

Univerza v Ljubljani  
Fakulteta za družbene vede

ZALA BRICELJ

# SLOVENSKE ŽENSKÉ REŽISERKE

Diplomsko delo

Ljubljana, 2005

Univerza v Ljubljani  
Fakulteta za družbene vede

ZALA BRICELJ  
Mentor: docent dr. PETER STANKOVIČ

## SLOVENSKE ŽENSKÉ REŽISERKE

Diplomsko delo

Ljubljana, 2005

Zahvaljujem se prof. Petru Stankoviču za »*prizemljitev*« moje cinefilije in vso pomoč pri izdelavi diplomskega dela.

Posebna zahvala pa je namenjena tudi moji mami in Urošu, ki sta me pri delu spodbujala in verjela, da bo enkrat nastalo to, kar danes stoji pred vami.

Izjava o avtorstvu (obrazec)

# KAZALO

## 1 UVOD

Prolog	3
--------	---

## 2 FILM

2.1 Ženske in film	5
--------------------	---

2.2 Feminizem in film	6
-----------------------	---

2.3 Feministična filmska teorija (in praksa) in film	7
--	---

2.3.1 Zgodnje (prvo) obdobje feministične filmske teorije	7
---	---

2.3.2 Osemdeseta: ponovna samo-ocenitev feministične filmske teorije	9
--	---

2.3.3 Fragmentacija feministične filmske teorije – vprašanje rase in heteroseksualne determiniranosti spola	12
--	----

2.3.4 Feministična filmska teorija v kinu	14
---	----

## 3 AVTOR – UMETNIK

3.1 Koncept avtorja v filmu	16
-----------------------------	----

3.1.1 Proto-auterism	17
----------------------	----

3.1.2 Politique des auteurs – poziv k novi francoski kinematografiji	18
--	----

3.1.3 The Author Theory – Andrew Sarris (ZDA)	20
---	----

3.1.4 The Author Theory in britanska kinematografija	20
--	----

3.1.5 Strukturalizem in vprašanje avtorstva	22
---	----

3.1.6 Avtor v devetdesetih – nov tip avtorstva	24
--	----

3.1.7 Avtor in ženske filmske režiserke	26
---	----

## 4 SLOVENSKA KINEMATOGRAFIJA 1980-2005: PREGLED

4.1 Osemdeseta – nekdanja Jugoslavija in slovenski kino	30
---	----

4.2 Devetdeseta in »novi« slovenski film	35
--	----

4.3 Milenij in naprej	40
-----------------------	----

5 SLOVENSKE FILMSKE REŽISERKE	42
5.1 Slovenska ženska celovečerca v ženski režiji	45
5.1.1 Maja Weiss: <i>Varuh meje</i>	46
5.1.2 Hanna A. W. Slak: <i>Slepa pega</i>	50
5.1.3 Avtorstvo in slovenske ženske režiserke	54
6 ZAKLJUČEK	
The end – fin – fine – konec	58
7 VIRI IN LITERATURA	60

# 1 UVOD

## PROLOG

Pričujoče diplomsko delo ima za seboj kar precejšnjo »zgodovino« - osebno, subjektivno, seveda. V tekstu, ki (naj) bo nekakšen brikolaž slovenske kinematografije in vsega filmskega kar k temu spada v obdobju dveh desetletij pred milenijem do leta 2005, ko bo Slovenija obeležila stoletnico nacionalne filmske produkcije. Tako je bil povod tega diplomskega dela najprej seveda to dejstvo, da slovenska kinematografija obeležuje tako visoko obletnico, nadalje pa so se porajala tudi druga vprašanja, morda bolj vsebinske narave. Kot študentka, kot ženska in nenazadnje kot (ženska) cinéfilka sem se želela osredotočiti na vprašanje, ki je po mojem mnenju eno izmed problematičnih točk slovenske kinematografije in sicer, slovenske ženske režiserke – njihova prisotnost, oziroma odsotnost in tudi morebitni vzroki ter posledice takšnega stanja. Kako in zakaj je mogoča situacija, da ob stoletnici slovenskega filma lahko beležimo le dva celovečerca, ki sta jih »podpisali« ženski? Kaj bi lahko bil povod, da je režija še vedno percipirana kot domena moških in zakaj se je ženskam tako težko prebiti do tega, da ustvarijo svoj prispevek k nacionalni zakladnici avdio-vizualnih podob?

V prvem delu diplomskega dela se bom tako osredotočila na teoretsko umestitev žensk na področju filmskega, kar pomeni, da bom predstavila različne koncepte, kot naprimer koncept avtorja, koncept ženskega avtorstva, koncept ženskih filmov, različne feministične koncepte, katere je moč aplicirati v filmski teoriji in kritiki. Nadalje bom skušala ovrednotiti žensko filmsko produkcijo kot del filmskega ustvarjanja in izpostavila nekatere filmarke-umetnice, ki so zaznamovale tako samo filmsko zgodovino, kot tudi vzpodbudile zanimanje za vprašanje ženske poetike/filmske govorice. Torej, poskušala bom ugotoviti, kaj je ženska filmska govorica, kako in če sploh se razlikuje od moške filmske govorice in na kaj je posledično mogoče iz tega sklepati.

Za umestitev slovenskih ženski režiserk v slovenski prostor se bom v naslednjem delu osredotočila na pregled kinematografije dveh desetletij pred milenijem in v letih post-milenijskega »razcveta« ter skušala predstaviti pogoje in način ustvarjanja slovenskih režiserjev, znotraj tega pregleda pa bom slovensko produkcijo primerjala tudi z nekaterimi evropskimi trendi in se kasneje posvetila slovenski režiji, kjer bom analizirala položaj žensk v

umetnosti, posledično kot režiserk na področju umetnosti, kar pomeni gledališko in filmsko režijo.

V naslednjem segmentu se bom osredotočila na ženske režiserke, natančneje na slovenski režiserki, ki sta ustvarili celovečerca. Osredotočila se bom na filmski jezik, poetiko, kinematske kode – mise-en-scène, kostumografijo, igro, kamero, vizualno podobo, glasbo – in tako v smislu tekstualne analize skušala preveriti obstoj in kontekst ženske režije in ženske govorice, če naj bi se le-ta kvalitativno razlikovala od moške. Tega se bom lotila z analizo karakterjev, same vizualizacije, reprezentacije, ki jih nudi posamezno filmsko delo. Hkrati pa bom omenjene celovečerne filme poskušala umestiti tudi v kontekst avtorstva – filma, ki ga ne zavezujejo žanrska določila, temveč »podpis«, avtorstvo, ki naj bi igranemu filmu »dal« avtorstvo, ki naj bi bilo odraz *osebne vizije ali stila v režiserskem filmu* (Turner, 1999: 41).

Zadnje poglavje bom tako zaključila z analizo izbranih celovečernih filmov in jih poskušala tudi teoretsko-analitično problematizirati in nakazati različne možnosti za revitalizacijo slovenskega filma, vključevanje žensk v filmski proces in njihov doprinos k nacionalni filmski zgodovini.

Ob koncu uvoda pa bi želela dodati le še to, da bo pričujoče diplomsko delo tudi *hommage* vsem tistim, ki so me navdahnili in katerih delo je (zavestno ali nezavedno) vnovična inspiracija. To so »velikani« Wenders, Tarkovski, von Trier in pa nekateri malce manj odmevni favoriti in favoritkinje, kot naprimer Maja Weiss, Agnès Varda, Jane Champion, Kathryn Bigelow, Mira Nair, Samira Makhmalbaf, Jan Cvitkovič, Janez Burger, Ken Loach, Goran Paskaljević in Srđan Karanović..... in pa tistim, ki so vedno verjeli vame in podpirali mojo cinefilijo.



## 2 FILM

### 2.1 ŽENSKÉ IN FILM

Filmu pravijo »sedma« umetnost, ki se je dodobra ustoličila prav v dvajsetem stoletju in je poleg umetnosti besede <sup>1</sup> pomenila veliko inovacijo, ki je prinesla mnoge družbeno-kulturne spremembe in posledice. Vsako obdobje filmskega v sebi nosi posebnosti ter načine percepcije in reprezentacije sveta, kar filmsko umetnost dela dinamično, raznoliko in vitalno. Tako se na tem mestu ne bom zadrževala pri filmu v tehnološkem smislu in spremembah, ki jih je doživel na področju institucij (spremembe v filmski industriji) in tehnologije, temveč se bom osredotočila na film kot tekst in zato izpostavila teoretične pristope, ki so se oblikovali znotraj filmske teorije in kritike in se nanašajo na filmsko formo in narativo, koncept žanra in avtorja ter različne povezave med filmom in drugimi disciplinami, kot so antropologija, semiotika, psihoanaliza ter empirične, etnografske, tekstualne in družbeno-zgodovinske analize, ki so jih pri svojih raziskavah večinoma uporabljale tudi feministične teoretičarke – tiste teoretičarke, ki so svoje delo (kasneje) razširile na področje feministične filmske kritike, ki je v izhodišče postavila kategorijo spola <sup>2</sup> in tako predpostavila ponoven razmislek o ženskah v filmu. To pa je vključevalo tako izpostavljanje žensk v kreativnem procesu kot soustvarjalk filmske zgodovine kot tudi žensk kot tiste družbeno-politične kategorije, skozi katero so feministične filmske študije svoje analize razširile tudi naprej, na vprašanje reprezentacij rase in seksualnosti v filmu.

Preden pa predstavim različne teoretske koncepte, predvsem feministično filmsko teorijo in povezavo med feminizmom in filmom, pa je treba na kratko povzeti tudi zgodovinsko udejstvovanje žensk v filmskem procesu in sicer njihovo (ne)zmožnost pridobivanja mesta/pozicije/avtoritete znotraj filmske industrije. Namreč, treba je poudariti, da čeprav je že v samih začetkih razvoja filmske industrije veljalo, da poklici, ki so tehnične narave niso namenjeni ženskam, so že takrat obstajale posameznice, ki so se tudi aktivno <sup>3</sup> vključevale v

---

<sup>1</sup> Namenoma se osredotočam na besedno umetnost – literaturo in gledališče, ker je bilo vsaj na slovenskem prostoru sobivanje besedne in zvočne (filmske) umetnosti večkrat problematizirano, namreč, v slovenskem prostoru je besedna umetnost še vedno v privilegiranem položaju.

<sup>2</sup> Spol tukaj pojmem kot gender in ne kot sex, v biološkem smislu.

<sup>3</sup> Seveda je treba poudariti, da *aktivno* v filmskem smislu pomeni režijo oziroma poklice, ki so povezani s tehnološko platjo filma (kamermani, lučkarji,...), *pasivno* pa so bile ženske seveda tudi udeležene v filmskem procesu in sicer so dostikrat sodelovale kot scenaristke, vizažistke in kostumografije.

filmski proces. Do leta konca 1920 – zatona nemih filmov – tako Jill Nelmes ocenjuje, *da je bilo v ZDA približno šestindvajset ženskih režiserk, ki so režirale filme, tako dolgotražce kot tudi dokumentarne filme* (Nelmes, 1999: 269). Tudi sicer naj bi bila ameriška filmska industrija bolj naklonjena ženskam in morda manj kritična do njihovih podvigov<sup>4</sup>, v nasprotju z naprimer Francijo, Nelmesova pa hkrati tudi dodaja, *da do prve svetovne vojne na področju Velike Britanije skorajda ne beležijo nativnih ženskih filmskih režiserk* (ibid.). Tako so bile ženske sicer soudeležene v filmskem procesu, sodelovale so tudi kot režiserke, vendar pa je treba poudariti, da gre za manjšino, za izstopajoče posameznice, ki so se večinoma uspele prebiti zaradi različnih okoliščin.

## 2.2 FEMINIZEM IN FILM

Feminizem kot družbeno gibanje, ki se je oblikovalo v družbeno-političnih razmerah v šestdesetih letih prejšnjega stoletja in se kasneje spreminjalo in frakcioniralo, je imelo med drugim velik vpliv tudi na oblikovanje filmske teorije in kritike. Feministke – teoretičarke in aktivistke – so tako ravno v medijih prepoznale tisti faktor, ki je reproduciral številne stereotipne predstave o ženskah in pripomogel h konstrukciji ženske identitete, ki je večinoma porajala reprezentacije žensk, ki so bile omejujoče in zavajajoče. Tako Molly Haskell trdi, da je bilo z *vidika ženskega gibanja obdobje 1962-1973 za ženske najbolj kruto in sicer obdobje, ki jim je največ vzelo, ki je jemalo največ poguma in ki jih je najbolj potlačilo*, saj kot navaja, *se je obdobje začelo s Kubrickovo »sovražno-do-žensk« Lolito, nadaljevalo s Peckinpashovo Ride The High Country ter končalo z nasilnima in brutalnima A Clockwork Orange in Straw Dogs* (Haskell v: Nelmes, 1999: 273). Ženske reprezentacije v medijih, v tem primeru v filmih, naj bi tako generirale, spodbujale in reproducirale podobe o ženskah in za ženske, ki so bile nesprejemljive, zato so feministke zgodnjega obdobja (vala) ravno na področju medijev videle možnosti (pre)boja žensk in ženskega gibanja. Film bi tako postal *ideološko orodje, ki bi nasprotoval stereotipnim podobam žensk, ki jih (re)producirajo mediji katerim vladajo moški in povečal zavedanje žensk o njihovem inferiornem položaju v patriarhalni družbi, kjer ženske večinoma zavzemajo servilno/ ponižno vlogo. V filmu so tako, kot kaže*

---

<sup>4</sup> Tako je naprimer Alice Guy Blaché, ki se je s kratkim filmom *The Good Fairy in the Cabbage Patch* iz leta 1896 zapisala v zgodovino kot prva ženska režiserka pripovednega filma, po enajstih letih dela v francoski filmski industriji odšla v Ameriko zaradi boljših pogojev za delo.

*zgodovinski pregled, ženske večinoma imele podporne vloge in ne takšnih, kjer odločajo* (Nelmes, 1999: 274).

## 2.3 FEMINISTIČNA FILMSKA TEORIJA (IN PRAKSA) IN FILM

### 2.3.1 ZGODNJE (PRVO) OBDOBJE FEMINISTIČNE FILMSKE TEORIJE

Zgodnja feministična teorija in njeni prispevki ter tudi praksa, ki se je kazala v razmahu t.i. avantgardne in alternativne kinematografije, je želela problematizirati predpostavko, da vizualni mediji predstavljajo t.i. pogled na svet/ okno v svet in tako ravno mediji, s katerimi lahko manipulira patriarhalna ideologija, predstavljajo vir reprezentacij, ki ohranjajo in replicirajo žensko podrejenost oziroma njeno odsotnost (družbene in politične) moči. Tako so se konec šestdesetih in v začetku sedemdesetih let dvajsetega stoletja mnoge feministke<sup>5</sup> zatekale ravno k idejam in poetiki avantgardne umetnosti, ki je bila sicer *večinoma moško dominirana in ozka v reprezentiranju žensk* (Nelmes, 1999: 277), da bi lahko z njimi problematizirale in analizirale ideje in koncepte v feministični filmski teoriji. V omenjenem obdobju, ko so bile feministične debate tudi večinoma tako ideološko kot tudi politično obarvane, je bila ključen moment kritike sicer res spolna dimenzija in spolno vprašanje, vendar so se teoretski prispevki večinoma osredotočali na reprezentacije ženskosti in seksualnosti v okviru dominantnega (moškega) diskurza v družbi in posledično tudi v medijih. Duhovni vodji, če jih lahko tako imenujem, sta bili teoretičarki-umetnici Lara Mulvey in pa Claire Johnston, ki sta vsaka po svoje močno zaznamovali feministično teorijo in prakso, hkrati pa sta vsaka na svoj način kritizirali mainstreamovsko kinematografijo (ki je bila moško orientirana in v kateri so bili moški dominantni) in hkrati predlagali nov koncept t.i. ženske kinematografije oz. ženskega filma. Obe sicer predlagata vzpostavitev ženske kinematografije kot t.i. *counter – cinema*, imenovana tudi *protikinematografija*, ki bi se lahko »zoperstavila« mainstreamovski kinematografiji in njeni patriarhalni osnovi. Johnstonova je tako predlagala žensko kinematografijo, ki bi bila uspešna tako kot alternativna in mainstreamovska praksa/ umetnost, ki bi presegla stereotipno pojmovanje žensk in pa, ki bi hkrati upoštevala tudi dejstvo, da mora film zabavati. Ženske režiserke in ženski filmi bi tako morali imeti tako avantgardno plat v smislu tega, da bi presegali že uveljavljene

---

<sup>5</sup> Besedo *feministka* v tekstu uporabljam za označevanje teoretičark in aktivistk feminističnega gibanja.

kinematografske konvencije, kot tudi konvencionalno plat, da bi bili namenjeni širšemu občinstvu in bi lahko nudili tudi sprostitev.

Mulveyeva se na drugi strani, v duhu psihoanalitičnih teoretskih nastavkov, osredotoči na ženski subjekt in t.i. moški pogled, kjer poudarja pomen patriarhalnega gledišča v filmu. Tako je naprimer hollywoodskim filmom očitala uporabo sistema kod in konvencij, ki so ženske postavljale v podrejen, pasivni položaj. Z izpostavljanjem patriarhalnega gledišča v filmu je problematizirala že omenjeni t.i. moški pogled, ki je neposredno povezan z užitek (*pleasure*), ki se kaže v naslednji dvojnosti in sicer kot užitek v gledanju (ki ga Mulveyeva poimenuje *scopophilia*) – kar je moški užitek in da je pogled (*the gaze*) filma usmerjen k moškemu, zato se tudi imenuje t.i. moški pogled. Iz tega je sledilo, da *identifikacija vedno poteka z moškim, ki je ključna osebnost filma, ženska pa je dostikrat percipirana kot grožnja* (Mulvey v: Nelmes, 1999: 277). Ne samo pri Johnstonovi in Mulveyevi, temveč pri večini tedanjih feministk je veljalo prepričanje, da je edini način »osvoboditve« in vzpostavitve ženske kinematografije mogoč le tako, da se *zateče k ekstremnim ukrepom in sredstvom* (Nelmes, 1999: 277), to pa je pomenilo, da se vzpostavi ženska kinematografija s sebi lastnimi kodi, konvencijami in sredstvi, ki bi bili radikalno drugačni in tako tudi neodvisni od dominantne patriarhalne kinematografije. Oziroma, kot se je izrazila Christine Gledhill, *potrebno je razviti protikinematografijo, ki bo raz-gradila jezik in tehnike klasične kinematografije* (Gledhill v: Nelmes, 1999: 278). Tako je nastal celoten korpus avantgardnih, oziroma alternativnih ženskih filmov, ki so skušali ženski film vzpostaviti kot radikalno drugačnega od moškega, to pa se je kazalo naprimer v pretiranemu oziroma nekonvencionalnem kadriranju in nekaterih drugih elementih, ki so od gledalca/ke predvidevali konstrukcijo naracije, ki je bila razpršena, to pa je posledično vodilo v stanje, da je ženski film že avtomatično pristal v sferi art filmov, v sferi drugačnih filmov, kar je hkrati tudi pomenilo, da se je ob ustvarjanju drugačnosti ponavljala zgodba o izključenosti.

Ob koncu sedemdesetih let začne feministična teorija doživljati spremembe, prvenstveno ravno zaradi tega, ker so feministke začele drugače pojmovati koncept reprezentacije (postal je kompleksnejše področje), katere niso več pojmovalle kot enostransko povezanost z družbo in dejanskim stanjem. Hkrati je postalo očitno, da mediji niso t.i. pogled na svet/ okno v svet in da samo spreminjanje reprezentacij v medijih še ne pomeni tudi dejanske spremembe v družbi. Skratka, spreminjanje reprezentacij ne rezultira tudi v spreminjanju položaja in vloge žensk v vsakdanjem življenju in v družbi. Zato so nekatere režiserke, kot naprimer Sally

Potter, skušale svoje filme zopet približati občinstvu, vendar pa hkrati niso želele postati del mainstreamovske produkcije (tudi iz teoretskih razlogov), nekatere v skupine organizirane ustvarjalke z dokumentarnimi prispevki namenjenimi predvsem ženskam v delavskem razredu, pa so se tako želele približati občinstvu.

### 2.3.2 OSEMDESETA: PONOVA SAMO-OCENITEV FEMINISTIČNE FILMSKE TEORIJE

Osemdeseta leta dvajsetega stoletja so v feministično (filmsko) teorijo prinesla potrebo o ponovni ocenitvi same teorije, kar je v praksi pomenilo, da je začelo prevladovati mnenje, da se lahko feministične ideje *razlagajo tudi v okviru mainstreamovske kinematografije* (Helmes, 1999: 282). Tako je Mulveyeva objavila *Afterthoughts on Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1981), kjer je do neke mere modificirala in revidirala svoja prejšnja stališča<sup>6</sup>, ki so v sedemdesetih zaznamovala večino feministične teorije. V svojih novih izhodiščih se je tako osredotočila na filmsko občinstvo – na *žensko* filmsko občinstvo, na kar v prvem tekstu ni podrobno osredotočila. Zanimalo jo je, če lahko moško orientirani medijski teksti (v tem primeru filmi) nudijo užitek ženskemu občinstvu in kakšne spremembe v tekstu in pri občinstvu lahko pomenijo teksti (filmi), ki žensko postavijo v središče (kjer je ženski lik/

---

<sup>6</sup> Za boljše razumevanje je treba na tem mestu na kratko predstaviti stališča, ki jih je Laura Mulvey predlagala v svojem prvem eseju *Visual Pleasure and Narrative Cinema* leta 1975 in katera je kasneje, kot že omenjeno, do neke mere modificirala in revidirala. Mulveyeva je omenjeni esej koncipirala precej provokativno, z namenom vzbuditi široko razpravo. V svojem delu je predlagala psihoanalitski temelj za feministično teorijo občinstva, kar je še danes stvar polemik. In čeprav se je v izhodišču opirala na psihoanalitske koncepte, je bila njena intenca redefinirati Metzovo *teorijo filmskega aparata*, ki je temeljila na *maskuliziranemu modelu gledalca*, ki se nanaša ne *binarno opozicionalno strukturo heteroseksističnega patriarhalnega filma* – moški/subjekt/aktivnost : ženska/objekt/pasivnost. Mulveyeva je tako predlagala (nanašajoč se na Freuda in Lacana), da je ženska, čeprav je bila prikazana kot *objekt užitka* moškega gledalca kot tudi moških protagonistov v filmu, predstavljala grožnjo v obliki nezavedne tesnobe in strahu pred kastracijo. Kar pa je lahko moški protagonist (in posledično tudi gledalec) razrešil na dva načina in sicer se je lahko soočil s to grožnjo in je žensko podvrigel *sadističnemu pogledu* (to se kaže v večini Hitchcockovih filmov) in jo kaznoval za njeno drugačnost ali pa je zanikal njeno drugačnost in njeno telo sprejemal kot fetiš, v smislu tega, da je precenjeval določene dele telesa, kot so noge in prsi.

Mulveyeva je v Metzovo teorijo vpeljala *spol (gender)* in predlagala, da je filmsko občinstvo razdeljeno po spolu, kinematografija pa naj bi naslavljala idealnega moškega gledalca, tistega, ki nadzira *pogled*, ženska pa je bila v funkciji erotičnega objekta tega moškega pogleda. V njeni prvi analizi se tako ni osredotočila na vprašanje *kako ženske gledalke izkusijo vizualno zadovoljstvo v kinu, če gre v principu za moško-orientirano kinematografijo*. 1975 se Mulveyeva ni osredotočila na teoretiziranje o *ženskem občinstvu* (kjer se je naslonila na Freudov koncept libida), kajti to je naredila v nadaljevanju in to je bila tudi delna modifikacija in revizija njenega prvega dela, vendar je še vedno ostajala v okviru t.i. *metafore filmskega aparata*, ki je bila zasnovana ravno na tej *opozicionalnosti* moškost: ženskost in je bila za feministke sporna zato, ker je izvirala iz dolge tradicije zahodnjaškega miselnega okvira, ki je moško pozicijo ustoličevala kot normo in tako onemogočala prostor za žensko. Zatorej, so feministke kritizirale tako model filmskega aparata kot tudi Mulveyino teorijo, kajti njihovo stališče je bilo, da tak model onemogoča možnost za debato o ženskem občinstvu.

ženska igralka nosilec pripovedi). Pri Mulveyevi je treba poudariti, da se je v svojih analizah močno opirala prav na psihoanalitske teorije Freuda in Lacana, vsaj kar se tiče njenega sprejemanja konceptov falocentrizma, kastracije, povezave falocentrizma in patriarhata<sup>7</sup>, zato se je kmalu pojavila teoretična struja, ki je začela redefinirati feministično teorijo in sicer je začela problematizirati ravno to falocentrično osnovo na kateri so mnoge feministke utemeljevale svoja dela. Ena izmed mnogih je bila Tania Modleski, ki je z analizo Hitchcockovih filmov in kritiko feministične teorije, ki občinstvo pojmuje kot izjemno moško-orientirano, pozvala k oblikovanju progresivnejše, izzivalnejše teorije, pod vprašaj postavila prav Mulveyino teorijo in sicer v tistem segmentu, kjer vzrok odsotnosti žensk kot središčnih, močnih likov pripisuje prav dejstvu, da mediji funkcionirajo po patriarhalni logiki. Tako je Modleskijeva zaključila, da sicer tudi v mainstreamovski kinematografiji lahko obstaja močna ženska prisotnost, da pa le-te načeloma ne moremo iskati v Hitchcockovih filmih, čeprav se kar v nekaj njegovih filmih pojavi ženska protagonistka in je izjemno pogosto uporabljal voajerizem in »pogled«.

Tako je v tem obdobju postal t.i. moški pogled problematiziran in malce kontroverzen, kajti znotraj te predpostavke ni bilo prostora za ženske – ne za ženski »pogled« in ne za žensko občinstvo, zato so se začele analize in razprave o tem ali je ženski pogled sploh mogoč in ali obstaja ali pa je »pogled« že sam po sebi lahko samo moški.

Ker se je večina feministk takrat začela osredotočati na žensko občinstvo, namreč na analiziranje »branja« tekstov (gledanja filmov), je v osemdesetih postala precej odmevna teorija Mary Ann Doane, ki je razširila koncept *maškarade* (masquerade), ki ga je v sedemdesetih uvedla že Johnstonova. Gre pa za to, da je gledanje povezano z voajerizmom in tako Doaneova predpostavi, da ženskemu občinstvu umanjka potrebna distanca do podob na platnu, kajti ženska sama že predstavlja podobo, torej se zgodi situacija, da podoba na platnu prevzame<sup>8</sup> žensko občinstvo in zatorej ni ženska tista, ki bi prevzemala podobo na platnu. Tako je ravno že omenjen koncept maškarade/ pretvarjanja tisti moment, tisto orodje s katerim lahko žensko občinstvo vzpostavi distanco do (ženske) podobe.

---

<sup>7</sup> Nelmesova, ko povzema Mulveyevo, tako zapiše: »Patriarhat in falocentrizem sta resnično povezana; falus je simbol moči, simbol imeti moč (v filmih to ponazarja orožje, torej sledi orožje = falus = moč). Ženska nima falusa, kajti nanašajoč se na freudovsko teorijo, je skozi kastracijo izkusila manko, zato je tudi manjvredna, ker nima falusa (Nelmes, 1999: 277).

<sup>8</sup> V izvirniku avotrja (Pam Cook in Mieke Bernink, *The Cinema Book*, 1999: 357) uporabljata besedo *to consume*, kar lahko dobesedo prevajamo kot potrošiti, torej biti potrošnica nečesa, v tem primeru je filmska podoba tista, ki potroši/ porabi žensko občinstvo in ni ženska tista, ki potroši podobo na platnu.

Vendar pa so se v tem obdobju našle tudi feministke, ki so zavračale večino »scenarijev«, ki so jih predlagale nekatere teoretičarke o ženskem občinstvu, nasploh so skušale preseči ta neobstoj in nemoč ženskega »pogleda« in ženskega občinstva. Kaplanova tako naprimer razpravlja, da je sicer ženski »pogled« mogoč in da so lahko v tem »pogledu« vloge zamenjane (torej lahko tudi ženska prevzame moško podobo za objekt svojega »pogleda«, vendar pa njena želja nima moči. »Pogled« sicer ni že v samem bistvu moški, *vendar da bi si ga prilastili in ga aktivirali v lastnem jeziku in strukturi nezavednega, je treba izhajati iz moške pozicije* (Kaplan v: Cook in Bernink, 1999: 357). Tako je bilo kljub vsemu teoretiziranju žensko občinstvo, zaradi marginalizacije ženskega »pogleda« in nezmožnosti ženske želje, še vedno v podrejeni poziciji in tako je naprimer Gertrude Koch razpravljalna, na primeru podobe *vamp*, da lahko tudi *žensko občinstvo uživa v podobi ženske lepote na platnu* (Koch v: Cook in Bernink, 1999: 357). *Vamp* podoba naj bi tako vsebovala dvoumen pomen, saj je *falična ženska in ne več zgolj fetišizirana ženska* (ibid.) in v njenih vizualnih, nasprotujočih si podobah feminiziranosti, ki presegata zgolj konkretiziran »pogled«, lahko žensko občinstvo najde užitek, kajti omenjena podoba na bi za žensko občinstvo pomenila spomin na zgodnje otroštvo (predojdipalno fazo), ko je bila mati kot objekt ljubezni vir občutenja užitka. Podobno je omenjeno idejo zagovarjala tudi Gaylyn Studlar, ki pa je na podlagi analize filmskih podob igralka Marlene Dietrich raziskovala deleuzovski pojem mazohizma, ki ga je Deleuze razumel kot *željo moškega, da se združi z materjo in spodkoplje/zruši očetov falični zakon* (Cook in Bernink, 1999: 357). Kinematografija obuja željo gledalca k vrnitvi v že omenjeno predojdipalno fazo združitve z materjo in tako se žensko občinstvo lahko identificira z podobo *femme fatale* v filmu in od nje črpa užitek. *To naj bi bila torej nekakšna ponovna uprizoritev simbioze skozi katero se želi gledalec ali gledalka predati močni ženski podobi* (ibid.).

Že v osemdesetih letih, še občutneje pa tudi v devetdesetih je feministična filmska teorija doživela fragmentacijo, kajti začele so se pojavljati feministke manjšinjskih skupin (temnopolte ženske in pa lezbijke), ki so se čutile izključene iz dotedanjih teoretičnih nastavkov, ki naj bi bili usmerjeni izključno na določen segment ženske populacije in sicer na svetlopolte ženske.

### 2.3.3 FRAGMENTACIJA FEMINISTIČNE FILMSKE TEORIJE – VPRAŠANJE RASE IN HETEROSEKSUALNE DETERMINIRANOSTI SPOLA

Kot že rečeno je prišlo do fragmentacije znotraj same teoretične misli, kajti problematizirati se je začela sama ideja ženskega občinstva, kar je pomenilo, kot so nakazale mnoge teoretičarke, da pojem ni homogena struktura, temveč, da je občinstvo sestavljeno iz različnih žensk, torej niso vse enake in se tudi ne morejo odzivati enako. Če je torej film tekst, potem lahko obstajajo različna branja in tako so mnoge predlagale polisemično obravnavanje teksta. Tako sta se pojavila dva ključna momenta kritike in sicer, z vnašanjem vprašanja rase v feministično teorijo je postalo jasno, da je tisti del, ki se nanaša na temnopolto (žensko in moško) populacijo, bil dotedaj izpuščen iz obravnave, po drugi strani pa je del kritik prihajal tudi iz vrst lezbičnih feministk, ki so opozorile na problematično zaznamovanost psihoanalitskih dihotomij z heteroseksualno predoločitvijo. Zato je bilo potrebno revitalizirati vprašanje filmskega občinstva, kjer bi se bilo potrebno izogniti dvojnosti na področju seksualnega, kjer se v heteroseksualni dihotomiji moški/moškost – ženska/ženskost homoseksualnost pojmuje kot opozicija le-teh. Problematičen je tako postal prav koncept lezbične želje, kajti znotraj psihoanalitske misli ga je bilo težko definirati, kot so menile nekatere lezbijke-feministke, ki so se opirale predvsem na teoretsko misel Luce Irigaray, ki je kritizirala ravno tisti segment psihoanalitske teorije, ki moški zakon postavlja kot simbolni zakon, kar pomeni, da je družba zavezana patriarhalnosti ravno zato, ker je *hommo* (moška) seksualnost in moškost eno in edino pravilo. Teresa De Laurentis je tako nadalje predlagala, *da je ravno institucija heteroseksualnosti tista, ki tako zelo zaznamuje celotno seksualnost do te mere, da je reprezentacija homoseksualne (gejevske in lezbične) seksualne želje nemogoča* (De Laurentis v: Cook in Bernink, 1999: 359).

Vendar pa je do fragmentacije feministične teoretske misli privedlo tudi dejstvo, da je zgolj poudarjanje spolne dimenzije, torej vprašanje binarne opozicije moški : ženske, predstavljalo omejitev, ki jo je bilo treba preseči, kajti težavo je predstavljala ravno ta binarna opozicija, s katero je večina feministk povezovala vprašanje ugodja in identifikacije, kar je nenazadnje rezultiralo v tem, da je razlikovanje dobilo zgolj biološke (anatomske) razsežnosti, ki so se navezovale na biološke razlike med moškimi in ženskami. In čeprav je prišlo do poudarjanja družbeno konstruiranega spola (*gender*) v samih razpravah, je bilo potrebno v samo teorijo vpeljati tudi druge koncepte, ki so dotedaj umanjkali, ti pa so bili rasna diferenciacija, razredna diferenciacija, starostna diferenciacija in nenazadnje tudi seksualne preference.



Ravno temnopolte feministke, ki so se čutile izločene iz paradigmatičnih okvirjev dotedanjih obravnav, so začele problematizirati univerzalnost koncepta moškega »pogleda«, ki naj ne bi samoumevno pripadal moškim (kot homogeni skupini), temveč je vedno znova *pogajano*<sup>9</sup> dejanje, še več, je pogajano dejanje, ki pa ne vključuje temnopoltih moških, zaradi zgodovinsko-kulturno določene rase hierarhije, ki nekaterim skupinam dovoljuje, drugim pa prepoveduje gledanje. Med drugimi je naprimer Jane Gaines skušala v svojih analizah prikazati, da *ravno koncept rase spodbija dotedanja enostranska prepričanja v feministični teoriji* in tako predlagala *potrebo po kontekstualni in historični umestitvi seksualnih razlik* (Gaines v: Cook in Bernink, 1999: 360), kar bi lahko pripomoglo tudi k temu, da bi bilo lažje preseči stereotipne podobe temnopoltih žensk.

Vendar pa je treba izpostaviti tudi vprašanje moškosti, moške subjektivnosti in moške seksualnosti, ki jih feministična teorija, kljub dejstvu da je zahodno kulturo obravnavala kot moško dominantno, ni teoretsko obravnavala. Tako so se že v osemdesetih letih pojavila vprašanja o moškem »pogledu«, ki je v feministični teoriji postal nedorečen v tistem trenutku, ko bi moški »pogled« fiksiral moško podobo in še več, *kako moško telo postane označevalec falusa* (Cook v: Cook in Bernink, 1999: 361). Hkrati pa je vprašanje moškosti sprožilo tudi vprašanje homoseksualne želje. V večini razprav je bilo sicer mogoče razbrati, da je »pogled« občinstva znotraj mainstreamovske kinematografije sicer moški, vendar pa je naprimer Richard Dyer razpravljal o tem, da to ne pomeni tega, *da moške podobe avtomatično ustrezajo ženskam* (Dyer v: Cook in Bernink, 1999: 361), Steve Neale pa je predlagal, *da je bil znotraj mainstreamovske kinematografije vsak erotični element ob pogledu na moško telo zatiran in neodobravan, da bi se izognili vsakršni implikaciji o moški homoseksualnosti* (Neale v: Cook in Bernink, 1999: 361). Mnoge razprave o konceptu moškosti so zaznamovale predvsem devetdeseta in hkrati dale možnosti za razpravo znotraj gejevskih kritik, ki so v krizi moške heteroseksualnosti<sup>10</sup>, kot so predlagali mnogi, videli nekakšen odrešitveni moment, ki je odprl velike možnosti za nadaljnje razprave v gejevskih študijah.

---

<sup>9</sup> V originalu je uporabljena beseda *negotiated act* (Cook in Bernink, 1999: 360), zato povzemam po tem.

<sup>10</sup> Pri nekaterih avtoricah in avtorjih je moč opaziti mnenje, da je *moški heteroseksualni subjekt v krizi, kajti njegova moškost je fragmentirana in denaturalizirana, kajti označevalca »moški« in »moško« sta izgubila nekdanji pomen*, to pa naj bi rezultiralo v tem, *da Hollywood obupano išče »nekaj dobrih svetlopolnih moških«* (Cook in Bernink, 1999: 362). Ravno v tem pa je gejevski teoretik in aktivist Mark Simpson videl *dekonstrukcijo moškosti kot avtentično, naravno, koherentno in dominantno* (Simpson v: Cook in Bernink, 1999: 362).

#### 2.3.4 FEMINISTIČNA FILMSKA TEORIJA V KINU

Preden se lotim še ostalih teoretskih konceptov, ki so zaznamovali filmsko teorijo, se je treba ozreti še na vzajemno uporabo teorije v praksi in obratno. Dejstvo je, da so se ženske začele že zelo zgodaj tudi aktivno vključevati v filmsko industrijo. Bile so izjemno produktivne predvsem na področju kratkometražnih filmov in pa na področju dokumentarnih filmov, kjer so verjetno našle prostor in medij, da so lahko izražale svoje videnje, občutenje in nenazadnje kritiko družbe v kateri so živele. Tudi filmski festivali, ženski filmski festivali, ki so bili odmevni predvsem v Veliki Britaniji, so imeli pomembno vlogo v umeščanju žensk znotraj filmske industrije in hkrati v problematiziranju pozicioniranja žensk v družbi. Tako je naprimer Patricia White mestoma zapisala, da je bila ravno *ženska filmska produkcija in ne recepcija tisti odličen model upora in nasprotovanja statusu quo* (White v: Hill in Gibson, 1998: 125). Vzajemna povezava filmske teorije in prakse je tako pripomogla k kontinuiranemu teoretskemu analiziranju in pripomogla k oblikovanju teoretskega korpusa znanj, kjer je poudarjanje in izpostavljanje ženskih režiserk in ženskega filma, tako v mainstreamovski kinematografiji kot tudi v mednarodni, alternativni kinematografiji, obudilo vnovična vprašanja glede filmskega avtorstva kot tudi glede konceptualnega problema definicije »feminističnega« filma, ki pa se je po besedah Whitove povezoval z vprašanjem esencializma v ženskih filmih, tj. *predpostavljajte, da si vse ženske ali vsi ženski filmi delijo neke inherentne – svojstvene, naravne, prirojene, pripadajoče – lastnosti* (v: ibid.).

Prav tako pa se je znotraj ženske kinematografije oblikovalo več tipov kinematografij, kot naprimer dokumentarni filmi, »art« filmi, nacionalno-etnični filmi, filmi »tretjega« sveta, gejevsko-lezbični filmi in še nekateri, ki so vsak na svoj način doprinali h korpusu ženske filmografije in hkrati nudili tudi feedback in možnost kritike večinoma evrocentristične, westernizirane feministične filmske kritike. Oziroma kot je mestoma zapisala Teresa De Laurentis *vse kinematografije* (omenjene zgoraj, op.a.) *in kulturni konteksti v katerih so nastajale in se reproducirale, so zahtevali reinterpretacijo in revitalizacijo teoretskih okvirov* (De Laurentis v: White v: ibid: 129).

### 3 AVTOR - UMETNIK

Ideja prepoznavanja/lociranja posameznega umetnika kot vira resnične kreativnosti ima historični kontekst. Pojmovanje umetnika – avtorja se je v času spreminjalo in je hkrati vedno znova zaznamovalo in določalo njegov položaj v družbi.

Pred obdobjem renesanse je bil umetnik pojmovan kot rokodelec, ki je s svojo ročno spretnostjo ustvarjal uporabne stvari. Človek ni bil vir kreativnosti, temveč je bila le-ta locirana v bogu. Kasneje, ko se je kreativnost začela pripisovati slikarjem in pesnikom, so božji dar inspiracije in genialnosti locirali tudi v umetniku, ki je bil hkrati tudi odvisen od pokroviteljstva svojih mecenov. Tako se je oblikovala ločnica med umetniki in rokodelci (obrtniki), slednji so ustvarjali za potrošnjo, prvim pa je sicer njihova svojstvena genialnost predstavljala potencialno kritiko trenutne prevladujoče družbene strukture, vendar pa je bila njihova avtonomija odvisna od pokroviteljstva.

S pojavom kapitalistične tržne izmenjave se je spremenil tudi status umetnika, ki je bil sedaj vezan na novo, nedefinirano, rastočo, anonimno skupino, to pa je postal trg. To pa je s seboj prineslo nov konflikt, namreč umetnik je postal avtonomen, kar mu je omogočalo raziskovanje trga ter ocenjevanje in prodajo svojih del pred večjim občinstvom, hkrati pa je romantični koncept umetnika – genija in s tem povezana umetniška avtonomija predstavljal kontradikcijo »komercialni«, družbeno konformistični umetnosti. In ravno s to kapitalistično predpostavko, da je umetnost tržno blago in je torej venomer podvržena zakonitostim trga, sovpada tudi tržna delitev umetnosti in sicer na dobičkonosno in na umetnost, ki ne prinaša dobička, temveč je subvencionirana s strani države, kar pomeni, da umetnost pridobi manjšinski status (ker ima tudi manjšinsko občinstvo).

Praksa povezovanja nekega kulturnega produkta s posameznim avtorjem predstavlja pomembno funkcijo v času produkcije tržnega kapitalizma, kajti to zagotavlja, da se posamezno umetniško delo prepozna, trži in nenazadnje prodaja kot umetnost in ne kot serijska proizvodnja. Takšna dela, ki si pridobijo status »umetniških del« so tudi predvidena za konsumpcijo pri posebnem, izobraženem občinstvu. Vendar pa je v realnosti to distinkcijo umetnost : serijska proizvodnja težko začrtati, saj si elemente obeh, mestoma sposojata ena od druge. Tako Cook in Bernink predlagata, da je *status kateregakoli kulturnega produkta kot*

umetnosti ali serijske proizvodnje manj odvisen od resnične estetske vrednosti, kot pa je odvisen od načina, kako je izkoriščen na samem trgu (Cook in Bernink, 1999: 235).

### 3.1 KONCEPT AVTORJA V FILMU

Koncept avtorja – oziroma avtorstva v filmu – ima za seboj že nekaj več desetletij teoretske in analitične zgodovine in razprav. Ne gre namreč za nek enoten, monoliten koncept, temveč ga je treba razumeti prav v smislu *la politique des auteurs* – načela/polemike o avtorstvu – skupek različnih diskurzov, ki obravnavajo avtorstvo in zagovarjajo pomen posameznikove kreativnosti v kinematografiji, to pa večinoma locirajo v režiserju. V ZDA so ravno to – *la politique des auteurs* – najprej napačno prevedli in koncipirali, namreč kot »teorijo avtorstva« kar je služilo kot nekakšno metodološko orodje za ocenjevanje hollywoodske produkcije in evropske art produkcije, kar pa je bilo kasneje v teoretskih delih in razpravah korigirano, vendar je kljub temu pripomoglo k oblikovanju nekakšne hierarhije »dobrih« režiserjev, katero lahko implicitno zaznavamo še danes. Sicer pa je bil ravno ta omenjeni diskurz v ZDA izjemno odmeven in prodoren v sedemdesetih in osemdesetih letih dvajsetega stoletja. Tako naprimer Stephen Crofts v svojem delu <sup>11</sup> o analizi zgodovine konceptualizacij avtorstva predlaga tri obdobja v zahodnjaški kritiki in teoriji filma od leta 1950 dalje in sicer:

- obdobje estetsko usmerjene tekstualne analize, ki zaznamuje področje filmskega teoretiziranja do leta 1970,
- teoretski obrat v sredini sedemdesetih let dvajsetega stoletja, ki je vezan na britansko revijo *Screen*, kjer je težnja teoretikov na oporekanju empiricizmu predhodnikov,
- obrat v preteklost filmske zgodovine in revizija, vključujoč institucije produkcije, hkrati pa tudi analiza kulturno-družbenega konteksta, ki je sproduciral te tekste.

Sicer pa so debate o t.i. avtorski politiki zaznamovale filmski prostor med leti 1950 – 1980. Povod za debate o tem je prinesel ravno francoski *Cahiers du Cinéma*, ki je s svojo razpravo o »kvalitetni« francoski kinematografiji želel izpostaviti širšo debato – politiko – ki je temeljila na prepričanju, da je, navkljub industrijski naravi filmske produkcije, režiser, kot katerikoli

---

<sup>11</sup> *Autorship and Hollywood* v: Hill in Gibson (1998) *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford University Press, Oxford.

*drug umetnik, tisti, ki je edini avtor končnega izdelka* (Cook in Bernink, 1999: 235). To načelo so kasneje prevzeli, zagovarjali ali ji nasprotovali mnogi, vendar je pomembno dejstvo, da se je o tej temi polemiziralo zelo dolgo in obsežno in je tako tisto, ki daje pečat pomembnosti temu vprašanju, ki je bilo v središču filmskega teoretiziranja vse do leta 1980, ko se je fokus obravnavanja filmskega prestavil na analiziranje filmskega občinstva.

Zato bi bilo treba na tem mestu kronološko in vsebinsko razdelati posamezne etape, recimo tudi tokove znotraj diskurza o t.i. politiki avtorjev, ker je treba omenjeno polemiko tudi historično in kontekstualno umestiti.

### 3.1.1 *PROTO-AUTEURISM*<sup>12</sup>

Termin *proto-auteurism*, ki ga lahko pojmuje kot nekakšen predhodnik vseh polemik in teoretiziranja o avtorstvu, ki so se razširila od petdesetih let dalje, se nanaša na približno tri desetletja pred pojavom t.i. *politique des auteurs* in skuša zaobjeti obstoj različnih kritičnih teoretskih razprav o filmu na evropskih tleh. To so bili prepoznavni kritiški tokovi, predvsem v Franciji, Rusiji in Veliki Britaniji, ki so se razvijali predvsem kot posledica cvetoče art produkcije in njenega mogočnega diskurza. Temu proto-teoretiziranju sicer umanjka sistematičnost v svojih analizah, hkrati pa ga zaznamuje tudi dejstvo, da so se kritiki osredotočali predvsem na t.i. »velike« avtorje, kot naprimer tiste, ki so ustvarjali v ZDA in sicer Chaplin, Griffith, von Stroheim, Welles in pa tiste, ki so bili odmevni na evropskem prostoru, torej Eisenstein, Pudovkin, Gance in Carné. To pa so bili večinoma režiserji, ki so pri svojem delu imeli več kreativne svobode kot večina režiserjev v Hollywoodu tistega časa. V tistem času so tako nastajali odmevni teoretski prispevki, ki so v svojem bistvu že naznanjali prihod že omenjene odmevne teoretske razprave, ki je bolj poznana kot *politika avtorjev* in jo mnogi povezujejo prav s francoskim *novim valom* v kinematografiji. Najbolj odmevna sta bila tedaj André Bazin, ki je svojo pozicijo kasneje izražal tudi v *Cahiers du Cinéma* in pa Alexandre Astruc, ki je leta 1948 objavil svoj prispevek *La naissance de la avant-garde: la camera-stylo*, kjer je pozval *k oblikovanju novega filmskega jezika, v katerem bi lahko posamezni umetnik/ca izrazil njegove ali njene misli z uporabo kamere, da bi napisal svoj pogled na svet, filozofijo ali življenje* (Cook in Bernink, 1999: 240).

---

<sup>12</sup> Poimenovanje povzemam po tekstu *Autorship and Hollywood* Stephena Croftsa.

### 3.1.2 *POLITIQUE DES AUTEURS* – POZIV K NOVI FRANCOSKI KINEMATOGRAFIJI

Prispevke t.i. nove francoske kinematografije, poimenovane tudi *novi val* (nouvelle vague) in seveda vse teoretske razprave v okviru *Cahiers du Cinéma*, je treba razumeti v zgodovinskem in političnem kontekstu nastanka in sicer frakcionizma v levičarski politiki petdesetih let dvajsetega stoletja, vplivu hladne vojne in anti-stalinizma, ki je med drugimi zaznamoval tudi Francijo.

Znotraj teoretske razprave med sodelavci revije *Cahiers du Cinéma* se je tako razvila razprava, ki je imela tri ključne momente in sicer:

- vprašanje *mise-en-scène*,
- vprašanje filmske forme,
- ter vprašanje nujnosti teoretske analize odnosa filmskega umetnika in produkta do družbe in obratno.

Sploh pri zadnjem vprašanju je šlo že za politično predispozicirano debato, ki je bila usmerjena proti kriticizmu levice, ki ni bil teoretsko utemeljen.

Zgoraj omenjeno pa se je kazalo v teoretski analizi, ki se je ukvarjala prav s pomenom zgoraj omenjene *politique des auteurs*, poudarek pa je bil seveda na *politique*, ki je bila pri nekaterih tudi politično usmerjena. Tako je bila vpeljana diferenca med dvema, recimo temu strujama, ki je poznana tudi kot *auteurs* proti *metteurs-en-scène*<sup>13</sup>, ki je reflektirala tudi drugačnost v samem metodološkem pristopu in obravnavi kinematografije. *Auteurs* so bili tako režiserji, ki v filmu predstavijo koherentno sliko sveta in v svojem delu manifestirajo svojstven individualen svet – kasneje so jih pojmovali kot umetnike z vizijo, s stilom, nasprotno pa so bili *metteurs-en-scène* tisti režiserji, ki so zgolj režirali – torej so obvladali kinematski jezik in ga uporabljali kot filmski realizem – izražanje resnice vsakdanjosti. Distinkcija med omenjenimi je bila torej v tem, da so tisti, pojmovani kot avtorji manipulirali s kinematskim jezikom in kodi zato, da so izražali neko lastno vizijo, lasten nazor, s katerim so lahko tudi

---

<sup>13</sup> Termin *mise-en-scène* je bil v kinematografijo uveden iz gledališča, dobeseden prevod pomeni »postaviti v sceno«, gre pa za scenografski proces, ki se nanaša na uprizoritev nekega dela, v kinematografiji pa gre za to, da se pripravi snemalno okolje za naknadno snemanje, vključuje pa več dejavnikov od luči, postavitve kulis, priprave kostumografije,.....

»kontrolirali« občinstvo <sup>14</sup>, *metteurs* pa so s transparentnostjo kinematskega jezika ustvarjali filme, kjer je bil notranji pomen transparenten občinstvu in je gledalec lahko sam oblikoval zaključke ob določenem filmu. André Bazin je tako odobral *metteurs* ravno zaradi prepričanja, da bi režiser moral biti pasivni snemalec realnosti in ne manipulator, torej ne tisti, ki predstavlja vir smisla, vse to pa je izhajalo iz njegovega sociološkega obravnavanja filma in njegovo percepcijo družbe, kot družbe interakcije posameznikov in družbenih sil in ne družbo konflikta, ki je zaznamovala nasprotni pol polemik *Cahiersa*.

Vendar pa je treba na tem mestu poudariti, da je bila zgoraj omenjena distinkcija, ki jo je načela razprava o *politique* problematična, kajti sama po sebi implicira delitev na »dobre« in »slabe« režiserje, kar pomeni tudi subjektivnost same kritične misli. Še bolj problematično pa je bilo dejstvo, da so to distinkcijo aplicirali na ameriško hollywoodsko filmsko produkcijo, katero so sicer pojmovali kot industrijsko produkcijo, kot razverilo za množice. In tudi zato, ker bi bilo treba tudi *auteurje*, ki so bili tako subjektivno klasificirani, vsekakor umestiti v zgodovinski in kulturni kontekst, ki bi morda pojasnil takšno klasifikacijo.

Distinkcija *auteur* : *metteur-en-scène* pa je imela korenine v francoskem novem valu tudi zato, ker je součinkovanje različnih tehnoloških, ekonomskih in zgodovinskih faktorjev združeno omogočilo nekaterim mladim francoskim režiserjem, da so začasno vplivali na francosko kinematografijo na svojstvene načine. Vsekakor je bilo najbolj odmevno to, da se je v obdobju 1959 – 64 industrija delno odprla za nizkoproračunce, ustvarjene z novo (okretnejšo) opremo, ki so zahtevali nižje stroške. Mnogo novovalovcev, med njimi verjetno najbolj odmeven in najbolj kontradiktoren seveda Godard, je začelo svojo kariero kot kritiki pri *Cahiersu*, ki so se uprli starim, uveljavljenim režiserjem francoske kinematografije in so svoj interesni fokus uprli v Hollywood, kjer so se navduševali nad takratnimi hollywoodskimi *auteurji* – predvsem nad njihovimi tehnološkimi zmožnostmi in osebnimi vizijami posameznih režiserjev, hkrati pa so želeli to prenesti v lastno kinematografijo in eksperimentirati z novimi kinematografskimi oblikami v nasprotju z uveljavljenimi žanri in stereotipi. Šlo je torej za film, ki *so ga novovalovci umaknili iz studijev in ga prenesli na ulice, kjer so lahko poskušali na novo pridobljene možnosti* (Cook in Bernink, 1999: 253). Tako je to obdobje sprememb in eksperimentiranja v kinu bilo plodno, vendar je imelo kratek

---

<sup>14</sup> Tak primer režiserja je bil v tistem času naprimer Alfred Hitchcock, v sodobnejši kinematografiji pa je to naprimer David Lynch.

rok trajanja, namreč kmalu je ta eksperimentalizem zamrl, kajti ni bil profitabilen, ni bil komercialno uspešen.

### 3.1.3 THE AUTHOR THEORY – ANDREW SARRIS (ZDA)

*Politique* je bila odmevna tudi drugod po svetu in, sicer kot napačno tolmačeno in prevedeno, so jo prevzeli tudi v ZDA v šestdesetih letih, ko jo je v teoretski filmski diskurz uvedel Andrew Sarris, ki se je v Cannesu seznanil s *cahiersko* razpravo in francosko razpravo o avtorstvu. Skratka, ideja o avtorstvu se je začela postopoma uveljavljati v šestdesetih letih in ostala vplivna do osemdesetih, ko se je izvedel premik fokusa v filmski teoriji.

Sarris je bil sicer seznanjen z razpravami v francoski filmski teoriji, vendar je *politique* pretolmačil na precej svojstven način in uvedel t.i. *teorijo avtorstva*, skozi to polemiko pa je želel znova pripeljati popularno (hollywoodsko) kinematografijo v fokus kritiške obravnave. Predlagal je obravnavo popularne kinematografije kot »resne« in sicer v smislu tematik, ki jih je obravnavala in pa konvencij s katerimi je razpolagala in bil je prepričan, da je tudi popularna kinematografija vredna kritične obravnave, s tem pa se je zoperstavil favoriziranju »resne« umetnosti – v tem primeru art filmu.

Vendar pa je bil njegov prispevek dogmatičen v tem smislu, da je režiser postal edini kriterij vrednosti filma in je bilo tako omogočeno postopno preoblikovanje percepcije kinematografije znotraj filmske kritike in sicer je Sarris leta 1968 v svojem delu *The American Cinema* ustvaril panteon režiserjev, kjer so bili razvrščeni na »dobre« in »slabe«, kar pa je praksa sprejemanja in ocenjevanja filmografije še danes in se je prav z njegovim osredotočanjem na sfero množične kulture prenesla tudi na način percepcije, ki ga je prevzelo občinstvo.

### 3.1.4 THE AUTHOR THEORY IN BRITANSKA KINEMATOGRAFIJA

Tudi v Veliki Britaniji se je kritiška debata razvila pod okriljem revije in sicer revije *Movie*, kjer pa so v nasprotju s sprejemanjem ameriške produkcije nekaterih pri *Cahiersu*, britanske



kritike zavračale večino hollywoodske produkcije kot nevrede resne kritiške presoje, evropsko art kinematografijo pa so videli kot *auteur* kinematografijo – tisto z osebno vizijo in integriteto. Vendar pa je treba navesti tudi razlog in kontekst za takšno kritiško debato. Namreč, filmska kritika je imela svoje korenine v bogati zgodovini literarne kritike in umetniške kritike, ki je temeljila na osebni (individualni) okusu v dojemaju neke umetnine, kjer je šlo na filmskem področju za zoperstavitev umetnosti proti množični (popularni) umetnosti, kjer je argumentacija predvidevala, da je art kinematografija sposobna producirati večinoma »dobre« filme, hollywoodska produkcija pa »slabe«, ker je pod neposrednim vplivom kapitala, čigar interes tudi reproducira.

V času francoskega *novega vala* se je v Veliki Britaniji začela oblikovati nova filmska tendenca imenovana *free cinema*, ki je vsebovala idejo osebne vizije kot pri *politique*, vendar pa brez poudarka na popularni ameriški produkciji. Pripadniki *Movieja* so tako opozarjali na pomanjkanje britanskih *auteurjev* z lastnim, prepoznavnim stilom, vendar pa je za razliko od gibanja okoli *Cahiersa* Britancem umanjkal družbeno-politični naboj, ki je zaznamoval Francoze. Hkrati pa jim je umanjkala tudi močna, prepoznavna, uveljavljena nacionalna kinematografija, zato so morali za vir svojih kritik inspiracijo iskati ravno v ameriški filmski situaciji, da so potem kritizirali lastno nacionalno kinematografijo. Lastni kinematografiji so tako očitali neinventivnost, v njej pa so videli zgolj odsotnost stila in osebne vizije, pri kritikah pa tako niso upoštevali ekonomskih, družbenih in ideoloških faktorjev, ki so oblikovali produkcijski kontekst. *Tako, da so se ozirali k Hollywoodu kot modelu, so paradoksalno podpirali dominacijo ameriškega monopola in sponzorstva britanske filmske produkcije* (Cook in Bernink, 1999: 265).

Tudi v Veliki Britaniji se je kritiška struja fragmentirala in sicer na tiste okoli *Movieja* ter tiste okoli revij *Sequence* ter *Sight And Sound*, ki so vzniknili iz gibanja *free cinema*. Prvi so zastopali t.i. »resno« kinematografijo, vredno teoretske obravnave, drugi pa so oporekali tradicionalnim vrednotam v britanski kinematografiji in pozivali k preprostosti, svežosti in osebni angažmaju pri filmanju. In ravno zaradi britanskega vztrajanja pri distinkciji *art kino* : *popularna kinematografija*, ki je utemeljena na opoziciji *tradicionalna visoka umetnost* : *popularna množična kultura*, katero naj bi določalo pasivno množično občinstvo, *se je Hollywood, popularna kinematografija par excellence, začela ponovno ocenjevati* (Cook in Bernink, 1999: 269). In ravno s prispevki levičarsko usmerjene kritike, ki se je osredotočala na pojmovanje medijev in je zagovarjala tezo, da množični mediji niso monolitni fenomen in

da lahko množični mediji dosežejo množično občinstvo, v nasprotju z visoko umetnostjo, lahko zaznamujemo začetek kritiške debate o umetniški vrednosti popularne kinematografije, ki se je dogajala v okviru *Movieja*.

### 3.1.5 STRUKTURALIZEM IN VPRAŠANJE AVTORSTVA

V istem letu (1962) sta izšli dve publikaciji in sicer britanska revija *Movie* ter knjiga *Divja misel* (*La pensée sauvage*) francoskega antropologa Claudea Lévi-Straussa, ki je sprožila veliko nadaljnjih debat v različnih disciplinah, od lingvistike do filozofije in politike. Strauss je tako uvedel dve pomembni tezi in sicer o zgodovini in »modernem« človeku <sup>15</sup>, strukturalizem pa se je tako iz francoskega levičarskega intelektualnega miljeja razširil tudi v druge države, naprimer v Veliko Britanijo, kjer je bil v intelektualnih krogih zelo odmeven do osemdesetih let. Redefinicija pojmovanja »človeka«, ki je bil sedaj pojmovan kot rezultat (posledica) interakcije zgodovinskih sil je pomenila osnovo za intelektualne premisleke tudi na področju filmske teorije, kjer je tudi avtorstvo doživelo različne modifikacije.

Strukturalistična kritika se osredotoča na jezik, ki ga razume kot učinek razlaganja (tolmačenja) in ne kot *pretvezo za notranji pomen, katerega lahko kritik zagovarja po lastni volji* (Cook in Bernink, 1999: 283). Literarni teksti so tako imeli že nekatere »vgrajene« načine branja, ki so prispevali k procesu reproduciranja kapitalističnih produkcijskih odnosov, spet nekateri načini pa so ta proces kritizirali ali se mu upirali. Osrednja figura klasičnega realističnega romana devetnajstega stoletja je bil bralec, ki je bil tista točka iz katere je izhajal pomen teksta in tako sta bralec in avtor skupaj vzdrževala konherentnost in razumljivost teksta. Kasneje pa so nekatere avantgardne literarne prakse dvajsetega stoletja bile namenjene temu, da so ustvarjale protislovja namesto konherentnosti in harmonije in so tako oporekale poziciji bralca in avtorja v klasičnem realizmu. Takšni teksti so tako namesto obvladovanja pomena (smisla) predpostavljali opustitev le-tega in se osredotočili na učinek branja, ki sicer nikoli ne more izčrpati pomena teksta, temveč se teksti neprestanoma preoblikujejo v procesu branja in pisanja. V zvezi s konceptom avtorja strukturalizem tako predlaga, da avtor ne nadzoruje pomena posameznega dela, temveč je *avtor posledica (učinek) interakcije različnih*

---

<sup>15</sup> *Zgodovina ponuja podobe preteklih družb, ki so strukturne transformacije tistih družb, ki jih poznamo danes. V tem smislu tako »moderen« človek ni superioren naslednik svojih prednikov, temveč kompleksna zmes različnih zgodovinskih stopenj, ki sobivajo v zavesti današnjega človeka* (Strauss v: Cook in Bernink, 1999: 282). To je takrat pomenilo intelektualni premik, kjer je šlo za redefiniranje pojmovanja človeka.

*tekstov ali diskurzov, ki imajo svojo avtonomijo (ibid.), to pa je bilo v nasprotju s tistimi oblikami kriticizma, ki umetnino pojmujejo kot zaprt, samozadosten sistem v katerem se nahajajo nameni avtorja.*

Vse zgoraj omenjeno je pravzaprav pomenilo premik v dojetanju individualnosti in namena (*intention*) in hkrati s Straussovimi poskusom razgraditve človeka (oziroma razsrediščanjem subjekta) je bilo zelo pomembno za filmsko kritiko in koncept avtorstva, ki je bil utemeljen ravno na prisotnosti *avtorskega (avtoritativnega) glasu kot primarnega vira pomena nekega dela* (Cook in Bernink, 1999: 287). Tako se je porajalo vprašanje, kako so zgoraj omenjeni konceptualni premiki povezani z avtorstvom, če je avtor (subjekt) utemeljen samo v jeziku, jezik pa je družben in neodvisen od posameznika, zakaj se torej ponekod pojavlja v strukturalističnih sodbah o filmu? Eden takih primerov je bil Christian Metz, ki je kinematografijo definiral kot jezik brez sistema pravil, ki tvori osnovno vsebino, kot domeno čistega nastopanja in izražanja. Če je jeziku torej odvzet omenjeni sistem in če je jezik v individualni uporabi, potem lahko avtor neposredno izraža svoje namene, kar je poleg Metza tudi Astruc to pojmoval kot *jezik kot sredstvo neposrednega izražanja* (Cook in Bernink, 1999: 287). Cook in Bernink tudi zapišeta, da ni presenetljivo, *da je bil tudi avtorski strukturalizem ujet v dilemo med poskušanjem redefiniranja avtorja kot strukture, kot učinka in ne kot vira pomena v tekstu (filmu) in je tako avtorski strukturalizem ohranil mnenje o namenu, ki tvori osnovno vsebino in se nahaja v temeljnih strukturah in ravno s tem ni uspel nadomestiti konvencionalnega pojmovanja avtorstva* (Cook in Bernink, 1999: 287).

*Avtor kot učinek teksta se največkrat povezuje prav z Rolandom Barthesom, ki je razglasil, da je smrt avtorja rojstvo bralca* (Barthes v: Crofts, 1998: 319). S tem, ko je bila bralcu podeljena odločilnejša (aktivnejša) vloga v ustvarjanju pomena, se je torej pomen vzpostavljal skozi branje. Avtorstvo, ki je koncipirano s posameznikom kot virom pomena, je tako utemeljeno na račun jezika oziroma pravil diskurza. Barthes pa to idejo še nadgradi in sicer s tem, ko predlaga, da umetniško delo (knjiga, film,...) že vsebuje pomene, ki jih lahko povežemo z avtorjem in je tako zaprt sistem, tekst pa ostaja odprt, kar implicira pomen v tekstu, ki ga občinstvo pripiše kulturnemu objektu in mu tako pomen ne pripada sam po sebi. Takšna pozicija pa je bila hkrati tudi problematična, kot so poskušali nakazati kritiki strukturalizma (podprtega s semiotiko), predvsem tisti, ki so v svojih kritikah poudarjali zgodovinsko perspektivo v obravnavi avtorstva, kjer je avtor oboje vzrok (*agent*) in posledica (*effect*), avtor torej utemeljuje in je utemeljen.

### 3.1.6 AVTOR V DEVETDESETIH – NOV TIP AVTORSTVA

Timothy Corrigan je zapisal: »Avtorstvo je daleč od tega, da bi bilo mrtvo, še več, morda je še bolj živo kot kdajkoli prej v filmski zgodovini (Corrigan v: Dudley, 1993: 80).

Avtor se je po dobrih dveh desetletjih njegovega »izginotja« iz razprav o ugotavljanju njegove vloge v filmskem procesu, zopet vrnil in zaživel kot *t.i. novi auteurizem*, novo avtorstvo, ki pa je precej povezano z dogajanjem v Hollywoodu in izoblikovanjem *t.i. Novega Hollywooda*, kjer so vsaj v kritičnem smislu prišli v obravnavo *velikani* kot so Coppola, Altman, Lynch in še marsikateri. *Auteur theory je preživela inkognito* (Cook in Bernink, 1999: 311), v devetdesetih letih pa je se je konstituiral prenovljen teoretski koncept, že omenjeni novi *auterizem*, ki naj bi korigiral prejšnje kritične prispevke, ki so svoje obravnave večinoma utemeljevali z mešanico entuziazma in občudovanja, kar naj bi novi koncept dopolnil s potrebno korekcijo – kontekstualno perspektivo. Tako je Michel Chion nekje izrazil mnenje, ki po moji presoji lepo prikazuje status *auteurja* v sodobni kinematografiji in sicer ga je reinterpreteriral kot *dejstvo, da danes ni nič bolj običajnega kot auteur. Auteur* (avtorski, op. a.) *filmi, ki ustvarjajo svoje avtorje so redkejša dobrina* (Chion v: Cook in Bernink, 1999: 311).

Vendar pa je potrebno *t.i. nov tip avtorstva* še malce bolj natančno (tudi kronološko) obdelati in analizirati obdobje 1970 – 1990. Dejstvo je, da se je v tem obdobju avtorstvo uveljavilo kot kulturna kategorija, ki je postala vitalen del filmske produkcije in distribucije, če torej uporabim foucaultovsko izrazoslovje *avtorstvo določa poseben (individualen) način obravnavanega teksta* (glej Cook in Bernink, 1999: 311). Oziroma kot je predlagal Timothy Corrigan, se govori o »*trgovanju z avtorstvom*« (Corrigan v: *ibid.*), nekateri drugi teoretiki pa v svojih analizah različnih avtorjev ugotavljajo, da je *kritičski auterizem postal pomemben del publicitete, marketinga in žurnalizma, v povezavi s t.i. novim Hollywoodom* (*ibid.*). Tako bi lahko trdili, da je avtor postal znamka, postal je komercialna strategija za predvidevanje in organiziranje dovzetnosti in odziva publike na določen tekst – določen film. Tako se je razvilo medsebojno vplivanje marketinga in ustvarjalcev, kajti skozi marketing in trženje nekega filma se (je) (po)skuša(lo) vzpostaviti avtorstvo kot potencialni kulturni status, tako nekega ustvarjalca kot tudi njegovega filma. To je recimo danes lepo razvidno iz tega, da nekateri režiserji za svoje filme konstantno zaposlujejo filmske zvezde za produkcijo in promocijo lastnega teksta, katerega pa presegajo še pred in po tem, ko film doživi premiero. Filmi se dandanes promovirajo kot »film tega in tega«, »ta in ta predstavlja...« in večkrat se zgodi, da

se film povezuje z določenim akterjem, ki pa dejansko sploh ni nosilec tega projekta (ni režiser). Dejstvo, da današnji film vedno že nosi pred-poimenovanje, ki se nanaša na režiserja, je izključno namenjeno promociji, kot tudi dobra »pogodba« med posameznikom in industrijo, kar ponekod zasledimo kot film *as the whole package* (glej Cook in Bernink, 1999: 312). Justin Wyatt pa je v svoji analizi podprl Corriganovo tezo in zapisal, *da so hollywoodski studiji, ekonomsko-podjetniške entitete, z veseljem posvojili avtorstvo, saj so v njem videli le najnovejši opis že uveljavljenih praks v filmski industriji, ki so združevale talent in marketinški produkt* (Wyatt v: Cook in Bernink, 1999: 312). Vendar pa je omenjeno povezovanje posameznika in določene filmske družbe oziroma *retекstualizacija avtorstva* ali *inkorporacija kritiškega avtorstva v studijsko umeščeno avtorstvo* (ibid.) imelo tudi dodaten pomen in sicer so se velike družbe v filmski industriji s tem zavarovale ob morebitnem neuspehu posameznega filma, saj so lahko za neuspeh pri občinstvu krivile prav avtorja. Še več, *posamezni režiserji so se obračali na filmske studije, da bi financirali in distributirali njihove »velike« osebne (avtorske, op.a) filme* – primer tega je bil med drugimi Steven Spielberg (Wyatt, v: ibid.). Kot pa je kasneje opozoril Wyatt, na primeru analize Altmanovih filmov iz devetdesetih let, pa se avtorstvo marsikdaj pojavlja kot *avtor – ime*, kjer pride do inverzije že omenjene povezave avtor – studio (filmska družba) in sicer tako, da se *avtorstvo oblikuje ravno skozi marketinško trženje filmov, ki jih je režiser posnel kot odklon od studijskega sistema, kot trženje režiserja kot slavnega umetnika, ki se je odločil vrniti k umetniški formi* (Wyatt v: ibid.).

Čeprav je avtorstvo, ki je bilo najprej domena kritičkih konceptualizacij, postalo del tržnega marketinga, je kljub vsemu še naprej ostala filmsko – kritiška paradigma, kar so s svojimi prispevki nakazali mnogi teoretiki. Mnogi svoje prispevke reinterpretirajo, drugače konceptualizirajo in dodajajo empirična dejstva, ki redefinirajo nekdanje določene režiserje *auteurje*.

Avtorstvo je tako v današnji perspektivi nekakšna dvojnost. Posameznik – avtor – režiser je danes hkrati v vlogi tistega, ki je vir neukrotljive individualnosti in je zanjo tudi plačan, namreč plačan je za to, da nenehno prispeva k raznovrstnosti produktov filmske industrije, po drugi strani pa je postala ravno ta individualnost (posebnost) tržno in promocijsko sredstvo. Kot predlagata Cook in Bernink *avtor izmenjuje dva statusa: vzoren posameznik in znamka/korporacijski logo* (Cook in Bernink, 1999: 313).

Prav tako je treba v današnji perspektivi upoštevati dejstvo, da je filmsko ustvarjanje kompleksen proces, kolektivno in obrtno delo, če upoštevamo vse segmente (scenografija, kinematografija, montaža, kostumografija, glasbena oprema,...) priprave nekega filma, kjer so naloge in delo razdeljene med mnoge posameznike, torej je danes nemogoče pojmovati določen popularni film le kot delo posameznika in ekranizacijo njegove vizije, temveč je treba upoštevati vse, ki pri tem procesu sodelujejo. Zato filmi niso »podvrženi« zgolj novovalovski definiciji avtorstva *par excellence* in kreativnosti, ki iz njega izhaja, temveč je treba to pojmovanje kritiškega avtorstva razširiti, kajti ne da se ga določati zgolj na podlagi posameznikove filmografije in njegovega dela, temveč gre za dejavnike, ki skupaj pogojujejo avtorstvo.

### 3.1.7 AVTOR IN ŽENSKÉ REŽISERKE

Če bi torej koncept avtorstva, ki je (bil) predmet mnogih teoretskih razprav in analiz obstoječih del različnih filmskih režiserk in režiserjev, sedaj prenesli še na področje t.i. *ženskega filma*, na področje ustvarjanja ženskih filmskih režiserk, potem lahko že sama definicija ženskega filma, ki jo je v skladu s teorijo spola predlagala Patricia White in sicer *da bi ženski film lahko videli kot uprizoritev »kulturnega dela«* (White v: Hill in Gibson, 1998: 122), pomeni, da naj bi ženski film združeval tako teoretski kriticizem, ki se nanaša na upodabljanje ženske kot družbenega subjekta ter feministični kriticizem, ki se nanaša na samo analiziranje upodabljanja ženske podobe v vizualnih medijih, čeprav se oba metodološko razlikujeta.

Umeščanje žensk v filmsko industrijo, še več, umeščanje žensk kot režiserk na področje filmskega je bilo zelo pomembno, kar se je zrcalilo tudi v dejstvu, da so festivali ženskih filmov, ki so jih zasnovali v Veliki Britaniji v dvajsetem stoletju in ki so se kasneje razširili v mnoge države, igrali pomembno vlogo v tem procesu – v odkrivanju potencialov, ki jih lahko ženske razvijajo v filmski industriji. Tako sta bili vsekakor prvi odmevni ženski režiserki Alice Guy Blaché in Lois Weber, sploh prva s svojo veliko zbirko kratkih filmov in okoli dvajset posnetimi igranimi filmi, ki jih ustvarila v produkciji lastne filmske družbe.

Vendar pa se je šele v sedemdesetih letih dvajsetega stoletja feministična filmska kritika osredotočila na koncept ženskega avtorstva v filmu in tako se je začela nekakšna revizija

filmske polpreteklosti, ki je želela poudariti ženske dosežke v filmu, v ZDA pa se je naprimer to nanašalo prav na hollywoodski studijski sistem, ki je zaradi svoje kapitalsko zasnovane politike delovanja onemogočal določanje avtorstva v filmih. Sicer so ženske bile prisotne v filmskem procesu, vendar je šlo v tem obdobju za prisotnost žensk za kamero (torej scenografk, scenaristk,...) in pa pred kamero, kot *stars* – kot filmske zvezde, ki so zaznamovale določene filme, določene režiserje in pa določene studije (filmske družbe). Tako sta v prvem obdobju hollywoodske produkcije pomembni Dorothy Arzner in Ida Lupino, ki sta znotraj studijskega sistema uspeli ustvariti lasten pečat – filmske prispevke, ki so bili kasneje pomembni za feministično filmsko teorijo in kritiko. Kasneje, v obdobju t.i. *novega Hollywooda* in tudi danes, pa so ženske filmske režiserke prav v različnih žanrih našle mesto in prostor za ustvarjanje. Dve izmed odmevnejših v ameriškem prostoru sta vsekakor Kathryn Bigelow in pa indijskega rodu, vendar vedno razpeta na pol poti med Indijo in ZDA, Mira Nair. Tako se je naprimer prva uveljavila in doživela svoj hollywoodski preboj prav v pregovorno *moškem* žanru – trilerju. V osemdesetih se je izkazala z dvema igranima celovečercema in kasneje v devetdesetih nadaljevala in utrdila svoj sloves s tremi celovečerci<sup>16</sup>. Vsekakor je treba poudariti, da je bilo žensko avtorstvo percipirano v smislu tega, da so ženske filme (za razliko od moških režiserjev in njihovih filmov) določale precej specifične tematike in sicer vse povezane z vprašanjem žensk v družbi, v odnosih, na področju spolnosti in spolne identitete, ki so se odražale v ženskih likih v filmih, ki naj bi utelešale specifičen feministični izraz, še več, specifično žensko poetiko/govorico, kar naj bi poudarjalo razumevanje ženske kinematografije kot obliko t.i. *protikinematografije*. Vendar pa je treba prav v primeru ZDA in prevladujoče hollywoodske studijske produkcije poudariti tudi dejstvo, da je želja večine režiserjev in režiserk ustvarjati znotraj t.i. *mainstream* filmske produkcije, kamor sta danes umeščeni tudi omenjeni režiserki.

V evropskem prostoru in pa na področju kinematografije t.i. *tretjega sveta* je zgodba o ženskih filmskih režiserkah potrebna modifikacije, kajti mnoge režiserke so delovale v okviru art in pa eksperimentalne kinematografije, ki so skušale nekatere feministične koncepte prenesti na film – ekranizirati žensko zgodbo. Med drugimi so (bile) odmevne Britanke Sally Potter, Antonia Bird in Lynne Ramsay, Francozinji Catherine Breillat ter Claire Denis, Novozelandka Jane Campion, Vietnamka Trinh T. Minh-ha, Iranca Samira Makhmalbaf in Irka Aisling Walsh. Čeprav ne moremo za vse trditi, da se v svojih filmih poslužujejo

---

<sup>16</sup> The Loveless (Brez ljubezni, 1981), Near Dark (Ko pade mrak, 1987), Blue Steel (Razbeljeno jeklo, 1990), Point Break (1991) in Strange Days (1995).

kakršnekoli feministične imaginacije, kar velja predvsem za slednji dve, pa se vsaj pri ostalih omenjenih pojavljajo tematike, ki problematizirajo vlogo ženske. Seveda ne gre trditi, da je vsak film, ki izpostavlja ženske že avtomatično ženski film s feminističnimi konotacijami, vendar pa je vsaj pri nekaterih ženskih režiserkah, če izpostavim samo opus Sally Potter, prepoznaven njen filmski slog, njena kontemplacija na »žensko« temo, ki se nenazadnje kaže tudi v sami tehnični zasnovi njenih filmov, kjer prevladujejo dolgi kadri v katerih se ženski liki samo-preiskujejo, samo-analizirajo in samo-opomenjujejo v odnosu do drugih – največkrat moškega skozi filmski proces. Pri režiserkah t.i. *tretjega sveta* pa v filmskem ustvarjanju ne gre spregledati predvsem želje »zapisovanja« žensk in njihovega življenja v določeni družbi, kjer so bile režiserke v funkciji zastopnic žensk, ki jim je bilo zaradi različnih razlogov onemogočeno spregovoriti, se prebiti v svet. Filmi ženskih režiserk so tako ponekod postali glas, možnost samo-izražanja, samo-refleksije in kritike določenih družbenih struktur.

Vendar pa prav tako ne gre spregledati še dve filmski kategoriji, ki sta močno zaznamovani z ženskami. Gre za obliko art kina, t.i. *avantgardno* kinematografijo in pa *dokumentarni* film, kjer so ženske veliko bolj angažirano iskale lastno filmsko govorico, kar se je vsaj pri avantgardnih umetnicah kot naprimer Mayi Deren in njenih sodobnicah Yvonne Rainer, Chantal Akerman in Moni Hatoum kazalo v filmskem ustvarjanju, ki ni zavezano k tradicionalnim konvencijam in določilom ter je mnogokrat anti-narativno utemeljeno. Kljub vsemu, pa gre pri Derenovi in njenih sodobnicah bolj za eksperimentalnost avantgardnega gledišča, ki pa se že osredotoča tudi na žensko kot subjekt v umetnosti, kot protagonistko v procesu ustvarjanja, kjer pa ne gre zgolj za to ali obstaja binaren sistem umetnostnega ustvarjanja, ki se lahko ločuje na moško in žensko, temveč za vprašanje ženskega avtorstva in, kot to predstavi Butlerjeva, *strategije samo-vpisovanja* (glej Butler, 2002) v družbeno, na področje kulture, torej posledično na področje umetnosti in filmskega. Problematičnost avantgardnega gledišča pa Whitova vidi v samem etosu osebnega izražanja, ki izključuje dosledno družbeno-politično kritiko in pogosto tudi pomembno obveznost do občinstva (White v: Hill in Gibson, 1998: 127).

Dokumentarni film, ki je v kritičnih analizah akademske filmske teorije velikokrat zapostavljen, pa je (bil) pomembno sredstvo izražanja ženskih režiserk, kjer so njihova dela vplivna in zelo razširjena. Tako je ravno ta dokumentarna, narativno utemeljena v stilu *cinema verité* struktura ženskam omogočala, *da so govorile zase in lahko zapisovale zgodovino in s tem ponazarjale feministični slogan »zasebno je politično«* (White v: ibid.).



Tako so bili dokumentarni filmi namenjeni zavedanju in poskusu uvajanja družbenih sprememb, ki so občinstvo nagovarjali v razumljivem jeziku in so hkrati predvidevali njihovo dovzetnost. Julia Lesage v svojem eseju *Political Aesthetics of Feminist Documentary Film* (1990) razpravlja o tem, da *dokumentarni filmi med drugim konstruirajo ikonografijo vsakdanjih žensk, ki je sicer popolnoma odsotna v mainstreamovskih medijih* (Lesage v: Hill in Gibson, 1998: 129). Žanr dokumentarnih filmov tako sestavljajo raznovrstni »glasovi«, v tem primeru različne ženske, ki z izpostavljanjem lastnih stališč in pogledov na svet zaznamujejo omenjeni žanr in so z vidika samo-reprezentiranja pomembne za ženske izven t.i. *evropocentričnega* okvira, za ženske drugih kultur in drugih ras, ki tudi na podlagi dokumentarcev, ki vključujejo etnografski in antropološki material, ki služi tudi kot način pogleda na »drugega«, v odnosu mi : oni (drugi).

Žensko avtorstvo v tem smislu – ženske režiserke – je mogoče definirati nanašajoč se na Butlerjino definiranje ženskega filma kot *možnosti in načina oporekanja konvencijam in premisam mainstreamovske kinematografije* (2002: 22), vendar pa *žensko* »naredi« šele ravno omenjeno izzivanje/poigravanje z ustaljenimi konvencijami, določili in nenazadnje mejami. Zato, če si zopet sposodim še definicijo *minor cinema* (Butler po Deleuze-Guattari), ki jo soustvarjajo ženske kot *razlaščena (dispossessed, Butler)* oziroma *deteritorializirana (deterritorialised, Deleuze-Guattari)* skupina, se *ženska* kinematografija ne bi smela konstituirati kot antipod, kot diametralno nasprotje (moške) kinematografije, temveč bi morala biti nekakšen *feedback*, nekakšen izpraševalec, ki vključuje, predeluje že uveljavljene konvencije tako filmskega kot družbenega. Podobno kot lahko vsaka nova (družbena) teorija inkorporira določene elemente prejšnjih, pa jih hkrati presega/nadgradi in s tem nudi nov (v)pogled, nove ugotovitve in nove zaključke, je *ženski* film lahko inovativen v tem, da odpira nove perspektive, ki nimajo ne žanrskih, estetskih (filmskih) in ne nacionalnih, kulturnih, političnih in diskurzivnih omejitev.

## 4 SLOVENSKA KINEMATOGRAFIJA 1980-2005: PREGLED

Ker bo v nadaljevanju predmet moje obravnave slovenska kinematografija s posebnim poudarkom na ženskih režiserkah in njihovih celovečercih, bi želela najprej predstaviti pregled slovenske nacionalne produkcije, kjer bom v obdobju 1980 – 2005 izpostavila tiste filmske dogodke, ustvarjalce in trende, ki so zaznamovali slovensko kinematografijo v tem obdobju.

### 4.1 OSEMDESETA – NEKDANJA JUGOSLAVIJA IN SLOVENSKI KINO

Desetletje pred osamosvojitvijo slovenske države izpod okrilja Jugoslavije je slovenski prostor in pa seveda predvsem področje filmskega zaznamovalo vse kar je bilo povezano s komunistično ureditvijo tedanje države. V prvi vrsti je bil prisoten političen razcep na osi Ljubljana – Beograd, kjer je slovenska vlada mnogokrat doživljala pritiske s strani centralistične vlade tako glede političnega dogajanja kot tudi kulturnega (če pri slednjem izmed vseh akterjev omenim zgolj skupino Laibach, pa kasneje punk dogajanje). Hkrati pa je bilo že takrat čutiti tudi nekakšen razcep med (takrat še ne popolnoma) slovensko nacionalno kinematografijo in drugimi jugoslovanskimi kinematografijami. Če so se v šestdesetih letih, ko se je pojavil t.i. novi jugoslovanski film, kasneje poimenovan črni val, znotraj te kategorije pojavljali pretežno srbski režiserji Petrović, Pavlović, Makavejev, Kadrijević, Čengić,... in čeprav bi bilo v to kategorizacijo mogoče uvrstiti tudi slovenske režiserje Kavčiča s filmom *Akcija* (1960), Pogačnika z *Grajskimi biki* (1967), ki je ostal res edini prepoznani črnovalovski predstavnik<sup>17</sup> in celo Babiča s *Poslednjo postajo* (1971), čeprav je slednji film že bolj neorealističen kot pa izrazito naturalističen, ne gre spregledati dejstva, da so slovenski režiserji z ideologijo, represijo in preteklostjo začeli obračunavati predvsem v osemdesetih letih. Tukaj gre omeniti predvsem Karpa Godino z *Rdeči boogie ali Kaj ti je deklica* (1982), Slakovo *Butnskalo* (1985) in *Hudodelce* (1987) ter morda Jurjaševičev *Ljubezni Blanke Kolak*

---

<sup>17</sup> Jože Pogačnik v filmu *Grajski biki* prikazuje mladinski vzgojni dom kot ekvivalent zaporniškega sistema, ki »vzgaja« nove prestopnike, bil pa je to hkrati prvi film, ki je eksplicitno prikazal nasilje na filmu in je postal najbližji slovenski črnovalovski predstavnik v smislu brutalnega naturalizma kot pogloblitve lastnosti omenjenega novovalovstva. Zanimivo je tudi to, da po tem filmu Pogačnik dolgo ni dobil priložnosti za novo ustvarjanje, vsaj za časa tistega političnega sistema, kateremu je namenil kritiko, ne.

(1987) in Klopčičev *Moj ata socialistični kulak* (1987), slednja dva pa odstopata predvsem zaradi drugačne obravnave filmskega predmeta.

Konec šestdesetih let pa je tudi v slovenski filmski prostor prineslo nekaj novega, kar se je odražalo kasneje tako v sedemdesetih kot tudi osemdesetih letih. V času, ko je po Evropi odmeval francoski novi val in italijanski neorealizem (ki pa v slovenskem prostoru nista bila zelo odmevna, vsaj na filmskih platnih ne) sta se v Slovenijo vrnila Boštjan Hladnik in Matjaž Klopčič, ki sta nato orala ledino na področju avtorskega filma (ali film režiserja – avtorja), ki se je takrat kot koncept že vzpostavljal v nekaterih državah. Kljub vsemu pa za razliko od realizma novovalovstva in predvsem črnovalovstva, ki se je najbolj prijel med srbskimi ustvarjalci vsaj v sedemdesetih letih na področju filmskega prevladuje po Furlanovih besedah *rožnati val*, filmski val, katerega je tudi Taras Kermanauer označil, *da mu groba naturalistična podoba, ki bi secirala »grdo stvarnost« in ideološko pošast stalinizma, nikoli ni bila blizu* (Kermanauer v: Šimenc, 1996: 372). Splošna tendenca sedemdesetih je bila estetika, morda celo eskapizem, v večini primerov spet »vrnitev h koreninam«, kjer je šlo predvsem za adaptacijo slovenskih klasikov na film. Ekranizacijo so tako doživeli *Pastirci*, *Na klancu*, *Martin Kačur*, *Povest o dobrih ljudeh*, *Cvetje v Jeseni* in *Ljubezem na odoru*. Prav *Na klancu* režiserja Vojka Duletiča nakazuje na esteticizem, oziroma film, ki se ozira predvsem na filmsko formo in v ozadju pušča zgodbo. Če smo Slovenci pravi realizem podeželske dekadence doživeli prav s Pavlovičevim brutalnim *Rdečim klasjem* (1970) ali Klopčičevim *Vdovstvom Karoline Žašler* in se je mesto spremenilo v bordel v Klopčičevem *Strahu*, potem je največji pretres sedemdesetih predstavljala prav Hladnikova *Maškarada*<sup>18</sup>.

1980 slovensko nebo prestrelili Pavlovičev *Nasvidenje v naslednji vojni*, posnet po Zupanovem romanu *Menuet za kitaro (na petindvajset strelov)*, ki metaforično preseže rdeče – belo nasprotje, ki je zaznamovalo celoten žanr partizanskih filmov in vpelje tisto točko ideologije, ki se zrcali prav v tem, da se je prava vojna začela šele po vojni in da gre za nezmožnost ideološke sprave, ki se konec koncev očitno kaže tudi v sodobni politični težnji po spravi obeh strani. In čeprav so osemdeseta leta so predstavljala »srečne čase« slovenskih filmarjev, vsaj kar se tiče tega, da so priložnost za ustvarjanje dobili dobesedno vsi tisti, ki bodisi niso opustili ustvarjanja, umrli ali se zopet vrnil k gledališki režiji, kljub vsemu to obdobje

---

<sup>18</sup> *Maškarada* je bil film, ki je slovenski filmski sceni pokazal nekakšno zrcalno podobo in je mestoma celo spominal na italijanski ali nemški filmski slog in je zaradi moralnih in seksualnih perversij šokiral občinstvo, del filmske srenje pa se je odzval zgroženo tudi zato, ker so v tej Hladnikovi podobi prepoznali očitke, da slovenska filmska umetnost postaja maškarada.

zaznamuje »duh« preteklosti. Slovenski filmski ustvarjalci, predvsem tisti, ki so pripadali generaciji cineastov rojenih po drugi svetovni vojni, se niso mogli/znali izkopati/izogniti tisti pol-preteklosti, ki je vsaj ideološko obremenjevala njihove ekranizacije. Najbolj očitno angažirani in nezmožni nepristranskosti sta bila Cigličev *Razseljena oseba* (1982) ter Mlakarjev *Christophoros* (1985), vendar se preteklosti nista popolnoma izognila niti v osemdesetih najbolj odmevna in produktivna Karpo Godina in Franci Slak. Čeprav je treba omeniti, da je Karpov *Splav meduze* (1980) danes prepoznan kot » prvi« in najbrž tudi edini slovenski »postmodernistični« film, če ne že zaradi drugega, pa vsaj zaradi »metode citatov ali, bolje, pastiša kot tiste »prazne parodije« (Furlan v: Šimenc, 1996: 382), Slak pa je s *Kriznim obdobjem* (1981) prvič prikazal portret junaka, ki je popolnoma distanciran od realnosti in je morda prvi (popolni) antijunak, vendar v eksistencialističnem smislu. Antijunak, ki se ne zanima za svet, on pa zanj tudi ne, antijunak in njegova usoda, ki sta morda v grobem dojemljiva za občinstvo, hkrati pa je v času ideološko - politično obvladovanega vsakdana identifikacija s takimi junaki nemogoča ali kot sta v začetku devetdesetih v svojih kritikah zapisala tako Marcel Štefančič Jr. za Jurjaševičev film *Srčna dama* (1991) *junake novejših slovenskih filmov (Triangel, Srčna dama, Babica gre na jug) prepoznate po tem, da ne funkcionirajo kot junaki in da se z njimi potemtakem ni mogoče identificirati* (Štefančič, 1992: 56) kot Majda Širca, kjer filmu nasploh očita, da *že na samem začetku spodnese vsako možnost identifikacije občana, ki si leta 1991 ni upal pogledati niti v kavno usedlino, saj je bil zanj edini film televizijski ekran s prizori pokopa Jugoslavije* (Širca, 1992: 14). Če se torej spomnimo Slakovega *Kriznega obdobja* gre ravno za omenjeno nezmožnost identifikacije, še bolj pa gre morda za trend s konca osemdesetih, kjer so se že nakazovale nekatere tendence določenih režiserjev, ki so se namesto s filmsko zgodbo začeli ukvarjati s filmsko formo, oziroma s filmom v filmu, kot je svoj prvi dolgometražec zastavil Damjan Kozole 1987.

Kozoleta sem poleg Jurjaševiča omenila namenoma, saj ju, v luči Bazinove delitve cineastov<sup>19</sup> med slovenskimi cineasti (režiserji) osemdesetih prištevamo med tiste, ki verjamejo v zgodovino filma<sup>20</sup> in manj med tiste, ki verjamejo v lastno poslanstvo. V prvo

---

<sup>19</sup> Bazin v grobem cineaste razdeli v dve skupini in sicer na tiste, ki verjamejo v sliko in tiste, ki verjamejo v realnost.

<sup>20</sup> Kozole je scenarij za *Usodni telefon* ustvaril prav na podlagi Chionovega razmišljanja o povezavi slike in zvoka, torej *film o filmskem dispozitivu* in dodal da bi bila *žanrska opredelitev tega filma prav »film – esej« v filmu pa je z daljšim odlomkom iz filma Ničla iz vedenja cel hommage Vigoju, katerega bi rad izpostavil kot par excellence...*(Kozole v: Furlan in drugi, 1987: 5). Podlaga za film je bila zgolj filmska teorija, ne zgodba iz katere se je razvil celovečerec.

skupino bi tako poleg omenjene dvojice sama prištela še Slaka, deloma tudi Godino in pa seveda Filipa Robarja – Dorina, ki je najprej s svojimi *Ovni in mamuti* (1985) ponudil premišljeno študijo realnosti slovenstva in vsaj delno *zagrizel v problemski sadež parodije* (Furlan, 1987: 75), leta 1989 pa je z *Vetrom v mreži* predstavil pripoved o avantgardnem umetniškem gibanju. Vse omenjene pa družijo tudi naslednje in sicer dejstvo, da so morali na realizacijo svojih projektov čakati precej dolgo ali pa so svoje projekte finalizirali s pomočjo tujih intervencij - Slakovo *Krizno obdobje* je svojo povečavo doživelo prav s podporo Art filma iz Beograda.

*Usodni telefon* je bil drzen debitantski akt, ki je mestoma spominjal na postgodardovski vpliv, v cinefilskem smislu pa je bil Film - kot osnovno določilo komunikacije in ustvarjalnosti. Prav s tem in dejstvom, da se je formiral E-motion film, ki kasneje kontinuirano podpira projekte novih generacij režiserjev, pa je Kozole na filmsko sceno stopil kot predstavnik nove generacije, ki bi lahko oživela in ponovno osmislila slovenski film, ki se je mestoma že začel spopadati s tržno logiko in je bila marsikatera realizacija že v tistih letih zavrnjena z besedami, da se ne »izplača«, torej, da predvajanje in distribucija ne bi povrnila stroškov izdelave. Tako se je v slovenski film in seveda tudi v kritiško pisanje o filmu počasi prikradla danes očitna »globalna« delitev na komercialni film na eni strani ter umetniški oz. avtorski film na drugi strani <sup>21</sup>. Oba pa sta si diametralno nasprotna prav zaradi tega, ker je prvi usmerjen zgolj v tržno potencialnost filmov (kar na slovenskem področju od osamosvojitve in neureditve regulacije filmskega trga predstavljajo hollywoodski filmi), nasprotno pa je drugi usmerjen v estetsko presežnost filma, tako pa je večinoma »obsojen« na nacionalne kinematografije oziroma na neuspeh na trgu, kar pomeni, da so izven nacionalnih oziroma umetniških okvirov (festivali) nerentabilni in se ne morejo kosati s filmi, ki jih lahko tržijo znotraj multipleksov, kjer se ne prodajajo samo filmi <sup>22</sup>. Producent *Usodnega telefona* Danijel Hočevar je takrat izpostavil British Film Institute in Channel Four kot tisti instituciji, ki sta omogočali filme drugačne estetike (nemainstreamovske), producersko relativno low – budget (nizkoproračunske) filme, kajti njegovo mnenje je bilo *da slovenski film ne more v*

---

<sup>21</sup> Leta 1992 v Ekranu, ki je posvečen 40-letnici izhajanja revije to delitev predlaga Zdenko Vrdlovec v enem svojih tekstov, na kar se v besedilu tudi opiram.

<sup>22</sup> Nič presenetljivo torej ni dejstvo, da so se vsi slovenski filmi, razen Cvitkovičevega Kruha in mleka, ki so v ljubljanskem multipleksu Kolosej bodisi doživljali premiero ali so bili prikazovani v rednem programu skupaj z ostalimi filmi, odrezali katastrofalno. Najočitnejši primer tega je bila Slepa pega, režiserke Hanne A. W. Slak, ki je v decembrskem času 2002, ko je bila predvajana v Koloseju uspela privabiti le 2000 obiskovalcev in je bila posledično umaknjena iz programa, režiserka pa je kasneje v januarjem Kinotečniku to pospremila z besedami: *Moj film je mrtev, naj živi film!*

nobeni svoji obliki delovati ekonomsko, ker bi se moral prodajati na Zahod, če bi se hotel »izplačati«. Tudi največje uspešnice, kot so *To so gadi* ali *Poletje v školjki* so prinesle nazaj relativno majhen denar... (Hočevar v: Furlan in drugi, 1987: 4). V zgoraj omenjeni »filmski« delitvi pa ni pomemben samo tržni potencial, torej koliko se film prodaja, temveč je šlo v času, ko je bila filmska umetnost sponzorirana zgolj od države in je filmanje preživljalo okoli 140 zaposlenih v državnem Viba studiu, tudi za t.i. »državni model«, kalup po katerem naj bi se filmalo in ustvarjalo filme, zato marsikateri filmar (pre)dolgo čaka na odobritev projekta ali pa se sama realizacija dogaja na pol poti med Vibo, RTV Slovenija ter Društvom slovenskih filmskih ustvarjalcev. Kot bo govora v nadaljevanju, je sramotno dejstvo, da se še danes na institucionalni ravni ni izoblikovala kulturna politika, ki bi slovenski film zastopala in sponzorirala ter uredila tudi problem producentskih dispozicij, slednje pa močno zaznamuje predvsem devetdeseta.

Druga pomembna zadeva, ki pa se seveda še zdaleč ni začela s Kozoletom in njegovim *Usodnim telefonom*, pa je povezana prav s pojmovanjem umetniškega oz. avtorskega filma. »Avtorski« lahko tako prilepimo že na dela Klopčiča in Hladnika, kasneje vsaj od poznih osemdesetih let dalje pa je »avtorski« postal že skorajda trade-mark za izdelke slovenskih režiserjev<sup>23</sup>, namreč oznaka »žanrski« v tem primeru ne vzdrži, kajti slovenski film se skuša držati edino načela dramaturške zasnovanosti filmske pripovedi, žanrsko pa ga je nemogoče opredeljevati, ker so filmi večinoma vezani na posamezne avtorje in je kontinuiranost ustvarjanja prekinjena ravno zaradi čakanja na odobritev projekta in denarne podpore. Zato je slovenski film vedno avtorski (umetniški) film oziroma kot ga je nekje označil režiser Janez Lapajne *igralski film* (glej Lapajne v: Valič, 2002: 7). Edino poigravanje z žanrskimi nastavki sta predstavljala Kozoletov *Remington* (1988) in Slakov *Ko zaprem oči* (1993). Bila sta poskusa na temo kriminalke ter političnega trilerja<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> Lorenzo Codelli v Razmišljanju o slovenskem filmu v Ekranu 1987 med drugim tako zapiše tudi to, da v slovenskem filmu že od nekdaj prevladuje želja po avtorskem pristopu (Codelli, 1987: 4).

<sup>24</sup> Tone D. Vrhovnik izpelje izvrstno, teoretično utemeljeno kritiko Slakovega filma, kjer ga žanrsko ovrednoti skozi literarno kriminalno strukturo, ki sta jo utemeljila Hammet in Chandler. Tako skozi analizo junakov in zgodbe nakaže zakaj omenjeni film ne moremo šteti za pravi triler.

## 4.2 DEVETDESETA IN »NOVI« SLOVENSKI FILM

Najprej bi želela v celoti povzeti glavne značilnosti tega obdobja in morda sugerirati umestitev domače produkcije na evropski filmski zemljevid, oziroma v kontekst evropskih nacionalnih kinematografij devetdesetih. To je pomembno zato, ker so se tako v »starih« nacionalnih kinematografijah, kamor spadajo Italija, Nemčija, Francija, tudi Španija in Portugalska kot tudi v »novih« nacionalnih kinematografijah dogodile spremembe, v slednjih, kjer je mnogo držav, podobno kot Slovenija, doživljalo tranzicijske zgodbe, formiranje novih državnih tvorb ter revizijo preteklosti, ki se je dogajala tako javno v politiki kot tudi intimno skozi različne režiserske poskuse »osvetljevanja« preteklosti. V devetdesetih je svoj preboj doživljala Vzhodna Evropa, kajti v tem geopolitičnem območju, kjer se je filmsko znašla tudi Slovenija, *so padali režimi, se rušili zidovi, bile so vojne, rojevale so se države, ljudje so se veselili, smejali, jokali, umirali in bežali* (Valič, 1999: 15). Čas, ko je bilo območje *nabito z ekstremnimi čustvi in ekstremnimi dejanji – z akcijo in emocijo torej, elementarnima sestavinama filma* (ibid.).

Če govorimo o devetdesetih in na splošno o evropskem (avtorskem) filmu, potem je treba izpostaviti trend »*umiranja na obroke*«, ki se je začel že konec sedemdesetih let, ko sta se na trgu razmahnila video in video piratstvo. Trend upadanja, recimo temu prepoznavnosti in transparentnosti, se je tako v evropskem prostoru širil izjemno vztrajno in v duhu tržnega kapitalizma, ki je osvojil tudi filmski trg, evropski film ne more konkurirati na svetovnem trgu, temveč zgolj v okviru nacionalnih meja. Kar preprosto povedano pomeni, da je obstoj katerega koli nehollywoodskega filma, ki nima zagotovljene distribucije v tujini, zelo vprašljiv in malo verjeten. Ali kot je med drugim zapisal Zoran Živulović o osnovnem slovenskem aksiomu – *film se na slovenskih tleh ne »obrne*«, *četudi je izdelan za rekordno nizko ceno in ga gre gledat rekordno število gledalcev. Z upoštevanjem te zoprne resnice je po tržni logiki nujno vsak slovenski film plasirati čez meje naše domovine* (2002). In dejstvo je, da je evropski film vedno bil in vedno bo predstavljen in pojmovan kot diametralno nasprotje t.i. ameriškega hollywoodskega filma, čeprav je očitno, da so prav tega slednjega soustvarjali in ustoličevali Evropejci, ki so *ameriški denar uporabljali za udejanjanje svojih vizij, ki so bile za »revnejšo« Evropo pač preglomazne* (Popek, 1999: 18). Od Billyja Wilderja, Ernesta Lubitscha, Fritza Langa, Johna Forda, Johna Houstona, pa do Hitchcocka ter Chaplina, tako brez dvoma zdrži še ena Popkovih tez, da je *zgodovina filma zgodovina*

*evropskega filma* (ibid.). Amerika je financirala, Evropa pa estetizirala. In na tem mestu lahko izpostavim še Schraderjevo drugo postavko o hollywoodski filmski umetnosti, ki se glasi nekako takole – *treba je dobiti najboljše kar je mogoče* – to pa z drugimi besedami povedano pomeni, da je Hollywood koncipiran pač tako, da za svoje filme vedno »zakupi« najboljše profesionalce, ki obstajajo in jih tudi konkretno plača. Zato za Hollywood veljajo tri postavke: *budget*, *box office* ter *blockbuster*. Vse omenjeno pa se (je) odraža(lo) tudi v evropskem filmu, kajti spremenjene družbeno-politične razmere, ki so bile odraz sprememb in krize, so generirale in favorizirale nov tip filma, ki je nekritično sprejemal najbolj konvencionalne žanrske obrazce, v katere so režiserji *brez vsakršne inventivnosti ali izvirnosti vnašali» zahodne vsebine z jasno prepoznavnim vzhodnim poreklom* (Valič, 1999: 16). Države, ki so hrepenele po demokraciji iz Zahoda, so se le-temu odpirale tudi tako, da so ameriški film v različnih državah začeli pridobivati različno procentualnostno stopnjo monopola v distribuciji, kar pomeni, da je začela prevladovati ameriška *blockbuster* produkcija, poleg pa se je redko uvrstila še naprimer domača produkcija ali produkcija kakšne druge nacionalne kinematografije. Prav šolski primer tega je Slovenija, kjer se nekajkrat na leto v kinematografih pojavijo ne-ameriški filmi, pa še to samo zaradi tega, ker so bili izbrani na mednarodnem filmskem festivalu (LIFFu) in potem doživijo »premiero« v redni distribuciji. Tako ne-ameriški filmi pač niso na lestvici *blockbuster* filmov.

Zgoraj omenjen trend amerikanizacije ali westernizacije vsega filmskega mnogi teoretiki imenujejo kar *okrnjenost gledalčevega vizualnega polja*, ki se razkriva tudi v evropskih režiserskih tendencah, kjer ločimo dva tipa režiserjev <sup>25</sup> in sicer *avtorje, ki želijo ustvarjati samosvojo distinktivno poetiko* ter *avtorje, ki z evropskim filmom ciljajo na Hollywood*, slednje lahko primerjamo z ameriški neodvisnimi režiserji (ki so dobili tudi svoj, danes že kvazi-neodvisni, filmski festival Sundance, kjer se profilirajo tisti *no-name* režiserji nizkoproročuncev, ki čakajo, da jih bo odkrilo kakšno pozorno uveljavljeno producersko ime), ki čakajo na svojo priložnost »velikega« filma. Med režiserje z lastno distinktivno poetiko tako spada seveda najodmevnejši Španec Pedro Almodóvar, ki še naprej vztraja v domovini in je v osemdesetih s svojimi filmi zabaval domače občinstvo ter evropski prostor, v devetdesetih nadaljeval svojo ekstravagantno filmsko tradicijo, konec devetdesetih pa »odjeknil« v velikem slogu s *Carne tremula* (Meseno poželenje, 1997), *Todo sobre mi madre* (Vse o moji materi, 1999) ter nenazadnje z *Hable con ella* (Govori z njo, 2002). Nasproti

---

<sup>25</sup> Klasifikacijo povzemam po tekstu Simona Popka: *Če so Hollywood soustvarili evropski režiserji, bodo novi evropski film nemara emigranti iz »tretjega« sveta* iz leta 1999, objavljenega v reviji Ekran.



njemu pa sta, hibridna mešanica obeh režiserskih tipov, neodvisna evropska režiserja, ki pa sta snemala tudi v Ameriki ter doživela tudi redno filmsko distribucijo, francoski Luc Besson ter avstrijski Michael Haneke. Prvi je začel z *Le dernier combat* (Zadnja bitka, 1982), nadaljeval s *Subway* (Podzemlje, 1985), tretji film, kulturno *Le grand bleu* (Velika modrina, 1988) so Američani odkupili za redno distribucijo, *Nikito* (1990) so posneli v ameriški različici *Assassin* (Point Of No Return, 1993) z režiserjem Johnom Badhamom ter Bridget Fonda v glavni vlogi, *Leon* (1993) in *Le cinquieme element/The fifth element* (Peti element, 1997) pa sta bila že ameriška izdelka, jezikovno, finančno in distribucijsko, *Peti element* je celo v kinematografih štartal z več kot 2000 kopijami, kar je nenavadno za tuje filme.

Tam, kjer so se države otepale komunizma in so doživljale tako ekonomske, politične in družbene spremembe je bilo očitno, da je filmska produkcija naenkrat »obvisela v zraku« in da režiserji, soočeni z novo dejanskostjo niso vedeli/znali kako točno odreagirati. Produkcija je bila močno okrnjena tudi zato, ker so v mnogih državah pogosto ugotovili, da je bil nekdanji komunistični političnih sistem zelo naklonjen filmu, ki je bil po znameniti Leninovi tezi, da je *film najpomembnejša umetnost*, izdatno »sponzoriran« ter je postal tradicija. To se je odražalo tudi v Sloveniji, kjer je bil prehod iz osemdesetih v devetdeseta izjemno kaotičen in so prva po-osamosvojitvena filmska dela preprosto povedano slaba, razpeta med željo biti ali ne biti slovenski film, oziroma razdvojena v smislu tega, kakšne filme snemati, če je umanjkal predmet, ki je inspiriral dotedanje ekranizacije<sup>26</sup>. Na Češkem, v Romuniji, Bolgariji Litvi in tudi Sloveniji je letna filmska produkcija postala vsaj polovico manjša kot prejšnja leta, v Gruziji, Armeniji ter Moldaviji pa je za nekaj let skoraj popolnoma zamrla, edini državi, ki sta se temu negativnemu trendu uspeli izogniti sta bili Madžarska in Rusija, kjer se je v slednji filmska produkcija skorajda potrojila in je v letih 1991 – 1992 naštel kar 300 celovečerccev, kasneje pa se je ohranila pri 50-ih letno. Obe omenjeni sta se vztrajno odpirali Zahodu tudi tako, da sta se ravnali po tržnih zakonitostih in v devetdesetih je naprimer v Rusiji filmska industrija omogočala vlaganje zasebnega kapitala, kar je bila tedaj izjemno dobra investicija.

---

<sup>26</sup> Ali kot je v tem smislu leta 2002 zapisal Jože Dolmark v reviji Ekran: *Izginotje tega sistema* (komunizma, op.a.) je povezano z izginotjem družbenega reda, ki ga je omogočal in oplajal. Zanimivo je, da je hkrati s tem odhodom obnemogla tudi generacija uveljavljenih režiserjev (tukaj so mišljeni Slak, Godina, Babič, op. a.), za katere se zdi, da so naenkrat ostali brez inspiracije, brez muze ali celo nasprotnika, torej brez predmeta, ki bi ga kritičsko osmišljali.

Kljub vsemu pa je imela, tudi v Rusiji in na Madžarskem, tržna naravnost svoje posledice. V smislu, da kvantiteta ni merilo za kvaliteto. *Cineasti so se morali soočiti z dejstvom, da je denar postal odločujoči dejavnik v filmski produkciji, politično cenzuro je zamenjala morda še bolj kruta ekonomska cenzura* (Valič, 1999: 16). Film je dejansko postal obrt, vendar obrt, ki se je imenovala posel in okoli katerega se je vrtel kapital. Zato so velikokrat filmi domače produkcije potegnili krajši konec, ker bodisi niso bili potrošno blago, bodisi ker niso ugajali občinstvu, ki se je v devetdesetih lahko zadovoljil z ameriški žanrskimi *blockbusterji*, ki jih je znala Amerika spretno lansirati in prodajati. Poleg vsega, pa se je v tem obdobju v že omenjenih državah število kinodvoran skorajda prepolovilo, ponekod (naprimer v Rusiji), kjer je bila mreža kinematografov enakomerno porazdeljena med mestno in ruralno okolje, pa je *ogled filmov postal skoraj izključno privilegij prebivalcev večjih mest* (ibid.). In tako je postopoma iz kinematografov izginjal avtorski film, vendar bi na tem mestu zopet želela poudariti, da je sintagma *avtorski film* večinoma vezana na posameznega avtorja in njegov opus, težko pa ga je žanrsko opredeliti oziroma umestiti, zato so nacionalne filmske produkcije, ki se promovirajo in prikazujejo na festivalih večinoma avtorsko zaznamovane, Hollywoodski filmi pa ne, ker so večinoma podrejeni konvencionalnim žanrskim obrazcem, četudi je režiser uveljavljena osebnost<sup>27</sup>.

Za devetdeseta leta so tako mnogi uporabljali izraz »kriza« slovenskega filma, ki pa se povezuje s t.i. slovenskim filmskim sindromom, ki jih Tomanić (Tomanić, 2002: 21) okategorizira takole: *odsotni oče, šibki junaki, patološka obsedenost s kriminalom in nasilnostjo, patološka seksualnost, zaznamovanost z usodo, prevlada marginalnih nad povprečnimi junaki, nekritično posnemanje zahodnih sistemov* (tukaj je treba omeniti predvsem ponesrečena poskusa *Blues za Saro* ter *Patriot*, op.a.), *klišejji, stereotipi in poenostavitve, favoriziranje nerealistične prezentacije, pretencioznost ter pretirana ambicioznost kot afiniteta do velikih zgodb*. In pravzaprav so prvi »samostojni« filmski poskusi izpadli natanko tako, kot da bi se do potankosti ujemali z zgornjimi kategorijami, predvsem pa se je ta slovenski filmski sindrom travmatiziranih antijunakov oziroma poetika marginalcev ujemala s *samodestruktivno osebno geografijo Slovencev* (glej Musek v: ibid.), nacionalno samopercepcijo večno zatiranega, trpečega naroda ter kolektivno identiteto.

---

<sup>27</sup> Čilski režiser Raoul Ruiz, živeč in delujoč v Franciji je v knjigi *Poetics Of Cinema* (1995) zapisal: *Amerika je edina država na svetu, kjer je kinematografija že zelo zgodaj razvila vseobsegajočo narativno in dramatično teorijo, znano kot teorija centralnega konflikta. Pred štiridesetimi leti je ta teorija služila kot vodič ameriški mainstream produkciji, sedaj pa velja za definicijo v večini svetovnih filmskih centrov* (v: Popek, 1999: 21).

Devetdeseta tako naznanjajo revitalizacijo kinematografije, ki se je v začetkih dogajala skozi zazrtje vase ter samoanalizo in je vodila po poti sprejemanja »drugačnosti« bodisi drugih bodisi v človeku samem, nekakšnem sprejemanju »outsiderstva«, ki po *Halgatu*, *Tantadruju* in *Carmen* kulminira ravno v *Outsiderju*, ki je *dopustil množično poistovetenje generacije, ki s tisto na filmu ni imela več skupnih imenovalcev* (Širca, 2002). Drugačnost – outsiderstvo je postal način (ponovne) vzpostavitve lastne identitete, hkrati pa način upravičevanja »malih zgodb« z različnimi motivi. Da, marginalnost pride v veliki plan. Postane mainstream filmskega področja, kjer se je reflektirala na dveh ravneh in sicer na sami vsebinski ravni, kjer kinematografija začela funkcionirati v Karanovičevem duhu »razmišljaj lokalno, ufilmaj globalno« ter v Cvitkovičevem »*resnica ni v bogu, zgodi se v človeku*« (glej Širca, 2002) in se namesto epopejsko, z zgodbami spopadla skozi malenkosti, podrobnosti, naključja, trenutke, ki tvorijo kompleksnost, ki v zadnji instanci pritegne tudi gledalca. Druga raven spoprijemanja z outsiderstvom pa se odraža v institucionalnem vidiku slovenskega filma – film se prebija v ospredje, film se revitalizira, pridobiva koherenco in relevantnost. Revitalizacija – avtorski potencial, ki se vse bolj »zavzema« za film, koherenca – generacijska, avtorji, ki so skupaj gulili šolske klopi ali pa pripadajo istim intelektualnim krogom, relevantnost – avtorska poetika, ki se je razvila in utrdila na prehodu iz državne kinematografije v civilno-družbeno sfero, ki se je napajala z energijo osemdesetih in začrtala lastne smernice in lastno (samo)podobo. Tako se je v tej desetletki uspela uveljaviti kopica avtorjev, uspešnih ustvarjalcev, katerih ustvarjalnost je treba razumeti v kontekstu *dinamičnih pobud civilne družbe iz osemdesetih* (Pelko, 2002) in sicer Košak – punk, Šterk – Kinoteka, revija Ekran, Kozole – Škuc s svojo alternativo ter Podgoršek – En Knap, plesno-glasbena naveza, če pa zraven dodamo še Burgerja, Cvitkoviča in Hočevarja, potem je očitno, da so bila devetdeseta »nabita« z novo avtorsko poetiko in ustvarjalnostjo – »novi«, mladi slovenski film je šel na pot *konstrukcije novih mentalnih prostorov* (ibid.), na pot renesanse, na pot obujanja *age d'ôr* slovenske kinematografije – časa, ki je vsaj pri občinstvu (malce neupravičeno) zasidran kot doba kompaktne, plodovite in razvite kinematografije, ki so jo zastopali »veliki očetje«, čeprav je kljub vsemu ta podoba malce pretirana in daleč od realnosti.

### 4.3 MILENIJ IN NAPREJ

Milenijsko občutje je bilo prisotno tudi na slovenskem filmskem področju. Predvsem v smislu tega, da se je filmalo »kot po tekočem traku«, revija Ekran je beležila šestdesetletnico delovanja, obenem pa se je pojavila težnja po institucionalni in teoretični redefiniciji slovenskega filma. Film, ki je skozi devetdeseta počasi vstopal v pore množične kulture, je z opiranjem na elemente popularne kulture – trivialne zgodbe, pop zvezde, oglaševalske spote ter televizijske oddaje – zares postal del množične kulture. Ob podrobnejšem pogledu vidimo, da je naprimer v obdobju 2001 – 2002 na slovenskem filmskem festivalu premierno prikazanih vsaj šest filmov, nekateri izmed njih, *Kruh in mleko* (2001), *Sladke sanje* (2001), *Zadnja večerja* (2001), *Varuh meje* (2002), *Ljubljana* (2002), *Šelestenje* (2002) ter kasnejša *Slepa pega* (2003), pa so se bodisi odlično odrezali pred občinstvom, bodisi so doživeli mednarodno premiero in pobirali festivalske nagrade. Drugače rečeno, to je bilo obdobje tehničnega in ustvarjalnega booma.

Če je prvo polovico filmskih devetdesetih zaznamoval nekakšen sentiment anti-slovenskosti, ki pa se počasi in vztrajno spreminja, potem lahko rečem, da se je »slovenskost« vrnila v slovenski film, kajti vsi odmevnejši domači filmi so vztrajno gradili in se navdihovali prav na tem označevalcu – slovenskosti. Tako so nastale Cvitkovičeva pripoved o tem, kako *skvasi kruh in zavre mleko v maj kot dvanajstih urah* (Širca, 2002), Podgorškova saga o jugoslovanskih sedemdesetih, gramofonu in Egonu, Srebotnjakova parodija o slovenskem narodnem poetu Francetu Prešernu, Šterkov drugi celovečerec, ki zaznamuje ljubljansko post-tridesetletno kvazi-odraščajočo generacijo, Lapajnetov belokranjski igralski dosežek ter prvi slovenski *road movie*, ki ga je ufilmala prva ženska filmska režiserka v zgodovini slovenske nacionalne kinematografije, *Varuh meje* Maje Weiss. Vsi so izbrskali tiste najbolj slovenske lastnosti, tiste, ki večinoma generirajo tiste stereotipe o Slovencih, ki konstituirajo nacionalno identiteto. Vendar pa bi želela na tem mestu omeniti nekaj zelo, po mojem mnenju, pomembnega. Mnogi, predvsem laični, kritiki so naprimer novejšemu slovenskemu filmu očitali prav to »slovenskost«, dimenzijo, ki je v slovenski film začela vnašati nov tip antijunakov – marginalce, ki jim večinoma spodleti in da naj bi slovenski režiserji, ki se navdihujejo pri teh malih, obrobni in čudaških temah, skušali majhne zgodbe posplošiti v nekakšne velike zgodbe, ki naj bi želele nakazovati neko popačeno slovensko realnost.

Če pa bi želela slovensko post-milenijsko kinematografijo pripeljati do leta 2005, ko obeležujemo stoletnico slovenskega filma, potem je treba v tej zgodbi omeniti še Kozoletove *Rezervne dele* (2003), Pevčev *Pod njenim oknom* (2003) ter nespornega favorita slovenskega kinematografskega občinstva *Kajmak in marmelada* (2003), zopet eden tistih filmov, ki je presegel magično mejo 100.000 gledalcev. Vendar pa v nadaljevanju nehote zdi, da je naša »mala« nacionalna kinematografija od svojih najplodnejših let zopet v fazi »samo-iskanja«, v fazi stagnacije, ki (upajmo) napoveduje nove zmage, novo ustvarjalnost, novo kreativnost in nove slovenske filme. Kajti iz številke 12 – celovečernih filmov na leto, tuje festivalske premiere, promocija in distribucija v tujino, priznanja in nagrade, smo pristali na 1 – celovečerec (*Ruševine*), ki je doživel uvrstitev na redni program ljubljanskih kinematografov in seveda 1 – celovečerec (omnibus *Desperado Tonic*), ki ga premierno otvoril ljubljanski Kinodvor. Filmska produkcija vztrajno pada, pada, pada in na zadnjem festivalu slovenskega filma (2004) je bilo očitno, da je slovenski film naravnano »ciklično«, da slovenska kinematografija funkcionira ciklično. Od razcveta do propada, vedno znova. K čemur seveda v veliki meri pripomoreta dva dejavnika in sicer, status in položaj filma (kot sedme umetnosti) in pa odnos do filma, filmske umetnosti in filmskega ustvarjanja.

## 5 SLOVENSKE ŽENSKÉ REŽISERKE

V prejšnjih poglavjih sem se osredotočila na t.i. *koncept avtorja* in vprašanje avtorstva v filmu, kjer sem ga poskušala definirati v različnih teoretskih pristopih in analizah, kjer sem prikazala tudi filmske (ustvarjalne) razmere tako v hollywoodski filmski industriji, v evropski kinematografiji in nenazadnje tudi v Sloveniji, kjer sem v kronološki analizi (ki je zajela petindvajset let filmskega ustvarjanja) predstavila pregled nacionalne kinematografije ter filmske trende in avtorje, ki so jo zaznamovali. Tako sem v analizi slovenske kinematografije v že omenjenem obdobju ugotovila, da obstajata dve slovenski ženski režiserki s celovečernim filmom, ki bosta obravnavana v nadaljevanju in bosta predmet moje analitične perspektive, kjer se bom osredotočila na analiziranje filmov kot tekstov in bom s pomočjo tekstualne analize skušala identificirati (ne)obstoje avtorske – ženske – poetike, ki bi lahko filma zaznamovala kot izrazito »ženska« v smislu tega, da bi bila ta poetika radikalno različna od moške, kar bi bilo razvidno tudi iz analize same, seveda pa se bom v analizi opirala na filmski jezik, kinematske kode in morebitno prisotnost osebne vizije in stila v teh dveh slovenskih celovečercih. Vseskozi pa bo verjetno implicitno prisotna primerjava del slovenskih režiserk z deli drugih umetnic/režiserk ali umetnikov/režiserjev, ki so si bodisi sorodni po motiviki ali pa po idejnem pristopu.

Bela krajina, *prostor, ki je odmaknjen od mestnega vrveža, odročno ruralno okolje, kjer junaki niso na očeh javnosti* (Lapajne v: Valič 2002: 6), je tako navdihnila kar tri slovenske filme in sicer že omenjena dva celovečerca (*Šelestenje*, *Varuh meje*) in pa eksperimentalni celovečerni dokumentarec *Katalena*, o istoimenski ljubljanski glasbeni skupini, v režiji Jureta Medena, programskega vodje Kinodvora. Zato je verjetno že čas, da v tem milenijskem preboju slovenskega filma izpostavimo tudi prvi dve ženski režiserki, Majo in Hanno, ki sta (še) v 21. stoletju ustvarili prva (ženska) celovečerca. Kronološko je seveda prva na vrsti Maja Weiss, diplomantka AGRFT, ki je kot samostojna kulturna delavka in režiserka v sodelovanju z RTV Slovenija posnela večino svojih dotedanjih (kratkih in televizijskih dokumentarnih) filmov s katerimi je tudi na festivalih v tujini požela veliko uspehov. Tako gre pred njenim celovečercem omeniti kratka filma *Balkanski revolveraši* (1991) in *Adrian* (1998) ter dokumentarne *Fant pobratim smrti* (1992), *Cesta bratstva in enotnosti* (1999) in *Nuba – Čisti ljudje* (2000), ki ga je posnela v sodelovanju s Tomom Križnarjem. Aprila 2005

je prevzela tudi vodenje DSFU <sup>28</sup> – Društva slovenskih filmskih ustvarjalcev in sestavila pretežno žensko ekipo – med drugimi je med člani izvršnega odbora tudi Hanna A. W. Slak, s katero sta poprej sodelovali tudi filmsko. Vendar sta obe, tako Maja kot Hanna s svojimi prispevki izjemno pomembni tudi zato, ker s svojima celovečercema razkrivata tisto *slepo pego*, recimo temu tudi *rak rano* slovenske kinematografije, ki je štiri leta pred stoletnico nacionalne kinematografije, nacionalne zgodovine gibljivih podob končno doživela tudi t.i. ženski princip, če hočete ženski pogled ali še drugače žensko v položaju tiste, ki razkriva resnico, če režiranje pojmuje kot takšen proces. In še pomembneje, dejstvo, da smo Slovenci šele v 21. stoletju dobili tudi žensko režiserko, je seveda posledica spleta več dejavnikov in okoliščin v katerih se je formiral in razvijal film, osebno pa menim, da je treba razloge za takšno »stanje stvari« iskati predvsem v dveh ključnih dejavnikih in sicer v samem nacionalnem odnosu (ne)sprejemanja filma kot umetniške in avdiovizualne prakse v nasprotju s pisano besedo in gledališko umetnostjo ter v samem pojmovanju režije in režiserja kot tistega posrednika realnosti med gledališko dejanskostjo in občinstvom. Slednje, ki je bilo vsekakor očitno že v gledališču, hkrati pa se je preselilo tudi na področje filmske režije, so v oddaji *Umetnost igre* <sup>29</sup> obravnavali tudi na TV Slovenija, kjer so ženske režiserke, med drugimi tudi Meta Hočevar in Barbara Hieng Samobor, govorile o režiserskem poklicu, ki je še vedno domena moških (režiserjev) in tudi o tem, kaj naj bi pomenila ženska senzibilnost v slovenskem gledališču. Prispevek je zanimiv tudi zato, ker ga je treba ovrednotiti v širšem kontekstu in sicer v kontekstu umestitve žensk v umetnosti in seveda, v tem primeru, umestitve ženskih gledaliških/filmskih režiserk na slovenskem prostoru. Kajti oba tipa režije sta neposredno povezana, ni ju mogoče ločevati, razlika je le v vlogi igralca samega, ki v gledališču komunicira neposredno z občinstvom, ki sedi v dvorani, komunikacija filmskega igralca pa poteka posredno, prek kamere, ki snema igralca in nato na filmskem platnu izvablja

---

<sup>28</sup> Društvo slovenskih filmskih ustvarjalcev (DSFU) je bilo ustanovljeno leta 1950, je član Kulturniške zbornice Slovenije in ima status strokovnega društva, ki deluje v javnem interesu. Neposredno ali posredno preko svojih zastopnikov deluje v upravnih organih Filmskega sklada RS, Javnega zavoda RTVS, Slovenske kinoteke, Viba filma, sindikata Glosa, njegovi člani so vključeni v delo raznih komisij, forumov, žirij itd. Društvo je ustanovitelj nekdanjega Viba filma, Slovenskega filmskega muzeja (zdaj pri Slovenski kinoteki) in Tedna domačega filma (zdaj Festival slovenskega filma). DSFU so dosedaj predsedovali samo moški, med drugimi tudi najbolj poznani slovenski režiserji kot so France Štiglic, Jože Gale, Matjaž Klopčič, Jane Kavčič in Metod Pevec. V mandatu 2005-7 bodo tako člani izvršnega odbora, poleg predsednice Maje Weiss, Hanna A. W. Slak, Jasna Hribernik, Urša Loboda, Nataša Burger, Peter Polh in prejšnji predsednik Igor Pediček.

Pri tem pa je treba poudariti tudi to, da je s prvim februarjem 2005 predsedstvo Filmskega sklada (FS) prevzela Irena Ostrouška, dotodanja tehnična direktorica studia Viba film. Tako se trenutno zdi, da so »v sedlu« ženske, ki so prevzele krmiljenje na veliki ladji, ki se ji reče slovenska kinematografija.

<sup>29</sup> Oddaja *Umetnost igre* je bila predvajana na TVS 1, 18. 02. 2005 ob 13.15.

komunikacijo iz občinstva<sup>30</sup>. Tako so v omenjeni oddaji spregovorile mnoge že uveljavljene gledališke režiserke, diplomantke AGRFT, ki so poudarile odnos navideznega sprejemanja ženskih režiserk, kar se v slovenskem prostoru kaže tudi tako, da so ženske večinoma prisotne kot koreografkinje, scenografke, kostumografke, torej telesno, ne pa besedno, torej režisersko. Iz tega sledi tudi dejstvo, da obstaja »šolan« kader, namreč vsako leto na AGRFT beležijo tudi ženske diplomantke režije, ki pa kasneje dejansko zelo težko pridejo do priložnosti režiranja v primerjavi z moškimi kolegi. Gre za stopnjo nezaupanja v ženske kot enako sposobne, večinoma pa gre za to, ko se je izrazila meta Hočevar, *da v Sloveniji še vedno obstaja ene vrste segregacija* (2005), zato je sama tudi mnenja, *da Mesto žensk dela ženskam – umetnicam slabo uslugo* (ibid.), kar se nenazadnje kaže tudi tako, da morajo ženske pokazati več (truda, profesionalnosti, sposobnosti,...), da so priznane in da jim direktorji gledališč odobrijo t.i. moške projekte, tista dela, ki kot *leitmotiv* ne vsebujejo že precej stereotipnih materinskih čustev, ženske občutljivosti, ženske senzibilnosti, ki jih je velikokrat najti tudi v delih Ibsena, Strniše, Cankarja,... Tako je v primerjavi z že omenjenim naprimer Maja Weiss čakala 10 let, da je prišla do sredstev FS za svoj prvi celovečerec in posredno tudi do odobravanja ženske režije, ki je bilo tudi med pripravo filma zaznavno kot ugibanja o tem, kako bo ženska uspela manevrirati na moškem področju – ob režiranju celovečerca, ki je za nameček še prvi (pravi) žanrski izdelek. Čeprav so vsi njeni dotedanji izdelki jasno kazali na to, da se v režiserski vlogi znajde več kot dobro in da je v sodelovanju s kolegi sposobna tudi scenaristično zasnovati ženske subjekte in jih tudi adekvatno ekranizirati. Tako je v svoji kritiki filma *Varuh meje* Mateja Valentinčič morda namenoma svoj prispevek nasloвила z besedami *It's a Man, Man's World* Jamesa Browna in nadaljevala, da je *Maja Weiss kot prva Slovenka posnela izjemno pogumen, izrazito kinematičen, avtorski, prepoznavno, a prefinjeno oseben, režijsko in predvsem emocionalno zrel celovečerni igrani film. Vse tisto torej, kar smo si v drugi polovici devetdesetih želeli od njenih moških kolegov, pa nismo nikoli dobili /.../, pri čemer izvezamem Cvitkovičev prvenec *Kruh in mleko* (2002). Če povem drugače, vse kar smo si želeli, namreč, da je *mož s filmsko kamero*<sup>31</sup> postala ženska. Posnela je prvenec, ki je*

---

<sup>30</sup> Oziroma kot je Christian Metz v svoji razpravi »Imaginarni označevalec« zapisal: *...film je umetniška oblika imaginarnega par excellence, in to iz dveh razlogov. Prvič, zaradi njegovega obvladovanja petih materialnih komponent ali kanalov komunikacije (analogne podobe, grafične podobe, zvoka, govora, dialoga) je film močnejše čutno prisoten kot katerikoli drug medij. Hkrati pa je tisto, kar upodablja, skrajno odsotno. V nasprotju z gledališčem, na primer, kjer se igralci fizično nahajajo v istem prostoru in času kot publika (čeprav to seveda ne velja nujno tudi za dogajanje gledališke igre), filmski igralci praviloma opravijo svoje delo mnogo pred trenutkom ogleda filma in niso fizično prisotni v istem prostoru kot filmska publika (so na ekranu, toda tisti prostor se nahaja, na primer, v filmskih studiih družbe Warner Bros)...* (v: Penley, C.: *Feminizem, filmska teorija in »samski stroji«*, Problemi, št. 4-5 (2000), let. XXXVIII, str.45-6).

<sup>31</sup> Referenca je *Chelolovek s kinoaparatom* (*The Man with the Movie Camera*) Dzige Vertova iz leta 1929.



istega leta prejel nagrado Manfreda Salzgebra na filmskem festivalu v Berlinu, kar je konec koncev ekvivalentno beneškemu uspehu Cvitkoviča s svojim filmom. Oba sta tako, na različnih festivalih, dokazala, da obetata. In, morda povsem naključno, sta se oba zopet »vrnila« k kratki formi, kratkometražcem, ki sta jih predstavila na 7. festivalu slovenskega filma<sup>32</sup> in zopet dokazala svojo nadarjenost.

## 5.1 SLOVENSKA ŽENSKA CELOVEČERCA V ŽENSKI REŽIJI

V nadaljnji analizi se bom osredotočila na dva slovenska ženska celovečerca v ženski režiji in sicer sta (bila) to Varuh meje (2001) Maje Weiss in Slepa pega (2003) Hanne A. W. Slak, katera bom konkretno tekstualno analizirala, kjer mi bosta celovečerca služila kot tekst v katerem bom skušala identificirati avtorsko, njima lastno filmsko poetiko, elemente filmske govornice, kjer se bom osredotočila tudi na same kinematske kode in preverila kako, v kakšni meri in če sploh so zaznamovali omenjena filma. Tako naj bi bilo v tej analizi razvidno ali obstaja razlika med t.i. moško govorico/poetiko in t.i. žensko govorico/poetiko in na kakšen način se le-ta kaže v filmu, predvsem pa v posameznih segmentih, kot naprimer v sami scenaristični zasnovi karakterjev, nadalje v vizualizaciji naracije ter v uporabi kamere kot pogleda in glasbene opreme, kot dopolnjevalca delovanja filma kot celote. Povedano drugače, ali omenjeni režiserki uporabljata/ izražata prepoznaven ženski jezik/ govorico, ki se bistveno razlikuje od tiste, ki jo uporabljajo njuni moški kolegi?

Preden pa se lotim analize bi rada poudarila, da sem se na celovečerce kot filmsko obliko dolgometražnega filma osredotočila zato, ker verjamem, da se v analizi le-teh lažje prepozna filmsko govorico, kinematske kode in t.i. avtorski pristop, ki ga tukaj pojmem kot notranjo vizijo in stil, ki ga režiser/ka izraža v svojem filmskem delu. Kajti obe, Maja in Hanna, sta sicer izjemno uspešni v kratkometražcih, dokumentarnih in igranih kratkih filmih, ki so bili tudi večkrat nagrajeni, vendar kot večkrat poudarjajo ustvarjalci kratkih filmov, je v tej filmski zgodbi potrebno veliko »obrnitiškega« znanja, kot so to pojmovali francoski novovalovci obvladovanje *mise-en-scène*, kajti film zaradi svoje kratkosti zahteva zgodbo, ki je povsem skrčena, kljub temu pa mora zadostiti vsem elementom, ki jih vsebujejo

---

<sup>32</sup> *Srce je kos mesa* (Jan Cvitkovič, 14 minut), *Child In Time* (Maja Weiss, 16 minut).

celovečerci in ravno zato je v tem smislu manj prostora za razvijanje lastnega stila in vizije, ki bi bila v celoti transparentna in prepoznavna.

### 5.1.2 MAJA WEISS: *VARUH MEJE*

Torej, *Varuh meje* je film, ki ga je posnela režiserka in v ospredje postavlja ženske like, Žano (Pia Zemljič), Aljo (Tanja Potočnik) in Simono (Iva Krajnc), ki so postavljene v kontekst psihološkega trilerja, oziroma *avanturističnega psihološkega trilerja, ki pa je v osnovi avtorski film s svojo poetiko* (glej Weiss v: Popek, 2002) kot se je izrazila režiserka sama. Treba je priznati, da se večini slovenskih filmov, vsaj tistim, ki so bili odmevni ali se povezujejo z odmevnejšimi slovenskimi filmskimi avtorji, pripisuje neko avtorsko/lastno poetiko, kljub vsemu pa menim, da je bilo v primeru Maje Weiss to še veliko bolj očitno potencirano, še več, ker je bila »uradno«<sup>33</sup> prva ženska režiserka s prvim »ženskim filmom«. Seveda, so polemike o tem, predvsem v feministični filmski teoriji in drugih razpravah, kaj je pravzaprav in kako zares determinirati *ženski film* vedno prisotne in vedno znova se oblikujejo deljena mnenja o tem ali naj bi znotraj t.i. univerzalne filmske govornice sploh obstajali pisavi, ki sta ločeni po spolu, torej moška in ženska pisava/režija/poetika, če predpostavimo, da *film kot fikcija nima zveze s spolom, temveč izraža bolj temperament, značaj in lucidnost posameznika* (Milovanović, 2002: 12).

Večkrat je bil film označen kot *road movie*, vendar omenjena klasifikacija ne vzdrži popolnoma, *kajti za pravi roadie so potrebni moški akterji v prevoznih sredstvih*<sup>34</sup>, naprimer avtomobilih ali pa na motorjih, česar klasični primer je ameriški film *Easy Rider*. Hkrati pa Majinemu *road movieju* umanjka tudi cesta, ki jo je nadomestila z rečnim tokom Kolpe, ki pa kljub vsemu napoveduje »potovanje«. Kajti kot predlaga Sharon Willis *pokrajina oziroma pejsaž služi kot kinematografski tok* (Willis, 1993: 123), zgodbo poganja naprej in dela to zgodbo na svojstven način avtentično. Weissova je tako ustvarila *metafizični triler z odsotnostjo trupla* (2002), s tem pa je tako do neke mere »prekršila« tisto narativno določilo v

<sup>33</sup> Ali kot se je zapisalo Goranu Milovanoviću v sestavku *Varuh meje: Kolpa kot uporna delta* v reviji Ekran: *...Slovenski film je moral na prvenec, ki ga je režirala ženska roka, čakati do letos. Kljub nekaterim drugačnim trditvam, da prvenstvo pripada bodisi Mariji Šeme Beričević ali pa Viki Voglar, lahko za slovenski »ženski film« s filmom Maje Weiss Varuh meje začnemo pisati leto nič...* (2002: 12).

<sup>34</sup> To trditev povzemam po tekstu *Thelma and Louise and the Cultural Generation of The New Butch-Femme* avtorice Cathy Griggers iz leta 1993, kjer v svoji analizi istoimenskega filma skuša predstaviti tiste konvencije, ki veljajo za t.i. klasični *road movie* in kako (si) jih je omenjeni film prikrojil oziroma jih je rekontekstualiziral; v: Collins in drugi (1993): *Film Theory Goes To The Movies*. Routledge, New York, str. 129-141.

žanru trilerjev, ki predpostavlja logično-posledični razvoj zgodbe, kjer je občinstvo (vsaj pri žanrskih filmih) že sposobno anticipirati potek dogajanja in razvoj dogodkov oziroma zna določiti posledice, ki jih sproži neko dejanje. Tako je bil to verjetno prvi razlog, ki je med gledalci sprožil mešane občutke pri interpretaciji zgodbe, ker so bili postavljeni v položaj, kjer jih je režiserka na nek način prikrajšala za »truplo«, za tisto oprijemljivo kar dokončno razreši prvotni zaplet. Še več, *Varuh meje* se tako konstantno giblje na meji resničnega in sanjskega, sicer uporablja konvencionalen način kumuliranja suspenza, vendar pa vedno znova njegove vzroke išče v nadnaravnem, magičnem, sanjskem, tako, da občinstvo mnogokrat ne ve kaj se v resnici dogaja oziroma kaj je plod domišljije in fantazij protagonistk. To je najbolj očitno v dveh scenah in sicer takrat, ko se v gozdu, kamor so se dekleta zatekla pred »potencialnimi« zasledovalci/posiljevalci, Simona žrtvuje za rešitev vseh treh in naj bi tako »privolila« v posilstvo in to še več, v posilstvo »kralju gozda«, ki ga je identificirala v negativcu – spletkarskemu lokalnem politiku, za katero pa se v naslednjem kadru izkaže, da ne vemo, če se je res zgodilo. Drugi tak primer pa so Žanine slike iz fotoaparata, ki naj bi dejansko razvezale suspenz in retrospektivno pokazale kaj se je dogajalo, vendar ostajamo prikrajšani tudi za to. Filmski negativ je prazen, občinstvo pa je prepuščeno intimnim, osebnim interpretacijam teksta, ki se je (ne)hote izogibal vzpostavljanju nekega imanentnega smisla. Večino časa smo tako razpeti med dvema svetovoma, ne vemo točno, kaj se dogaja in kaj je plod domišljije oziroma kaj je bila intenca režiserke.

Glasba, ki je uporabljena v filmu je prav tako tisti kinematski element, ki je močno doprinesel k samemu ustvarjanju suspenza, kar sicer velja tudi za film *Deliverance*, ki je teoretikom služil kot izhodišče pri razumevanju tega filma. V primeru *Varuha meje* je ravno glasba, ki je bila ustvarjena za ta film, tista, ki napoveduje oziroma nakazuje dogodke, ki se bodo odvijali. Lahko rečem, da je glasba neke vrste *intro*, uvertura v dogodke, predvsem v tiste, ki so slabi, nevarni, nepredvidljivi. Izjemno dobro dopolnjuje občutke protagonistk, mentalno doživljanje znotraj njih samih in tako na nek način ravno glasbena oprema stopnjuje suspenz, namesto klasična prisotnost krvi, nasilja, trupla,... Omenjeni rekviziti <sup>35</sup>, ki v tem žanru sicer pripomorejo občinstvu pri interpretaciji posamezne zgodbe, tukaj umanjajo in so nadomeščeni z drugimi elementi.

---

<sup>35</sup> V angleškem jeziku obstaja beseda *prop*, ki v gledališkem jeziku pomeni odrske rekvizite, v tem primeru pa se *props* nanašajo na tiste rekvizite, ki zaznamujejo določen žanr, kot naprimer orožje zaznamuje akcijski film.

Če je *Varuh meje* pripoved o mejah, ki obstajajo znotraj in zunaj posameznika in ki nenehno usmerjajo doživljanje in delovanje posameznika, potem vse tri protagonistke reprezentirajo določeno doživljanje mej. Tako bi lahko zgodbo interpretirali kot potovanje od podobe do podobe, kjer film uvede tri neobremenjene like študentk, ki gredo uživati lepoto narave, zaključijo pa s podobo emocionalno razgaljenih protagonistk, vsako s svojimi strahovi, frustracijami in mejami. Tako so Žana, Alja in Simona kot liki vzpostavljene na kontinuumu *dobro : slabo*, kajti predstavljene so kot diametralno nasprotje moških likov, ki posebejajo meje, utelešajo tiste lastnosti, ki omejujejo ženske, ki jih ponižujejo in ki jih silijo v stanje izpraševanja o lastni biti, kjer Weissova zgodbo naredi še kompleksnejšo, ko Žana in Alja raziskujeta svoje lastne seksualne preference, izprašujeta svojo heteroseksualno identiteto. Čeprav je predvsem lik Žane tisti, ki skuša brisati meje med ženskostjo in moškostjo, kar se kaže tudi v njenem obnašanju, njenem oblačenju in pa njenem zavračanju Simoninega tradicionalizma, v smislu tega, da kot vse ženske samo čaka na moškega, ki jo bo osvobodil (kot bi lahko kasneje interpretirali, čaka na svojega »gozdnega kralja«). Žana jo zaradi lastnih simpatij do Alje tudi doživlja kot neke vrste grožnjo, kot tisto, ki ji preprečuje združitev z Aljo. Zanimivo je torej dejstvo, da skuša Žana svojo (potencialno) lezbično izkušnjo z Aljo zavarovati pred Simonom in ne pred Medom, Aljinim partnerjem, ki ga ne doživlja kot grožnjo, kar lahko v tem primeru sproži tudi vprašanje ali so edino moški tisti, ki vzbujajo in reproducirajo *t.i. nelagodje ženskosti*.

Kot sem že omenila, je bil *Varuh meje* deležen velike pozornosti prvenstveno zato, ker je bil prvi *ženski* igrani celovečerec, hkrati pa tudi zato, ker naj bi bil dejansko najboljši slovenski približek žanra – trilerja –, ki pa je pregovorno *moški* žanr, čeprav se je naprimer ameriška režiserka Kathryn Bigelow izkazala prav v tem žanru in *njen opus predstavlja eno izmed najzanimivejših razvojnih niti tradicije »trdih«, »moških« ameriških filmov, v katerih kar prekipeva od žensk in moških, zapletov in razpletov, nežnosti in nasilja, vse skupaj pa je začinjeno z očitno ljubeznijo do filma in izjemno filmsko erudicijo* (Radovanović, 1992: 44). Podobno kot Kathryn v svojem prvencu, ki je koncipiran kot film-stanje in se odvija v majhnem, odročnem mestecu v ZDA, si je Maja Weiss tudi izbrala »odročnost« – seveda v smislu tega, da je njeno prizorišče (Kolpa) odmaknjena od sveta, od vrveža, od vsakdanjosti in njen počasni rečni tok sicer napeljuje na umirjenost in spokojnost, vendar *kot ugotovijo tri študentke, ki se poleti spustijo po Kolpi, v Sloveniji – »Božji deželi« nimaš šans: do meje prideš zelo hitro, pa četudi potuješ zelo počasi. Še huje, bolj počasi, ko potuješ, prej prideš do meje* (Štefančič, 2002). V *Varuhu meje* sicer ne morem trditi, da bi, kot v filmih Kathryn

Bigelow, prekipevalo likov, zapletov in razpletov, temveč bi morda poudarila, da so v ospredju ženski liki, njihovi medsebojni odnosi in njihova percepcija zunanjega sveta (ki ga vsaj Žana percipira kot moškega, torej hostilnega) in so torej v »vodilnem« položaju, ker dejansko vodijo zgodbo, moški liki pa so tokrat v stranski poziciji, soustvarjajo zgodbo, vendar pa si kot negativci s silo skušajo podrediti ženske. Zato je po mojem osebnem prepričanju lik Žane tisti, ki ga Maja Weiss najbolj problematizira in sicer v smislu, da je koncipiran kot najbolj razpet med dve identiteti, moško in žensko. Tako naj bi reprezentirala ne-tipično žensko, ki ima še nekatere moške lastnosti, kot je drznost, neposrednost, vulgarnost, ki se kaže v tem, kako pojmuje spolnost in kakšen besednjak uporablja. Upodablja antipod Simone, ki pa je tudi neke vrste karikirana podoba ženskosti, kjer je potencirana njena sramežljivost, introvertiranost, prijaznosti in romantično pojmovanje ljubezenskih odnosov med moškim in žensko. Skratka, obe sta ne nek način totalitarni v svojem mišljenju, doživljanju sveta – Žana ga kot že omenjeno obravnava kot potencialno ogrožujočega, Simona pa kot potencialno romantičnega, v duhu tradicionalnih vrednot, kjer za vsako žensko obstaja kompatibilen moški. Totalitarni pa sta v tem smislu, da ne dopuščata odstopanja v svojem razmišljanju in da ne sprejemata drugačnosti in nasploh nista pripravljene spremeniti mnenja/ prepričanja o določenih stvareh, medtem, ko je Alja razpeta na kontinuumu med obema poloma – uteleša labilnost, neodločnost in spremenljivost. Če sta prvi dve v samem bistvu konfliktni, potem je Alja nekonfliktna in konformistična, v tem smislu, da jo je strah odstopanja od vrednot, ki so implicitno predpisane oziroma družbeno zaželjene. Zanja je problematična njena »želja«, ki je problematična tako v povezavi z Žano kot s Simonom – prva jo vidi kot neodločno prekiniti svojo »ujetost« v odnosu z moškim – fantom, druga pa predstavlja zunanje neodobravanje potencialnega ljubezenskega odnosa med dvema ženskama, ker to po njenem mnenju ni »naravno« – združitev med dvema pripadnikoma istega spola naj ne bi bila »naravna«, zato jo tudi odvrča Žanina transparentna/ odprta seksualnost, ki je v nasprotju z njeno introvertiranostjo in sramežljivostjo.

Ženski liki v filmu torej reprezentirajo ženske, ki vsekakor ne reproducirajo stereotipnih ženskih likov, seveda je morda lik Simone še najboljši približek stereotipa o ženski spolni zavrtosti, vendar pa jih je režiserka inovativno uporabila kot orodje za raziskovanje žensk in ženskega principa. Po mojem osebnem prepričanju je tako Maja Weiss, v razumevanju sebe kot prve ženske režiserke, želela narediti ženski film in film za ženske – namreč v ospredje postaviti ženske like in z njimi razvijati zgodbo, kot je tudi mestoma (v intervjuju s Simonom Popkom v reviji Ekran) izjavila sama, da bi bilo zanimivo, če bi kateri od slovenskih moških

režiserjev naredil film, ki bi predstavljal »moški« pogled, »moški« odgovor na njen film (glej v: Popek, 2002). Če tako zgornjo izjavo Weissove interpretiram v smislu vprašanja identifikacije z občinstvom, potem je verjetno s svojim filmom želela nagovoriti žensko občinstvo, sploh če izhajam iz predpostavke Sharon Willis, ki predlaga *identifikacijo kot proces in ne kot stanje* (glej Willis, 1993), torej lahko identifikacijo gledalca pojmuje kot neke vrste scenarij in ne kot fiksacijo s podobami na platnu. Scenarij, ki si ga seveda dotični posameznik v občinstvu ustvari na podlagi lastnih, intimnih scenarijev iz svojega življenja in tako bi morda lahko sklepali, da je *Varuh meje* večino pozitivnih identifikacij doživel pri ženskem homoseksualnem občinstvu, kjer je film prejel veliko pozitivnih kritik in je bil kasneje distribuiran tudi na nekaj filmskih festivalov, ki predstavljajo gejevsko-lezbično filmsko produkcijo.

Kot zaključek te zgodbe bi poudarila, da je treba ob vsakršnem interpretiranju, predvsem pa v kritiški obravnavi določenega filma (v ospredju so tukaj žanrski filmi), upoštevati *fantazmatsko mašinerijo filmskega* (Willis, 1993: 123), ki producira premestitev, kar pomeni, da sprevrže eno ali vse rešitve oziroma razlage in se odprejo (neskončne) možnosti, zakaj se preprost spust po Kolpi spremeni v krusado s pomenljivim koncem.

### 5.1.2 HANNA A. W. SLAK: *SLEPA PEGA*

V primerjavi s filmom *Varuh meje*, ki je zavezan določenim žanrskim določilom, lahko *Slepa pego* označimo kot »umetniški« projekt, kjer se Hanna, s *filmom o ljubezni* kot se je izrazila z lastnimi besedami (glej v: Milek, 2002), že bolj približuje fenomenom sodobnega filma, sploh kar se tiče *kinematografiranja telesa* oziroma *telesnosti filmskega diskurza* (glej Fuery, 2000), skozi katerega režiserka poskuša (filmsko) predstaviti eno izmed *rak ran* sodobnosti. Tako, kot je zapisal Andrej Šprah, se s *poudarjanjem »telesnosti« način pogleda kamere v Slepi pegi močno približuje »narativnim« metodam literarnega pod-žanra »džankijevske pripovedi«, ...kjer »mesenost«, »telesnost« oziroma »telo narkomana« predstavlja svojevrstno paradigmatško kategorijo* (Šprah, 2004: 90). Morda je zato Slakovo potrebno, bolj kot med tiste avtorice, ki skozi svoja dela izprašujejo »vprašanje o Ženski«, torej vprašanje o lastni biti in se tako vsekakor vedno znova podajajo predvsem na področje psihoanalize in tako posledično eksplicitno izpostavljajo žensko seksualnost, željo, identiteto, natančneje, kar sodobna feministična teorija poimenuje »nelagodje ženskosti«, pripisati med tiste avtorice, na

splošno med tiste ustvarjalce, ki v kiarostamijevskem smislu *univerzalnosti paradigmatskega spektra kulturno-umetnostnih struktur* ter tarkovskem smislu *filmske mojstrovine kot izpopolnjenju človeka* <sup>36</sup> v ospredje postavljajo ta temelj kinematografije – človečnost in posameznika.

*Slepa pega* tako v nasprotju z *Varuhom meje*, ki je zavezan tudi žanrskim načelom in je tako (ne)hote zavezan tudi že prej omenjeni Metzovi teoriji filmskega aparata in torej maskuliniziranemu modelu gledalca <sup>37</sup>, s pomočjo vizualnih vložkov in celotne vizualne podobe, ki jo je skorajda filigransko natančno dodelala Karina M. Kleszczewska ter načinom kadriranja – predvsem bližnji posnetki kamere – je v celoti osredotočena na *vzbujanje čustvenega odziva, ki najpogosteje kulminira v občutju nelagodja* (Šprah, 2004: 90), ki ga z vsako sekvenco bolj razgalja v svoji neposrednosti in »umazanosti«. Vendar gre v tej intimni, klavstrofobični, vseprežemajoči in brezčasovni pripovedi o ljubezni, natančneje o *imperativu ljubezni v brezpogojnosti žrtvovanja* (ibid.: 93), ki ga uteleša in izvršuje Lupa (Manca Dorrer). Lupa tako uteleša »ljubezensko ekonomijo«, ki je tista, ki še vedno igra eno ključnih vlog pri oblikovanju filmskih kulturnih kontekstov in procesov (ibid.), tako pa je tudi Slakova s svojim celovečercem razdelala osrednje sodobne družbene dileme (katere obravnava tudi teorija filma) – *žrtvovanje, sočutje, usmiljenje in dobrotu* <sup>38</sup>, ki se od Pasolinijevih prizadevanj eksperimentiranja s *tabuji svojega časa* (ibid.) od šestdesetih let dvajsetega stoletja dalje kažejo v različnih ekranizacijah različnih avtorjev, katerih omenjene dileme so bile ravno tisti emocionalni naboj, ki je napajal ustvarjanje. Tako lahko na tem mestu med mnogimi omenimo Kiéslowskega, Antonionija, pa Figgisa, Robbinsa in Larsa von Trierja <sup>39</sup> in seveda

---

<sup>36</sup> Abbas Kiarostami nekje tako zapiše: »Vsak film ima lastno izkaznico oziroma rojstni list. Kinematografija se ukvarja z ljudmi, s človečnostjo. Kljub razlikam v videzu, v religiji, v jeziku in načinu življenja, imajo vsi narodi sveta eno skupno stvar – to je tisto, kar je v nas vseh. Če bi z rentgenskimi žarki preiskali notranjosti različnih ljudi, iz dobljenih slik ne bi mogli prepoznati posameznikove rase, njegovega jezika ali njegovega okolja«; Tarkovski pa nadalje: »Mojstrovine se rodijo iz umetnikovega boja, da bi izrazil svoje etične ideale. V resnici so njegove vizije in senzibilnost prežeti s temi ideali. Če ljubi življenje, ima neustavljivo potrebo, da bi ga spoznal, spremenil, poskušal izboljšati – na kratko, če namerava sodelovati v plemenitenju življenja, potem ni nikakršne nevarnosti v tem, da je šla podoba realnosti skozi filter njegovih subjektivnih konceptov, skozi njegova stanja zavesti, kajti njegovo delo bo vedno duhovni podvig, ki si prizadeva, da bi človeka izpopolnil: bo podoba sveta, ki nas prevzema s harmonijo čustva in misli, svoje vzvišenosti in zadržanosti« (Kiarostami v: *Drugi film »tretjega sveta«: 12. mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike*; ur. Andrej Šprah, Simon Popek, Slovenska Kinoteka, Ekran, 2002, str. 91; Tarkovski v ibid.: str. 104-5).

<sup>37</sup> To se nanaša na binarno opozicionalno strukturo heteroseksističnega patriarhalnega filma: *moški/subjekt/aktivnost – ženska/objekt/pasivnost*, ki jo je utemeljila Laura Mulvey leta 1975 v svojem članku *Visual Pleasure and Narrative Cinema*.

<sup>38</sup> Predlagane dileme povzeman po tekstu *Slepa pega* objavljenem v knjigi Andreja Špraha *Osvobajanje pogleda: Eseji o sodobnem slovenskem filmu*, Slovenska kinoteka, 2004.

<sup>39</sup> Kiésłowski – *Trois couleurs: Bleu* (Tri barve: Modra, 1993); Antonioni – *Il deserto rosso* (Rdeča puščava, 1964); Mike Figgis – *Leaving Las Vegas* (Zbogom Las Vegas, 1995); Tim Robbins – *Dead Man Walking* (Zadnji sprehod, 1995); Lars von Trier – *Breaking The Waves* (Lom valov, 1996). V to kategorijo filmov bi

gre k omenjenim prišteti tudi Slakovo, saj je svojo glavno protagonistko postavila v vlogo, ki ima tri razsežnosti, najprej tisto ljubezensko, potem tisto (po)žrtvovalno in nenazadnje eksekutorsko. In ravno ljubezen je tisti označevalec, ki ga tudi režiserka večkrat omenja kot *label* svojega celovečerca, zato bi želela podrobneje izpostaviti in razčleniti že omenjeno *ljubezensko ekonomijo*, v kateri se zrcalijo že omenjeni žrtvovanje, dobrota in sočutje, ki pa posledično ravno v svoji sprevrnjeni vlogi (kot nasprotja) dosežejo vrhunec v *nevzdržnosti izbire-ki-to-ni* (ibid.: 96), ko Lupa transgresira svoje moralne in emocionalne meje in izbere »izbire, ki je ni« ter v finalnem dejanju, ki je *v sozvočju z ritualno artikulacijo žanrskih določil »džankijevske pripovedi«, v kateri je »zlata strel« standardni motiv* (ibid.), skozi eksekucijo (smrt) »odreši« sebe in brata, ki je bil že, kot je v eni svojih analiz predlagal Slavoj Žižek, vseskozi *v stanju »med dvema smrtima«, »živi mrtvec«, »že zaznamovan s smrtjo, a še vedno živ«* (Žižek, 1998: 5). Ta »dvojna« odrešitev pa se poraja prav v brezpogojni ljubezni, ki v svojem romantičnem duhu predpostavlja žrtvovanje za *nekaj/nekoga drugega*, kar Fuery označi kot *žrtvovanja, ki so prvenstveno usmerjena h kulturni ureditvi zunaj sebe* (Fuery, 2000: 103).

Kot že rečeno sta v osrčju pripovedi dva glavna lika, ženski – Lupa in moški – Gladki, ki pa sta koncipirana kot medsebojna odvisnost, kot odnos mati – otrok, kjer Lupa predstavlja nadomestno mati, Gladki pa nebogljenega otroka. Gre tako za že omenjeno *ljubezensko ekonomijo*, ki pa jo Lupa potencira do vseh mej – da bi »rešila« brata pred zunanjim svetom (in anticipacijo smrti) se je pripravljena tudi sama žrtvovati. Tako verjetno želi Slakova ustvariti sentiment »sveta v svetu«, ki se kaže tako, da se protagonista zapreta v sobo, stran od ljudi, stran od preteče nevarnosti zunanjega sveta (to seveda v obeh smislih – stran od nevarnosti v obliki droge in seveda stran od nevarnosti od ljudi, ki so za petami Gladkemu), v nekakšen paralelen svet, kjer bi lahko sestra obvarovala brata, vendar se ravno tukaj začnejo podirati njene meje, hkrati pa tudi zunanji svet začne prodirati v »njuno« realnost. Tako *Slepa pega* sodi med tiste art filme, ki podajajo sliko neprijetnega, neeskapističnega sveta, čigar problemi in nasprotja se morajo reševati v resničnem življenju.

Pri Hanni je treba poudariti obvladovanje *mise-en-scène*, ki se kaže v prefinjeni uporabi kamere in osvetljavi, ki doprinašata velik del k zgodbi in tudi stilsko zaznamujeta film –

---

lahko prišteti tudi letošnjega zmagovalca oskarjev, Eastwoodov *Million Dollar Baby* (Punčka za milijon dolarjev, 2004), ki pa je seveda manj estetizirana in bolj konvencionalna hollywoodska pripoved o moralno-etičnih dilemah sodobnosti.



podpreta režiserkino intenco zbujanja nelagodja ob temah, kot se je sama izrazila, ki so prisotne, vendar se jih večina ljudi noče zavedati oziroma se nočejo ukvarjati z njimi (glej v: Milek, 2002). Osvetlitev filma je minimalna, mračna, kar adekvatno vizualizira temačno vzdušje, ki se manifestira kot brezizhodnost, obup, klavstrofobija, hkrati pa režiserka uporablja veliko t.i. *close-up* posnetkov, bližnjih posnetkov Lupe, kjer kamera preiskuje glavno protagonistko in skuša razbrati njene emocije, občutenja. Ali kot se je izrazil Allan Rowe, *imajo close-up posnetki posebno funkcijo v poteku filma, namreč omogočajo, da »intimno« spoznamo filmske karakterje, iz tega pa sledi implikacija, da lahko preberemo njihova občutja in misli* (Rowe v: Nelmes, 1993: 109). Veliko k temu občutju brezizhodnosti pripomore tudi način snemanja – dolgi kadri, počasen tempo sekvenc, ki morda implicirajo pomen sam po sebi, namreč, da imamo te neprijetne občutke vseskozi pred očmi, da smo primorani motriti, kontemplirati in se zamisliti nad vsebino zgodbe. Kamera je tako v funkciji nemega opazovalca, snemalca, motrilca in dokumentiranja dogodkov.

Prav tako Hannina pripoved ni linearna, gre za prepletanje sedanjosti in preteklosti, kjer lahko spremljamo razvoj karakterjev, pravzaprav nam ponudi dodaten vpogled, da lahko razumemo nastalo situacijo in tudi razumemo odnos med Lupo in Gladkim. Prepletata se torej sedanjost in preteklost, krutost tega »tu in zdaj« ter srečnost »tistega kar je bilo«, vendar pa je treba poudariti, da sta sicer v *Slepi pegi* nakazani sedanjost in preteklost (ki ju občinstvo razbere iz tistih rekvizitov, ki pomagajo pri razlaganju časovnega prehajanja – v tem primeru so to slike iz njune mladosti, obisk pri mami, spominjanje otroških let), vendar pa je celotno dogajanje v *Slepi pegi* »nadčasovno« in »nadprostorsko«, kajti nista eksplicitno definirana, v grobem lahko zgodbo umestimo v časovno-prostorski kontekst le takrat, ko zaslišimo zvok letal in tako lahko sklepamo na tiste dogodke, ki so se v resnici dogajali (to je bilo leto 1999, bila so Natova letala, ki so slovensko ozemlje preletavala ob odhodu bombardiranja na območju Srbije in Črne Gore).

V nasprotju z *Varuhom meje*, kjer je konec prepuščen poljubni interpretaciji, pa *Slepa pega* ponuja konec v stilu *happy enda*, vendar z grenkim priokusom smrti, ki pa poraja novo (življenje) – Lupino. Pomenski je tako zadnji kader, kjer kamera obnemi na sliki, kjer sta prikazana sestra in brat v otroških letih, v ozadju pa slišimo nov par (Lupa in njen izbranec), ki odhaja iz sobe – prostora, ki je zapečatil in dokončal to klavstrofobično zgodbo. Zanimivo je torej, da režiserka kljub vsemu zaključi zgodbo s pozitivnim predznakom in tako gledalca morda skuša napeljati na optimizem tudi ob taki temačni témi.

Slakova s *Slepo pego* tako predstavlja »angažirano« kinematografijo ali kot je Vlado Škafar mestoma povzel Kiarostamija, film ponuja možnost *vase uprte kontemplacije, v kateri mesto poteze glavnega junaka vse bolj prevzema in prekriva gledalčeva oseba* (Škafar, 2002: 86), v čemer se odraža tudi godardovska zahteva po aktivnem, sodelujočem, čutečem gledalcu, hkrati pa se ta omenjena angažiranost kaže v režiserkini težnji po aktivnem/tukaj-in-zdajšnjem soustvarjanju sveta, po moralno-etičnem (pre)vpraševanju sveta, takšnega kot je in skozi filmski medij manifestirati svoje vrednote, ideale in se konec koncev upreti zdajšnji podobi sveta. Ali drugače, povedano z besedami Maye Deren, *da je forma umetniškega dela fizična manifestacija njegove moralne strukture* (Deren v: Šprah, 2004: 85), se v neposrednosti obravnave zrcali prav individualnost in estetska kreativnost s katero si je zagotovila mesto med soustvarjalci »novega« slovenskega filma, morda še več, po mojem mnenju je filmu po motiviki mogoče iskati vzporednice vsaj s palestinskim režiserjem Amosom Kollekom in nenazadnje tudi z Američanom Darrenom Aronofskyjem. Seveda imam pri prvem v mislih njegov film *Fiona* (1998), ki je bila prikazan tudi na LIFFu, pri slednjem pa, tudi v slovenskih kinematografih prikazan, *Requiem For A Dream* (Rekviem za sanje, 2000), ki sta *Slepi pegi* oba sorodna tudi po (zavestno) kontinuiranem vzburjanju občutka nelagodja, ki od gledalca izvablja različne emocije, predvsem pa kakršnokoli opredelitev do obravnavane tematike.

### 5.1.3 AVTORSTVO IN SLOVENSKE ŽENSKÉ REŽISERKE

Koncept avtorja oziroma avtorstva je v filmski zgodovini sprožil mnoge polemike, prvenstveno pa je bilo to sredstvo za favoriziranje in vrednotenje art filma, umetniškega filma kot nasprotnega popularnemu filmu, ki naj bi zaradi svoje »množične« komponente imel manjšo umetniško vrednost in sicer v smislu, da na svojstven način pripomore k aktivnemu, angažiranemu dožemanju sveta. Slovenski film je tako skrajno težavno umestiti na kontinuum art filmi : popularni film, ker ob obravnavi slovenskega filma slednji, popularni film, ki je zavezan trgu in dobičku, umanjka, zato je posledično vsak slovenski film okarakteriziran kot art film, to pa nadalje vodi k temu, da so slovenski režiserji in režiserke tudi *avtorji par excellence*, ker filmov ni mogoče žanrsko klasificirati, kajti (zaenkrat) se slovenski film še ne povezuje s filmanjem kot industrijo, kot obrtjo s katero lahko zaslužiš. Tako lahko marsikdaj v Sloveniji dobimo občutek, da filmska umetnost obstaja zaradi filmske umetnosti same in ker

se slovenska produkcija ne koncipira kot profitabilna dejavnost, je vsak nov slovenski film prispevek v nacionalno filmsko zakladnico.

Slovenski prostor je nedvomno močno zaznamovan s filmsko umetnostjo in prav v letošnjem letu obeležujemo stoletnico nacionalne kinematografije in marsikje so se ob tej priložnosti pojavili mnogi prispevki, ki kronološko popisujejo dosežke v slovenskem kinu in (ne)hote se ustvarja nekakšen panteon slovenskih režiserjev, ki so na različne načine zaznamovali nacionalno kinematografijo. V prvi vrsti so tu tiste staroste slovenskega filma, ki imajo izoblikovan korpus svojih del in so že zato pridobili (kulturni) status, nadalje so tu filmi, ki so nacionalno kinematografijo zaznamovali z različnimi dosežki in lastnim angažmajem na tem področju, v recimo zadnjo skupino pa spadajo tisti, ki so pokazali inovativen, nov, drugačen pristop v svojih delih – sem nedvomno spada večina ustvarjalcev konec t.i. nove slovenske kinematografije, med drugimi tudi Maja Weiss in Hanna A. W. Slak. Revidiranje slovenske nacionalne produkcije pa tako izpostavlja ključno dejstvo, da je pojmovanje filma na Slovenskem zelo specifično – slovenski film se pojmuje kot *art* film, kot *umetniški* film, kar dokazuje tudi dejstvo, da je vsak film *avtorski* izdelek in sicer v smislu tega, da ga določuje avtorska *vizija, stil* in ima ravno zato neko umetniško vrednost. Tako je poleg tematike avtorskega avtorsajderstva, marginalnosti in vsakdanjih zgodb skupni imenovalec slovenskega filma *avtorski pečat*, ki zaznamuje posamezen film in pa *avtorska poetika/govorica*, ki je sebi lastna vsakemu posameznemu režiserju, ki se v novovalovskem smislu pojmuje kot vir kreativnosti in genialnosti. Tako v slovenski kinematografiji zaenkrat še ni prišlo do tistega obrata, da bi se film pojmovalo tudi kot kontinuirano delo/ ustvarjanje, kot kompleksen proces v katerem so udeleženi mnogi sodelavci, to pa že zaradi samega dejstva, da je letna produkcija v Sloveniji zelo majhna in zato je poledično tudi kontinuiranost filmskega ustvarjanja vprašljiva. To pa pomeni, da je še vedno poudarjen tisti (in edini) element – individualni, umetniški, torej režiserski v filmanju. V Sloveniji se sicer posamezni filmi označujejo kot »film tega in tega«, torej so režiserji/ke tisti, ki so zaščitni znak svojega filma, ki ga posebljajo, vendar pa niso marketinški produkt, niso tisti, ki bi tudi dejansko lahko zaradi svojega statusa »prodajali« svoje filme. Slovenski režiserji in režiserke so torej mešanica *auteur* ter *metteur-en-scène*, večinoma obvladajo kinematski jezik in kode z manipulacijo katerih potem ustvarjajo lastno poetiko.

Pri vprašanju poetike/govorice pa je tako prišlo, vsaj v mojem primeru do vprašanja ali znotraj univerzalne filmske govore, ki jo uporabljajo tako oboji, moški in ženske režiserke,

obstajata moška in ženska govorica, ki bi si bili naprotni, ki bi bili diferencirani in ki bi bili specifično drugačni? Tako je sicer na primeru le dveh slovenskih ženskih celovečerciev in dveh ženskih režiserk, ki sta svoja filma opisali kot avtorski projekt z intenco podati neko zgodbo, ki predstavlja njuna stališča, njuna prepričanja in tudi percepcijo sveta in pa hkrati tudi za pozicioniranje sebe znotraj slovenskega filmskega prostora, kjer še vedno prevladujejo moški, težko zanesljivo sklepati na širši kontekst. *Varuh meje* in *Slepa pega* tako sicer označuje posebna poetika, posebna vizija, ki pa jo lahko označimo za »žensko« v tolikšni meri kolikor se veže na žensko režiserko. Morebitne nekonvencionalnosti (glede filmskih določil in konvecij kot tudi uporabe kinematskih kodov) njunih filmov pa po mojem mnenju ne moremo pripisati težnji po ustvarjanju *a priori* ženskega filma v smislu tega, da je posluževanje nekonvencionalnih prijemov že v samem izhodišču v funkciji ustvarjanja »nasprotnega« filma (že prej omenjena *protikinematografija*), ki ravno s tem nakazuje »ženskost« režiserske pozicije. Kot pa je bilo že omenjeno, se avtorstvo kot *trade mark* mnogokrat ugotavlja na principu analiziranja celotnega korpusa del nekega režiserja oziorna režiserke, zato je v mojem primeru težko sklepati, da imata Maja Weiss in Hanna A. W. Slak izoblikovano koherentno žensko pisavo, ki bi bila radikalno drugačna od moške. Zmotno bi bilo torej sklepati, da sta omenjeni režiserki s svojima celovečercema želeli ustvariti nameren feminističen *statement*, ki bi služil temu, da bi se ženska režija obravnavala drugače kot moška in da bi ženski filmi pridobili poseben, drugačen status od moških. Weissova je sicer verjetno delno hotela spregovoriti o »Ženski«, ženski emancipaciji in ženski seksualnosti, vendar je bilo to znotraj filmske pripovedi in, vsaj po mojem mnenju, prvenstveno kot del širšega diskurza o ženskah – o ženskem vprašanju.

*...Pred svako snimanje u životu imao sam neku vrstu treme. Uvek sam imao osjećaj da istovremeno radim svoj prvi i poslednji film...Inače mislim da je režija filma slična plivanju. Kad to jednom, pretpostavimo, naučite, onda to znate ceo život...*

*Srđan Karanović: Udobnost starih cipela (Balcanis)*

## 6 ZAKLJUČEK

THE END – FIN – FINE – KONEC

Slovenski film ima svojo specifično (stoletno) zgodovino, ki je močno zaznamovana s posamezniki – režiserji in režiserkami –, ki so doprinesli svoj delež k nacionalni kinematografiji, vendar je vse te posameznike treba pojmovati izključno kot avtorje v prvotnem pomenu – kot vir kreativnosti, genialnosti in smisla. Obstajajo redki, recimo *veliki avtorji* slovenskega filma, katerim se avtorstvo pripisuje tudi na podlagi kritične percepcije ustvarjalnega korpusa del, ki označujejo njihov stil, vizijo in ustvarjalnost, večina slovenskih filmarjev pa v svoji karieri dobi malo možnosti za ustvarjanje celovečercer in zato je tudi večina filmskih projektov utemeljena kot avtorsko delo vezano na posameznika z lastno vizijo, ki film zaznamuje. Avtor v slovenski kinematografiji ni znamka, ni promocijsko in tržno sredstvo, ki bi zaznamovalo film, temveč je *ime*, posameznik, ki se pozicionira v nacionalni filmski panteon, ki režiserje in režiserke ter njihove filme opredeljuje izključno v okviru dveh nasprotujoči si pozicijah in sicer, dobri/e : slabi/e.

Slovenski film (še) nima statusa Umetnosti z veliko začetnico, kajti slovenski nacionalni karakter, Slovenstvo, je neločljivo zavezano slovenski pisani besedi, zato je imela umetnost besede posebno konotacijo v slovenski kulturi, imelo je prednost pred vizualnim, pred filmsko umetnostjo. Film je sedma umetnost in to je treba razumeti dobesedno. Sedma in zadnja, kajti država ji namenja najmanj denarja, v umetnostni sferi pa je odnos enak – filma ne enačijo z etablirano kulturo, kar pokaže že preprosto dejstvo, da sta bila dobitnika Prešernove nagrade le dvakrat povezana s filmom in sicer enkrat Duša Počkaj za vlogo v Hladnikovem *Plesu v dežju* in pa Ivo Ban za tri filmske vloge, čeprav je bil gledališki igralec. In film je nenazadnje zadnji tudi zato, ker je treba tudi v tujini uveljavljenemu režiserju/ki na odobritev novega projekta čakati povprečno tudi do šest let, kar posledično privede do tega, da v prvi vrsti umanjka začetna zagnanost in kreativnosti, v končni fazi pa mnoge odvrne od »kariere«, nasploh od samega udejstvovanja v tej kulturni »panogi«, zato filmarji pregovorno niso »umetniki«, temveč »kulturni delavci«, ki se poleg kreativnega ustvarjanja zatekajo še k drugim projektom avdio-vizualne narave, da lahko (pre)živijo. Deloma se je ta situacija sicer spremenila v devetdesetih letih, kljub vsemu pa je očitno, da slovenska kinematografija nikakor ne bo prosperirala samo zaradi (minimalnih) dodatnih sredstev, ki naj bi jih namenila

država prek kulturnega ministrstva, temveč bi bilo treba celotno področje filmskega reformirati, zakonsko regulirati in pripraviti nekakšno dolgoročno strategijo, ki bi film (končno) uvrstila na seznam tistih kulturnih dejavnosti, ki lahko kulturno in denarno bogatijo in promovirajo državo Slovenijo, katera ni tega filmskega potenciala znala adekvatno izkoristiti takrat, ko se je ločevala od Jugoslavije in ga ne izkorišča niti sedaj, ko izgrajuje svojo evropodobo. Film tako še vedno ostaja *nekje vmes* med art produkcijo in popularno industrijo, večinoma ji še vedno odrekajo umetniški status v primerjavi z etablirano kulturo, na področju zabavne industrije pa je nekonkurenčen in neprofitabilen. In ravno tukaj se zrcali že prej omenjen odnos do filma, odnos do Filma kot umetnosti, ki jo je treba spoštovati, negovati in predajati našim potomcem. Če bi parafrazirala brechtovsko misel – film je orožje, vzemi ga v roke!, potem je očitno, da bi bilo potrebno tudi film vključiti v izobraževanje, v kultiviranje (potencialnega gledalca) in ga uporabljati kot sredstvo za spoznavanje in odkrivanje sveta okoli nas. Kajti, če nadalje povzamem eno do Bazinovih misli, da je film pogled na svet, ima film poleg umetniške, tudi edukativno vlogo, namreč, nikakor ne more biti zgolj sam sebi namen, medij za izpolnjevanje vzvišenih estetskih idealov, temveč je bistvo (dobrega) filma v tem, da pusti v gledalcu nekakšno sled. Da prebudi, iritira, gane, premika meje, spodbuja fantazijo, dvome, ustaljene koncepcije, prepričanja in družbene kode. Da se iz različnih pogledov na svet posameznik uči, razvija in angažirano soustvarja svet in ustvarja korpus novih znanj za življenje. Film tako ne sme ostati domena *cinéfilije* – tistih *otrok kina*<sup>40</sup> - ki gojijo ljubezen do filma in kinematografije in za katere kino predstavlja ritual in zavezo, temveč mora postati del kulturne zavesti, postati mora pozitivna identifikacija za vse, ki se ukvarjajo s to umetnostjo. Zato je potrebno vzpodbujati film, tudi tako, da se omogoča kvaliteten študij, da se izobražuje filmske (in ne le gledaliških) igralce, da se vzpodbuja režijo, tako moško kot tudi žensko, da ne bo v vsej nacionalni kinematografski zgodovini ne bo ostalo le pri dveh celovečernih igranih filmih, ki sta jih posneli ženski. Da se vzpodbuja tudi žensko kreativnost in se ji ne odmerja prostora tako, da lahko pridejo do izraza na samo njim namenjenim festivalom, kot so mednarodni festivali ženskega filma, pa tudi slovenski festival *Mesto žensk*, ker to (ne)hote implicira nekaj, kar je nasprotno od »moškega«. Kajti ne gre pozabiti temeljno vodilo – filmska govorica je univerzalna, poljubno je le to, kdo in kako jo uporablja.

---

<sup>40</sup> Izraz *cinéfil* prihaja iz francoskega jezika in sicer je skovanka besed *ciné* – films, *kino* – otrok, kar pomeni otrok kina.

## LITERATURA

### I. Knjige

1. Bell, V. (1999): *Feminist Imagination*. Sage Publications, London.
2. Brenk, F. (1980): *Slovenski film: Dokumenti in razmišljanja*. Partizanska knjiga, Ljubljana.
3. Butler, A. (2002): *Women's Cinema: The Contested Screen*. Wallflower, London.
4. Chiose, S. (2001): *Good Girls Do: Sex Chronicles of a Shameless Generation*. ECW Press, Toronto.
5. Collins, J. in drugi (1993): *Film Theory Goes To The Movies*. Routledge, New York.
6. Cook, P., Bernink, M. (1999): *The cinema book. 2nd edition*. British Film Institute, London.
7. Daney, S. (2001): *Filmski spisi*. Slovenska kinoteka, Ljubljana.
8. Deleuze, G. (1991): *Podoba – gibanje*. Studia humanitatis, Ljubljana
9. Fuery, P. (2000): *New Developments in Film Theory*. St. Martin's Press. New York.
10. Furlan, S. (1994): *Filmografija slovenskih celovečernih filmov: 1931 – 1993*. Slovenski gledališki in filmski muzej, Ljubljana.
11. Furlan, S. (1990): *Ekranovi pogovori – s slovenskimi in ali jugoslovanskimi režiserji, ki so vstopili v kinematografijo osemdesetih let*. Slovenski gledališki in filmski muzej, Ljubljana.
12. Furlan, S. (1993): *Slovenske filmske zvezde*. Slovenski gledališki in filmski muzej, Ljubljana.
13. Hill, J., Gibson C., P. (1998): *The Oxford Guide To Film Studies*. Oxford University Press, Oxford.
14. Holloway, R. (1985): *KINO: Slovenian Film*. Cleveland Cinematheque, Ohio.
15. Hollows, J. in drugi (2000): *The Film Studies Reader*. Arnold (Hodder Headline Group), London.
16. Holmlund, C. (2002): *Impossible Bodies. Femininity and Masculinity at the Movies*. Routledge, London.
17. Metz, C. (1978): *Ogledi o značenju filma (1973-78)*. Institut za film, Beograd.
18. Metz, C. (1975): *Jezik i kinematografski medijum*. Institut za film, Beograd.



19. Metz, C. (1977): *Le signifiant imaginaire: Psychanalyse et cinema*. Union générale d'éditions, Paris.
20. Nelmes, J. (1999): *An Introduction to Film Studies*, Routledge, London.
21. Pelko, S. (1994): *Očividci: Filmski pogledi*. Analecta, Ljubljana.
22. Pelko, S. (1997): *Pogib in počas: Podobe Wima Wendersa*. Studia humanitatis, Ljubljana.
23. Popek, S., Pelko, S. (2001): *Mi gradimo film – film gradi nas!:* 11. mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike (jesenska filmska šola 2000), Slovenska kinoteka, Ljubljana.
24. Rugelj, S. (2001): *Sobotne filmske zgodbe*. Umco, Ljubljana.
25. Rutar, D. (2004): *Pedro Almodovar*. Umco, Ljubljana.
26. Slapšak, S. (2000): *Ženske ikone 20. stoletja (1. del)*. Urad za žensko politiko, Ljubljana.
27. Stevenson, J. (2002): *Lars von Trier*. BFI Publications, London.
28. Šimenc, S. (1996): *Panorama slovenskega filma*. DZS, Ljubljana.
29. Šprah, A. (2004): *Osvobajanje pogleda: Eseji o sodobnem slovenskem filmu*. Slovenska kinoteka, Ljubljana.
30. Šprah, A., Pelko, S. (2002): *Drugi film »tretjega sveta«:* 12. mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike (jesenska filmska šola 2001), Slovenska kinoteka, Ljubljana.
31. Štefančič, M., jr. (1998): *Ali bi ta film vzeli na samotni otok?: Vodič po slovenskih filmih*. Fun, Ljubljana.
32. Tidd, U. (2004): *Simone de Beauvoir*. Routledge, London.
33. Vidmar, H., K. (2001): *Ženski žanri: Spol in množično občinstvo v sodobni kulturi*. Studia humanitatis (ISH), Ljubljana.
34. Zbornik (1983): *Slovenski film: Slovenian cinema in post-war Yugoslavia*. Zveza kulturnih organizacij Slovenije, Ljubljana.
35. Zoonen, L. van (1994): *Feminist Media Studies*. Sage Publications, London.

## II. Članki

### - v tiskanih publikacijah

1. Arsenjuk, L.: *Je seks spet in?* v: Ekran, let. 39, št. 5/6 (2002), str. 14-17.

2. Baskar, N.: *V petek zvečer*. v: Ekran, let. 37 (2000), št. 3/4, str. 12.
3. Baskar, N., Pohar, N.: *Intervju: Zvonko Čoh in Milan Erič*. v: Ekran, let. 35 (1998), št. 3/4, str. 15-19.
4. Chion, M.: *Solze*. v: Ekran, let. 29, št. 3 (1992), str. 38-39.
5. Codelli, L.: *Razmišljanja o slovenskem filmu*. v: Ekran, let. 24 (1987), št. 5/6, str. 4-5.
6. Crofts, S.: *Autorship and Hollywood*. v: Hill, J., Gibson C., P. (1998): *The Oxford Guide To Film Studies*. Oxford University Press, Oxford, str. 310-324.
7. Dudley, A. (1993): *The Unauthorized Auteur Today*. v: Collins in drugi (1993): *Film Theory Goes To The Movies*. Routledge, New York, str. 77-86.
8. Emeršič-Mali, Ž.: *Radio.doc*. v: Ekran, let. 33 (1996), št. 1/2, str. 9.
9. »*Film na Slovenskem ne potrebuje sovražnikov!*«, v: Ekran: Posebna priloga revije ob 40. letnici, 2002.
10. Frelih, T.: *Avstrijski model*. v: Ekran, let. 28, št. 3 (1991), str. 18-19.
11. Furlan, S.: *Kinoteka*. v: Ekran, let. 28, št. 3 (1991), str. 19-20.
12. Furlan, S.: *Kriza in kri-za*. v: Ekran, let. 24 (1987), št. 5/6, str. 3.
13. Furlan, S.: *Remake v slovenskem filmu: Kritiška špekulacija s špekulacijo na koncu*. v: Ekran, let. 24 (1987), št. 9/10, str. 73-76.
14. Furlan, S., Bibič, V., Jevremović, Z.: *Usodni telefon: Medijska podpora slovenskemu filmu je navadna potuha*. v: Ekran, let. 24 (1987), št. 7/8, str. 3-5.
15. Furlan, S.: *Slovenski jezik in filmska govorica*. v: Ekran, let. 25 (1988), št. 9/10, str. 22-23.
16. Gams, M.: *Ženske v Bergmanovih filmih: Molk, persona, kriki in šepetanja*. v: Ekran, let. 37, št. 3/4 (2000), str. 38-42.
17. Golja, M.: *Do konca in naprej*. v: Ekran, let. 27 (1990), št. 7/8, str. 24-25.
18. Golja, M.: *Nekdo drug*. v: Ekran, let. 27 (1990), št. 1/2, str. 42-43.
19. Golja, M.: *Šelestenje*. v: Dialogi, let. 39, št. 7/8 (2003), str. 117-8.
20. Golja, M.: *Rezervni deli*. v: Dialogi, let. 39, št. 7/8 (2003), str. 118-9.
21. Golja, M.: *Radikalno drugačen film: Predmestje*. v: Dialogi, let. 40, št. 3/4 (2004), str. 132-3.
22. Hromadžić, H.: *Film in politično: Filmska produkcija devetdesetih na področju bivše Jugoslavije*. v: Ekran, let. 40, št. 7/8 (2003), str. 17-20.
23. Hundić, S.: *V Monsunski poroki igra vsa moja družina*. v: Sobotna priloga, 22.09.2001, str. 28-29.

24. Hundić, S.: *Bazen je odveč, dovolj je kopalna kad.* v: Sobotna priloga, 10.03.2001, str. 26-27.
25. Hundić, S.: *Prodaj mi ljubezen.* v: Sobotna priloga, 19.10.2002, str. 26-27.
26. Jeličić, D.: *Jugo-film v osemdesetih.* v: Ekran, let. 25 (1988), št. 3/4, str. 13-15.
27. Jeretič, S.: *Feminizem in politika emancipacije.* v: Teorija in praksa, let. 37, št. 3 (2000), str. 475-493.
28. Kavčič, B.: *Outsider.* v: Ekran, let. 34, št. 3/4 (1997), str. 7.
29. Klopčič, M.: *Kratka zgodovina filmskega oddelka na agrft.* v: Ekran, let. 32, št. 1/2 (1995), str. 34-35.
30. Klopčič, M.: *Babica gre na jug.* v: Ekran, let. 29, št. 3 (1992), str. 30.
31. Kocjančič, N.: *Čamčatka.* v: Ekran, let. 34, št. 3/4 (1997), str. 5.
32. Kolšek, P.: *Film pod Slovenci.* v: Delo, 15.11.2004, str. 9.
33. Koršič, I.: *Javnost.* v: Ekran, let. 28, št. 3 (1991), str. 20-21.
34. Koršič, I.: *Ali Slovenija res potrebuje svojo filmsko šolo?.* v: Nova revija, let. 19, št. 216/217 (2000), str. 64-70.
35. Koršič, I.: *Slovenski filmsko-politični harakiri: Ali kaj je narobe s slovenskim filmom?.* v: Sodobnost, let. 48, št. 3 (2000), str. 381-96.
36. Koršič, I.: *Slovenian Cinema.* v: Sampark: Journal Of Global Understanding, 2000, str. 100-106.
37. Leiler, Ž.: *Kam zre naša sedma umetnost.* v: Delo, 30.10.2004, str.11.
38. Leiler, Ž.: *7. festival slovenskega filma: Trda ibsenovska drama in tranzicijska gverila.* v: Delo, 09.11.2004, str.10.
39. Leiler, Ž.: *Novi časi slovenske kinematografije? Morda. A ne nujno.* v: Delo, 30.12.2004, str. 5.
40. Magdalenc, L.: *Novi slovenski film: Grandma Goes South.* v: Ekran, let. 29, št. 3 (1992), str. 4-8.
41. Meden, J.: *Intervju z Vladom Škafarjem.* v: Ekran, let. 40, št. 7/8 (2003), str. 6-9
42. Meden, J., Valentinčič, M.: *Intervju z Martinom Srebotnjakom.* v: Ekran, let. 38, št. 1/2 (2001), str. 23-27.
43. Meden, J., Šprah, A.: *Intervju z Igorjem Šterkom.* v: Ekran, let. 39, št. 1/2 (2002), str. 14-17.
44. Meden, J.: *Porno film.* v: Ekran, let. 37 (2000), št. 3/4, str. 8.
45. Meder, T.: *Umetnost na prehitevalnem pasu: film?.* v: Ekran, let. 37, št. 5/6 (2000), str. 8-10.

46. Milek, V.: *Kot fotografska razstava v lunaparku*. v: Sobotna priloga, 30.11.2002, str. 25.
47. Milek, V.: *S pitbuli na verigi po tanki vrvi čez prepad*. v: Sobotna priloga, 13.11.2004, str. 32-34.
48. Milek, V.: *Spet imam svojega manituja*. v: Sobotna priloga, 15.09.2001, str. 22-23.
49. Milovanović, G.: *Varuh meje: Kolpa kot Uporna delta*. v: Ekran, let. 39, št. 5/6 (2002), str. 12-13.
50. Modic, M.: *Herzog*. v: Ekran, let. 35, št. 5/6 (1998), str. 9.
51. Modic, M.: *Temni angeli usode*. v: Ekran, let. 36, št. 5/6 (1999), str. 29.
52. Modic, M.: *Socializacija animiranega filma*. v: Ekran, let. 35 (1998), št. 3/4, str. 12-14.
53. Möderndorfer, V.: *Vivisekcija predmestja: Zapisi o nastajanju slovenskega filma*. v: Sodobnost, let. XLVII, št. 1 (2000), str. 381-96.
54. Pelko, S.: *Striptih*. v: Ekran, let. 33 (1996), št. 1/2, str. 10.
55. Pelko, S.: *Prerokbe ognja*. v: Ekran, let. 33 (1996), št. 1/2, str. 11.
56. Pelko, S.: *Uvodnik*. v: Ekran, let. 28, št. 3 (1991), str. 1
57. Pelko, S.: *Je prihodnost filma že tudi prihodnost kritike?* v: Ekran, let. 24 (1987), št. 5/6, str. 5.
58. Pelko, S., Furlan, S.: *Pogovor z Borisom Jurjaševičem, režiserjem filma Ljubezni Blanke Kolak*. v: Ekran, let. 24 (1987), št. 5/6, str. 26-27.
59. Pelko, S., Vrdlovec, Z.: *Hudodelci*. v: Ekran, let. 25 (1988), št. 2, str. 32-33.
60. Pelko, S.: *Slovenščina in filmsčina*. v: Ekran, let. 25 (1988), št. 9/10, str. 24-25.
61. Penley, C.: *Feminizem, filmska teorija in »samski stroji«*. v: Problemi, št. 4/5 (2000), str. 39-64.
62. Petek, P.: *Opazovalec, zalezovalec, obsedenec, psihopat...toda na čigav račun?: Nekaj misli o upodabljanju/zlorabljanju ženske v sodobnem psihološkem trilerju*. v: Ekran, let. 38, št. 5/6 (2001), str. 22-26.
63. Pohar, N.: *Zadnja večerja*. v: Ekran, let. 38, št. 3/4 (2001), str. 10.
64. Pohar, N.: *O dvakrat treh slovenskih filmskih radostih in blaznostih*. v: Ekran, let. 34, št. 3/4 (1997), str. 29-31.
65. Pohar, N.: *Dom svobode*. v: Ekran, let. 37 (2000), št. 3/4, str. 10-11.
66. Popek, S.: *Intervju z Majo Weiss*. v: Ekran, let. 39, št. 3/4 (2002), str. 10-12.
67. Popek, S.: *Oda Prešernu*. v: Ekran, let. 38, št. 3/4 (2001), str. 14.
68. Popek, S.: *Desetletka slovenskega filma (uvodnik)*. v: Ekran, let. 38, št. 9/10 (2001), str. 3.

69. Popek, S.: *Če so Hollywood soustvarili evropski režiserji, bodo novi evropski film nemara emigranti iz 'tretjega' sveta.* v: Ekran, let. 36, št. 3/4 (1999), str. 18-21.
70. Popek, S.: *Blues za Saro.* v: Ekran, let. 35, št. 3/4 (1998), str. 40-41.
71. Popek: *Slovenska pomlad.* v: Ekran, let. 34, št. 1/2 (1997), str. 3.
72. Popek: *Ekspres, ekspres.* v: Ekran, let. 34, št. 1/2 (1997), str. 10, 11-14.
73. Popek, S.: *Kdo je glavni jack v mestu?: Intervju z Janezom Burgerjem in Janom Cvitkovičem.* v: Ekran, let. 36, št. 3/4 (1999), str. 14-17.
74. Popek, S.: *Stereotip.* v: Ekran, let. 34, št. 1/2 (1997), str. 5.
75. Popek, S.: *Carmen.* v: Ekran, let. 33 (1996), št. 1/2, str. 12.
76. Popek, S.: *Samira Makhmalbaf.* v: Ekran, let. 37 (2000), št. 7/8, str. 6-7.
77. Popek, S.: *Slovenska pomlad, končno.* v: Ekran, let. 37 (2000), št. 3/4, str. 3.
78. Popek, S.: *Je slovenski film mrtev?* v: Ekran, let. 39 (2002), št. 1/2, str. 3.
79. Popek, S.: *Slepa pega.* v: Ekran, let. 39 (2002), št. 1/2, str. 4.
80. Popek, S.: *Digitalni Slovenci, resno in stresno.* v: Sobotna priloga, 13.11.2004, str. 35.
81. Radovanović, R.: *Kathryn Bigelow.* v: Ekran, let. 29, št. 3 (1992), str. 44-48.
82. Rowe, A.: *Film Form and Narrative.* v: Nelmes, J. (1999): *An Introduction To film studies.* Routledge, London, str. 91-128.
83. Rutar, D., Reichenberg, M.: *Sladke sanje & gramofon.* v: Ekran, let. 38, št. 3/4 (2001), str. 7-11.
84. Slapšak, S.: *Umetni raj.* v: Ekran, let. 27 (1990), št. 5/6, str. 28-29.
85. Stankovič, P.: *Umetnost množičnih medijev in družbene manjšine.* v: Družboslovne razprave, let. 13 (1997), št. 24/25, str. 89-97.
86. Strgel, J.: *V tretje gre rado!* v: Ekran, let. 29, št. 3 (1992), str. 1-2
87. Strojjan, M.: *Slovenski film me fikcijo in realnostjo.* v: Ekran, let. 28, št. 4/5 (1991), str. 46-47.
88. Širca, M.: *Marginalni Slovenci.* v: Ekran, let. 33 (1996), št. 1/2, str. 4-8.
89. Širca, M.: *Srečko za srečo drugih.* v: Ekran, let. 34, št. 3/4 (1997), str. 4.
90. Šimec, R. M.: *Majhen korak za človeštvo, velik za slovenski film.* v: Ekran, let. 29, št. 3 (1992), str. 44-45.
91. Škafar, V.: *Kruh in mleko: Črno beli svet.* v: Ekran, let. 38, št. 3/4 (2001), str. 4-5, 7-9.
92. Škafar, V.: *Vsaka Vesna\* še ne prinese pomladi.* v: Ekran, let. 38, št. 3/4 (2001), str. 2-3.
93. Škafar, V.: *Film je umetnost.* v: Sobotna priloga, 09.10.2004, str. 27.

94. Škafar, V.: *Kiarostamijev MacGuffin*. v: *Drugi film »tretjega sveta«*: 12. mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike (jesenska filmska šola 2001), Slovenska kinoteka, Ljubljana, str. 81-90.
95. Šprah, A.: *Šelestenje*. v: Ekran, let. 39, št. 3/4 (2002), str. 4-5.
96. Šprah, A.: *Barabe*. v: Ekran, let. 38, št. 3/4 (2001), str. 12-13.
97. Šprah, A.: *Čas brez pravljčnosti – proces preseganja kriznega obdobja slovenskega filma devetdesetih*. v: Ekran, let. 36, št. 3/4 (1999), str. 10-14.
98. Šprah, A.: Herzog: *Raziskava razsežnosti spomina*. v: Ekran, let. 35, št. 3/4 (1998), str. 24-28.
99. Šprah, A.: *Ko zaprem oči*. v: Ekran, let. 30, maj-junij (1993), str. 34-36.
100. Šprah, A.: *Mokuš*. v: Ekran, let. 37 (2000), št. 3/4, str. 6-7.
101. Šprah, A., Trušnovec, G.: *Film – Slovenija*. v: Balcanis – revija za kulture, let. 3 (jesen-zima 2003), št. 10/11, str. 33-45. (Omenjena številka je deloma, str. 31-81, posvečena filmu na področju nekdanje Jugoslavije)
102. Šprah, A.: *Podoba ženske v filmih pete generacije kitajskih režiserjev*. v: *Drugi film »tretjega sveta«*: 12. mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike (jesenska filmska šola 2001), Slovenska kinoteka, Ljubljana, str. 91-105.
103. Štefančič, M. jr.: *Umor na minuto*. v: Ekran, let. 29, št. 3 (1992), str. 56
104. Štefančič, M. jr.: *Chip Chap*. v: Ekran, let. 29, št. 4 (1992), str. 48
105. Štefančič, M. jr.: *Ponovi za mano*. v: Ekran, let. 29, št. 4 (1992), str. 56
106. Štefančič, M., jr.: *Velika maša slovenske besede*. v: Mladina, let. 19 (2005), 19.05.2005, str. 60-61.
107. Štrajher, M.: *Kultura: V Sloveniji ni velikih borcev za film*. v: Dnevnik, 30.12.2004, str. 13.
108. Štrajn, D.: *Ideologija osemdesetih s posebnim poudarkom na pomenu ženske v filmu*. v: Ekran, let. 25 (1988), št. 3/4, str. 8-10.
109. Švab, A.: *Ženske kot manjšina skozi spremembe v feminizmu drugega vala*. v: Družboslovne razprave, let. 13 (1997), št. 24/25, str. 59-97.
110. Tomanić, I.: *Začetek konca ali konec začetka?: Slovenski film devetdesetih, kriza nacionalne identitete in prtljaga tranzicije*. v: Ekran, let. 39, št. 3/4 (2002), str. 18-21.
111. Trušnovec, G.: *Izgubljene iluzije*. v: Polet, 18.11.2004, str. 52-53.
112. Valentinčič, M.: *Sladke sanje*. v: Ekran, let. 38, št. 3/4 (2001), str. 34-35
113. Valentinčič, M.: *Romanca ali ženska, ki govori...in piše*. v: Ekran, let. 38, št. 3/4 (2001), str. 32-34.

114. Valentinčič, M.: *Varuh meje*. v: Ekran, let. 39, št. 3/4 (2002), str. 8-9
115. Valentinčič, M.: *Intervju z Metodom Pevcem*. v: Ekran, let. 40, št. 7/8 (2003), str. 6-9
116. Valentinčič, M.: *Poker*. v: Ekran, let. 38, št. 3/4 (2001), str. 11.
117. Valentinčič, M.: *Patriot*. v: Ekran, let. 35, št. 1/2 (1998), str. 31.
118. Valentinčič, M.: *Brezno*. v: Ekran, let. 34, št. 1/2 (1997), str. 4.
119. Valentinčič, M.: *Intervju s Hanno A. W. Slak*. v: Ekran, let. 37 (2000), št. 3/4, str. 14-15.
120. Valentinčič, M.: *Jebiga*. v: Ekran, let. 37 (2000), št. 3/4, str. 4-5.
121. Valič, D.: *Intervju z Janezom Lapajnetom in Aiken Veroniko Prosenc*. v: Ekran, let. 39, št. 3/4 (2002), str. 6-7.
122. Valič, D.: *Po zidu zid: Vzhodna Evropa, leto nič*. v: Ekran, let. 36, št. 3/4 (1999), str. 15-17.
123. Valič, D.: *Deklica s frnikulami*. v: Ekran, let. 35 (1998), št. 3/4 (1998), str. 9.
124. Vrdlovec, Z.: *Slovenski 'črni val'*. v: Ekran, let. 35, št. 3/4 (1998), str. 26-28.
125. Vrdlovec, Z.: *Zvenenje v glavi*. v: Ekran, let. 39, št. 3/4 (2002), str. 14-15.
126. Vrdlovec, Z.: *Triptih Agate Schwarzkobler*. v: Ekran, let. 34, št. 3/4 (1997), str. 6.
127. Vrdlovec, Z.: *Ljubezni Blanke Kolak*. v: Ekran, let. 24 (1987), str. 24-25
128. Vrdlovec, Z.: *Nepopisan list*. v: Ekran, let. 37 (2000), št. 3/4, str. 9.
129. Vrdlovec, Z.: *Decembrski dež*. v: Ekran, let. 27 (1990), št. 7/8, str. 23.
130. Vrdlovec, Z.: *Veter v mreži*. v: Ekran, let. 26 (1990), št. 9/10, str. 7-8.
131. Vrdlovec, Z.: *Resnično igralski film*. v: Delo, 09.11.2004, str. 15.
132. Vrdlovec, Z.: *Mrtvo filmsko leto*. v: Delo, 31.12.2004, str. 21.
133. Vrdlovec, Z.: *Desetletje slovenskega filma: Poetika marginalcev*. v: Zelena pika (Dnevnik), 13.11.2004, str. 29.
134. Vrhovnik, D., T.: *Ko zaprem oči*. v: Ekran, let. 30, maj-junij (1993), str. 38-39.
135. Žižek, S.: *Smrt in deklica, ali ženska med dobroto in dejanjem*. v: Problemi, let. XXXVI, št. 3/4, str. 5-25.
136. White, P.: *Feminism and Film*. v: Hill, J., Gibson C., P. (1998): *The Oxford Guide To Film Studies*. Oxford University Press, Oxford, str. 117-131.
137. Willis, S.: *Hardware and Hardbodies: What Do Women Want? A Reading of Thelma and Louise*. v: Collins in drugi (1993): *Film Theory Goes To The Movies*. Routledge, New York, str. 120-129.

- na spletu

1. »Feminism&art (9 wiefs) – Panel discussion«, <http://www.findarticles.com/artforum> (October, 2003)
2. Koršič, I.: *Politika životarjenja slovenskega filma ali kdo je bil resnični gospodar slovenskega filma?* v: Revija SRP, let. 12 (2004), št. 61/62, <http://www.revijasrp.si>
3. Stoehr, L. K.: *Film And Knowledge: Essays On The Integration of Images And Ideas*, <http://www.film-philosophy.com/articles>
4. Štefančič, M., jr.: *Varuh meje*. v: Mladina, 13.05.2002, <http://www.mladina.si/tednik>
5. Štefančič, M., jr.: *Kruh in mleko sta strup: Zakaj je slovenska kultura v vojni s slovenskim filmom*. v: Mladina, 11.02.2002, <http://www.mladina.si/tednik>

[www.delo.si/arhiv](http://www.delo.si/arhiv)

1. Furlan, S.: *Ženske in slovenski film*, 04.06.2001.
2. Furlan, S.: *Nostalgichen lev prihodnosti?*, 01.10.2001.
3. Furlan, S.: *Kolumna*, 08.01.2001.
4. Kolšek, P.: *O prizadevanju*, 21.02.2003.
5. Kolšek, P.: *Najti dobrega (ko)producenta!*, 09.07.2001.
6. Kolšek, P.: *Primerjave z Woodyjem Allenom mi postajajo odveč*, 09.04.2001
7. »Kultura«: *Kaj revija Ekran pomeni nekaterim slovenskim delavcem in ustvarjalcem*, 22.10.2002.
8. »Kultura«: *Kaj pravijo o mednarodni promociji slovenskega filma nekateri mlajši režiserji*, 22.08.2001.
9. Leiler, Ž.: *Gverila brez zaledja*, 17.04.2004.
10. Leiler, Ž.: *Čigavo slavje?*, 26.03.2002.
11. Lukan, B.: *Kaj smo pravzaprav dobili v Cannesu?*, 25.05.2001.
12. Leiler, Ž.: *Izguba nedolžnosti: Benetke 2001*, 10.09.2001.
13. Leiler, Ž., Kolšek, P.: *Ni res, da ne znamo igrati nogometa in snemati filmov!*, 10.09.2001.
14. Leiler, Ž.: *Tri nevarne teze*, 12.01.2004.
15. Leiler, Ž.: *Štruca kruha, pa liter mleka*, 23.11.2001.
16. Leiler, Ž.: *Do nadaljnjega zaprto*, 14.10.2004.



17. Plahuta, S. V.: *Film mora zagovarjati stališče*, 03.03.2003.
18. Plahuta, S. V.: *Metafizični triler brez trupla*, 20.05.2002.
19. Plahuta, S. V.: *Za okni mesta je veliko osamljenosti*, 28.01.2002.
20. Plahuta, S. V.: *Ženska roka, moški žanr*, 07.05.2002.
21. Rugelj, S.: *Kajmak in marmelada in To so gadi iz oči v oči*, 30.12.2003.

[www.dnevnik.si/arhiv](http://www.dnevnik.si/arhiv)

1. Bohinc, N.: *Obračun slovenskega filma ali od vesne do oskarja*, 27.12.2001.
2. Butala, G., Babačić, E., Brejc, I.: *Če filma ne bo v kinu, ne bo oskarja*, 11.09.2001.
3. Čamernik, Ž.: *Režiser v igralčevi koži: V filmu ne igraš, da te boli, mora te boleti*, 18.01.2004.
4. Valič, D.: *Prvi slovenski režiser z nagrado na enem od treh najpomembnejših filmskih festivalov: Kruh in mleko in še lev*, 10.09.2001.
5. Vrdlovec, Z.: *Polonina Duša že nocoj*, 07.11.2003.
6. Vrdlovec, Z.: *Razkošje moške pozicije*, 04.10.2003.
7. Vrdlovec, Z.: *Trinajst, srečna številka slovenske kinematografije*, 11.07.2003.
8. Vrdlovec, Z.: *Slovenski filmski vzpon*, 15.01.2003.
9. Vrdlovec, Z.: *Po »kruhu in mleku« še med?*, 11.09.2001

### III. Avdio-vizualni material

1. Oddaja Peti element: *»Slovenski film zadnjih desetih let«*, TVS, 24.10.2004.
2. Oddaja Umetnost igre: *Ženske režiserke*, TVS, 18.02.2005.