome, poglede. Še pomembnejša pa je vrsta filmov, ki dosega mlade. »Otroci se učijo slediti običajnim filmom z učenjem shem in norm, z odkrivanjem, kateri pojmi vzročnosti, časa in prostora so dovoljeni v okviru prevladujočega modusa in ustrezajo filmskim namigom. Ljudje začnejo ceniti različne filme tako, da pridobivajo sheme in ugotovijo, kaj je v danih modusih normativno« (Bordwell 2012, 206). Mladostnikovo individualno doživetje filma ga vodi v razmišljanje in občutenje, pri čemer mora biti učitelj njegov podpornik, ki tega procesa ne sme prekiniti. Ker gre za intimni proces, je pomembno, da mladostniku pusti dovolj prostora za mobilizacijo vstopanja v film, doživljanja in nadalje tudi izražanja. Učitelj, ki deluje kot mentor, mora biti prilagodljiv in odprt, da omogoči in odpre izkušnjo spoznavanja novih razsežnosti sveta. Učilnica naj otroku nudi skrben prostor hranjenja z znanjem, s ciljem spoznavanja učencev z različnimi koncepti, ki bodo njegov proces učenja dopolnili in mu omogočili učenje dialoga, v katerem se lahko postavijo kot sogovorniki, ki vedo, da je še ogromno vsebin, ki jih lahko odkrivajo in ogromno vprašanj, ki jih lahko postavljajo. Polje, ki se na tem področju odpira, nudi potencial za nadgradnjo

uveljavljenega izobraževalnega koncepta, saj je področje filmske umetnosti tista sfera, ki zahteva drugačen pedagoški pristop, ki lahko učiteljem odpira poti do lastne pedagoške izraznosti. Umetnost v svoji biti razburja, razburka in ustvarja nemirnost. Tako povzroča preobrate in meče družbi lastno podobo v razmislek. Zbuja iz apatije in spodbuja k aktivnosti. Ko se mladostniku zamaja svet udobja, je na poti, ko se mu odpre horizont, večplastni prostor ter čas za razmišljanje. Pomen filmske vzgoje se tako odvija tako na estetski kot na individualni ter družbeni ravni.

## 6 ZAKLJUČEK

Posameznik je lahko zaradi svoje različnosti, ki izhaja iz odstopanj od večinske doktrine in je etiketirana kot drugačnost, soočen z diskriminacijo, ki rezultira v izločenost iz osrednjega družbenega prostora in odmaknjenost v marginalizacijo. Večinsko pogosto rezultira v dominacijo in se prek ideologij vključi v strukture družbenega delovanja. Distanca do različnosti v veliki meri izvira iz stereotipov, ki pogosto vodijo v predsodke in stigmatizacijo. Za soočanje z neznanim ter spoznavanje novega ljudje potrebujemo določen angažma in napor, brez katerega nova doživljanja in izkustva niso mogoča. Mnenja, stališča in vrednote o vsem neznanim tako posameznik pogosto oblikuje na osnovi sekundarnih inputov, ki niso posledica njegovih lastnih izkušenj, temveč odražajo mnenje drugega, najpogosteje medijsko posredovanega drugega, katerega pomen je neselektivno sprejet. Na eni strani je problematizirano kreiranje informacij o vseh oblikah različnosti, ki se v procesu medijsko posredovanih informacij nekritično prenašajo in močno poudarjajo stereotipne označbe, po drugi strani pa so dimenzije vključenosti medijev v vse več funkcij družbenega delovanja vse manj določljive. Pri tem imajo vse večje učinke ne samo na delovanje ljudi, temveč tudi na delovanje institucij in družbe kot celote. V tem manku novega védenja predstavlja ideja inkluzije relevantno paradigmo v pridobivanju neposrednih osebnih izkušenj, ki vodijo v zmanjševanje izključevanja posameznikov in skupin, katerih nove oblike različnosti lahko pomembno prispevajo k razvoju in širini posamezne skupnosti. Inkluzivne možnosti so v praksi omejene in posamezniku teže dostopne in v tej točki postane film relevantni medij, ki lahko približa izkustvo, do katerega ne pride v fizičnem svetu. Film je tako umetniško delo, medij zabave kot tudi komunikacijsko sredstvo, v okviru katerega se vzpostavijo razmerja, ki ustvarjajo reprezentacije. Film omogoči gledalcu, da opazuje in obenem izkusi film, da ohranja določeno distanco in hkrati vstopi vanj. Um in telo postaneta eno in s tem se vzpostavijo pogoji, ki omogočajo proces vplivanja tako na čutne zaznave kot socialno percepcijo. Odnos med avtorjem, filmom in gledalcem je tisti, ki ustvari pogoje, da film postane film.

Film zahteva preučevanje in razumevanje širokega spektra vsebine in konteksta, v katerega je umeščen tako v fazi zasnove, produkcije kot tudi distribucije in prezentacije. Vežano na postavljeno tezo je bila analiza usmerjena v komunikacijsko funkcijo filma. Ker je film obenem umetnost in industrija in v tej združenosti opravlja tako estetsko kot družbeno



funkcijo, je bila v teoretskem delu obravnava usmerjena v oba nerazdružljiva pola. Filme bi morali obravnavati kot kompleksne vsebine, ki na svoj lastni način součinkujejo z družbenimi, kulturnimi in ekonomsko-političnimi dejanskostmi. Analizirani filmi prikazujejo filmsko reprezentacijo, v kateri se zrcali tako obstoječ sistem razmerij moči kot njegova problematizacija, prikazana na način, da gledalca intenzivno nagiba k takšni interpretaciji in razumevanju, kot ju je podal ustvarjalec filma. Polje raziskovanja postavljene teze je bilo potrebno umestiti v družbeni in kulturni prostor, v soodvisnosti s katerima subjekt deluje in na katerega družbene strukture vplivajo, torej tudi film, ki z mobilizacijo pogleda ustvari pogoje za transfer izkustva iz filmske na dejansko resničnost. Ker gledalec pristopa k filmu že opremljen s predhodnimi informacijami, védenjem in izkušnjami, avtorjevo videnje, ki ga izraža film, součinkuje z vsemi pred dispozicijami gledalca. V tem procesu poteka vplivanje na njegovo percepcijo, kjer film sooblikuje gledalčevo individualno dojetje posameznikov in skupin prek prezentirane filmske zgodbe. Socialna percepcija prek zaznavanja, razumevanja in ocenjevanja objekta percepcije omogoča celostno razumevanje samega sebe, drugih oseb in interakcij med njimi. Obstoječe védenje o značilnostih posamezne osebe ali skupine oseb je reprezentirano v spominu in je ustvarjeno na osnovi preteklega védenja te osebe. Znanje o teh lastnostih je posledično reprezentirano na podlagi predhodnih informacij, ki vplivajo na presoje v odnosu do novih ljudi, oseb in odnosov. Posameznik tako na kognitivni ravni dostopa do teh vzorcev in na podlagi spomina ugotavlja skladnost lastnosti določenega vedenja v novih situacijah. Primerjave lastnosti in njihovo primerjanje potekajo v reprezentacijah, v katerih so lastnosti povzete. V primeru, da je izkušenj, vezanih na določeno lastnost malo, potekajo te primerjave na ravni vzorcev. Pri zadostni meri izkušenj pa je znanje o lastnostih preneseno v abstraktno obliko. Za presojo določenih lastnosti je vrsta pridobljenega znanja odvisna od količine izkušenj, ki so nakopičene v spominu in jih je mogoče priklicati. Z večanjem izkušenj postajajo reprezentacije poznavanja določenih lastnosti vse bolj abstraktne. Ko enkrat pridobimo abstraktno znanje o lastnostih, se ljudje pri odločanju o njih zanašamo na te abstrakcije. V tem kontekstu je ob pomanjkanju osebnih izkušenj z osebami, ki so kategorizirane kot različne, poslanstvo filma toliko pomembnejše, saj nudi izkušnjo srečanja s tisto drugostjo, ki v pogojih vsakodnevnega bivanja ni razpoložljiva. Filmska podoba simbolizira ljudi, skupine in odnose med njimi ter gledalca v ta razmerja intenzivno involvira in mu ustvarja pomene. Analiza filmov je bistveno doprinesla k cilju, da nevidno strukturo filma naredi vidno in s tem filmu poda razumljivost v kontekstu raziskovanja osrednjega vprašanja, ki izhaja iz teze. Upoštevanje družbenih procesov, ki so posledica strukturnih

odnosov nadzorovanja, upravljanja in vodenja pomembno determinira razumevanje ustvarjanja diskriminacije in posledično analiziranja vplivov na ustvarjanje in spreminjanje percepcije gledalca. Diskurzivno analitično raziskovanje, ki je bilo vključeno v analizo izbranih filmov, je bilo usmerjeno k raziskovanju dojetanja koncepta različnosti, ki vodi v družbeno neenakost in jo vkomponiranost v jezik in diskurz še dodatno pogloblja in legitimira.

Izhodiščno pot pri usmerjanju metod analize je načrtala filmska teorija, ki je konkretnim predstavljenim analizam filmov omogočila prepoznavati specifične vidike filmske strukture in njihovo vrednost umestiti v interpretacijo gledalčevega pogleda. Kognitivna teorija filma z dognanji o znanju in kompetencah, ki jih gledalci uporabljajo za razumevanje filmov, je tako z interdisciplinarnim pristopom in povezovanjem s teoretskimi dognanji s področja filmske teorije, medijskih študij, sociologije in socialne psihologije omogočila sintezo znanj, ki so rezultat realizacije uporabljenega metodološkega pristopa. Teoretični pogledi, ki so predstavljali gradnik analize, so se med seboj prekrivali, njihovo povezovanje s historično metodo in interdisciplinarnim pristopom kritične analize diskurza je potrdilo postavljeno tezo: *Gledalčevo telo in čuti, ki presegajo zgolj vizualno recepcijo, so izhodišče, na katero se veže osrednje vprašanje v raziskovalnem polju, in sicer, ali lahko film vpliva na percepcijo gledalca o osebah, kategoriziranih kot različnih, v kontekstu razbijanja stereotipov, predsodkov in marginalizacije.* Vsebina, struktura naracije in avtorjeva interpretacija obravnavane tematike so predstavljali osnovo za proces analize tudi, če niso bili neposredno vidni in so to postali z vključitvijo teoretične perspektive, tako z vidika raziskovanja naracije, ki vpliva tudi na recepcijo in percepcijo filma v procesu analize kognitivnih procesov kot z vidika analize subjektivnega avtorjevega pogleda, ki je vplival na gledalčev pogled. Kognitivna teorija pripovedi je s svojo osredotočenostjo na način, kako gledalci razumejo fabulo, postavila v ospredje analizo njihovega socialnega dojetanja. Analize filmov so združevale tako pristop študij, vezanih na subjekt kot študij, vezanih na objekt, pri čemer je prevladovala orientiranost na subjekt, saj je bilo razumevanje pozicije subjekta ključno pri ugotavljanju vplivov na gledalčevo izkušnjo. Vendar pa bi bila subjektna osredotočenost omejena, saj film presega lastno doživljanje, zato je analiza vključevala tudi strukturalističen pristop preučevanja objekta, ki je vključeval razumevanje filma kot besedila, ki je bil vključen v analitično preučevanje.

Pomemben del analize je vključeval raziskovanje vključenosti v filmski diskurz, v okviru katerega potekajo procesi součinkovanja na prejemnike sporočil z novim védenjem, ki se navezuje na predhodno izkustvo, oboje pa se v načinih dojetja povezuje s socialnimi reprezentacijami. Podajanje smisla in povezovanje z obstoječim znanjem prek sistema socialnih reprezentacij omogoča gledalcu vključevanje novih zaznav v prepričanja, na katerih temelji njegovo vedenje. Socialne reprezentacije so vedno že zasidrane v obstoječ miselni tok, v vrednote in verovanje, ob tem pa so vključene v družbeni diskurz, prek katerega omogočajo sprejemljivost. Analiza filmov je pokazala, da je gledalčevo doživljanje filma vpeto v situacijo, ki nadomešča neposredno doživeto socialno situacijo. Prisotnost drugega ali drugih vpliva na posameznika ne glede na to, ali je resnična ali zamišljena, kar filmu ustvarja pogoje za učinkovanje na gledalčeve spoznavne procese. Eno izmed razsežnosti socialnih reprezentacij predstavljajo stališča, s katerimi posameznik ustvarja povezavo med objektom in njegovo oceno. Stališča opravljajo funkcijo konstruiranja, saj izgrajujejo posameznikovo socialno percepcijo in pomagajo predmete, ljudi, situacije ipd. umestiti v vsakodnevne situacije. V raziskovanju vpliva filma na percepcijo sem se osredotočila na univerzalnost filmske govorice, ki gledalcu omogoča različne vrste realizacije, ter na njene kognitivne vidike v razmerju med filmom, zaznavanjem in človeškim telesom. Filmska govorica ustvarja pomen in gledalca nagovarja z lastnimi interpretacijami, ki jih gledalec veže na svoje obstoječe védenje. Analiza vplivov je izhajala iz raziskovanja spreminjanja posameznikovih reprezentacij, ki predstavljajo izhodišče za njegovo presojanje in sklepanje tako o samem sebi kot o drugih ljudeh, v funkciji njegovih izkušenj in vplivov na vedenje.

Kognitivna teorija filma opredeljuje, kako zgodbo, ki jo pripoveduje film, dokončno oblikuje gledalec. Ta proces se odvija na osnovi njegovega dojetja filmske naracije v povezavi z njegovim dojetjem realnega sveta in s predhodnim znanjem, pri čemer se navezuje tudi na dogovorjene konvencije in vzpostavljene normativne sisteme. Vse navedeno gledalec obdeluje s pomočjo uporabe shem, ki v tem procesu opravijo nalogo razvrščanja nepopolnih informacij v urejene mentalne predstave. Vse vrzeli, na katere naleti ob spremljanju filma, želi gledalec zapolniti in pri tem uporabi sheme, ki jih poveže s tistimi informacijami, ki lahko te vrzeli, torej manjkajoče podatke, zapolnijo. S pomočjo shem tako izvede sklepanje. Ustvarjanje pomenov je konstruktivni proces, ki se navezuje na predhodne podatke, na podlagi katerih potekajo procesi sklepanja na strani gledalcev. Interpretacija filmov se opira na sheme in postopke, zgrajene v kontekstu situacij zunaj filma. Skozi svojo pripoved film

reflektira tako zapis družbe kot osebno izpoved avtorja in je v tem edinstven. Film pušča mogočne sledi in tako močno kot razkriva z vsem nerazkritim predstavlja dimenzije, ki gledalca usmerjajo na pot raziskovanja novih kategorij prostora in časa ter mu omogočajo misliti svet izven zavedanja, ki je prostorsko in časovno omejeno. Film usmerja gledalčevo pozornost, ki sprejema informacije in jih nato predeluje ter jim pripiše določen pomen. Do sporočil, ki se znajdejo v tem zaznavnem procesu, posameznik oblikuje določena mnenja, ki so lahko skladna z njegovim obstoječim vrednostnim sistemom ali pa posežejo v njegovo percepcijo na način, ki povzroča določene spremembe mnenj, ki posledično vodijo v konstruiranje spremenjenih stališč. Odklon od pričakovanega predstavlja za gledalca izziv, sheme so tako podvržene možnostim za spremembe, s čimer se vzpostavijo mehanizmi za premagovanje stereotipov. Stereotipiziranje in predsodki nastajajo v procesu kategorizacije, film lahko aktivira obstoječe stereotipe, lahko pa vpliva na spreminjanje presoje gledalca in njegovo vedenje s tem, ko nudi novo razumevanje v drugem prostoru in času, kjer je gledalec dovzeten za novo obravnavanje. Posameznik je namreč prek kategorizacije podvržen poenostavljanju in umeščanju nešteti zaznavnih dražljajev v skupine s podobnimi značilnostmi, kar lahko pogosto vodi v stereotipiziranje. Pri tem je poleg filmske reprezentacije in (ne)poglabljanja določenega stereotipa pomemben mehanizem kategorizacije pri ljudeh z nizkimi in pri ljudeh z visokimi stopnjami predsodkov. V primeru, da je gledalec pred ogledom filma opremljen z visoko stopnjo predsodkov, to poveča oceno o negativnih stereotipnih dimenzijah in obratno. Vsekakor pa je gledalec pripravljen na odprt in neposreden odnos s filmom, saj se v procesu gledanja filma oddalji od lastnega jaza in je s pogledom drugega pripravljen podati se v doživljanje ljudi, odnosov in sveta, pri katerem se lahko izogne lastni odgovornosti in se s tem brez tveganja identificira z liki ter eksperimentira s tem, kar mu lahko v lastnem svetu zaradi nepoznavanja in tujosti vzbuja strah. Filmsko izkustvo gledalca pritegne in mobilizira njegov pogled ter s tem lahko deluje kot referenčni model, ki gledalca predrami in se vključi kot dejavnik iz okolja, ki vpliva na posameznikovo vedenje. Aktivacija pogleda variira glede na filmske zvrsti. Tako je mainstream film močno usmerjen v zadovoljevanje vizualnega užitka, s katerim stremi k zmanjševanju vloge gledalca kot aktivnega ustvarjalca. Narativni modus mainstreamovskega filma gledalca vodi v neposredno in takojšnje zadovoljstvo z enostavno in hitro razumljivo fabulo, ki izhaja iz najmočnejših shem, dogovorjenih tekstualnih kod in prevladujočih zunanjih norm. Enostavno oblikovani liki protagonistov sledijo jasnemu cilju, ki je enoznačen in reši natančno definirane probleme, pri tem pa so okoliščine dogajanja predvidljive, jasne in razumljive. Naracija je usmerjena v absolutizem, pri čemer se ne

moremo izogniti tudi producentskemu cilju, ki je vezan na prodajo filma kot tržnega blaga. Cilj tovrstnih filmov ni voditi gledalca iz polja razkritega naprej v področje, ki ga film le nakaže in bi ga gledalec lahko raziskoval sam, temveč je cilj podati natančno oblikovano razmeroma zaprto sporočilo. Vendar pa kljub temu da mainstream film izhaja iz stabilne konstrukcije in je usmerjen v uniformiranost, gledalec zaradi tega ni pasiven, saj kognitivne aktivnosti delujejo ne glede na sheme, iz katerih izhaja fabula in ne glede na hipoteze in sklepanja, na katere gledalca napotuje. Ker je potreben gledalec, da je film narejen, je njegov doprinos pomemben toliko, kot je pomemben ustvarjalski vložek, kar tudi pasivnega gledalca naredi dejavnega. Gledanje filma je aktivno tudi v primerih, ko je nagnjeno k rutinirani recepciji. Aktivnost je v tem primeru drugačna, vendar konstrukcija pomenov prav tako poteka na osnovi védenja, izkušenj ter novih informacij, ki vplivajo na pričakovano prihodnje vedenje. Umetniški film zgodbe ne gradi na osnovi predvidene vzročnosti in pušča gledalcu odprte hipoteze, pri tem pa je usmerjen v protagoniste, ki pa jih ne obremeni z natančno določenimi značilnostmi, temveč poudarja njihova notranja mentalna stanja. Koncept avtorstva omogoči filmu, da prenaša individualne ideje ter spoznanja, ki so odraz umetnikove vizije sveta, ob tem pa gledalca usmerja v relativistično mišljenje. Avtor se je tako pripravljen spoprijeti s svetom, ki ga razkrije v filmu, in zanj prevzeti odgovornost. Ne glede na to, ali se film izraža v dokumentarnem stilu ali pa sporočilnost podaja skozi fiktivno igrano zgodbo, je to nov svet, ki se ponuja gledalcu. Dokumentarni film, ki sicer daje navidezen občutek realnosti, gledalca neposredno in odkrito nagovarja k določenemu ozaveščanju. Meja med fiktivnim in dokumentarnim je umetna stvaritev, saj že model, po katerem avtor strukturira film, izvira iz njegove subjektivnosti in je prav tako odvisen od njegovih izbir in odločitev.

Analizirani filmi nakazujejo, da film vzbuja gledalčevo aktivnost ne glede na to, ali je usmerjen v ustvarjanje hipnega zadovoljstva ali pa z umetnostno vrednostjo želi ustvariti določeno izpraševanje ali pa prek dokumentarne reprezentacije realnosti podaja dejstva in čim bolj objektivne informacije. Razlika se pojavi v stopnji pasivizacije oz. aktivacije, bistveni pa so tudi cilji, ki jih želi ustvarjalec filma doseči, in sporočila, ki jih usmerja v gledalčeve spoznavne procese. Analizirani filmi so na različne načine spodbudili zaznavanje in mišljenje ter povzročili prepoznavanje objekta percepcije (osebe, skupine ali interakcij med njimi), ga povezali z določeno shemo in umestili v določeno kategorijo. Film so tako potrjevali ali pa spodnašali gledalčeve obstoječe sheme in ga vodili k novim sklepanjem. Sheme kot kognitivne strukture znanja o določenem pojmu ali dražljaju so vplivale na to,

kako je gledalec kodiral novo pridobljene informacije in organiziral predhodno znanje in nove podatke. Sheme kot pomnilniki starih informacij in dejavniki, ki omogočajo sklepanje v primeru pomanjkanja informacij, vplivajo na gledalčevo doživetje. Sheme učinkujejo v povezovanju obstoječega znanja in novih podatkov, ki jih podaja film, saj vplivajo na proces kodiranja novih informacij, torej njihovo razlago in sprejemanje, kakor tudi na priklic v spominu obstoječih informacij. Gledalci k analiziranim filmom, kot tudi vsem drugim filmom, pristopajo na osnovi skupinskih stereotipov, ki določajo, kakšne so pričakovane lastnosti določene osebe ali skupine. Če je bil filmarjev namen poglobiti določen stereotip, je gledalca vodil v smeri potrditve tovrstne obstoječe sheme. Nasprotno pa je v primeru intence spreminjanja stališč, ki so osnovana tako na čustveni, intelektualni kot aktivnostni ravni, gledalca usmerjal v rekonstrukcijo predhodnega vedenja na podlagi novih informacij. Posameznikova stališča v pomembnem delu izhajajo iz njegovih neposrednih izkušenj, ki lahko tudi najbolj enostavno vplivajo na njihovo spreminjanje. Vendar pa posameznikov kognitivni sistem ne more povsem jasno s strogo ločnico razmejevati med izkušnjo, ki je neposredno doživeta in tisto, ki je posredovana prek določenega medija, bodisi je to pripovedovana izkušnja nekoga drugega bodisi je informacija množičnega medija. V tej točki se je film prek analize izkazal kot relevantni medij posredovanja izkušnje z združitvijo samega sebe, avtorja in gledalca v konstrukcijo novega, njemu lastnega sveta, v katerem vsi trije součinkujejo v ustvarjanju določenega stališča do filmske reprezentacije. Stališča, ki so stabilna in težje spremenljiva kategorija, so podvržena procesom vplivanja prek mnenj, na katera vpliva filmsko ustvarjanje imaginarnega. Povezovanje različnih mnenj ustvarja določeno stališče o osebi, objektu, skupini, odnosih, situacijah ... Film prek ustvarjanja identifikacije in gledalčeve vpletenosti nagovarja tiste kognitivne strukture, ki lahko vplivajo na posameznikovo vedenje. Vedno pa pride do mesta srečanja intence ustvarjalca filma in recepcije na strani gledalca, na način, ki nobeni izmed vključenih strani ne omogoča absolutizma v lastni nameri. Filmski ustvarjalec s tem, ko preda film gledalcu, ne more več nadzirati ne filma in ne gledalca, saj pride do srečanja treh polov, ki šele začnejo ustvarjati film kot celoto, kjer se vzpostavijo pogoji za procese vplivanja na percepcijo. Namere in cilji, ki so bili dani v film s ciljem vplivanja na misli, občutke in vedenja, se spojijo z gledalčevim doživetjem sveta in želijo vplivati na njegove spoznavne procese in strukture. Filmarjev vpliv na potrjevanje ali spodnašanje gledalčevih shem usmerja gledalca k sprejemanju hipotez in v obeh primerih gledalca vzpodbudi k določenemu sklepanju. Na voljo ima režijske postopke, s katerimi lahko gledalca vodi v pasivnost ali pa ga z usmerjanjem na prebujanje njegov zavesti spodbuja k aktivnosti. Analiza vplivov

predstavljenih filmov na socialno percepcijo izkazuje vpliv filma na percepcijo, saj film učinkuje na procese zaznavanja, razumevanja in ocenjevanja vedenja predstavljenih likov ter njihovih odnosov v filmskih reprezentacijah. Gledalec se odtuji od svoje subjektne pozicije in se vključi v projekcijo, prek katere pridobiva nove informacije, ki ustvarjajo novo razumevanje in širijo njegove spoznavne dimenzije. Prek zaznavanja skozi filmsko izkušnjo se ustvarjajo novi pomeni, ki dopolnjujejo izkustva v resničnem življenju in součinkujejo v usmerjanju posameznikovega vedenja. Pomeni so tisti, ki so bistveni v procesu dojetja s tem, ko se aktivno organizirajo. Film ima lastnosti, ki gledalca pozivajo k oblikovanju pomena ter s tem k ciljno usmerjenemu mišljenju. Zaznavanje, ki ga sprožajo filmi o različnosti, omogočajo dojetje ljudi v vsej njihovi različnosti, s čimer gledalec prihaja v stik z njihovimi lastnostmi, vedenji, motivi in dejanji. Zaznavna filmska izkušnja lahko s svojo vsebino in strukturo univerzalno učinkuje na področja izven svojega fiktivnega polja. Gledalčeva izhodiščna percepcija, ki je osnovana na njegovih dotedanjih dejavnostih, je prek zavestnega odnosa s filmskimi liki, soočenimi z njimi lastnimi oblikami različnosti, na osnovi vtisov in oblikovanj mnenj podvržena novemu ocenjevanju. Gledalec je tako soočen z zunanjimi zaznavnimi lastnostmi protagonistov, ki oblikujejo njegov odnos do objekta percepcije na kognitivnem nivoju in vplivajo na nadaljnje vrednotenje ter napovedujejo pričakovano prihodnje vedenje gledalca v odnosu z osebo, ki je kategorizirana kot različna. V svojem prizadevanju odtujevanja od lastnega sveta v svet, kjer brez tveganja akumulira producirane in reprezentirane nove pomene, si dovoli preizpraševati lastne ideje in vredna zavzemanja. Postane lahko drugačen, loči se lahko od svoje podobe in v svoj gledalski jaz projicira tista čustva in osebnostne lastnosti, ki mu omogočajo drugo življenje. Gledalčev dvojnik si lahko dopusti druge strahove in hlepi po drugačnih sanjah, lahko eksperimentira brez posledic in s tem preizkuša brezmejnost svoje nove moči. Vstopi namreč v svet, v katerem želi pobegniti tako nadzoru, discipliniranju in pogledu Drugega kot samonadzoru, ki usklajeno, s ciljem ustvarjanja vednosti, organizirajo kontrolirani diskurz. Gledalec se tako želi opolnomočiti v svetu, za katerega meni, da njegovega obnašanja ne uravnavajo oblastna razmerja in v katerem hlepi po pridobivanju nove vednosti, ki bi mu prinesla resnico in določeno mero moči.

Izziv, ki ostaja, je na strani gledalca, od katerega je odvisno, katere filmske vsebine bo umestil v svoj izbor. Zato je pomen filmske pedagogike izjemen, kar pa v razmislek nadalje podaja »vzgojo« vseh ostalih generacij, pri čemer predstavljajo poseben izziv starši, ki s svojimi navadami odločilno oblikujejo gledalca, v kakršnega se bo razvil njihov otrok.

Vzgoja, tudi filmska, je vključena v sistem ohranjanja in spreminjanja vednosti in moči, ki delujejo znotraj diskurzov. Filmska vzgoja se izvaja za štirimi stenami, za ekrani, med sorodniki, prijatelji, na ulici, v šoli, službi, javnih in zasebnih ustanovah, je vpeta v družbene sisteme in je ni možno ločiti od diskurzivnih praks, ki se vežejo ena na drugo. Odvija se nenehno in povsod, zato je toliko bolj pomembno, da se zavedamo, da je bolj kot sama zavest ljudi pomembno, kako se ustvarjajo in prenašajo vednosti, ki vplivajo na družbene, ekonomske in politične okoliščine, ki producirajo funkcijo resnice. Film ima moč, da spreminja gledalca in poseže v njegovo življenje, njegova razsežnost pa seže še dlje, saj prek vključevanja v diskurzivne prakse postaja del ideologij in s tem del ustvarjanja in spreminjanja percepcij. Gledalec je razbremenjen bremena lastne biti in se prek identifikacije s pogledom drugega usmeri izven svojega jaza ter se brez omejitev prepusti fantazijam, ki presegajo meje njegovega telesa in njegovega uma. Film ustvari nov smisel, ki se opolnomoči na točki, kjer se poveže z njegovim ustvarjalcem in gledalcem ter vzpostavi izhodišča za nove načine percepcije sveta, saj za razliko od resničnega življenja film omogoča identifikacijo s tistim, kar je gledalcu tuje. Tako kot lahko gledalec vstopa v svet, ki ga ponuja film, tudi film vstopa v svet gledalca in s tem ustvari simbiozo prostora in časa, kjer sta imaginarno in realno neločljivo povezana.



## 7 SEZNAM LITERATURE IN VIROV

1. Adorno, Theodor. 2002. *The culture industry: selected essays on mass culture*. London, New York: Routledge.
2. Ajzen, Icek. 2003. *The Theory of Planned Behavior*. V *Social Psychology*, ur. Michael Hogg, 347-377. London, California, New Delhi: SAGE Publications Ltd.
3. Allman, Dan. 2013. *The Sociology of Social Inclusion*. *Sage Journals*, January-March 2013, 1-16. London, Thousand Oak, New Delhi: Sage Publications Ltd. Dostopno na: <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/2158244012471957> (9. januar 2022).
4. Arnheim, Rudolf. 2000. *Film kot umetnost*. Ljubljana: Krtina.
5. Balázs, Béla. 1966. *Filmska kultura*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
6. Baudry, Jean Louis. 1974–75. *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*. *Film Quarterly*, Vol. 28, No. 2: University of California Press, 39–47.
7. Bazin, André. 1997. *Bazin at work: major essays & reviews from the forties and fifties*. London, New York: Routledge.
8. Bazin, André. 2010. *Kaj je film?*. Ljubljana: Društvo za širjenje filmske kulture KINO!.
9. Benjamin, Walter. 1998. *Izbrani spisi*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
10. Bergala, Alain. 2017a. *Vzgoja za film: razprava o poučevanju filma v šolah in drugih okoljih*. Ljubljana: Društvo za širjenje filmske kulture Kino!.
11. Bergala Alain. 2017b. Umetnost ne more biti drugega kot upor. Delo, intervju Šprah, Andrej z Alainom Bergalajem. Ljubljana, 24. marec. Dostopno na: <http://www.times.si/kultura/umetnost-ne-more-biti-drugega-kot-upor--da86d942700c9e241508001d5aa11dd0bc0c9771.html> (9. maj 2019).
12. Björkman, Stig. 2007. *Trier o von Trierju, intervjuji z Larsom von Trierjem*. Ljubljana: Slovenska kinoteka, UMco.
13. Bolas, Terry. 2009. *Screen Education: From Film Appreciation to Media Studies*. Bristol/Chicago: Intellect Books.
14. Borčić, Mirjana. 2007. *Filmska vzgoja na Slovenskem - spominjanja in pričevanja 1955-1980*. Ljubljana: Slovenska kinoteka, UMco.
15. Bordwell, David. 1985. *Widescreen Aesthetics and Mise-en-Scène Criticism*. V *The Velvet Light Trap, Review of Cinema*, no. 21, 118–25. Dostopno na:

- [http://www.davidbordwell.net/articles/Bordwell\\_Velvet%20Light%20Trap\\_no21\\_summer1985\\_118.pdf](http://www.davidbordwell.net/articles/Bordwell_Velvet%20Light%20Trap_no21_summer1985_118.pdf) (6. januar 2022).
16. Bordwell, David. 1988. *ApPropriations and ImProprieties: Problems in the Morphology of Film Narrative*. *Cinema Journal* 27, No 3, 5–20. Dostopno na: [http://www.davidbordwell.net/articles/Bordwell\\_Cinema%20Journal\\_27\\_no3\\_spring1988\\_5.pdf](http://www.davidbordwell.net/articles/Bordwell_Cinema%20Journal_27_no3_spring1988_5.pdf) (6. januar 2022).
  17. Bordwell, David. 1991. *Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Cambridge, London: Harvard University Press.
  18. Bordwell, David. 2012. *Pripoved v igranem filmu*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
  19. Bordwell, David in Kristin Thompson. 2009. *Svetovna zgodovina filma*. Ljubljana: Slovenska kinoteka, UMco.
  20. Bourdieu, Pierre. 1999. *The social Conditions of the International Circulation of Ideas*. V *Bourdieu: A Critical Reader*, ur. Richard Shusterman, 220-228. Oxford, Malden: Blackwell Publishers Inc.
  21. Bourdieu, Pierre. 2001. *Na televiziji*. Ljubljana: Krtina.
  22. Bourdieu, Pierre. 2002. *Praktični čut I*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
  23. Bourdieu, Pierre. 2012. *Družbena kritika razsojanja o okusu*. V *Mediji in občinstva*, ur. Breda Luthar, Dejan Jontes, 205-264. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede, Založba FDV.
  24. Bouveresse, Jacques. 1999. *Rules, Dispositions, and the Habitus*. V *Bourdieu: A Critical Reader*, ur. Richard Shusterman, 45–63. Oxford, Malden: Blackwell Publishers Inc.
  25. Brecht, Bertolt. 2010. *O filmu*. Ljubljana: Društvo za širjenje filmske kulture Kino!.
  26. Burgoyne, Robert. 1999. *Prosthetic memory/ traumatic memory: Forrest Gump*. Dostopno na: <http://www.screeningthepast.com/issue-6-ahr-forum/prosthetic-memory-traumatic-memory%C2%A0forrest-gump%C2%A01994/> (23. december 2021).
  27. Byrne, David. 2001. *Social exclusion*. Buckingham, Philadelphia: Open University Press.
  28. Casetti, Francesco. 2009. *Filmic Experience*. V *Screen*, No. 50 (1), 56-66. Oxford: Oxford University Press. Dostopno na: <https://francescocasetti.com/research/> (8. oktober, 2021).
  29. Casetti, Francesco. 2013. *Okoli 20. stoletja*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.

30. Chaplin, B.J. 2008. *(Mis)representation of disability in the film 300*. Athens, Georgia: The University of Georgia. Dostopno na: [https://getd.libs.uga.edu/pdfs/chaplin\\_robert\\_w\\_200805\\_ma.pdf](https://getd.libs.uga.edu/pdfs/chaplin_robert_w_200805_ma.pdf). (15. junij 2017).
31. Chivers, Sally. 2011. *The Silvering Screen: Old Age and Disability in Cinema*. Toronto: University of Toronto Press.
32. Coleman, M., A. 1999. *K psihologiji predsodkov*. V *Predsodki in diskriminacije: izbrane socialno-psihološke študije*, ur. Mirjana Nastran Ule, 198–216. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
33. Comolli, Jean-Louis. 2014. *Kino ali igra verovanja in dvoma*. Dnevnik, intervju Vrdlovec, Zdenko z Jean-Louis Comollijem. Ljubljana, 14. november. Dostopno na: <https://www.dnevnik.si/1042687917> (16. julij 2018).
34. Dattilo, John in Gary N. Siperstein, Emily D. McDowell, Stuart. J. Schleien, Emily. B. Whitaker, Martin. E. Block. 2019. *Perceptions of Programming Needs for Inclusive Leisure Services*. *Journal of Park and Recreation Administration*, Sagamore Publishing, 37(4): 70–91. Dostopno na: <https://go.gale.com/ps/i.do?id=GALE%7CA609891262&sid=googleScholar&v=2.1&it=r&linkaccess=abs&issn=07351968&p=AONE&sw=w&userGroupName=anon%7E9255a4b2> (17. januar 2022).
35. Dudley, Andrew. 2011. *Opening Bazin: postwar film theory and its afterlife*. New York, etc.: Oxford University Press.
36. Ebert, Robert. 1988. *Rain Man*. Review. Dostopno na: <https://www.rogerebert.com/reviews/rain-man-1988> (4. januar 2022).
37. Elsaesser, Thomas. 1996. *Fassbinder's Germany, History Identity Subject*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
38. Elsaesser, Thomas. 1998. *Cinema Futures: Convergence, Divergence, Difference*. V *Cinema Futures: Cain, Abel or Cable?*, ur. Thomas Elsaesser, Kay Hoffmann, 9–26. Amsterdam: Amsterdam University Press.
39. Elsaesser, Thomas in Warren Buckland. 2002. *Studying Contemporary American Film, A Guide to Movie Analysis*. London: Hodder Education.
40. Elsaesser, Thomas. 2004. *The New German Cinema*. V: *European Cinema*, ur. Elizabeth Ezra, 194–213. New York: Oxford University Press.
41. Elsaesser, Thomas. 2005. *European cinema: face to face with Hollywood*. Amsterdam, Amsterdam University Press.

42. Elsaesser, Thomas. 2009. *The mind game film*. V *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, ur. Warren Buckland, 13–41. Wiley-Blackwell. Dostopno na: [https://www.researchgate.net/publication/228033939\\_The\\_Mind-Game\\_Film](https://www.researchgate.net/publication/228033939_The_Mind-Game_Film) (29. december 2021)
43. Elsaesser, Thomas. 2012. *The persistence of Hollywood*. London, New York: Routledge.
44. Elsaesser, Thomas in Malte Hagener. 2015. *Teorija filma: uvod skozi čute*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
45. Elsaesser, Thomas. 2018. *Film History as Media Archaeology*. *Facta Ficta*, intervju Kwiatkowski, Fryderyk s Thomasom Elsaesserjem, *Journal of Theory, Narrative & Media*, vol. 2 (2) 2018, Wrocław, Facta Ficta Research Centre, 177-204. Wrocław, 2018. Dostopno na: [https://www.academia.edu/40779281/Thomas\\_Elsaesser\\_interviewed\\_by\\_Fryderyk\\_Kwiatkowski\\_Film\\_History\\_as\\_Media\\_Archaeology](https://www.academia.edu/40779281/Thomas_Elsaesser_interviewed_by_Fryderyk_Kwiatkowski_Film_History_as_Media_Archaeology) (12. marec 2021).
46. Emler, Nicholas in Jocelyne Ohana. 1993. *Studying social representations in children: just old wine in new bottles?* V *Empirical Approaches to Social Representations*, 63-89. Oxford, United Kingdom: Oxford University Press.
47. Fairclough, Norman. 1995. *Media Discourse*. London: Hodder Arnold.
48. Fazio, Russell H., Jim Blascovich in Denise M. Driscoll. 2003. *On the Functional Value of Attitudes: The Influence of Accessible Attitudes on the Ease and Quality of Decision Making*. V *Social Psychology*, ur. Michael A. Hogg, 301-324. London, Thousand Oak, New Delhi: Sage Publications Ltd.
49. Fingscheidt, Nora. 2019. *I'd always wanted to tell a story about a wild little girl*. Intervju Balaga, Marta z Noro Fingscheidt. 10. februar. Dostopno na: <https://cineuropa.org/en/interview/367731/> (1. junij 2021)
50. Fingscheidt, Nora. 2020. *Razbijalka sistema*. Izjava režiserke. Dostopno na: <https://www.kinodvor.org/film/razbijalka-sistema/> (1. junij 2021)
51. Fiske, Susan T. in Shelley E. Taylor. 1991. *Social Cognition*. V *Social Psychology*, ur. Michael A. Hogg, 347-377. London, Thousand Oak, New Delhi: Sage Publications Ltd.
52. Forman, Miloš. 2002. *Milos Forman*. Intervju Robinson, Tasha z Milošem Formanom. 24. april. Dostopno na: <https://www.avclub.com/milos-forman-1798208216> (3. julij 2021).

53. Fortney, Stoni, Allyson B. Phillips in Lindsey Swafford. 2019. *College Students' Social Perceptions Toward Individuals With Intellectual Disability*. V *Journal of Disability Policy Studies*, 2019, vol. 30 (1), 3–10. London, Thousand Oak, New Delhi: Sage Publications Ltd. Dostopno na: <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/1044207318788891> (20. marec 2020).
54. Foucault, Michael. 1998. *Zgodovina norosti v času klasicizma*. Ljubljana: Založba/\*cf.
55. Foucault, Michael. 2001. *Arheologija vednosti*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
56. Foucault, Michael. 2007. *Življenje in prakse svobode*. Ljubljana: ZRC SAZU.
57. Foucault, Michael, Noah Chomsky in Paolo Virno. 2007. *Človeška narava in zgodovina*. Ljubljana: Krtina.
58. Foucault, Michael. 2008. *Vednost – oblast – subjekt*. Ljubljana: Krtina.
59. Foucault, Michael. 2009a. *Neustrašni govor*. Ljubljana: Sophia.
60. Foucault, Michael. 2009b. *Rojstvo klinike*. Ljubljana: Študentska založba.
61. Foucault, Michael. 2021. *Nadzorovanje in kaznovanje. Nastanek zapora*. Ljubljana: Krtina.
62. Gerbner, George. 1985. *Mass Media Discourse: Message System Analysis as a Component of Cultural Indicators*. V *Discourse and Communication, New Approaches to the Anylysis of Mass Media Discourse and Communication*, ur. Teun A. van Dijk, 13-25. Berlin, New York: Walter de Gruyter.
63. Gidley, Jennifer. M., Gary P. Hampson, Leone Wheeler in Elleni Bereded-Samuel. 2010. *Social Inclusion: Context, Theory and Practice*. V *The Australasian Journal of University-Community Engagement*, vol. 5, no. 1, 6–36. Lismore: AUCEA. Dostopno na: [https://www.researchgate.net/profile/Jennifer-Gidley/publication/265041981\\_Social\\_Inclusion\\_Context\\_Theory\\_and\\_Practice/links/5468531e0cf2397f782bf2e6/Social-Inclusion-Context-Theory-and-Practice.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Jennifer-Gidley/publication/265041981_Social_Inclusion_Context_Theory_and_Practice/links/5468531e0cf2397f782bf2e6/Social-Inclusion-Context-Theory-and-Practice.pdf) (10. februar 2022).
64. Greene, Maxine. 1995. *Releasing the imagination. Essays on Education, the Arts, and Social Change*. San Francisco: Jossey-Bass Inc. Publishers.
65. Guattary, Felix in Paul Virilio. 1994. *V virtualnem pogovoru*. V *Avdio-vizualni mediji in identitete: zbornik / 7. mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike*. Ljubljana, Slovenska kinoteka.

66. Hall, Stuart. 2012. *Ukodiranje/razkodiranje*. V *Mediji in občinstva*, ur. Breda Luthar, Dejan Jontes, 399–412. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede, Založba FDV.
67. Hames, Peter. 2005. *The Czechoslovak New Wave*. London: Wallflower Press.
68. Hastorf, Albert H., David J. Schneider in Judith Polefka. 1970. *Person Perception*. London: Addison-Wesley Publishing Company.
69. Hauf, Petra. 2013. *The Role of Self-Produced Movement in the Perception of Biological Motion and Intentional Actions in Infants*. V *Social Perception, Detection and Interpretation of Animacy, Agency and Intention*, ur. Mel D. Rutherford, Valerie A. Kuhlmeier, 331-350. Cambridge, London: The MIT Press.
70. Herzog Werner. 2019. *I'm not a pundit. Don't puch me into that corner*. The Guardian, intervju Bramesco, Charles z Wernerjem Herzogom. New York, 2. maj. Dostopno na: <https://www.theguardian.com/film/2019/may/01/werner-herzog-im-not-a-pundit-dont-push-me-into-that-corner> (8. februar 2020).
71. Hollows, Joanne. 1995. *Mass culture theory and political economy*. V *Approaches to popular film*, ur. Joanne Hollows, Mark Jancovich, 15–36. Manchester: Manchester University Press.
72. Holmes, Diana in Robert Ingram. 1998. *François Truffaut*. Manchester: Manchester University Press.
73. Horkheimer, Max in Theodor W. Adorno. 2002. *Dialektika razsvetljenstva: filozofski fragmenti*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
74. Hutchings, Helen. 1995. *Auteurism and film authorship*. V *Approaches to popular film*, ur. Joanne Hollows, Mark Jancovich, 37–57. Manchester: Manchester University Press.
75. Ingram, Robert. 2004. *François Truffaut. The Complete Films*. Köln: Taschen.
76. Jefferson Kline, Thomas. 2004. *The French New Wave*. V *European Cinema*, ur. Elizabeth Ezra, 157–175. Oxford: Oxford University Press.
77. Jones, Lawrence E. 1983. *Multidimensional Models of Social Perception, Cognition, and Behavior*. V *Applied Psychological Measurement*, 7(4), 451–472. London, Thousand Oak, New Delhi: Sage Publications Ltd. Dostopno na: <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/014662168300700405> (26. marec 2020).
78. Kellner, Douglas. 1999. *Culture industries*. V *A Companion to Film Theory*, ur. Toby Miller, Robert Stam, 202–220. New Jersey: Blackwell Publishing Ltd.

79. Korthagen, Fred A. J. 2004. *In search of the essence of a good teacher: towards a more holistic approach in teacher education*. V *Teaching and Teacher Education*, 20 (2004), 77–97. Utrecht: IVLOS Institute of Education, Utrecht University. Dostopno na: <https://dspace.library.uu.nl/bitstream/handle/1874/29535/korthagen%20-%20in%20search%20of%20the%20essence.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (31. januar 2019).
80. Kotnik, Boštjan. 2010. *Med iluzijo in resničnostjo – inkluzija otrok z motnjo v duševnem razvoju: dve sredstvi inkluzije*. V *Pedagoško – andragoški dnevi 2010, Kulture v dialogu (zbornik referatov)*, 19–22. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Dostopno na: <https://www.yumpu.com/xx/document/read/36783104/pedagoa-ko-andragoaki-dnevi-2010-oddelek-za-pedagogiko-in-> (14. april 2019).
81. Kotnik, Julija. 2018. Vpliv filma na dožemanje posameznika. V *Monitor ISH*, XX/2, 71–93. Ljubljana: Institutum Studiorum Humanitatis – Fakulteta za podiplomski humanistični študij.
82. Kracauer, Siegfried. 2017. *Filmska čitanka*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
83. Kroflič, Robi. 2007a. *Umetnost v današnjih konceptih sodobne izobrazbe*. *Sodobna pedagogika*, letnik 58 = 124, številka 3, 6–10. Ljubljana: Zveza društev pedagoških delavcev Slovenije. Dostopno na: <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-S2KYDF2C/?euapi=1&query=%27keywords%3dkrofli%C4%8D+robi%27&sortDir=ASC&sort=date&pageSize=25> (15. januar 2019).
84. Kroflič, Robi. 2007b. *Vzgojna vrednost estetske izkušnje*. *Sodobna pedagogika*, letnik 58 = 124, številka 3, 12–30. Ljubljana: Zveza društev pedagoških delavcev Slovenije. Dostopno na: <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-WK3U29LG/?euapi=1&query=%27keywords%3dkrofli%C4%8D+robi%27&sortDir=ASC&sort=date&pageSize=25> (18. 1. 2019).
85. Krotz, Friedrich. 2007. *The Metaproces "Mediatization" as a conceptual Frame*. V *Global Media and Communication*, 3(3), 256–260. Thousand Oak, New Delhi: Sage Publications Ltd. Dostopno na: [https://www.researchgate.net/publication/240717512\\_The\\_Meta-Process\\_of\\_'Mediatization'\\_as\\_a\\_Conceptual\\_Frame](https://www.researchgate.net/publication/240717512_The_Meta-Process_of_'Mediatization'_as_a_Conceptual_Frame) (14. marec 2019).
86. Krotz, Friedrich. 2017. *Explaining the Mediatisation Approach*. V *The Public, Journal of the European Institute for Communication and Culture*, vol. 24, no. 2,

- 103–118. London, New York: Routledge. Dostopno na:  
<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13183222.2017.1298556> (14. marec 2019).
87. Le Berre, Carole. 1995. *François Truffaut*. Ljubljana: Kinoteka.
88. Lepore, Lorella in Rupert Brown. 2003. *Category and Stereotype Activation: Is prejudice Inevitable?* V *Social Psychology*, ur. Michael A. Hogg, 178–206. London, Thousand Oak, New Delhi: Sage Publications Ltd.
89. Lesar, Irena. 2008. *Ali je razlikovanje med integracijo in inkluzijo pomembno za pedagoško prakso?* V *Didakta*, 11–14. Oktober. Radovljica: Revija Didakta. Dostopno na: [http://www.didakta.si/doc/revija\\_didakta\\_2008\\_oktober.pdf](http://www.didakta.si/doc/revija_didakta_2008_oktober.pdf) (7. februar 2022).
90. Lesar, Irena. 2013. *Ideja inkluzije – med različnimi koncepti pravičnosti in etičnimi teorijami*. V *Sodobna pedagogika* 2/2013, 76–95. Ljubljana: Zveza društev pedagoških delavcev Slovenije. Dostopna na: <https://www.sodobna-pedagogika.net/arhiv/nalozil-clanek/?id=923> (14. april 2019).
91. Manovich, Lev. 2001. *The Language of new Media*. Cambridge, Mass: MIT Press.
92. Margolis, Joseph. 1999. *Pierre Bourdieu: Habitus and the Logic Practice*. V *Bourdieu: A Critical Reader*, ur. Richard Shusterman, 64–83. Oxford, Malden: Blackwell Publishers Inc.
93. Markotić, Nicole. 2008. *Punching up the story: disability and film*. V *Canadian Journal of Film Studies*, March 2008, vol. 17, no. 1, 2–10. Toronto: University of Toronto Press.
94. Martin, Sean. 2013. *New Waves in Cinema*. Harpenden: Kamera Books.
95. McCarthy, Jay. 2018. *Rain Man at 30: damaging stereotype or »the best thing that happened to autism«?* Guardian News & Media. Dostopno na: <https://www.theguardian.com/film/2018/dec/13/rain-man-at-30-autism-hoffman-cruise-levinson> (3. januar 2022).
96. McLuhan, Marshall. 2010. *Understanding media: the extensions of man*. London, New York: Routledge.
97. McQuail, Denis. 2009. *McQuail's Mass Communication Theory*. London, Thousand Oak, New Delhi, Singapore: Sage Publications Ltd.
98. McQuail, Denis. 2010. *Zakaj so družabna omrežja priljubljena? Ker ljudje pač uživajo*. Delo, Sobotna priloga, intervju Kučić, Lenart J. z Denisom McQuailom.



- Ljubljana, 28. oktober. Dostopno na: <http://www.lenartkucic.net/2010/08/28/denis-mcquail-komunikolog/> (25. marec 2018).
99. McQuail, Denis. 2013. *The Media Audience: A Brief Biography—Stages of Growth or Paradigm Change?* V *The Communication Review*, Volume 16, Issue 1-2: Audiences: A Cross-Generational Dialogue, 9-20. London, New York: Routledge.
100. Medica, Karmen. 2006. *Večkulturnost in diskriminacija v evropskem kulturnem okolju in v medijskih diskurzih*. V *Monitor ISH*, VIII/1, 117–131. Ljubljana: Alma Mater Europaea – Institutum Studiorum Humanitatis, Fakulteta za podiplomski humanistični študij
101. Medica, Karmen. 2009. *Identitete in identifikacije: od socialnega priznanja do socialne pripadnosti*. V *Monitor ISH*, XI/2, 7–18. Ljubljana: Alma Mater Europaea – Institutum Studiorum Humanitatis, Fakulteta za podiplomski humanistični študij.
102. Medica, Karmen. 2010. *Sodobni integracijski procesi in kontroverznosti krožnih migracij*. V *Migranti v Sloveniji – med integracijo in alienacijo*, 37–56. Koper: Univerzitetna založba Annales.
103. Medica, Karmen. 2015. *Transnacionalni socialni prostor: transnacionalna socialna polja – socialni kapital transnacionalnih migracij*. V *Monitor ISH*, XVII/2, 183-195. Ljubljana: Alma Mater Europaea – Institutum Studiorum Humanitatis, Fakulteta za podiplomski humanistični študij.
104. Medica, Karmen. 2017. *Od medijacije k medijatzaciji migrantske problematike*. V *Monitor ISH*, XIX/1, 75–94. Ljubljana: Alma Mater Europaea – Institutum Studiorum Humanitatis, Fakulteta za podiplomski humanistični študij.
105. Meyer, Michael. 2001. *Between theory, method and politics: positioning of the approaches to CDA*. V *Methods of Critical Discourse Analysis*, 14–31. London, Thousand Oak, New Delhi: Sage Publications Ltd.
106. Mitscherlich, Alexander. 1999. *K psihologiji predsodkov*. V *Predsodki in diskriminacije: izbrane socialno-psihološke študije*, ur. Mirjana Nastran Ule, 13–23. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
107. Morin, Edgar. 2015. *Kino ali imaginarni človek*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
108. Moscovici, Serge. 1976. *Social Influence and Social Change*. London: Academic Press Inc.
109. Moscovici, Serge. 2000. *Social Representation*. Cambridge: Polity Press.
110. Moscovici, Serge. 2001. *Social Representations: Explorations in Social Psychology*. New York: NYU Press.

111. Mulvey, Laura. 1989. *Visual and Other Pleasures*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
112. Mulvey, Laura. 1999. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. V *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, ur. Leo Braudy, Marshall Cohen. 833–844. New York: Oxford University Press.
113. Mulvey, Laura. 2009. *Visual and other pleasures*. Basingstoke, Hampshire, New York: Palgrave Macmillan.
114. Nastran Ule, Mirjana. 1992. *Socialna psihologija*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
115. Nastran Ule, Mirjana. 1997. *Temelji socialne psihologije*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
116. Nastran Ule, Mirjana. 2002. *Od stališč k socialnim reprezentacijam: sodobni socialnopsihološki pristopi k javnemu mnenju*. V *Družboslovne razprave*, let. 18, št. 41, 11–31. Ljubljana: Slovensko sociološko društvo, Fakulteta za družbene vede. Dostopno na: <https://repozitorij.uni-lj.si/IzpisGradiva.php?id=5940> (15. oktober 2018).
117. Nichols, Bill. 1999. *Dokumentarni načini reprezentacije*. V *Dokumentarni film*, 8. mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike, 9–30. Ljubljana: Slovenska kinoteka in Revija Ekran.
118. Nowell-Smith, Geoffrey. 1981. *Visconti (extract)*. V *Theories of Authorship*, ur. John Caughie, 136–137. London, New York: Routledge.
119. Nowell-Smith, Geoffrey. 2008. *Making Waves. New Cinemas of the 1960s*. London: The Continuum International Publishing Group Ltd.
120. Petre, Raluca. 2018. *Early Empowerment and Discursive Agency; teen users on the Internet*. V *Information and Persuasion*, ur., Maria L. Neagu, Domnita Tomescu, 217–231. Dostopno na: [https://www.academia.edu/35352989/Early\\_Empowerment\\_and\\_Discursive\\_Agency\\_teen\\_users\\_on\\_the\\_Internet?auto=download&campaign=weekly\\_digest](https://www.academia.edu/35352989/Early_Empowerment_and_Discursive_Agency_teen_users_on_the_Internet?auto=download&campaign=weekly_digest) (27. februar 2019).
121. Pinto, Louis. 1999. *Theory in Practise*. V *Bourdieu: a Critical Reader*, ur. Richard Shusterman, 94–112. Oxford, Malden: Blackwell Publishers Inc.
122. Pryor, John B. in Thomas M. Ostrom. 2003. *The Cognitive Organization of Social Information: A Converging-Operations Approach*. V *Social Psychology*, ur.

- Michael A. Hogg, 96-117. London, Thousand Oak, New Delhi: Sage Publications Ltd.
123. Repovš, Grega. 2000. *Opredeflitev pojma socialna resničnost z vidika interakcije posameznika z okoljem*. Psihološka obzorja, letnik 9, številka 4, 89-104. Ljubljana: Društvo psihologov Slovenije. Dostopno na: <http://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-FLHW293R/?euapi=1&query=%27keywords%3drepov%27c5%a1%2c+grega%27&sortDir=ASC&sort=date&pageSize=25> (26. april 2020).
124. Robert, Clare M. in Janina S. Lindsell. 1997. *Children's attitudes and behavioral intentions towards peers with disabilities*. V International Journal of Disability, Developmental and Education, Volume 44, Issue 2, 133–145. London, New York: Routledge.
125. Rothman, William. 1997. *Documentary Film Classics*. Cambridge: Cambridge University Press.
126. Rutar, Dušan. 2002. *K socioloiji! integracije, inkluzije in drugih procesov*. V Časopis za kritiko znanosti, letnik 30, številka 209/210. 461–470. Ljubljana: Študentska založba. Dostopno na: <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-W22JL0RP/?euapi=1&query=%27keywords%3dinkluzija%27&sortDir=ASC&sort=date&pageSize=25> (7. februar 2022).
127. Rutar, Dušan. 2003. *Film o hendikepu, pripovedi o hendikepu*. Ljubljana: UMco.
128. Rutar, Dušan. 2005. *Realnost simulacij ter film v globalnem režimu spektaklov in zabave*. V Časopis za kritiko znanosti, letnik 33, številka 220, 121–139. Ljubljana: Študentska založba. Dostopno na: <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-9T7ZVZXD/?euapi=1&query=%27keywords%3ddu%27c5%a1an+rutar%27&sortDir=ASC&sort=date&pageSize=25&page=2> (7. februar 2022).
129. Sadoul, Georges. 1960. *Zgodovina filma*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
130. Simmel, Georg. 1955. *Conflict and the Web of group-affiliations*. New York: The Free Press.
131. Simmel, Georg. 1993. *Temeljna vprašanja sociologije (Individuum in družba)*. Ljubljana: ŠKUC Filozofska fakulteta.
132. Simmel, Georg. 2009. *Sociology: inquiries into the construction of social forms*. Boston: Brill.
133. Siperstein, Gary N. in Robin C. Parker. 2008. *Toward an Understanding of Social Integration: A Special Issue*. V Exceptionality 16 (3), 119–124. Dostopno na:

- [https://www.researchgate.net/publication/232834765\\_Toward\\_an\\_Understanding\\_of\\_Social\\_Integration\\_A\\_Special\\_Issue](https://www.researchgate.net/publication/232834765_Toward_an_Understanding_of_Social_Integration_A_Special_Issue) (12. november 2021).
134. Smith, Paul. 2001. *Terminator technology: Hollywood, history, and technology*. V Keyframes: Popular Cinema and Cultural Studies, ur. Matthew Tinkcom, Amy Villarejo, 333-342. London, New York: Routledge.
135. Smoodin, Eric. 2001. »Compulsory« viewing for every citizen: Mr. Smith and the rhetoric of reception. V Keyframes: Popular Cinema and Cultural Studies, ur. Matthew Tinkcom, Amy Villarejo, 343-358. London, New York: Routledge.
136. Sobchack, Vivian. 1995. *Phenomenology and the Film Experience*. Viewing Positions, Ways of Seeing Film, 36–58. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Pres.
137. Sobchack, Vivian. 2008. "Shit happens": Forrest Gump and historical consciousness. V A Journal of English Language Literatures in English and Cultural Studies, 15–26. Ilha do Desterro: Universidade Federal de Santa Catarina. Dostopna na:  
[https://www.researchgate.net/publication/49617623\\_Shit\\_happens\\_Forrest\\_Gump\\_and\\_historical\\_consciousness\\_Shit\\_happens\\_Forrest\\_Gump\\_and\\_historical\\_consciousness](https://www.researchgate.net/publication/49617623_Shit_happens_Forrest_Gump_and_historical_consciousness_Shit_happens_Forrest_Gump_and_historical_consciousness) (27. december 2021).
138. Stevenson, Jack. 2002. *Lars von Trier*. London: British Film Institute.
139. Šprah, Andrej. 2006. *Ohranjanje razsute slike sveta: Jean-Luc Godard Notre Musique 2004*. V Časopis za kritiko znanosti, letnik 34, številka 223, 46–55. Ljubljana: Študentska založba. Dostopno na:  
<https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-76R7BZDQ/?euapi=1&query=%27keywords%3d%27a1prah%2c+andrej%27&sortDir=ASC&sort=date&pageSize=25> (26. julij 2021).
140. Šprah, Andrej. 2009. *Konceptualna nestabilnost: gradacije in preobrazbe filmskega realizma*. V Kino!, št. 8/9, 242–266. Ljubljana: Društvo za širjenje filmske kulture Kino!.
141. Šprah, Andrej. 2010. *Prizorišče odpora: sodobni dokumentarni film in zagate postdokumentarne kulture*. Ljubljana: Društvo za širjenje filmske kulture Kino!.
142. Šprah, Andrej. 2011. *Vračanje realnosti: novi realizem v sodobnem filmu*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
143. Šprah, Andrej. 2016. *Kino-katedra za pedagoge v Slovenski kinoteki*. V AS, Andragoška spoznanja, letnik 22, številka 3, 7–20. Ljubljana: Znanstvena založba

- Filozofske fakultete. Dostopno na: <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-RU2MDZ5F/?euapi=1&query=%27keywords%3dandrej+%C5%A1prah%27&sortDir=ASC&sort=date&pageSize=25> (14. oktober 2019).
144. Štefančič, Marcel, jr. 2001. *Umri na drugem mestu*. Ljubljana: UMco.
145. Štefančič, Marcel, jr. 2020. *Razbijalka sistema*. Mladina, 21. avgust. Dostopno na: <https://www.mladina.si/200702/razbijalka-sistema/> (12. september 2021).
146. Štrajm, Darko. 1989. *Melodrama*. Ljubljana: Revija Ekran.
147. Štrajm, Darko. 1995. *Filmi za štiri letne čase. Retrospektive – Reiner Werner Fassbinder*. Programska brošura. Slovenska kinoteka.
148. Štrajm, Darko. 1999. *Ladjice v kopalni kadi*. V Dokumentarni film, 8. mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike, 79–88. Ljubljana: Slovenska kinoteka in Revija Ekran.
149. Štrajm, Darko. 2000. *Nezbrana percepcija*. V Mi gradimo film, film gradi nas, 11. mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike, 81–91. Ljubljana: Slovenska kinoteka in Revija Ekran.
150. Štrajm, Darko. 2002. *Vzgoja pogleda: vzgoja filmskega duha*. Ekran let. 39 št. 7–8, 30–32. Ljubljana: Kinoteka.
151. Štrajm, Darko. 2009. *André Bazin, filmski realizem in esencializem v teoriji filma*. V Kino! 8/9. Ljubljana: Društvo za širjenje filmske kulture KINO! Dostopno na: <https://e-kino.si/clanki/andre-bazin-filmski-realizem-in-esencializem-v-teoriji-filma/> (19. januar 2022).
152. Štrajm, Darko. 2010. *Dolgotrajno srečanje filma in filozofije*. V Časopis za kritiko znanosti, letnik 38, številka 242, 19–28. Ljubljana: Študentska založba.
153. Štrajm, Darko. 2012. *Umetnost v realnosti*. Ljubljana: Pedagoški inštitut. Dostopno na: <https://www.pei.si/ISBN/978-961-270-114-7.pdf> (12. marec 2021).
154. Štrajm, Darko. 2017a. *From Walter Benjamin to the end of the cinema*. Ljubljana: Pedagoški inštitut. Dostopno na: <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-U0GHJTIU> (4. julij 2021).
155. Štrajm, Darko. 2017b. *Pomen filmske vzgoje za vzgojo pogleda*. Ljubljana: Študijski center JSKD.
156. Štrajm, Darko. 2017c. *Razprava o poučevanju filma v šolah in drugih okoljih. Bergala, Alain (2017)*. V Vzgoja za film. Šolsko polje, letnik 28, številka 1–2, 175–179. Ljubljana: Slovensko društvo raziskovalcev šolskega polja.

157. Taylor, Shelley E. 2015. *A Categorization Approach to Stereotyping*. V *Cognitive Processes in Stereotyping and Intergroup Behaviour*, ur. David L. Hamilton, 83–114. London, New York: Psychology Press.
158. Taylor, Shelley E. 2019. *Interview with Shelley E. Taylor*. Intervju Fiske, Susan s Shelley Taylor. *Annual Review of Psychology*, Vol. 70, 1–8. *Annual Review of Psychology*. Dostopno na: <https://www.annualreviews.org/doi/10.1146/annurev-psych-041818-040645> (12. november 2021).
159. Truffaut, François. 1954. *A Certain Tendency of the French Cinema*. V *Auteurs and authorship, a film reader*, (2008), 9–18. Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing.
160. Učni načrt izbirnega predmeta Filmska vzgoja, Program osnovna šola, Republika Slovenija, Ministrstvo za izobraževanje, znanost in šport, Zavod Republike Slovenije za šolstvo. Dostopno na: [https://www.gov.si/assets/ministrstva/MIZS/Dokumenti/Osnovna-sola/Ucni-nacrti/izbirni/3-letni-lahko-krajši/Filmska\\_vzgoja\\_izbirni.pdf](https://www.gov.si/assets/ministrstva/MIZS/Dokumenti/Osnovna-sola/Ucni-nacrti/izbirni/3-letni-lahko-krajši/Filmska_vzgoja_izbirni.pdf) (4. maj 2022).
161. Vislie, Lise. 2003. *From integration to inclusion: focusing global trends and changes in the western European societies*. V *European Journal of Special Needs Education*, Vol. 18, No. 1 (2003), 17–35. London, New York: Routledge. Dostopno na: <https://www.semanticscholar.org/paper/From-integration-to-inclusion%3A-focusing-global-and-Vislie/81b927755ea1116ccf6e2fc1bbe089b668d92aa3> (10. februar 2022).
162. Willis, Andy. 1995. *Cultural Studies and popular film*. V *Approaches to popular film*, ur. Joanne Hollows, Mark Jancovich, 173–191. Manchester: Manchester University Press.
163. Wodak, Ruth. 2009. *Zakaj gre v KAD – pregled zgodovine, pomembnih konceptov in razvoja*. V *Šolsko polje*, letnik XX., številka 5/6, zima 2009: Vloga in pomen jezika v vzgoji in izobraževanju V: Kritična analiza diskurza, 7–24. Dostopno na: [https://www.pei.si/ISSN/1581\\_6044/5-6-2009/1581\\_6044\\_5-6-2009.pdf](https://www.pei.si/ISSN/1581_6044/5-6-2009/1581_6044_5-6-2009.pdf) (16. marec 2017).
164. Wollen, Peter. 1981. *The auteur theory (extract)*. V *Theories of Authorship*, ur. John Caughie, 138–151. London, New York: Routledge.
165. Zajc, Melita. 1998. *Več realnosti*. V *Dokumentarni film*, 8. mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike, 103–113. Ljubljana: Slovenska kinoteka in Revija Ekran.

166. Zajc, Melita. 2013. *Social media, prosumption, and dispositives: New mechanisms of the construction of subjectivity*. V *Journal of Consumer Culture*, 15(1), 28–47. London, Thousand Oak, New Delhi: Sage Publications Ltd.
167. Zani, Bruna. 1993. *Social representations of mental illness: lay and professional perspectives*. V *Empirical Approaches to Social Representations*, 315–330.
168. Žižek, Slavoj. 1988. *Pogled s strani*. Ljubljana: Revija Ekran.

## 8 SEZNAM FILMSKIH NASLOVOV

1. *Avdicija (Konkurs)*, Miloš Forman – 1964).
2. *Andaluzijski pes (Un chien andalou)*, Luis Buñuel – 1929).
3. *Berlin Alexanderplatz (Berlin Alexanderplatz)*, Rainer Werner Fassbinder – 1980).
4. *Črni Peter (Černý Petr)*, Miloš Forman – 1964; poimenovan tudi kot *Peter in Pavla*).
5. *Dežela tišine in teme (Land of Silence and Darkness)*, Werner Herzog – 1971).
6. *Deževni človek (Rain Man)*, Barry Levinson – 1988).
7. *Divji otrok (L'Enfant sauvage)*, François Truffaut – 1970).
8. *Dnevnik vaškega župnika (Journal d'un curé de campagne)*, Robert Bresson – 1951).
9. *Državljan Kane (Citizen Kane)*, Orson Welles – 1941).
10. *Forrest Gump (Forrest Gump)*, Robert Zemeckis – 1994).
11. *Gori, gospodična (Hori, má panenka)*, Miloš Forman – 1967).
12. *Grešni kozel (Katzelmacher)*, Rainer Werner Fassbinder - 1969).
13. *Hendikepirana prihodnost (Behindere Zukunft)*, Werner Herzog – 1971).
14. *Hrepenenje Veronike Voss (Die Sehnsucht der Veronika Voss)*, Rainer Werner Fassbinder – 1982).
15. *Idioti (Idioterne)*, Lars von Trier – 1998).
16. *Jules in Jim (Jules et Jim)*, François Truffaut – 1962).
17. *Kabirijine noči (Le notti di Cabiria)*, Federico Fellini – 1957).
18. *Leteči zdravniki Vzhodne Afrike (The Flying Doctors of East Africa)*, Werner Herzog – 1969).
19. *Lola (Lola)*, Rainer Werner Fassbinder – 1981).
20. *Lom valov (Breaking the Waves)*, Lars von Trier – 1996).
21. *Marjetice (Sedmikrásky)*, Věra Chytilova – 1966).
22. *Najboljša leta našega življenja (The Best Years of Our Lives)*, William Wyler – 1946).
23. *Nežna koža (La peau douce)*, François Truffaut – 1964).
24. *Paisan (Paisán)*, Roberto Rosellini – 1946).
25. *Plesalka v temi (Dancer in the Dark)*, Lars von Trier – 2000).
26. *Potovanje na luno (Le Voyage dans La Lune)*, Georges Méliès – 1902).
27. *Praznovanje (Festen)*, Thomas Vinterberg – 1998).
28. *Prihoda vlaka na postajo La Ciotat (L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat)*, Auguste Lumière, Louis Lumière – 1896).



29. *Razbijalka sistema* (*Systemsprenger*, Nora Fingsceidt – 2019).
30. *Shirina poroka* (*Shirin's Hochzeit*, Helma Sanders-Brahms – 1975)
31. *Sirena Mississippija* (*La sirène du Mississipi*, François Truffaut – 1969).
32. *Slačenje* (*Taking Off*, Miloš Forman – 1971).
33. *Streljanje pianista* (*Tirez sur le pianiste*, François Truffaut – 1960).
34. *Šala* (*Žert*, Jaromal Jireš – 1968).
35. *400 udarcev* (*Les quatre cents coups*, François Truffaut – 1959).
36. *Tatovi koles* (*Ladri di biciclette*, Vittorio De Sica – 1948).
37. *Trgovec s štirimi letnimi časi* (*Händler der vier Jahreszeiten*, Rainer Werner Fassbinder – 1972).
38. *Vključevanje Samuela* (*Including Samuel*, Dan Habib – 2007).
39. *Vse kar dovoli nebo* (*All that Heaven Allows*, Douglas Sirk – 1955).
40. *Vsi drugi se imenujejo Ali* (*Angst essen Seele auf*, Rainer Werner Fassbinder – 1974).
41. *Za dva solda upanja* (*Due soldi di speranza*, Renato Castellani – 1952).
42. *Zakon Marije Braun* (*Die Ehe der Maria Braun*, Rainer Werner Fassbinder – 1979).
43. *Zemlja brez kruha* (*Las Hurdes: Tierra sin pan*, Luis Bañuel – 1932).
44. *Zgodba o Adele H.* (*L'histoire d'Adèle H.*, François Truffaut – 1975).

**IZJAVA O AVTORSKEM DELU IN ISTOVETNOSTI TISKANE IN  
ELEKTRONSKE VERZIJE ZAKLJUČNEGA DELA**

**S PODPISOM IZJAVLJAM, DA JE ZAKLJUČNO DELO Z  
NASLOVOM RAZLIČNOST, KOT JO KAŽE FILM, IN ANALIZA  
VPLIVOV NA PERCEPCIJO IZKLJUČNO REZULTAT MOJEGA  
LASTNEGA RAZISKOVALNEGA DELA.**

**LJUBLJANA, 1. 06. 2022**

**JULIJA ČERU**

A handwritten signature in black ink, consisting of a series of loops and a long horizontal stroke at the end, positioned below the printed name.

**IZJAVA LEKTORJA O USTREZNOSTI DOKTORSKE  
DISERTACIJE**

**SPODAJ PODPISANA MAG. GORDANA RODINGER,  
PROFESORICA SLOVENSKEGA JEZIKA IN MAGISTRA  
ZNANOSTI S PODROČJA LITERARNIH VED, ROJENA 30. 12. 1972,  
POTRJUJEM, DA JE DOKTORSKA DISERTACIJA JULIJE ČERU  
RAZLIČNOST, KOT JO KAŽE FILM, IN ANALIZA VPLIVOV NA  
PERCEPCIJO NAPISANA SLOVNIČNO STROKOVNO IN  
JEZIKOVNO PRAVILNO IN DA JE LEKTORSKO PREGLEDANA.**

**MARIBOR, 1. 06. 2022**

**MAG. GORDANA RODINGER**

Handwritten signature of Gordana Rodinger in black ink, written in a cursive style.