

Strukturalizem skozi pojem ideologije

Matic Majcen

Ko omenimo besedo »strukturalizem«, se pri večini takoj utrne misel, da gre za eno najbolj zapletenih miselnih smeri v akademskem svetu. Ta negativni stereotip je v marsičem resničen. Knjige strukturalističnih avtorjev so večinoma izredno kompleksno čtivo, ki je razumljivo samo tistim, ki zelo podrobno poznajo tovrstno literaturo. K razumljivosti strukturalizma pa obenem ne pripomore niti dejstvo, da gre za dokaj izmuzljiv miselni tok, ki se je nenehno spreminjal, njegovi avtorji so se ga lotevali iz različnih perspektiv, obenem pa so na splošno zanikali, da tvorijo enotno skupino, ki bi jo povezovala podobne ideje. V resnici pa se v jedru bogate tradicije strukturalistične misli vendarle nahajajo sila koristna spoznanja, ki nam na zgovoren način sporočajo, kako deluje sodobna družba in še posebej množični mediji, vključno s filmom v vseh njegovih oblikah. Ker so mladi danes na vsakem koraku obkroženi s podobami, so spoznanja strukturalistične misli pravzaprav nujna za ozaveščanje o tem, kakšne informacije v resnici prejmemo s tem, ko konzumiramo raznovrstna sporočila preko množičnih medijev.

Kratka zgodovina strukturalizma

Strukturalizem se je kot metodologija in miselna smer v akademskem svetu pojavil v začetku 20. stoletja, ko je švicarski lingvist **Ferdinand de Saussure** na predavanjih med letoma 1906 in 1911 postavil temelje svoje nove teorije, ki so kasneje izšli v knjigi *Predavanja iz splošnega jezikoslovja* (1916). Novost de Saussurjevega pristopa k lingvistiki je bila v tem, da se ni ukvarjal z razvojem jezika skozi čas, temveč si je jezik zamišljal kot sistem, pri katerem je pomemben tako njegov zgodovinski vidik kot tudi njegova trenutna vsakdanja uporaba. Vzpostavil je razlikovanje med jezikom (zapisane oblike z vsemi lingvističnimi pravili) in govorico (različne variacije vsakdanje uporabe jezika), v tej dihotomiji pa se zrcalijo tako pretekle kot aktualne silnice, ene strani pa si ni moč zamisliti brez druge. Še pomembneje pa je, da je de Saussure jezik razumel kot sistem znakov in je v ta namen privzel starogrško idejo o semiologiji, ki jo je želel povzdigniti v znanost.

De Saussurjev najslovitejši prispevek jezikoslovju je bila njegova teorija znaka. Po njegovem je znak kot individualna enota jezika sestavljen iz označevalca (besede, pisnega opisa) in označenca (koncepta, ideje stvari, ki jo označevalec opisuje), tvorjenje pomena pa poteka v obeh smereh. Naše pojmovanje drevesa je tako na primer sestavljeno iz besede drevo (označevalec) in ideje drevesa, kakor si jo zamislimo ob misli na to besedo ali na drevo v resničnem življenju. Ta ločitev na označevalec in označenec vpeljuje vrsto zanimivih problemov. Pokaže nam denimo, da ljudje do otipljivega sveta dostopamo prav preko jezika kot nekakšne mreže, posrednika, ki je virtualno postavljena pred nami na pol poti do resničnosti. Klasičen je denimo primer besede sneg,

ki jo Eskimi delijo mnogo bolj natančno kot večina ljudi zahodnega sveta. Ker imajo Eskimi več kot 50 besed, ki opisujejo različne oblike snega, je s tem drugačno tudi njihovo doživljanje snega kot otipljivega pojava v naravnem svetu.

Ta problem prinese tisto ključno spoznanje: vez med označevalcem in označencem je arbitrarna. To ne pomeni, da si lahko govorec prosto izbere, kako bo poimenoval določeno stvar (to definirajo pravila njegovega jezika in zgodovinski razvoj), temveč da označevalec in označenec ne spaja nič naravnega – povezava je popolnoma družbeno določena. Primer: za to, da drevo kot rastlino v slovenščini opisuje prav beseda »drevo«, ni drugega razloga, kot je ta, da se je ta beseda skozi zgodovinski razvoj uveljavila kot pravilna za opisovanje te rastline – lahko pa bi bila tudi kaj povsem drugega. Pomembno je le, da je beseda »drevo« drugačna od drugih besed, da lahko v jeziku tvori unikaten in prepoznaven znak, ki omogoča komunikacijo med govorce. Jezik je prav zato tako pomemben kot sistem znakov, s katerim dojemamo svet, in tovrstna razlikovalna pravila so njegova ključna lastnost.

De Saussure svojim teorijam še ni nadel oznake strukturalizem, saj je sam svoje delo raje opisoval z oznako semiologija. Oznaka se je pojavila nekoliko kasneje, ko so se de Saussurjeve teorije hitro razširile po lingvističnih krogih, najbolj slovito v t. i. Praškem lingvističnem krožku, ki so ga sestavljali avtorji kot Jan Mukařovský, Vilém Mathesius in **Roman Jakobson**. Še posebej slednji je bil tisti, ki je poskrbel za to, da so se de Saussurjeve teorije razvijale naprej, in prav Jakobson je osnovni ideji za de Saussurjevo mislijo nadel ime strukturalizem. Češki avtor se je uveljavil kot pionir strukturalne lingvistike in kasneje kot eden najbolj vplivnih lingvistov 20. stoletja, saj je razvil revolucionarne nove tehnike za analizo jezika. Jakobson je preučeval logiko lingvističnih tipologij in univerzalij – raziskoval je vprašanje, kaj imajo svetovni jeziki skupnega glede na svojo funkcijo in strukturalno podobnost, ne pa glede na izvor. Na primeru rečeno: ni ugotavljal, v čem se germanski jeziki razlikujejo od ugrofinskih, temveč kaj imajo vse te jezikovne skupine skupnega na neki veliko globlji ravni, na ravni jezika kot neke univerzalne strukture. Ta zamisel je jedro strukturalizma – da v ljudeh obstajajo neke strukture (v tem primeru jezik), ki se uravnavajo po univerzalnih, stalnih in uveljavljenih pravilih in načinih uporabe. Z analizo in razkritjem teh struktur razkrijemo globlje resnice o tem, kako delujejo človek in človeške družbe.

Jakobson je bil ključni posrednik zgodnjih strukturalističnih idej in ima velike zasluge za to, da so se tovrstne teorije začele širiti onkraj lingvističnih krogov. Jakobson se je kot Jud na begu pred nacizmom leta 1941 preselil v ZDA, kjer je med drugim močno vplival na takrat mladega lingvista Noama Chomskega. Še bolj pomembno srečanje pa se je odvijalo leta 1941 v New Yorku, ko se je Jakobson sestal s **Claudom Lévi-Straussom**, francoskim antropologom, ki je kot Jud prav tako bežal pred vojno. Lévi-Strauss je preučeval domorodna plemena in se je navdušil nad Jakobsonovimi strukturalističnimi idejami, predvsem nad njegovo osrednjo tezo, da jezik v ljudeh

biva kot vsesplošna, univerzalna struktura. Te lingvistične predpostavke je začel nanašati na svoje delo, njegova teza pa je bila, da tudi plemena uravnavajo neka globlja družbena pravila, ki v osnovi niso drugačna od tistih, po katerih deluje zahodna civilizacija. Šlo je za prelomno idejo – odtlej razna afriška in južnoameriška plemena niso več razumljena kot »primitivna« in manj razvita, ampak jih zaznamujejo zgolj različne okoliščine družbenega delovanja, medtem ko so osnovne človeške lastnosti enake povsod, saj v vseh nas obstajajo neka nezavedna pravila, ki uravnavajo naša življenja. Kot pravi Pam Cook v *Knjigi o filmu*,¹ je »Lévi-Strauss uporabil freudovski koncept nezavednega, da bi pojasnil, kako (po njegovem) človeški duh asimilira globoke strukture, ki podpisujejo vso družbeno organizacijo in oblike komunikacije«.

Lévi-Strauss je v svojih prelomnih knjigah *Elementarne strukture sorodstva* (1949) in *Žalostni tropi* (1955) natančno predstavil svoje ugotovitve, predvsem v povezavi s sistemi sorodstva, ki so v uporabi pri ljudstvih, ki jih je preučeval. V njih ugotavlja, da se sorodstvo pravzaprav tvori v skladu s stalnimi in ustaljenimi vzorci, tako, da se ženske iz ene družine poročijo z moškimi iz druge družine, kar je dejanje, ki ga vodi tabu incesta kot osnovni pojav v človeških družbah. Poroka na ta način ni rezultat romantične ljubezni, temveč akt komunikacije, oziroma rečeno še bolj trezno: rezultat nekih družbenih pravil, ki nas uravnavajo mimo naše volje. S tem je antropolog to osnovno strukturalistično idejo dokončno ponesel iz lingvističnih krogov naravnost v družbene vede. Odtlej je bila skrinjica strukturalizma dokončno odprta in s tem so te teze začele tvoriti metodologijo, ki ne rabi zgolj analizi jezika, temveč raziskovanju delovanja celotnih družb, uporabljati pa so jo začeli avtorji s sila različnih področij, od filozofije, sociologije, psihologije do zgodovine ipd.

Vseeno pa so ti avtorji, kot denimo Michel Foucault, Jacques Lacan, Roland Barthes ali Pierre Bourdieu, osnovno idejo strukturalizma ponesli še korak dlje. V njihovem sila raznovrstnem delu pojem strukture ni bil povsem večer, temveč podvržen nenehnemu spreminjanju. Še več – strukture, ki tlijo v nas, so polje družbenega boja in instrument uporabe družbene moči. Drugače rečeno: preko teh struktur lahko neke višje sile z nami manipulirajo, najpogosteje tako, da se tega ne zavedamo. Kljub temu da ta ideja tli v ozadju razmišljanja vseh omenjenih piscev, pa je bilo njihovo delo z raznovrstnih področij tako raznoliko, da nihče ni zares priznaval, da se uvršča med strukturaliste. Pravzaprav je na tej točki v akademskem svetu celo začela krožiti šala, ki na vprašanje, kako prepoznaš strukturalista, odgovarja, da je to najpogosteje tisti, ki zanika, da je strukturalist. Tega obdobja v razvoju strukturalistične misli se je v ZDA prijela oznaka poststrukturalizem, v Evropi pa jo pogosteje imenujejo pozni strukturalizem.

V tem slogu se je nekaterih najbolj koristnih orodij za spoprijemanje z medijskimi podobami

¹ Cook, Pam (ur.). 2007: *Knjiga o filmu*. Ljubljana: UMco, Slovenska kinoteka, str. 449.

domislil francoski akademik **Louis Althusser**. Osrednji koncept, s katerim je operiral Althusser, je bil **koncept ideologije**. Ideologija je pojem, ki izhaja še iz časa vladavine Napoleona Bonaparteja, in je zamisel avtorja Destutta de Tracyja, vendar pa ga je najbolj slovito v 19. stoletju prevzel Karl Marx ter ga na viden način uporabil v svoji kritiki kapitalizma. Ideologija je po Marxu neke vrste laž, iluzija, vaba, past, »opij za ljudstvo«, s katerim vladajoči kapitalistični razred prepriča podrejeni delavski razred, naj še naprej sodeluje v izkoriščevalskem odnosu, v katerem sam ne more nikoli prejeti realno zasluženega plačila za svoje delo, temveč se ta v obliki dobička steka h kapitalistu kot lastniku proizvodnih sredstev. Marx je komunizem videl kot idealno družbo brez ideologij, v kateri bi vladali popolna enakost in blaginja za vse.

Kaj je torej ideologija? Ideologija je skupek idej, ki uravnavajo družbeno delovanje. To so razlage sveta, ki nam govorijo, kako naj vidimo svet in kako naj mi sami delujemo v tem svetu. Ideologije ne tvorijo zgolj ena trditev ali prepričanje, temveč vrsta povezanih razlag in praks, ki lahko segajo v vse pore družbe, od tega, kako si predstavljamo delovanje družbe kot celote (npr. kapitalizem proti komunizmu), do tega, kako preživljamo prosti čas. Vendar pa obstaja med Marxovim in Althusserjevim pojmovanjem ideologije bistvena razlika. Medtem ko je Marx s tem pojmom opisoval zlonamerno kapitalistično ideologijo, je Althusserjev prispevek ta, da je ideologijo predstavil kot mehanizem, ki ga lahko na delu opazimo v čisto vsaki človeški družbi. Po tem razumevanju je torej kapitalistična ideologija zgolj ena izmed številnih, in tako je mogoče tudi Marxovo idejo komunizma videti kot zgolj eno izmed teh ideologij. V tem širšem pojmovanju ideologija ne opisuje nujno celotnega družbenega delovanja (kapitalizem, socializem), temveč so lahko ideologije tudi bolj partikularne in opisujejo prakse posameznih družbenih skupin, od verskih (npr. protestantizem, katolicizem), rasnih (npr. apartheid), spolnih (npr. feminizem), poklicnih (npr. policija), generacijskih (npr. hipsterji, generacija X), nacionalnih (npr. ideologija Slovencev) do razrednih (npr. delavski razred) itn.

Pri Althusserju je ključen predvsem postopek, kako ideologija deluje na posameznika. Mehanizem po tezi tega avtorja deluje tako, da se mora posameznik (subjekt) na neki način interpelirati v ideologijo. Osnovna teza pravi, da mora vrhovni Subjekt na neki način nasloviti (interpelirati) posameznika, pa vendar je ključno spoznanje, da mora tudi posameznik opraviti neko delo, da sprejme ideje ideologije, ki meri nanj. Drugače rečeno: posameznik mora na neki točki sam sprejeti odločitev, da bo sprejel ideologijo, ki ga naslavlja.

V Althusserjevem pisanju je institucija šole tista, ki igra vlogo osrednjega ideološkega aparata države. A v resnici so ideologije prisotne povsod in nas naslavlja preko pisnih in vizualnih sporočil, ki jih na vsakem koraku sprejemamo bodisi preko javnih prostorov bodisi preko množičnih medijev. Prav film igra eno ključnih vlog utrjevanja dominantnih ideologij, in v tem je še posebej pomemben **hollywoodski film**. Zakaj ravno Hollywood? Preprosto zato, ker gre (1) za

filmsko industrijo, ki že celo stoletje prednjači v svetu kot največja in katere distribucijske lovke sežejo po vsem svetu, pa tudi ker gre (2) za filmsko ustvarjanje, ki temelji na velikih finančnih vložkih in mora za zanesljivo povrnitev vloženih stroškov naslavljati čim širši krog gledalcev oziroma njihovih verjetij, to pa najzanesljiveje stori z naslanjanjem na že uveljavljena prepričanja oziroma prevladujoče ideologije. Recikliranje in potrjevanje že obstoječih ideologij je torej temeljni način delovanja Hollywooda v njegovi najbolj prepoznavni in odmevni obliki.

Filmski primeri ideološkega naslavljanja

Razkrivanje skritih ideologij v hollywoodskih filmih je izjemno koristen način izobraževanja mladih o načinih delovanja sodobnih medijev, saj lahko v analizo vzamemo filme, ki so mladostnikom blizu in jih tudi sami gledajo v svojem prostem času. S tem, ko jim v novi luči prikažemo prav te filme, postanejo tudi na dolgi rok pozornejši na skrita sporočila, ki jih nezavedno naslavljajo v njihovih najljubših izdelkih sodobne popularne kulture.

Da bi najbolje ponazorili, kaj pravzaprav storimo, ko učencem in dijakom razkrijemo ideologije, ki se skrivajo v hollywoodskih filmih, pokažemo odlomek iz filma *Oni živijo* (*They Live*, 1988). V tem filmu ameriškega režiserja Johna Carpenterja spremljamo Johna Nado, brezposelnega delavca, ki se v Los Angeles priseli, da bi našel službo v gradbeni industriji. Nekega dne v zapuščeni stavbi najde škatlo, polno sončnih očal. Sprva se mu zdi, da gre zgolj za zapuščeno ceneno robo, a ko si kasneje nadene ena izmed teh očal, opazi, da z njimi svet vidi na drugačen način. Ko ima na nosu ta očala, se mu namreč razkrijejo sporočila, skrita za oglasi, ki jih na vsakem koraku spremljamo na plakatih, zaslonih, revijah ipd. Pod različnimi reklamami za izdelke, trgovine, razprodaje in turistične ponudbe delavec zdaj s temi očali vidi sporočila, kot so »ubogaj«, »kupuj«, »ne razmišljaj«, »poroči se in se razmnožuj« ter druga, ki nas nezavedno »interpelirajo« v potrošniški način življenja, torej ideologijo sodobnega kapitalizma. Skratka, ta očala v filmu so metafora opolnomočenja, ki ga prinaša razkritje skritih ideologij v današnjem svetu. S tem, ko ta sporočila razkrijemo, se začnemo zavedati delovanja dominantnih mehanizmov moči nad splošnim, neukim prebivalstvom.

Slavoj Žižek v svojem filmu *Perverznejšev vodnik po ideologiji* (*The Pervert's Guide to Ideology*, 2013) prav na primeru filma *Oni živijo* postavi tezo, da danes živimo v postideološki dobi in da nas, podobno kot v omenjenem filmu, ideologije ne naslavljajo toliko na ravni neposrednih idej, temveč preko užitkov. Pomislimo, kako drugače so ideologije delovale v politično uniformnih totalitarnih družbah. Oglede filmov, kot so *Triumf volje* (*Triumph des Willens*, 1935) režiserke Leni Riefenstahl o Hitlerjevem nacionalsocializmu, *Oklepnic Potemkin* (*Bronenosec Potemkin*, 1925) režiserja Sergeja Eisensteina o sovjetski boljševiški revoluciji ali *Na svoji zemlji* (1948) Franceta Štiglica o ideologiji Titove socialistične Jugoslavije nam razkrije enodimenzionalno ideološko sliko.

Ti filmi prikažejo eno stran kot dobro, neizpodbitno pozitivno in legitimno, drugo, sovražno stran pa kot napačno in zlo, kar je temeljna lastnost **političnopropagandnih filmov**.

Danes so razen v politično uniformnih družbah, kot je Severna Koreja, načini naslavljanja gledalcev bolj prikriti in kompleksni. Skrivajo se prav v **ugodju**, ki nam ga ti filmi ponujajo kot **potrošniški izdelki**. Najbolj očiten in neposreden žanr je v tem smislu hollywoodski **žanr romantične komedije**. V tovrstnih filmih, kot so denimo *Čedno dekle* (*Pretty Woman*, 1990), *Štiri poroke in pogreb* (*Four Weddings and a Funeral*, 1994), *Notting Hill* (1999), *Dnevnik Bridget Jones* (*Bridget Jones's Diary*, 2001), *Načrtovalka porok* (*The Wedding Planner*, 2001) ali *Mamma Mia* (2008), ponavadi spremljamo prigode nekega protagonista/-tke, ki se hote ali nehote zaljubi in začinja partnersko zvezo z novo/-im izbranko/-cem. Dogodki so prikazani na lahkoten, komičen način, kar filmu zagotavlja dostopnost do najširšega možnega občinstva, zato so ti filmi tudi primerni za nenehno predvajanje na televizijskih zaslonih v elitnih večernih terminih. Tovrstni filmi nas že na površinski ravni uvajajo v prepričanje, da je monogamna družina edini pravilni način delovanja v današnji družbi, kar počnejo zlasti z idealiziranjem akta poroke kot slovesne sklenitve tovrstne zveze. Kot je zapisal **Friedrich Engels** v knjigi *Izvor družine, privatne lastnine in države* (1884), je bila zgodovinsko gledano prav monogamna zveza v obliki poroke (in posledična institucija družine) instrument vzpostavitve sodobnega družbenega reda, predvsem z vidika zaščite sistema zasebne lastnine, saj so s tem v preteklosti dokončno uredili dedovanje premoženja.

A v romantičnih komedijah se marsikaj dogaja tudi na zelo subtilni ravni. Ti filmi so namreč tudi svojevrstni nakupovalni katalogi, preko katerih se gledalci seznanjajo z najnovejšimi izdelki, s čimer filmi močno podpirajo potrošniški način življenja. Od oblačil, telefonov, izdelkov zabavne tehnike pa do avtomobilov in hiš so ti filmi polni **prikritih oglasov podjetij**, ki so v film neopazno umeščeni z namenom, da v nas vzbudijo željo, da bi jih imeli tudi mi. Podobno velja tudi za dogajalne lokacije v teh filmih. Naključje ni niti to, da se ti filmi gledajo kot turistične razglednice z idiličnih, eksotičnih letoviških lokacij, s čimer nam pripoved prikrito prodaja turistične storitve, s tem, ko v nas vzbuja željo, da bi tudi sami obiskali te kraje in podoživljali dogodke, ki smo jih videli v filmu.

Z ideološkega vidika je zanimiv žanr tudi **podžanr filma katastrofe o koncu sveta**, v katerem se odvija bodisi globalna naravna katastrofa, invazija vesoljcev ali tehnološko uničenje, ki grozi Zemlji. To so denimo filmi kot *Dan neodvisnosti* (*Independence Day*, 1996), *Armageddon* (1998), *Dan po jutrišnjem* (*The Day after Tomorrow*, 2004), *Vojna svetov* (*War of the Worlds*, 2005), *2012* (2009) ali *Kužna nevarnost* (*Contagion*, 2011). Vse te filme krasi zelo podoben potek pripovedi, ki se ponavadi začne s predstavitvijo protagonistov, običajnih prebivalcev, ki se ubadajo z vsakodnevnimi tegobami povprečnih ljudi – s težavami v zakonu, slabimi družinskimi odnosi, nezadovoljstvom na delovnem mestu ipd. Ko udari katastrofa, ki preti, da bo izbrisala celotno

človeško civilizacijo, ta dogodek nastopi kot svojevrsten katarzični element, ki mobilizira skupnost, tako da pozabi na poprejšnje tegobe, stopi skupaj in poskuša rešiti svet. Ti filmi gledalca prepričujejo, da bi moral biti svojih vsakodnevnih težav, kakršne je film opisoval na začetku, pravzaprav vesel, saj nas v vsakem trenutku lahko doleti katastrofa, kakršno nam je prikazal film. Ta argument je seveda zelo ideološki, saj pomaga množice, še posebej srednje in delavske razrede, prepričevati, naj še naprej sprejemajo odnose izkoriščanja, ki so vir njihovih težav in ki jih vzpostavlja vladajoči politični in gospodarski razred. Kot sta povedala Slavoj Žižek in Fredric Jameson, si je dandanes lažje predstavljati konec sveta kot pa konec kapitalizma. Tovrstni filmi katastrofe so prav tisti, ki udejanjajo to ideologijo.

Filmi seveda uprizarjajo tudi bolj partikularne politične ideologije, ki segajo vse od konservativne desnice do liberalne levice. Primer desničarskega filma ponuja **žanr akcijskega filma**. V filmih akcijskih junakov, kot so Sylvester Stallone, Arnold Schwarzenegger, Steven Seagal ali Chuck Norris, se protagonistu ponavadi zgodi neka velika krivica, ki se jo nato odpravi razrešiti na lastno pest. A medtem ko bi levičarski pristopi po takšnem dogodku za ponovno vzpostavitev pravice uporabili moč inteligence in pravnih možnosti (kakor denimo *Erin Brockovich* v filmu Stevena Soderbergha iz leta 2000), se ti junaki zatečejo k nasilju, ki vključuje obsežno uporabo orožja in vojaških sredstev. V teh filmih je sovražnik pogosto etiketiran kot izrazit negativec, pogosto tudi z nacionalnimi stereotipi, ki se nenehno spreminjajo (v času hladne vojne so bili negativci Rusi, po 11. septembru so postali Arabci itn.). Seveda je v ozadju specifično slavljenje ameriške nacionalne ideologije, ki ima marsikatero povezavo s konservativno politiko. Prav ta se namreč v zunanji politiki zateka k prijemu, sila podobnim tem, ki jih spremljamo v teh filmih – uporabi vojaške sile proti stigmatiziranemu sovražniku, pa čeprav je resnica o tem sovražniku ponavadi veliko bolj kompleksna, kot jo slikajo ti filmi. Kot nasprotno stran lahko za primer navedemo serijo **levičarskih oziroma liberalnih vojnih filmov**, ki resnično stanje opisujejo bodisi kot bolj večplastno bodisi obsojajo nasilje in vojno nasploh. Film kot *Dr. Strangelove* (1964), *Apokalipsa zdaj* (*Apocalypse Now*, 1979), *Vod smrti* (*Platoon*, 1986), *Polna bojna oprema* (*Full Metal Jacket*, 1987), *Rojen 4. julija* (*Born on the Fourth of July*, 1989), *Fahrenheit 9/11* (2004) ali *Siriana* (*Syriana*, 2005) podajajo povsem nasprotno sliko vojne, kjer je ta orisana kot nekaj povsem norega, nepotrebnega in manipulativnega. Ravno preko takšnih kontrastov, ko imamo pred sabo razprte različne politične ideologije, lahko vidimo, kako so te uporabljene v filmu na način, da nas prepričujejo, naj sprejmemo njihov pogled na družbo in svet.

Ideologije imajo torej vrsto lastnosti, ki jih je treba poudariti: poskušajo dajati vtis, da predstavljajo univerzalne (in ne arbitrarne oziroma spremenljive) vrednote; še pomembneje pa je, da poskušajo ostati nevidne. Že Goebbels je v času vzpona nacističnega propagandnega filma ugotovil, da, »propaganda postane neučinkovita takoj, ko se je začenjamo zavedati«. V filmih ni nič

drugače – ideologija je povsod in nas prepričuje, da to ni ideologija, temveč da stvari takšne preprosto so. Če smo v času totalitarnih režimov 20. stoletja takšne postopke označili za propagandni film, so danes podobni postopki še vedno med nami, a so veliko bolj skriti v popularnih žanrih današnje filmske industrije. Kot nam je slikovito prikazal primer filma *Oni živijo*, poskušamo dijakom na ta način, preko razgrnitve tega nevidnega sloja ideologije, prikazati, da filmi, ki jih obkrožajo, skrivajo bistveno več subtilnih sporočil, kot se zdi na prvi pogled.

Priporočena literatura in filmi:

- Althusser, Louis. 2000: *Izbrani spisi*. Ljubljana: Založba /*cf.
- Barthes, Roland. 1977: *Image, Music, Text*. London: Fontana Press.
- Carpenter, John. 1988: *They Live* [Film].
- Cook, Pam (ur.). 2007: *Knjiga o filmu*. Ljubljana: UMco, Slovenska kinoteka. (Poglavji 6 in 7)
- Dosse, François. 1998: *History of Structuralism. Volume 1: The Rising Sign, 1945–1966*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Eagleton, Terry. 1991: *Ideology: An Introduction*. London, New York: Verso.
- Fiennes, Sophie. 2012: *The Pervert's Guide to Ideology* [Film].
- Freeden, Michael. 2003. *Ideology. A Very Short Introduction*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Lévi-Strauss, Claude. 1969: *The Elementary Structures of Kinship*. Boston: Beacon Press.
- Lévi-Strauss, Claude. 2015: *Žalostni tropi*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Rosen, Philip. 1986: *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press.
- de Saussure, Ferdinand. 1997: *Predavanja iz splošnega jezikoslovja*. Ljubljana: ISH Fakulteta za podiplomski humanistični študij.