

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

MATEJA ERČULJ

Mentor: Doc.dr. Aleš Gabrič
Somentorica: Asist.dr. Maruša Pušnik

**PODOBA ŽENSKE
V
SLOVENSKEM CELOVEČERNEM FILMU**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2006

KAZALO

1	Uvod.....	4
2.	Film kot medij in konstruktivistična paradigma.....	7
2.1.	Pomen konstruktivistične paradigme za analizo medijev.....	7
2.2.	Medijsko reprezentiranje realnosti in proizvodnja pomenov.....	9
3.	Mediji, film, identiteta in spol.....	12
3.1.	Vpliv in pomen medijev (filma) pri oblikovanju identitete.....	12
3.2.	Spol in konstrukcija spolne identitete.....	14
3.3.	Film in identifikacija.....	16
3.4.	Ženska kot drugi spol.....	18
4.	Reprezentacije žensk v medijih.....	20
4.1.	Stereotipne medijske podobe žensk in seksizem.....	21
5.	Mitologije in mitske podobe žensk.....	25
5.1.	Miti o ženskah.....	27
5.2.	Mit o materinstvu.....	28
5.3.	Mit o lepoti.....	29
6.	Ženska na traku hollywoodskega filma.....	32
7.	Problemi slovenskega filma.....	36
8.	Ženske vloge v slovenskem filmu.....	42
8.1.	Ženske na platnu v številkah: predstavitev rezultatov kvantitativne analize.....	42
9.	Prevladujoče podobe žensk na filmskem platnu: rezultati kvalitativne analize.....	53
9.1.	Podoba ženske in interpretacija osnovnih ženskih tipov.....	54
9.1.1.	Približek fatalne ženske in šarmantna zapeljivka.....	55
9.1.2.	Ženska kot angel.....	57
9.1.3.	Melodramski tip.....	58
9.1.4.	Partizanska mati.....	61
9.1.5.	Neodvisna ženska.....	63
9.1.6.	Nevtralna družinska mati.....	64
9.1.7.	Ženska kot upornica in borka.....	65
9.2.	Mitske podobe žensk: ženske vloge v filmih.....	66
9.2.1.	Podoba ženskih opravljk.....	72
9.2.2.	Podoba žensk kot prešuštnic.....	74
9.2.3.	Tipični 'ženski poklici'.....	75
9.2.4.	Seksizem.....	76
9.2.5.	Lepota.....	78
9.2.6.	Oblačila kot del ženske.....	81
9.3.	Filmi z izstopajočimi ženskimi reprezentacijami.....	83
9.3.1.	Vdovstvo Karoline Žašler.....	83
9.3.2.	Eva.....	84
9.3.3.	Carmen.....	85

9.3.4.	Varuh meje.....	86
9.3.5.	Pod njenim oknom.....	87
10.	Zaključek.....	88
11.	Seznam literature.....	92
12.	Priloga.....	98

1. UVOD

O vplivu filma v 20. stoletju skoraj ne gre več dvomiti. Film se je zaradi svoje sugestivne moči znašel v središču zanimanja industrije, trgovine, politike, kulture in znanosti.

Nekateri avtorji o njem govorijo kot o umetnosti (po mnenju Ricciotta Canuda je postal sedma umetnost, postavljen ob boku vsem šestim klasičnim umetnostim), drugi kot o množičnem mediju, ki ima svoj specifičen izraz, tretji pa poudarjajo družbeno-kulturno-politično vlogo filma v širšem kulturnem in družbenem kontekstu.

Ne le, da nas filmi lahko spomnijo na naše najbolj solzave trenutke v življenju, filmi lahko vplivajo tudi na to, kako se oblačimo, ali oblikujemo pričesko, kako govorimo ali ravnamo in celo v kaj verjamemo in o čem dvomimo. Obenem pa nam lahko nudijo tudi močna estetska doživetja, nas seznanjajo z različnimi kulturami ali novimi načini razmišljanja.

Pomembna pa je še ena značilnost filma – za svojo surovino uporablja najvažnejše mite našega časa; dramtizira zgodovino, ljubezen do ženske, ljubezen do domovine, zakona in ustave posameznih držav itn. Vsi ti miti se v filmih obnavljajo, prenavljajo, pojavljajo, na novo uzgodbujejo. »V filmih naletimo na ponavljanje vedno istih tem, samo spreminjanje vzorca je pomembno« (Frelj et al., 1980: 175). V filmih se prav tako reproducirajo stereotipi, predsodki, strahovi, fobije, ki krožijo v dani družbi, ustoličujejo se narodni heroji, junaki, pripovedujejo se legende in podobno. Film tako prinašajo tekste, ki v družbi obstajajo, se dogajajo, nastajajo, se reproducirajo, s tem pa ohranjajo tudi vzorce, ki so v družbi že od nekdaj.

Kot pravi Liesbet van Zoonen: »Film konstruira imaginaren svet, ki se gradi na posameznikovih družbenih fantazijah« (1994: 37). Film kot množični mediji tako »producirajo in reproducirajo kolektivne spomine, želje, upanja, strahove in tako opravljajo isto funkcijo, kot so jih miti stoletja prej« (van Zoonen, 1994: 37). Filmske teksture so torej izjemno kompleksne stvaritve, kjer se križajo zelo različni vsebinski, stilistični, ideološki ter še kakšni drugi nastavki ter vplivi.

Glede na povedano, bi lahko celo dejali: 'Povej mi, kakšen film proizvajaš, in povem ti, kakšna je družba, v kateri živiš.' Ali kot pravi Južnič (1989: 54), filmski izdelki so determinirani z dominantno kulturo ideologije (pri čemer ideologijo razumemo kot celoten skupek prepričanj in idej, ki usmerjajo delovanje posameznika v družbi), znotraj katere nastajajo. »Politična vsebina kake družbe se jasno in nedvoumno kaže v njenih medijih« (Južnič, 1989: 54). Film torej vedno izhaja iz določene kulture, ki je prežeta s specifično ideologijo.

Ker ima film takšen vpliv oziroma ker je »spremembam v načinu razmišljanja modernega človeka prav gotovo botroval tudi film« (Frelj et al., 1980: 9), lahko zatrdimo, da je podoba na filmskem traku potrebno preučevati in poskušati vzpostaviti neko kritično distanco do njih. K vzpostavljanju kritične distance do filma in do vloge filma v družbi pa skuša prispevati tudi pričujoče diplomsko delo.

V njem nas zanima predvsem podoba ženske v filmu, in sicer v slovenskem celovečernem filmu, saj filmske reprezentacije žensk odigrajo pomembno vlogo pri tem, kako se dojema ženske v družbi. Slovenski film tako ne prikazuje le obstoječih dominantnih podob ženske v slovenski družbi, ampak jih tudi proizvaja in reproducira. Kajti kot pravi Šimenc (1996: 31), slovenski celovečerni film je najbolj izoblikoval množični filmski okus v Sloveniji.

Namen naloge je torej ugotoviti, kakšne so reprezentacije ženske v slovenskem filmu, katere mite o ženskah filmi proizvajajo in prenavljajo, ali je slovenska ženska na filmskem platnu predstavljena stereotipno (seksistično) in kakšne zaključke lahko oblikujemo o podobi in vlogi slovenske ženske v družbi glede na reprezentacije v slovenskem filmu. V analizo smo vključili filme, ki so nakazovali na pomembnejšo žensko vlogo, ogledali pa smo si tudi tiste filme, v katerih so ženske igrale stranske vloge, kajti tudi takšne vloge veliko povedo o ženski podobi. Naj pri tem opozorimo, da so v diplomsko nalogo vključeni zgolj celovečerni filmi in ne vsi posneti filmi na Slovenskem (torej izključili smo televizijske, dokumentarne filme, Tv igre ipd.), saj se je v skorajda šestdesetletnem obdobju snemanja filmov pri nas nabralo kar precej posnetega filmskega gradiva, obseg raziskave, ki bi vključeval ves posneti material na Slovenskem, pa bi bil preobsežen zalogaj.

Ker je film najbolj množična umetnost današnjega časa, je najprimernejši medij za analizo produkcije in vzpodbujanje ženskih mitov (Macdonald, 1995: 27), zato tudi predpostavljamo, da slovenski film reproducira stereotipno podobo ženske v družbi, ki je pogojena s slovensko kulturo in mitskim ozadjem.

V nalogi podrobneje preučujemo mit o lepoti, mit o materinstvu, stereotype in seksizem ter se iz feminističnega vidika lotevamo analize trenutno najbolj obravnavane teme: videza ženske in njenega telesa ter primerjamo podobo slovenske ženske s podobami žensk na hollywoodskem filmskem traku.

Empirična analiza filmskih podob žensk temelji na teoretskih okvirjih filmske teorije, kulturnih študij, sociologije kulture in študij spolov, pri čemer se še posebej naslanjamo na

konstruktivistično paradigmo. V tem smislu se najprej lotevamo razdelave konceptov jezika, reprezentacije, diskurza in identitete. Vključujemo pa tudi nekatera dognanja feminističnih in psihoanalitskih teoretikov in teoretičark.

V prvem poglavju diplomske naloge bomo tako postavili teoretske temelje, na osnovi katerih bomo poskušali razložiti procese, ki se dogajajo v družbi in v posameznikovi zavesti, ko le-ta spremlja filme, in ki jih lahko povezujemo s procesi identifikacije. V drugem poglavju se bomo posvetili konstrukciji spolne identitete in vprašanju podrejenosti ženske v družbi ter se dotaknili nekaterih vidikov, ki zadevajo reprezentacije žensk v medijih nasploh, pregledali bomo tudi mitologijo. Nato bomo pregledali podobe ženske v klasičnem hollywoodskem filmu in predstavili pomembnejše točke v zgodovini slovenskega filma oziroma razvoj le-tega in njegove specifičnosti. Zadnje poglavje bo vsebovalo študijo primera, in sicer bomo analizirali podobo ženske v 170 slovenskih celovečernih filmih, s posebnim poudarkom na 22 celovečernih filmih.

2. FILM KOT MEDIJ IN KONSTRUKTIVISTIČNA PARADIGMA

2.1. Pomen konstruktivistične paradigme za analizo medijev

Konstruktivistična teoretska orodja bomo pri analizi podobe ženske v slovenskem filmu uporabljali iz več razlogov. Prvi in osnovni razlog je ta, da konstruktivistična paradigma predstavlja ključni prelom s klasičnimi, 'objektivistično-pozitivističnimi' teoretskimi pristopi, ki so medijske podobe obravnavali zgolj kot odslikave realnosti. Konstruktivistična teorija namreč

razume svet okoli nas pa tudi nas same na povsem drugačen način, in sicer govori o medijskih podobah kot o pomembnih oblikovalcih realnosti, v kateri živimo, in tudi naših identitet. Drugi razlog pa je zagotovo ta, da je s konstruktivizmom, ki predstavlja pomemben epistemološki rez v sodobni znanosti, prežeta večina znanstvenih del, ki se ukvarjajo z družbenimi vprašanji zadnjih dveh desetletij.

Konstruktivizem je začel dobivati svoje obrise z deli (post) strukturalistov, kot so Michel Foucault, Jacques Derrida, Jacques Lacan, Ernesto Laclau in drugi. Ti avtorji so prekinili vrsto let trajajoča humanistična razmišljanja različnih teoretikov, ki so družbo videli kot skupek racionalnih, ustvarjalnih in moralnih bitij, obenem pa so oblikovali niz argumentov, ki dokazujejo, da je družba sestavljena iz množice diskurzov, ki posameznike (kot racionalne, moralne itd. akterje) šele **konstruirajo** (Stankovič, 2005: 11). Kot pravi Stankovič, družba v tem oziru torej ni neko objektivno dejstvo, temveč kompleksna tekstura, ki jo na različnih ravneh producirajo različni diskurzi (2005: 12).

Diskurz je koncept, ki ga je v družboslovna raziskovanja vpeljal Foucault in se nanaša na nize/skupino izjav, ki po eni strani zagotavljajo medij za govor o določenih temah v določenem zgodovinskem trenutku s ponavljajočimi motivi, skupki idej, praks in oblik, po drugi strani pa te teme s tem šele oblikujejo (Baker, 2001: 78; Hall, 1997: 6). Po Burrovi se ».../ diskurz nanaša na zbirko pomenov, metafor, reprezentacij, podob, zgodb, stavkov, ki skupaj tvorijo posebno verzijo dogodka. Na poseben način osvetlijo dogodek/.../Vsak diskurz postavlja svojo 'naravo', ki je različna od 'narave' vsakega drugega diskurza. Vsak pa tudi podaja resnico in objektivna dejstva« (Burr v Pušnik, 1999: 798).

Pri tem pa je potrebno opozoriti, da »diskurzi *ne odražajo* ničesar, kar bi že bilo nekje »tam zunaj« (v »resničnosti«), temveč nam to zunaj vedno šele kažejo oziroma osmišljajo in s tem konstruirajo preko različnih postopkov pripovedovanja, klasificiranja, predstavljanja in podobno« (Stankovič, 2005: 12). Diskurz je neke vrste jezik, ki deluje po neki precej samosvoji logiki oziroma kakor pravi Lacan: »Ljudje ne govorimo jezika, jezik govori nas« (Lacan v Cowie, 1997: 34).¹ Jezik in diskurzi torej ne »odražajo« sveta, ki je nekje zunaj nas, temveč ga šele

¹ Lacan pravi, da ljudje postanemo subjekti s pridobivanjem besednega zaklada. Z drugimi besedami, ko se rodimo in ko nas vzgajajo v ta svet, se naučimo misliti, izražati z lingvističnimi sredstvi, ki so nam na voljo. Seveda lahko izumimo svoj sistem simbolov in besed, vendar nas nihče ne bo razumel. Lahko bi rekli, da nam jezik in njegove

osmišljajo za individuume, ga konstituirajo in s tem posameznike šele umeščajo v neke zelo specifične odnose do sveta in do soljudi (Stankovič, 2005: 13). Konstruktivizem predpostavlja, da so nam stvari (predmeti, osebe, dogodki itd.) dostopni *vedno šele* prek različnih diskurzov, ki nam realnost šele oblikujejo (interpretirajo) v neke smiselne, pomenljive celote. Vse, kar je izven jezika, nam samo po sebi ne pomeni prav ničesar.

A pri tem je potrebno opozoriti še na eno pomembno plat: diskurzi nam šele oblikujejo lingvistično (hkrati s tem pa tudi kulturno) resničnost, ta pa je vedno odvisna od relacij družbene moči v nekem zgodovinskem trenutku (Stankovič, 2005: 13).

V kolikor diskurzi ne odslikavajo resničnosti, temveč jo vedno šele predstavljajo oz. reprezentirajo na kulturno specifične načine, potem nas seveda mora zanimati, *kako konkretno* to počnejo, s kakšnimi referencami, podtoni in asociacijami ter kako ti podtoni, reference in asociacije prispevajo k naturaliziranju obstoječih razmerij moči in odnosov v družbi (npr. ženska neenakopravnost moškimi, bela rasa nasproti črni ipd.). V skladu s povedanim problem pri diskurzivni konstruiranosti sveta ni v tem, da diskurzi ne bi odražali resničnosti »takšne, kot v resnici je«, ampak enostavno v tem, da jo praviloma predstavljajo na način, ki privilegira (naturalizira, legitimira itd.) neko specifično, nikakor pa ne naravno ali edino možno podobo sveta v danem zgodovinskem trenutku. Neka trenutna podoba sveta je seveda podoba, ki ustreza hegemonskim diskurzom v družbi, ki so utišali in izrinili vse ostale diskurze. Ta podoba nam je ponujena kot povsem samoumevna in kot edina možna.

V tej luči je torej mogoče zapisati, da je boj za reprezentacijo v prvi vrsti boj okoli vprašanja, *kateri fragmenti bodo iztrgani iz kompleksne resničnosti in predstavljeni kot njen značilen (reprezentativen!) del* (Stankovič, 2005: 15).

Procesi diskurzivnega konstruiranja resničnosti pa v pomembni meri potekajo v tekstih sodobne popularne kulture (film, glasba...) kot zelo specifičnih *reprezentacijah* sveta, identitet itd. Prav v tej luči lahko tudi film definiramo kot diskurz, ki predstavlja realnost.

2.2. Medijsko reprezentiranje realnosti in proizvodnja pomenov

zgodovinske ter kulturno specifične semantične in tematske kombinacije v diskurzih postavljajo omejitve, našim izkušnjam, drugim in našega okolja (Lacan v Cowie, 1997: 35).

Razumeti dejstvo, da je realnost diskurzivno konstruirana in da mediji v sodobnem svetu pri tem igrajo pomembno vlogo, ni tako enostavno in jasno, kot se zdi na prvi pogled, pa tudi sam pojem reprezentacije je precej kompleksen. Razmišljanje poststrukturalistov o diskurzivno (s)konstruirani realnosti in reprezentaciji lahko najbolj jasno razložimo na primeru fotografije (prim. Hamilton, 2000: 78-85).

Ob iznajdbi fotografije v tridesetih letih 19. stoletja so se mnogi navduševali, rekoč, »sedaj imamo končno na voljo sredstvo *povsem avtentične reprezentacije sveta* (v nasprotju z – denimo – slikarstvom, ki ga vedno prežemajo stilistične posebnosti avtorjev), saj le z enim pritiskom na sprožilec dosežemo, da se na film odtisne resnična podoba tega, kar je pred kamero« (Stankovič, 2005: 15). Takšno razumevanje fotografije je gospodarilo še dolgo, pravzaprav je na zdravorazumski ravni močno prisotno še danes (dokumentarni film, TV novice, ki se predstavljajo kot avtentične, objektivne slike sveta ipd.). Res je sicer, da fotografski posnetek odseva resničnost pred objektivom, toda težko bi govorili o objektivnosti in o dokumentaristični podobi sveta. Namreč: za fotografskim aparatom (kamero) je vedno nekdo, ki izbere predmet/dogajanje, ki ga fotografira, izbere si zorni kot, iz katerega slika, osvetlitev, barvo, kvaliteto filma, vremenske razmere, v katerih bo slikal ipd. (Hamilton, 2000: 81-85). V tem pogledu je torej fotografija (in tudi filmski posnetek) subjektivno obarvan tekst, je *interpretacija realnosti*, ne pa objektivni dokument. Takšno razmišljanje lahko prenesemo na vse kulturne tekste (ne glede na medij, v katerem se pojavljajo), ki svet vedno kulturno, politično, geografsko, historično itd. specifično reprezentirajo (Hamilton, 2000: 81-85).

To pa ne pomeni, da so vsi teksti načrtno zavajanje v smislu, da njihovi avtorji zavestno interpretirajo resničnost, kot je njim po godu. V nekaterih primerih je temu sicer res tako (npr. propagandni filmi), toda v samem bistvu te konstruktivistične predpostavke je stališče, da so različni teksti (kot reprezentacije) vedno vpleteni v procese produkcije kulturno in zgodovinsko specifičnih načinov *samorazumevanja*, ki v osnovi *šele omogočajo obstoj dane družbe*. Slike, filmi, glasba, na primer, s svojimi upodabljanji točno določenih tem in formalnih značilnosti tako predstavljajo točno določeno podobo sveta, kar pa ne pomeni nujno, da je svet zgolj resnično takšen, kakršnega se prikazuje.

Prek različnih postopkov reprezentiranja (fotografije, filmi, časopisni prispevki, institucionalni nagovori, politične izjave, popularne anekdote itd.) si lahko ljudje sicer ustvarijo določeno podobo o svetu in sebi, a ta bi lahko bila ob drugačnih reprezentacijah povsem drugačna. Proces

reprezentiranja torej odraža zgolj nek specifičen način gledanja v danem trenutku, način, ki se ljudem zdi »normalen« in »edino možen«, pa čeprav je bil nekoč drugačen, v prihodnosti pa se bo verjetno tudi spremenil (Hamilton, 2000: 78-79).

Kultura je specifična tvorba v danem zgodovinskem trenutku, ki jo je potrebno preučevati kot sistem označevalnih praks reprezentacije (gl. Hall, 1997 in Baker 2001). Potemtakem je tudi ženska na filmskem traku vedno le reprezentacija, predstavljena je na točno določen način, odvisen od širšega konteksta. Gledalci si na osnovi takšnih reprezentacij ustvarijo neko točno določeno podobo o ženski. Torej, če je na filmu v določenem obdobju prikazana zgolj in samo kot žena ali ljubica, se bo v gledalca vtisnila kot takšna. Še več, ta podoba ženske bo začela dominirati v javnem diskurzu neke družbe. Če pa bi bila reprezentirana drugače, bi jo gledalci lahko dojeli tudi kot drugačno.

V okviru povedanega nas zanima predvsem, kako se proizvajajo takšni pomeni v različnih kontekstih kulturne reprezentacije. Pomeni nastajajo v kulturnem krogu, v katerem reprezentacije krožijo in delujejo skupaj s procesi regulacije, potrošnje, produkcije in identifikacije (prim. Hall, 1997: 5). Reprezentacije so ujete v zvoke, zapise, objekte, podobe, knjige, revije, televizijske programe, filme, oglase itd., ki prinašajo zelo specifične pomene. Pomeni se torej proizvajajo v jeziku, izmenjujejo se in krožijo z jezikom. Kulturni pomeni tako niso samo v naših glavah, organizirajo in regulirajo jih družbene prakse, imajo pa praktične posledice, saj vplivajo na ljudi. Pomen je torej tisti, ki določa kulturo, ki daje občutek identitete in daje smisel temu, kar smo in kar nas obdaja. Kulturno konstruirani in prenašani pomeni prek reprezentacij uravnavajo in organizirajo naše vedenje, aktivnosti, postavljajo pravila, norme, navade, običaje, stereotipe, po katerih je urejeno in vodeno družbeno življenje. Tako ima pomen, ki je sicer sam po sebi nekaj abstraktnega in nematerialnega, povsem materialne in realne učinke. Pomen se tudi nenehno ustvarja in neprekinjeno kroži v osebnih in družbenih interakcijah, v umetnosti, politiki, znanosti, religiji, šolstvu, prek množičnih medijev in globalnih komunikacijskih tehnologij.²

² Če to ponazorimo s primerom iz članka Danes film, jutri knjiga, pojutrišnjem pa kar mi sami. V članku je opisano, kako nek mormon iz različnih ameriških filmskih hitov reže prizore nasilja (verbalnega, fizičnega), prizore spolnosti in vse tiste prizore, ki se mu zdijo nemoralni. Tako predelane filme pa potem prodaja. Čistunskemu mormonu se po robu postavi filmski strokovnjak z Univerze v Nebraski Winston Dixon, ki pravi: "Če izločimo vse nasilne prizore, ki so integralni del sporočila, s tem uničimo moč in samo substanco filmskega sporočila. Če napišete zgodbo, ki ji nekdo spremeni 20% stavkov, imamo opraviti s čisto drugačnim besedilom." (<http://www.mladina.si/teknik/200224/clanek/zlobec24/>, 15.junij 2005).

Seveda pa ne smemo prezreti dejstva, da vse označevalne prakse, ki proizvajajo pomen, vključujejo tudi oblastna razmerja in razmerja moči. Moč oziroma prostor moči pa predstavlja jezik, ravno zato, ker konstituira družbo in realnost. V tem smislu se je zato potrebno nenehno spraševati, kako in zakaj imajo nekateri pomeni v družbi prednost pred drugimi. Prednost so določeni pomeni lahko pridobijo v bitki za pomene, ki se v družbi nenehno odvija vzporedno s procesi hegemonije, kjer se na primer različni pomeni soočijo v bitki za dosego hegemonega položaja (npr. napetosti med pomeni ženske v neki družbi kot materinske osebe, skrbnice ali pa kot emancipirane, samostojne karieristke). Ugotovimo torej, da pomen ni dan, ampak je skonstruiran, kar nas nadalje navede k sklepu, da je pomen pravzaprav vedno nestabilen, drseč, relativen, a kljub temu vedno zelo učinkovit (Derrida v Baker, 2001: 73). Pomeni se namreč ustvarjajo v tekstih, ki so kot oblike reprezentacije lahko polisemični, to pomeni, da vsebujejo možnosti razvoja številnih različnih pomenov, ki pa morajo biti realizirani z bralci v procesu branja teh tekstov. Volosinov govori tudi o multipoudarjenosti (pomeni znakov niso fiksni, ampak se o njih lahko pogaja) ter pri tem poudarja, da je pomen dvostranski glede na poslušalca in glede na govorca. Pomen je ves čas v nastajanju in se tvori skozi intertekstualnost (Volosinov v Baker, 2001: 71).

3. MEDIJI, FILM, IDENTITETA IN SPOL

3.1. Vpliv in pomen medijev (filma) pri oblikovanju identitete

Medijski teksti oziroma medijske prakse reprezentacije in hitro razvijajoče se komunikacijske tehnologije igrajo v sodobnosti zelo pomembno vlogo v »proizvajanju« kulture, saj z oblikovanjem kulturnih pomenov organizirajo družbene prakse, znanje in obnašanje (Pušnik, 2001: 515).

»V kulturi 20. stoletja množični mediji igrajo eno pomembnejših vlog v konstrukciji identitete. S selektivnim prikazovanjem in odbiranjem iz množstva realnosti oblikujejo podobo sveta, ki temelji na konstrukciji neke »živete totalnosti« (Vidmar, 2003: 6). Poleg tega pa, kot pravi Fiske, »mediji vzdržujejo, razširjajo, ohranjajo in prilagajajo vrednote, ki posamezne skupine v družbi med seboj povezujejo z nekakšnim skupnim konsenzom o prevladujočih načinih videnja sveta« (Fiske, 1994: 56). Danes so teorije, ki ugotavljajo, da množični mediji vplivajo na občinstvo, prevladujoče, pri čemer pa gre za kompleksen proces, ki ni »/.../neposreden in ne vpliva

nediferencirano na občinstvo, temveč je vpliv posredovan s kontekstualnimi, socialnimi in osebnostnimi dejavniki« (Luthar v Pušnik, 1999: 800). Mediji vplivajo dolgoročno, ta vpliv pa je nujno povezan z vsakdanjim življenjem posameznika, z njegovo socializacijo in z njegovimi emocionalnimi ter kognitivnimi lastnostmi.

Medijska potrošnja je prej aktiven kot pasiven proces, torej občinstvo ni zgolj pasivni sprejemnik medijskih vsebin, ampak aktivni akter v procesu sprejemanja medijskih vsebin. Mediji ne vplivajo na oblikovanje mnenj s tem, kar eksplicitno izjavljajo, ampak s tistim, kar posredujejo posredno s svojo poetiko. Pri tem je bistveno, da na gledalca ne vpliva izjava napovedovalca v TV Dnevniku ali pa neposreden pogovor med igralci v filmu, pač pa bolj pomeni oziroma ideje, ki jih televizijski diskurzi ponujajo. Množični mediji s svojimi podobami nenehno utrjujejo podobo npr. Slovenca, Bosanca, Avstrijca, Italijana, ženske, moškega, revnega, bogatega, ipd. in potrjujejo naša izkustva, ki smo si jih pridobili že prej (npr. šola, družina, prijatelji, literatura...) (Pušnik, 1999: 800).

Tudi filmski tekst se na tak način vplete v konstrukcijo identitete.

Film je namreč po definiciji najbolj množično identifikacijsko orodje (Širca, 1996: 5), kajti s svojo kapaciteto beleženja gibanja, oblikovanja prostora s pogledom kamere, prostora v več smislih kot kraja dogajanja in kot prostora relacij med subjekti, nadalje z vsemi številnimi možnostmi zvoka, torej z dialogi, šumi v kadru in v offu, je morda najbolj med vsemi umetnostmi zavezan k zgodbi. Dejavnik prenosa obstoječih kulturnih vrednot so navadno zgodbe, film kot sodobni pripovedovalec zgodb pa je potemtakem eden takih dejavnikov. Film sicer tudi računa na določeno raven gledalčeve (samo)identifikacije v filmski prezentaciji (Štrajn, 1988: 9). Film tako igra pomembno vlogo pri konstrukciji gledalčeve identitete.

Identiteto moramo vedno obravnavati kot identifikacijo, kot proces in ne kot statičnost, saj je identiteta produkt interakcije oziroma različnih diskurzov in ni nekaj naravnega ter statičnega (Pušnik, 1999: 796). Identiteta je nestalna prav zaradi odnosov z drugimi, nestalnost pa še povečuje izkustvo »mejnih« situacij, kot so sanje ali fantazije. Posameznik mora torej svojo identiteto nujno živeti v stiku z drugimi, kar točneje pomeni, da se subjektivna realnost lahko ohrani le v okolju, ki identifikacijo posameznika tudi potrjuje (Luckmann in Berger, 1992). Prav na medsebojnem prepoznavanju, na vživljanju drug v drugega temelji družbeno-kulturni svet. Na takšnem empatičnem vživljanju v drugega pa temelji tudi film. Identitete se namreč konstruirajo

znotraj in ne zunaj diskurza, zato jih moramo razumeti kot proizvedene v specifičnih historičnih in institucionalnih okvirih (Hall, 1997: 4). Pomembno je, da diskurze prepoznavamo na eni strani kot tiste, ki nas postavljajo kot družbene subjekte znotraj točno določenega diskurza (npr. moškosti, ženskosti...), ki ga zagovarjamo, in na drugi strani kot tiste, ki nas konstruirajo kot take, da smo lahko prebrani oziroma nas drugi vidijo v skladu z zgoraj opisanimi diskurzi (Pušnik, 1999: 798).

3.2. Spol in konstrukcija spolne identitete

Z razumevanjem spolov lažje razumemo družbeno okolje, svet, v katerem živimo, kajti človeška identiteta in družbeni spol (gender)³ sta družbeno konstruirani,⁴ sta proizvod okoliščin, priložnosti in omejitev (van Zoonen, 1994: 5). Sicer je spolna identiteta ena od prvih in na prvi pogled najtrdnejša že biološko dana realnost. Prav zaradi navidezne samoumevnosti jo posameznik/ica le redko prevprašuje in jo sprejema kot nujen in osnovni element osebnosti.

Da ljudje sicer na splošno naseljujemo dva tipa bioloških teles, moško in žensko (obstajajo nekatere izjeme), je seveda dejstvo, toda ne vprašujemo se o tem, da ta naša naselitev nikakor ne »odraža« nekega naravnega »bistva« teh teles, saj je v veliki meri kulturno pogojena, specifična oziroma konstruirana. Biti ženska (ali moški) v neki kulturi lahko pomeni nekaj povem drugega kot biti ženska (moški) v neki drugi kulturi. V tem smislu torej trdimo, da so tudi naše spolne

³Angleški jezik ima dva izraza za spol, in sicer sex (biološki spol) in gender (slovnični spol). Besedo »gender« teoretiki, ki pišejo v angleškem jeziku uporabljajo tudi v smislu spola kot družbeno-kulturne kategorije. V slovenskem jeziku takega ločevanja ni, edina terminologija, ki sem jo zasledila v povezavi z besedo spol v smislu gender, je družbeni spol.

⁴ Sama ideja, da pojma »moški« in »ženska« odsevata kulturne konstrukte in ne naravnih značilnosti je bila prvič uveljavljena v delu antropologinje Margaret Mead, kjer je avtorica ugotovila pomembne obstoječe razlike v definicijah in samem pojmovanju ženskosti in moškosti.

identitete konstrukti, ki nastajajo na različnih mestih, v diskurzih, tekstih in reprezentacijah /.../ (Stankovič, 2005: 79).

Foucault v tem oziru trdi, da spol ni vnaprej dana esencialna entiteta, ampak je zgolj produkt diskurzivnih praks (Foucault v Praprotnik, 2000: 128). Spol bi moral biti v tem smislu razumljen ne kot fiksirana danost posameznikov, temveč kot nenehen proces, s pomočjo katerega so subjekti skonstruirani. Identiteta, ki iz tega izvira, je zato fragmentirana in dinamična. Spol je potemtakem sistem družbenih praks, je proces in ne nekaj fiksnega, ni individualna karakteristika, temveč se pojavlja na vseh stopnjah družbenih struktur. Spol je **večstopenjski fenomen** (Risman v van Zoonen, 1994: 7).

Spol dejansko zaseda eno od najpomembnejših mest v družbenem življenju. Je eden od principov organiziranja družbenega sveta; organizira naše identitete in koncepte, strukture, interakcije in družbene institucije (izobrazba, religija, šport, pravni sistem, služba, poroka, starševstvo, družina). Spol je ena od temeljnih kategorij moči.

Spol oblikuje identitete in vedenjske dispozicije posameznikov (van Zoonen, 1994: 9), saj daje obliko in pomen posameznikom, družbenim odnosom in institucijam.

Ljudje postanemo spolno opredeljeni v procesu socializacije. Obstajajo vsaj tri glavne teorije, ki razlagajo povezavo med obdobjem socializacije in konstruiranjem spolne identitete. In sicer:

a) teorija biološkega determinizma, ki poudarja, da ženskost in moškost izhajata neposredno iz fizičnih razlik med moškim in žensko- ženskost/moškost sta po tej teoriji zapisani v genih in tako naj bi na primer bili moška agresija in ženska sposobnost za skrb za druge prirojeni (prim. Macdonald, 1995: 16).

b) kognitivno razvojna teorija in teorija družbenega učenja, ki se osredotočata na otroštvo in adolescenco v prepričanju, da sta to glavni obdobji, v katerih posameznik oblikuje stališče o svojem spolu. **Kognitivna teorija** poudarja vlogo posameznika pri njegovem procesiranju informacij in se ukvarja s tem, kako ljudje ponotranjijo pomene o spolu iz zunanjega sveta in jih uporabijo za konstrukcijo svoje identitete, ki je konsistentna z njimi samimi (Bem, 1993, Howard 2000 v Wharton, 2005: 33). Teorija **družbenega učenja** pa poudarja vpliv družbenega okolja, da otroci najprej prepoznajo moškost/ženskost, kasneje pa to vedenje posnemajo na svoj način in tako prepoznavajo svojo spolno identiteto. Pri tem imajo šolanje, igre, družinsko življenje in mediji močan vpliv (prim. Macdonald, 1995: 17; Wharton, 2005: 32).

c) teorija identifikacije pa trdi, da vsaj nekateri aspekti spolne identitete izvirajo iz nezavednega, zaradi čustvenih procesov, ki potekajo ob identifikaciji spola, pa ta identiteta ostane pomembna sila tudi v odraslem življenju.⁵ Za zagovornike teh tudi t.i. psihoanalitskih teorij so pomembni predvsem odnosi otroka z materjo, ki potekajo na čustveni ravni, občutja pa se lahko usidrajo v otrokovo nezavedno.

Najbolj vplivna zagovornica te teorije je Nancy Chodorow, ki pokaže, da je ženski spol družbeni produkt, ki se oblikuje skozi procese prevajanja in urejanja surovega biološkega materiala človeške spolnosti v asimetrični sistem družbenih vlog za moške in ženske. Temu pristopu očitajo Freudovske korenine in pretiran pomen, ki ga pripisujejo nezavednemu (prim. Wharton, 2005: 36; Macdonald, 1995: 30; Vidmar, 2001: 23).

Sklenemo lahko, da je oblikovanje spolne identitete pravzaprav rezultat vsega zgoraj naštetega. Naše vedenje o tem, ali smo moški ali ženska je rezultat vseh nezavednih vplivov iz otroštva, vseh vrst posnemanj in učenj pomembnih drugih (starši, prijatelji, šola, mediji), naših kognitivnih shem, naših emocij ter vplivov kulture, v kateri živimo. Vsi ti procesi potekajo hkrati in bi jih bilo težko klasificirati v smislu pomembnejšega ter določiti, kateri ima večji vpliv na oblikovanje identitete. Vsaka identiteta, tako tudi spolna, je torej odprt proces, konstrukt, na katerega dandanes močno vplivajo množični mediji oziroma film. Njihov vpliv je posreden, dolgotrajen in nastaja v procesu identifikacije oziroma poistovetenja.

3.3. Film in identifikacija

Jean Cazeneuve (1976: 43) pravi, da je potrebno pri vplivu množičnih medijih upoštevati posebne pogoje delovanja v teh sredstvih, predispozicije občinstva, nagnjenega k identifikaciji in procesom projekcije, čemur se pridružuje modifikacija odnosa do realnosti. Tema dvema procesoma pa se priključi še empatija, ki pomeni »zavest, da imamo drugega s tem, da se

⁵ Teoretiki tega t.i. psihoanalitičnega pristopa se opirajo na Freuda in njegovo razumevanje spolnosti. Za Freuda spolna konstitucija ni avtomatsko prevedljiva iz naše biološke zasnove, temveč je rezultat psihičnih procesov, ki se odvijajo v zgodnjem otroštvu in ki temeljijo na spolu le kot izhodiščni osnovi otrokovemu opažanju anatomske razlike. Spolnost se definira v relativno kratkem zgodnjem obdobju psihične zgodovine, ki se odvija s pomočjo nezavednih mehanizmov identifikacije z očetom oziroma materjo. Otrokova prva referenčna točka je mati, ki tvori temelj libidinalnega razmerja kot objekt njegovega poželenja. Prisotnost očeta zamaje to idilično ljubezensko tvorbo med materjo in otrokom kot grožnja (grožnja kastracije, grožnja imeti manko, kot ga ima mati), ki se je otrok otrese v dejanju razrešitve Ojdipovega kompleksa. Ključna je torej zasedba mesta subjekta oziroma objekta v libidinalni anatomiji družine, ki odloči o naši spolnosti (Vidmar, 2001: 19-20).

mentalno postavimo na njegovo mesto« (Cazeneuve, 1976: 38). Specifičnost filma (v primerjavi z drugimi množičnimi mediji) je v tem, da ima velik vpliv na nezavedno. Film namreč združuje besedno umetnost (z literarnimi elementi, kot so scenarij, dialog, fabula), likovno, glasbeno, plesno in gledališko umetnost. Zaradi gibljive slike in zvoka pa ustvarja najmočnejši privid realnosti. Ker je film z vsemi svojimi elementi zavezan pripovedovanju zgodbe, se lahko dotakne našega nezavednega in nas s svojo realno ali domišljijско zgodbo priklene nase. Različni avtorji trdijo, da je učinek filma na nezavedno tolikšen v večji meri zaradi slike (podob) oziroma zaradi naslonjenosti na vizualno percepcijo.

Film namreč sestavlja niz mehanično reproduciranih slik, ki jih je mogoče predstaviti kot vzročnost pripovednega realizma. Toda kot stvarno zaporedje slik se bolj približuje nepovezani časovnosti zaporedja zaznavnih spominov v nezavednem.

Psihoanalitični pristop k filmu premika poudarek stran od filma samega h gledalcu ali natančneje k razmerjem gledalec-tekst, ki so osrednja za proces produkcije pomena v filmu. Kino oziroma film v tem smislu reaktivira – na načine, ki so prijetni – zelo globoke in globalno strukturirajoče procese človeške psihe (Metz v Vidmar, 2001: 155).⁶ Bolj kot katerakoli druga forma je film sposoben dejansko reproducirati strukturo in logiko sanj ter nezavednega ali se ji približati. Film gledamo, kot bi ga hkrati tudi sanjali: naše nezavedne želje delujejo skupaj s tistimi, ki so proizvedle filmske sanje. Film (kino) svoje moči fascinacije nad gledalcem ne dosega preprosto zaradi vtisa realnosti, ampak točneje zato, ker se ta vtis realnosti krepi z okoliščinami, kakor pri sanjanju – npr. zatemnjeni prostor, zmanjšana motorična dejavnost, izostreno vizualno zaznavanje zaradi odsotnosti fizičnega gibanja (Metz v Vidmar, 2001: 156).

Vendar pa proces identifikacije gledalca s filmskim tekstom ni zgolj kognitivni proces oziroma proces, ki poteka na ravni nezavednega, tako da moramo pri obravnavanju filmov upoštevati tudi pomembno vlogo čustev in emocionalnosti posameznika. »Čustva sodelujejo prav tako kot kognitivna izkustva v oblikovanju osebnosti in so njen konstitutivni, enakovreden del in tudi pomembna motivacijska sila v človekovem delovanju« (Šadl, 1993: 639). Kako pa nekdo interpretira čustva in kakšna so njegova čustva, pa v veliki meri »usmerja kultura, v kateri živi in njena pravila čustvovanja« (Shott v Šadl, 1993: 642). Prevezemanje neke vloge iz filmskega teksta

⁶ Kot piše tudi Frelj: »Film in psihoanaliza sta veliko bolj prepletena, kot si mislimo. To daje filmu blesk zahtevnosti. Film je počasi postal industrijska uporaba psihoanalize. Film je skupinska terapija. Film nam nadomešča jezik, sanje, misel« (Frelj et al., 1980: 132). Film je za Frelja tudi agresiven, vendar ne le ideološko in estetsko, agresiven je že sam po sebi, ko nas sili, da *mislimo v slikah*, v jeziku našega otroštva. »Film predstavlja proizvodnjo idej, užitkov, frustracij« (Frelj et al., 1980: 175).

torej ni izključno razumsko (kognitivno) dejanje, ampak vsebuje še čustvene motivacije in čustva kot rezultat vživljanja v druge ljudi, sočustvovanje oziroma participacijo v emocionalnem življenju drugih. Gre za človekovo sposobnost, da si predstavlja, kaj neka oseba misli ali čuti. V procesu identifikacije s filmskim tekstom je torej mobilizirana celovita človeška osebnost, čeprav gre za odnos človeka s fikcijo. Torej film s svojimi izraznimi sredstvi vpliva na procese identifikacije gledalca.

Identifikacija je sicer pomemben element moči prepričevanja množičnih medijev, še toliko bolj, ker tehnike množične komunikacije prodirajo v družinsko intimo (to velja v primeru televizije) in na človeka vplivajo v brezdelju, v stanju sproščenosti, v njegovem prostem času. Kakšen je lahko vpliv filma, najbolje objasni sicer marksistično obarvana misel, katero so zagovarjali različni filmski kritiki: »Družba se trudi, da vpliva na film, ker se zaveda njegove velike moči. To prepričanje je brez dvoma močno. V vpliv verjamejo tudi države, ki z njegovo pomočjo dvigajo moralo vojske kot tudi tekstilne tovarne, ki so Jamesu Deanu plačale za to, da je nosil njihove majice. Film je lahko kot opij: moč filma, da gledalca omami, zapelje v sanjarjenje in mu odvzema energijo za kljubovanje življenjskim problemom.« (M.R. 1964: 891-892).

3.4. Ženska kot Drugi spol

Številne feministične teorije⁷ se že vrsto let ukvarjajo z »ženskim vprašanjem« in poskušajo odkrivati, kakšne kulturno proizvedene razlike obstajajo med moškim in žensko (kot biološkim spolom) in kako se razlike med njima odražajo v družbi. V tem smislu se feministične teoretičarke največ ukvarjajo s stereotipizacijo in spolno socializacijo, ideologijo, seksizmom, pornografijo ipd. V veliki meri se strinjajo, da so razlike med moškim in žensko predvsem kulturno (družbeno) pogojene in niso naravne. Vzroki tem razlikam so različni, vsi pa napeljujejo k sklepu, da je ženska v sodobni družbi **podrejena** moškemu. Že Mary Wollstonecraft, ena izmed začetnic feminizma, je dejala, da so ženske »kot cvetje, ki je posajeno v prebogato prst« (1993: 11). Glavne vzroke razlik pa vidi v *kulturi*, pomanjkljivi izobrazbi in okolju, ki naj bi ženskam

⁷ Feminizem ni neka enotna homogena teoretska usmeritev, je večslojno, večprostorsko, policentrično gibanje, znotraj katerega je povezano vse, čemur bi lahko rekli boj za enakopravnost ali enakost žensk, boj za enakost spolov (Močnik et al., 2000: 58). Feminizem bi lahko delili na dve stopnji, in sicer feminizem »prvega vala« (do šestdesetih let 20. stoletja) in »drugega vala« (od konca šestdesetih let naprej), ki se razlikujeta v temah, ki jih obravnavata kot bolj pomembne (Jogan, 2001: 230).

oslabila razum in hkrati prekomerno spodbujala razvoj ženskih občutij in čustev.⁸ Razloge za žensko podrejenost (s tem pa tudi za razlike med moškim in žensko) so dolga leta pripisovali *biološkim dispozicijam*. Ženska je navadno definirana bližje naravi.

Njene fiziološke značilnosti, ki so povezane z nadaljevanjem vrste (spočetje, nosečnost, rojevanje, dojenje), pa so bile v večini družb »vključene v družbeno vlogo in psihično strukturo osebnosti žensk kot nekaj totalnega, vseobsegajočega in omejujočega« (Jogan, 2001: 14). Še en razlog ženske podrejenosti najdemo v tem, da je bil *moški dolga stoletja izključni oblikovalec kulture in kulturnih definicij, vključno z definicijami spolov*. Ženske so bile namreč pogosto kot po pravilu (ali praksi) izključene iz šol in akademij, njihova pisanja pa so literarni zborniki/časopisi le redko objavljali. Evropski intelektualci so celo debatirali, če so ženske sposobne kreativnega genija ali če sploh imajo racionalne sposobnosti za znanstvena ali filozofska razmišljanja (razprave, vpogleda). Ovire in prepovedi, da ženske participirajo pri ustvarjanju kulture, so se sicer razlikovale v času in so bile odvisne tudi od geografskega področja, še bolj pa so variirale glede na žanr. Toda dostop žensk do kulturnih institucij nikdar ni bil enak moškemu in faktor avtorstva je vedno bil pomemben za sodbe o njegovem/njenem delu. Ženske so bile vedno bolj sprejete kot inspiracija za umetnine, ne pa kot umetnice (Wiesner, 2000: 176-189). V družbi, ki jo sestavljata dva spola, je ženski spol vedno znova definiran kot tisti, ki je nasproten, različen od moškega in temu podrejen. Ali kot pravi Simone de Beauvoir, kot drugi spol.⁹ V tem duhu je tudi samoumevno, da »biti moški ni kakšna posebnost, moški ima kot moški vedno prav, ženska je tista, ki nima prav. Obstaja absolutni človeški tip, in to je moški tip« (de Beauvoir, 1999: 167). Praprotnik meni, da bi zato bilo potrebno pisati o njegovi, njeni in naši zgodovini, pri čemer pa je treba opomniti, da sta njegova in naša zgodovina ponavadi ekvivalenta. »Ne glede na to, sta tako moški kot ženska »ujetnika« družbenega spola, čeprav v zelo različnih, a hkrati povezanih in soodvisnih pomenih. Za to »ujetništvo« so seveda odgovorni tudi mediji, ki ponavljajo stare stereotipne obrazce, na primer v stilu angleškega pregovora: »Mož

⁸ Tako Wollstonecraftova citira Rousseauja, ki je bil mnenja, da morajo ženske ugajati, biti koristne, tolažiti moške, jim svetovati, jih lepšati ipd. Njihov cilj naj bi bil zgolj razvijanje osebnih čarov, dekleta morajo biti skrbna, pridna in zgodaj jih je treba začeti brzdati. Prva in najpomembnejša lastnost ženske je njena popustljivost, predvsem pa mora biti takšna zaradi sebe: slaba volja in trmoglavost ji prinašata več težav (v Wollstonecraft, 1993: 87-102).

⁹ Simone de Beauvoir piše: „Vso zgodovino žensk so ustvarjali moški, moški so zaradi telesne moči v začetku dobili moralno prednost, ustvarili so vrednote, nravi, religije; ženske se niso nikoli kosale z njimi za to vladavino. Usodo ženske so imeli v rokah vedno moški, o njej so odločali glede na svoje interese, ozirali so se na svoje projekte, bojazni in potrebe. Ženske nikoli niso predstavljale ločene kaste, in v resnici si v zgodovini niso poskušale pridobiti svoje vloge kot spol“ (1999: 193), in nadaljuje, “ ženska sama sebe ne prepozna in se ne izbira takšno, kot eksistira za sebe, ampak takšno, kakor jo definira moški, (1999: 203).

potrebuje modrost, žena nežnost« (Praprotnik, 2000: 130-131). Ženska identiteta je skratka še vedno »nekaj, kar empiričnim ženskam vsiljujejo pravila določene družbe, andocentristične konstelacije« (Jogan, 2001: 46).

4. REPREZENTACIJE ŽENSK V MEDIJIH

Myra Macdonald (1995: 16-30), ki se ukvarja s preučevanjem medijskih reprezentacij žensk in spolov, omenja štiri različne vidike teorij reprezentacij ženske v medijih, in sicer: **sociološki pristop, psihološki pristop, psihoanalitični in umetnostno-zgodovinski pristop**. Vsak od teh pristopov ponuja svojo različico analize reprezentacij žensk v medijih, ki pa so med sabo prepleteni in niso izključujoči, vendar vsak posamezno ne razloži v celoti vsega, kar se dogaja s filmskim gledalcem ob gledanju filma, in s filmskimi reprezentacijami ženske. Pri analizi filmov je še posebej pomemben psihoanalitični pristop, ki je tudi močno ožigosal filmske študije in je največ prispeval k razumevanju naših odzivov na filmske/medijske tekste.

Psihoanalitični pristop z raziskovanjem nezavednih želja in motivacij ponuja teorijo užitka, ki naslavlja kompleksno in včasih kontradiktorno naravo naših odzivov na medijske tekste. Ženska identiteta je tako nenehno pod vplivom pogajanj in identifikacij, s čimer pripomore k čutu za variiranje reakcij na reprezentacije žensk v medijih. Psihoanalitični pristop je tako zelo primeren za raziskovanje procesov, ki se odvijajo med gledanjem filma pri gledalcu. Ta pristop je pri svojem delu uporabljala tudi Laura Mulvey, ki je poudarjala vlogo ženske kot objekta moškega pogleda in je v filmsko teorijo vnesla vprašanje spolne razlike pri občinstvu. Laura Mulvey v svojem pionirskem delu na tem področju in vplivnem članku *Vizualno ugodje in pripovedni film* ponovi Freudov model spolne konstitucije subjekta in skozi uporabo teorije fetišizma in skopofilije (užitek ob gledanju) pokaže, da je subjektna pozicija, ki jo zasede gledalec v (mainstream hollywoodskem) filmu vselej definirana kot moška. Moški je tisti, ki je vpleten v aktivno gledanje, je subjekt pogleda, medtem ko je ženski dodeljena pasivna vloga objekta pogleda. Ženske so tiste, v katere se hkrati gleda in ki so razstavljene, dane na ogled s pojavnostjo, ki je kodirana za močan vizualni in erotični vtis. Rekli bi lahko, da ženska označuje biti-gledan-ost (to-be-looked-at-ness). Ženske so tu, da bi bile gledane, so postavljene za moški pogled.

Ženska postane s tem definirana kot objekt moškega pogleda, ki se mora vojeristično ali fetišistično braniti pred grožnjo, ki je inherentna podobi »kastirane ženske« (prim. Mulvey, 2001: 272).

Ta oblika »biti-gledan-osti« dopusti gledalki edino možnost identifikacije, ki je identifikacija z moškim pogledom. V trenutku, ko gledalka stopi v kino oziroma gleda film, trdi Mulveyjeva, pusti svoj spol za zaprtimi vrati dvorane in zasede dominantno spolno mesto moškega gledalca, ki ga zanj/zanjo predpiše filmski tekst. S tem, ko gleda na samo sebe kot moški, ženska gledalka v klasičnem filmu hkrati reproducira svojo vlogo objekta (gl. Mulvey, 2001: 278-281). Tudi Berger podpira mnenje Mulveyjeve, ko pravi: »Moški delujejo in ženske se kažejo. Moški gledajo ženske, ženske opazujejo same sebe, kako so gledane. To ne določa le večine odnosov med moškimi in ženskami, ampak tudi odnose žensk do samih sebe. Nadzornik ženske v njej sami je moški, nadzorovana ženska. S tem se spremeni v objekt natančneje v objekt pogleda« (Berger, 1972: 46).

4.1. Stereotipne medijske podobe žensk in seksizem

Prav zato je potrebno raziskovati stereotipne medijske podobe ženskosti, da bi lažje razumeli, kako se v neki družbi oblikujejo spolne identitete. Kajti, če so vedenje žensk dolga obdobja v preteklosti nadzirali država, družina in cerkev, v sedanjem času to vedenje nadzorujejo predvsem množični mediji, med drugim tudi gledanje vizualnih podob, saj se fotografija, film in televizija ponujajo kot transparentni zapisi resničnosti, ki delujejo in ustvarjajo videz, kot da so ti zapisi resničnosti od nekdaj obstajali, kot da so zgolj novodobni zapisi starodavnih in »naravnih« reprezentacij (prim. Praprotnik, 2000: 122).

Feministične teoretikarke ugotavljajo, da so ženske v medijskih tekstih v primerjavi z moškimi podprezentirano predstavljene. Veliko aspektov ženskega življenja in izkušenj pa v medijih ni primerno predstavljenih ali sploh ni predstavljenih. In če je ženska v medijih najpogosteje skrčena bodisi na spolno privlačen objekt bodisi na mater (in lepo gospodinjo) kot na mnogodimenzionalno bitje, ki je dejavno tudi zunaj doma (Gaudart v Jogan, 2001: 47) pa je ne moremo najti, se v družbi lahko oblikuje občutek, da drugačnih žensk v realnem svetu ni. Oziroma povedano drugače: mediji prikazujejo ženske v njihovih znanih arhetipskih vlogah, torej

v vlogi žrtve, begunke, gospodinje, matere in seksualnega objekta (prim. Močnik et al., 2000: 54), v ostalih vlogah pa jih težko najdemo ali pa jih prikazujejo le občasno.

Pomembna je torej odsotnost žensk nasploh oziroma odsotnost določenih ženskih izkušenj.¹⁰ Poglejmo si, na primer, nekatere ženske revije (Cosmopolitan, Elle, Vogue, Oprah, Anja ipd.) in kaj kmalu lahko ugotovimo, da se v njih pojavlja le nekaj glavnih tem: nasveti o tem, kako poskrbeti za svoj videz (torej kako ugajati moškemu, kako se zanj polepšati),¹¹ kako skrbeti za dom in družino (kuhanje, pospravljanje, vzgoja otrok) in pa kako rešiti osebne težave. Prispevki o kuhanju, modi, spolnosti, hujšanju, starševstvu, družabnem življenju in podobno vsi posredno (pogosto pa tudi zelo neposredno, npr. uporaba druge osebe ednine v teh tekstih je nadvse pomenljiva: Izberi najprimernejši kraj, da ti bo tudi na zimskem zmenku toplo, Samo zate, 20 idej, za katere se ne smeš opravičevati je le nekaj naslovov iz februarске revije Cosmopolitan)¹² bralkam sugerirajo, da je »prava« ženska le tista, ki je hkrati uspešna gospodinja, dobra mati, romantična junakinja, vitka, lepa in tako predmet moškega poželenja, vzorna gostiteljica itd. (prim. Weedon, 1994: 174). V ženskih revijah se pogosto ponuja še ena podoba ženske, to je ženske, ki je samozavestna, odločna, samosvoja in poslovna. Osrednje podobe ženske v medijih so torej ženska kot gospodinja, mati-skrbnica, seksi zapeljivka in samozavestna karieristka, ostali vidiki ženske izkušnje pa so v medijih zapostavljeni. Tako se glede na podobe v revijah zdi, kot da v realnem svetu obstajajo samo matere, gospodinje, zapeljivke in poslovne ženske. Poleg tega je vzorec žensk, reprezentiranih v revijah, navadno tak, da prikazujejo belo žensko, staro med dvajset in trideset let, ki pripada srednjemu razredu. Ženske revije tako marginalizirajo vse druge ženske in njihove izkušnje (lezbijke, črnke ipd.), podobno pa se dogaja tudi v drugih medijih, ki prav tako ponujajo stereotipne podobe žensk.

Po Macdonaldovi je v zahodnih kulturah najbolj prevladujoč stereotip, ki ga mediji ponujajo: žena-mati (Macdonald, 1995: 36).

¹⁰ Odsotnost žensk v medijih prispeva k repatriarhalizaciji - k temu, da je moški spol nadrejeni spol v družbi. K temu pa ne prispevajo zgolj eksplicitne trditve in definicije »pravega« položaja žensk, temveč tudi molk o ženskem elementu, ki je pogosto izraz predpostavk, izvirajočih iz patriarhalnih pojmovanj (prim. Kuhn v Rojko, 1997: 25-28).

¹¹ Poudarjanje videza žensk je postalo odločilni način, kako družba nadzira žensko seksualnost. Sodobni prevladujoči vizualni ideal je vedno estetski in je ideal, ki izraža prevladujoče vrednote seksualnega vedenja (Praprotnik, 2000: 120).

¹² <http://www.cosmopolitan.si/content/?pID=200&sID=109>, 7. februar 2006

Na enak način tudi filmi producirajo in reproducirajo tovrstne stereotipe, pogosto se to dogaja prek izpostavljanja določenih filmskih junakov, ki so skupek posploševanj o posameznih skupinah, so način, kako mediji poenostavljajo kompleksnost karakterjev in družbenih odnosov.

Stereotipi se pogosto nanašajo na neke osebne značilnosti, kot pravi Musek: »Tako bi lahko posebej govorili o osebnostnih stereotipih in predsodkih, posebej razširjeni in trdovratni predsodki in stereotipi pa so tisti, ki so povezani s spolom, starostjo. Stereotipe, povezane s spolom imenujemo seksizem« (1994: 27). Seksizem je oznaka za celoto prepričanj, stališč, vzorcev delovanj in praktičnih vsakdanjih delovanj, ki temeljijo na strogem ločevanju dejavnosti po spolu ter podeljujejo posameznikom posebne neenake lastnosti glede na spol (Jogan, 2001: 1). Pri seksizmu gre pravzaprav za obliko diskriminacije, ki je vezana na spolno pripadnost. Reprezentacija žensk v medijih je torej lahko izrazito seksistična, kadar predstavlja ženske kot posebno skupino s posebnimi značilnostmi. Seksizem v medijih je dandanes bolj subtilen in zato tudi družbeno bolj sprejemljiv, ljudje ga dojemajo kot normalnega in samo-po-sebi-umevnega. Ker pa je tako samoumeven, se tudi lažje reproducira v vsakdanjem življenju.

Prek medijskih vsebin se torej lahko ohranja spolna hierarhija. S ponujanjem enodimenzionalnega lika ženske in moškega mediji prispevajo k reproduciranju drugorazrednosti družbenega položaja žensk, ali vsaj ne spodbujajo drugačnosti, enakopravnosti in ne zmanjšujejo hierarhije med spoloma.

Feministične in medijske teorije pa se v sodobnem času v veliki meri ukvarjajo tudi z reprezentacijami **ženskega telesa in z njenim videzom**, kajti žensko telo »/.../ je postalo glavni predmet pozornosti in prav zato so prevladujoče seksualne definicije, postavljene v ženska telesa, torej v njihov videz. Prevladujoči diskurz v polju odnosa moški-ženska pogosto vztraja v poudarjanju žensk kot estetskega spola« (Praprotnik, 2000: 121). Ženske so torej »/.../ prisiljene, da se na določene načine naredijo privlačne. Ti načini vključujejo podreditev stališču kulture o primernem seksualnem vedenju. Ženski videz je obtežen s kulturnimi vrednotami in ženske morajo oblikovati svojo identiteto v okviru teh vrednot, ali pa – s težavo – njim navkljub« (Praprotnik, 2000: 121). Na podlagi normativne podobe ženskega telesa se torej dandanes oblikuje ženska identiteta in identiteta žensk (Bahovec v Bogovič, 1996: 223).

Žensko telo je reprezentirano vsepovsod; v filmu, medijih, reklamah. Telo pa je tako predstavljeno kot stvar, kot blago na svobodnem trgu (Bahovec v Bogovič, 1996: 224). Žensko telo v medijski družbi tako postaja produkt, ki se zelo dobro trži.

5. MITOLOGIJE IN MITSKE PODOBE ŽENSK

Medijski prostor tako ponuja kar nekaj mitskih podob ženske. Obstaja precej različic definicije mita,¹³ a kot trdi Velikonja (1996), mit ni zgolj nesmiselna zgodba, ki se pripoveduje, ampak je tudi realnost, ki se živi. Po njegovem mnenju je mit vitalna sestavina človeške civilizacije: »Mit je dejavna ter skrajno pomembna kulturna sila« (Velikonja, 2003: 17). Po McNeilu se mit nahaja v samem temelju človeške družbe (v Velikonja 1996: 14).

Analiza mitov neke sodobne družbe je potemtakem vselej analiza njenih najbolj samoumevnih, najbolj razširjenih in seveda najpomembnejših resnic, ki jih ta družba goji o sebi in o drugih. V tem pogledu torej dogajanj v družbi ne moremo nikoli dovolj razumeti, če ne poznamo njene mitologije. Pri mitologiji neke družbe gre za način njenega samodojemanja in samopredstavljanja (Velikonja, 1996: 26). Po Barthesu je mit način konceptualizacije predmeta, ki je široko sprejet znotraj neke specifične kulture in zgodovinskega obdobja. Miti tvorijo verige med seboj povezanih konceptov, ki omogočajo razumevanje stvarnosti (v Baker, 2001: 69).

Vsaka človeška skupina torej goji svojo mitologijo; izoblikovane mitske konstante so nujni sestavni del njenega dojemanja sebe. Edina razlika s preteklimi dobami je v tem, da je v razsvetljenem času mitologija stopila v profanost, in se natiho, nevidno, nezavedno, kapilarno pojavlja v institucijah, kot so šolstvo, mediji, množična kultura (Velikonja, 2003: 5). Jean Baudrillard ugotavlja, da je mit v času med obema vojnama in hladno vojno »kot imaginarna vsebina preplaval film. Mit pregnan iz realnega z nasilnostjo zgodovine, je našel svoje zavetje v filmu« (v Velikonja, 2003: 8).

Prepričevalna moč mita, da oblikuje naslovnikov pogled na svet in da si prisvoji njihova dejanja, je predvsem v mehanizmu zamenjevanja splošnega, občega z osebnim, posamičnim. Splošno dobiva različna imena: nacionalno, družbeno, razredno, spolno, versko itd.

Mitologija je tako pomemben element ljudske, sodobne umetniške in množične produkcije, številne legende, epi, cerkvene dogme, pravljice ali filmi so le manifestacije najgloblje, enostavne vkodirane skrivnosti - mitema. Zaradi svoje pripovedne aktivnosti so te zunanje derivacije dojemljive človekovemu zavednemu, medtem ko je tihi nukleus naslovljen na nezavedno (prim. Velikonja, 1990: 4-5). Mit je namreč del tiste družbene dimenzije nezavednega, ki simptomatično izbruhne v popularni kulturi, pa naj bodo to ljudske pripovedke ali filmi. Mit je prelom, točka, v

¹³ Obstaja več teorij, ki se ukvarjajo z mitom. Antropološke se na primer nanašajo predvsem na iskanje vzporednic in povezav med mitom in družbenim redom, evolucionistični pristop razlaga o iracionalnosti motivov, funkcionalizem se osredotoča na funkcijo mita v družbi (mit zagotavlja vzpostavljanje družbenega reda, mitski dogodki imajo neko težo, mit poseduje normativno moč fiksiranja običajev, sankcioniranje načinov vedenja ter poudarjanja dostojanstva in pomena institucij), struktur-funkcionalizem obravnava za izhodišče mita konkreten družbeni tekst ipd.

kateri se družbeno in nezavedno prekrivata, kot tak pa omogoča preučevanje družbene dimenzije nezavednega. Glede na to, da je v sodobni družbi vse več informacij, ki jih sprejema posameznik, posredovanih preko medijev, je zanjo značilen vse večji pomen simbolnega okolja oziroma kulture, okolja diskurzov, znakov, simbolov, reprezentacij, ki pa jih ustvarja človek.

Značilnosti mitske pripovedi je mogoče najti tudi v filmu, predvsem jim lahko sledimo v zakonitostih njegovega pripovedovanja – npr. od dramaturškega loka do polarnega določanja likov spolov v skladu s stereotipi. Mit tako vedno opravlja neke funkcije v družbi, kar lahko opazujemo tudi pri delovanju mitske govornice v filmih:

- indoktrinira nove člane družbe, ki jo izvajajo nosilci tradicije.
- javno, čeprav zavito, prenaša nezavedne želje.
- ponavljanje in variacije mita na fiziološki naravi človeških možgan izzovejo reakcije, intelektualne in emocionalne efekte.
- s svojo pripovedjo skuša doseči rešitev kakšnega problema, npr. eksistencialni miti, miti o nastanku človeštva, spolne razlike itd.
- zagotavlja fantazijske rešitev travm in hkrati ohranja koherentni sistem družbenih pravil.
- ponuja racionalne razlage, ki jih podpira s sklicevanjem na čustva, predsodke in stare navade naslovnikov
- razloži nasprotja med človekom, naravo, življenjem in smrtjo in odnose med ljudmi ter do sveta okoli nas itd.

5.1. Miti o ženskah

Raziskovalci mitov ugotavljajo, da je večina mitov medkulturno univerzalnih in da imajo izrazito enolično strukturo, kar velja tudi za mite o ženskah. V konkretni realnosti se ženske lahko kažejo z zelo različnih zornih kotov, a vsak od mitov, ki so bili izoblikovani o ženski, jo domnevno v celoti povzema: vsaka ženska naj bi bila edinstvena, posledica tega pa je, da obstajajo številni nezdružljivi miti o ženskosti (de Beauvoir, 1999: 343). Torej obstaja neka temeljna

ambivalentnost glede žensk.¹⁴ Mitske podobe ženskosti bi našli že v grških mitoloških zgodbah, kjer so ženske device (ranljive boginje, npr. Artemida, Atena, Hestia); so tiste, ki zasedajo tradicionalne vloge žene, matere in hčere (npr. boginje Hera, Demetra, Persefona); najdemo pa tudi neodvisne, samostojne ženske (npr. boginja Afrodita). V zahodni družbi pa ponujajo izhodišče za analizo tri mitološke ženske podobe, in sicer helenistična Pandora, krščanska Eva in židovska Lilith. Te tri ženske imajo skupne značilnosti. Ustvarjene so bile zato, da grešijo. Za svojo lepoto, razkošnimi oblekami in okrasjem pa skrivajo izdajalski značaj. Lastnosti ženske, kakršne opisujejo miti o Pandori, Evi in Lilith predstavljajo in reproducirajo zahodnjaška moralna stališča o ženskem značaju in osebni videzu. Žensko tako prikazujejo kot zvito in lahkoverno, ki ji ne gre zaupati, saj uporablja svojo lepoto in razkošje, da bi zapeljala moškega in ga uničila. Takšna mitološka interpretacija ženske pa služi tudi kot temelj za mitske podobe ženske, ki se pojavljajo v medijih (prim. Tselon, 1995: 46-47). Feministične teoretičarke zatorej kritično negativno vrednotijo mitologije, saj mit, kot del kulturnega koda, ki se reproducira v medijih, s poudarjanjem razlik med moškim in žensko uteleša vrednote, ki moškim omogočajo oblast v družbenem in političnem življenju.

Branje mita se lahko kaže v praktično dobesednem preslikavanju mita v realnost. Pri interpretaciji medijskih podob žensk, ki nas obkrožajo, razumevanje teh podob pogojuje družbeno-kulturno ozadje oziroma kontekst, v katerega smo umeščeni. Pomen pri tem ni lociran zgolj v tekstu samem, temveč se ustvari v interakciji med občinstvom in sporočilom.

Ko sta tekst in občinstvo del ene same, tesno povezane kulture ali subkulture, je interakcija gladka in neutrudljiva, konotacije in miti, od koder tekst vleče pomene, pa so v skladu s tistimi, ki jih uporablja občinstvo. Če pa te skladnosti med temi elementi ni, zahteva »branje« teh pomenov izjemen napor (Fiske, 1990: 70).

5.2. Mit o materinstvu

Mit o materinstvu je eden izmed najbolj razširjenih mitov v zahodni družbi in tudi zelo pogosto reproduciran v medijih. Je komplementaren mitu o očetovstvu in moškosti. Materinjenje je tako družbeno nevprašljivo predpostavljena ženska želja. Za mater pa se nevprašljivo predpostavlja,

¹⁴ Ženske so v času renesanse uvrščali med Satanove pomočnice. Ženska v renesansi je bila po eni strani povečevana kot boginja in visoko spoštovana, po drugi strani pa so ljudje do nje čutili strah. Ženska je bila tista, ki daje življenje in ki hkrati privablja smrt.

da ima zalogo neskončne ljubezni, ki jo razdaja otrokom. Materinstvo je kakor sestavni del ženske spolne identitete (Hrženjak, 1999b: 57).

Mit o materinstvu ima svoje korenine v krščanstvu. Cerkev namreč izraža patriarhalno kulturo in ji služi, v njej pa se za žensko spodobi, da je priključena moškemu: samo kot njegova pohlevna služabnica bo lahko postala blagoslovljena svetnica. Tako se je v jedru srednjega veka izoblikovala najbolj dovršena podoba ženske. V kultu device Marije se dopolni najvišja zmaga moških in to je dokončni poraz ženske. Kakor podložnica bo lahko spoštovana. In ker je bila zaslužnjena kot Mati, bo tudi ljubljena in spoštovana predvsem kot mati (de Beauvoir, 1999: 247). Ko torej katoliki častijo žensko v bogu, jo na tem svetu obravnavajo kot služabnico: in še več, bolj kot od nje zahtevajo popolno podložnost, bolj zagotovo jo vodijo po poti njenega zveličanja. Njena usoda je predanost otrokom, možu, domu, posestvu, Domovini, cerkvi in to je usoda, kakršno ji je buržoazija vedno pripisovala (de Beauvoir, 1999: 317).

Devica Marija je seveda v popolnem nasprotju z Evo, grešnico, ki je s svojim dejanjem povzročila izgon iz raja. Devica Marija je utelešenje dobre matere, njene lastnosti pa so visoko čislane. Mati z lastnostmi Eve pa bo obravnavana kot slaba. Poglejmo si spodnjo tabelo, v kateri je nazorno prikazano, katere lastnosti so pripisane Evi, in so lastnosti slabe matere, ter katere so lastnosti, pripisane devici Mariji in definirajo dobro mater (prim. Hrženjak, 1999b: 57-61).

Eva	Devica Marija
kriva	nekriva
seksualna	aseksualna (brezmadežno spočetje)
neposlušna	poslušna (glej dekla sem gospodova)
vprašanje avtoritete (ne sprejme božjega načrta kot danega)	nevprašljivost avtoritete (brezprizivno pokoravanje)
nevarna	nenevarna
aktivna-vzela prepovedan sad	pasivna
Slaba mati	Dobra mati

Tabela 1. Mit o materinstvu, primerjava pripisanih lastnosti Eve in device Marije.

Ženske naj bi torej težile k podobi device Marije, vendar pa hkrati tega ideala nikoli ne bodo mogle doseči, ker ne morejo biti hkrati device in matere. Mit o materinstvu tako nenehno in izvorno producira **krivdo** zaradi spola samega. Za vsako nepopolnost je kriva ženska sama, ta odgovornost (krivda) pa je razširjena na kolektivno raven (zadeva nacijo, njen družbeni red in v končni fazi celoten svet). Funkcija krivde je v vzpostavitvi gospostva nad žensko, njenim telesom in načinom materinjenja. Materinjenje je tako vezano na koncepte družine in razmerja gospostva (prim. Hrženjak, 1999b: 57-61).

Za Slovence je mit o materinstvu še posebej pomemben in značilen, in to ne le zaradi Cankarjevega romana *Na klancu*, temveč tudi zaradi katolicizma, prisotnega na naših tleh. Kot piše Musek, lahko iz relativno prevladujoče vloge materinskega nadjaza izpeljemo nekaj tipično slovenskih značilnosti, na primer povečevanje materinskosti, domačijskosti in njunih simbolov, občutje in nostalgija zakoreninjenosti, tradicionalnost, družinska orientacija, zavrta ekspanzivnost in depresivnost (Musek, 1994: 170).

5.3. Mit o lepoti

Drugi mit, ki v sodobni medijski družbi močno oklepa ženske v svoj prijem, pa je mit o lepoti. Ženske so si skozi zgodovino priborile legalne pravice, da se lahko izobražujejo, vstopajo v poklice, ki niso tipično ženski, spreminjajo prepričanja o svoji družbeni vlogi itd.

Toda ženske se ne počutijo tako »svobodne«, kot bi se lahko; bolj kot so ženske prebile legalne in materialne zavore, bolj striktno nanje vplivajo podobe lepote (Wolf, 1991: 9). Mit o lepoti je kot politično orožje, naperjeno proti ženskam. Ta mit je prevzel tisti prazen prostor, ki je nastal, ko so se ženske odrekle svoji prvenstveno domicilni vlogi. Mit lepote pripoveduje zgodbo o lepoti, kot da ta objektivno in univerzalno obstaja. Kot pravi Wolfova, jo ženske morajo posedovati, moški pa si morajo želeti žensk, ki jo posedujejo. »Kajti močni moški se borijo za lepe ženske, lepe ženske so reproduktivno tako bolj uspešne. Ženska lepota se torej povezuje z rodnostjo in ker ta sistem temelji na spolni izbiri, je neizogiben in nespremenljiv« (Wolf, 1991: 12). Toda »lepota ni univerzalna, niti ni nespremenljiva, v različnih kulturah so različne stvari dojete kot lepe. Lepota nima funkcije evolucije: ideali so spremenljivi. Lepotni mit ni bil nikoli isti (starejše ženske lahko poročijo mlajše moške), tudi moški se lepotičijo (torej ne samo ženske), za mit lepote ni

nikakršnih bioloških in zgodovinskih argumentov. Mit o lepoti pravzaprav predpisuje vedenje in ne videz« (Wolf, 1991: 13).

Mit o lepoti pa pripoveduje še zgodbo o lepi, poželjivi, a neumni, trapasti ženski. Kultura stereotipizira ženske na način, da lepoto povezuje z neinteligentnostjo. Torej ženskam je dovoljeno ali lepo telo ali pa pamet, nikoli oboje (Wolf, 1991: 15). Mit o lepoti pa ima še eno dimenzijo, in sicer govori o mladosti in nedolžnosti, ki sta dojeti kot lepi, o starosti pa kot nelepi in strah zbujujoči.

Kako se ta mit utrdi v družbi in v odnosih med spoloma? Pravljice iz zgodnjega otroštva postavijo dobro podlago, potem pa se te podobe reproducirajo v različnih diskurzih, še posebej v medijih, reprezentacije modelov in manekenk v ženskih revijah, v oglasih, na filmskem traku itd. Mit lepote pa se v sodobni družbi ohranja tudi v povsem materialnih zadevah: lepota je plačana več (manekenke, igralke, plesalke, spremljevalke), poleg tega pa vedno bolj postaja tudi merilo za najem ženske delovne sile.

Lepotni ideal je tako postal v sodobni družbi skorajda že zapoved in obsesivno pomemben. Ta mit je svojo sodobno obliko dobil v času vzpona industrializacije, ko je bila uničena delovna enota družine, ko smo bili priča vzponu srednjega razreda in ko so se zvišali standardi za življenje, ko so se pojavile nove tehnologije (npr. fotoaparati, kamera), ki so začele množično ustvarjati in razširjati podobe, kako naj bi ženske izgledale.

Kot zatrjuje Wolfova, mediji in oglaševalci ter industrija (prehrambena, kozmetična, oblačilna ipd.) dandanes načrtno ohranjajo mit o lepoti, kajti »sodobna ekonomija je odvisna od reprezentacij ženske znotraj tega mita lepote« (1991: 17). Ali kot je pripomnil ekonomist Gilbraith: »Koncept ženske, ki je ujeta v »feminilno mistiko« mora obstajati zato, da se prikrije dejstvo, da je ženska kot potrošnica neprecenljiva za razvoj industrijske družbe. Obnašanje, ki je bistveno zaradi ekonomskih razlogov, je transformirano v družbeno vrednoto« (v Wolf, 1991: 18). Torej, kar se zdi kot pogled moških na zadevo (lepo, urejeno, negovano, vitko žensko telo), je pravzaprav tisto, česar si od ženske in za žensko želijo oglaševalci in industrija. Kot dodaja Wolfova, pa mit o lepoti postaja še posebej pomemben v sodobni družbi, saj se ženske vedno bolj približujejo družbeni moči, s tem mitom pa androcentrična kultura poskrbi, da ženske družbene moči dejansko ne dobijo.

6. ŽENSKA NA TRAKU HOLLYWOODSKEGA FILMA

V letih pred 1. svetovno vojno so bile Francija, Anglija in ZDA glavna središča filmske industrije, ki so tekmovala na svetovnem trgu. Danes pa na mednarodnem trgu »filmske zabave« zaradi spleta okoliščin oz. predvsem zaradi vpliva prve svetovne vojne na evropski film vlada Hollywood. Hollywoodska produkcija je obsežna, trg, ki ga hollywoodski filmi dosežejo, pa globalen. Stereotipi in vloge, producirani na filmskem traku hollywoodskega filma, tako torej dosežejo ne le ameriške, temveč tudi evropske množice. Opis teh tipov je pomemben ravno zaradi vpliva, ki ga ima hollywoodski film na »globalnem trgu«, torej tudi na slovensko filmsko proizvodnjo in na slovensko občinstvo.

Hollywoodski filmski studii so kaj kmalu po iznajdbi naprav za snemanje in predvajanje filma začeli s proizvodnjo filmov. Ti so bili v skladu s tehničnimi zmogljivostmi sprva nemi. Ravno zaradi tehnične nezdržljivosti zvoka s sliko so morali prve filmske like izoblikovati s pomočjo kostumov, mimike obraza, šminke, gestikulacije in podobno. Tako je že v nemih filmih veljalo,

da oprijeta, načičkana obleka predstavlja zapeljivko, navadna dnevna (tudi delovna) obleka predstavlja prodajalko, delavko ali kaj podobnega, skromna, nezahtevna oblačila po možnosti s predpasnikom pa predstavljajo mater. V nemih filmih je torej kraljevala značilna hollywoodska fikcija, ki še danes sovпада z reprezentacijami žensk in ki jo je mogoče razbrati iz besed slovenske hollywoodske igralka Zalle Zarane: »/.../ In moje vloge? Jaz sem »ženska moških« zapeljivka, nasprotnica, apaška kraljica, revolucionarka, kreolska izkušnjavka, vampirka, omreževalka. Vse to sem jaz– demon, če hočete« (v Furlan, 1988: 26).

Ko je po obdobju nemega filma nastopila doba zvočnega klasičnega hollywoodskega filma, so se tako reprezentacije ženskosti kot navedeni ikonografski elementi ohranili. Tako je žensko pajka in vamp žensko (nevarna, neusmiljena, nezadovoljna, smrtonosna ženska, ki uničuje tako moške in ženske)¹⁵ nemih filmov nadomestila fatalna ženska, ki je definirana kot »neustavljivo privlačna ženska, posebej tista, ki vodi moške v nevarnost ali katastrofo.

Je skrivnostna in poželjiva ter hkrati manipulativna in moškega zapelje ter ga prepriča v svojo vdanost in iskrenost« (http://www.moderntimes.com/palace/film_noir/).

Fatalna ženska, ki je ikona črnega filma oziroma filma noir, je torej za moškega utelešenje grožnje in nevarnosti. Fatalka namreč »svojo ženskost uporablja kot masko, za katero moški sumi, da skriva nekakšno nevarnost, a se ji kljub temu ne more upreti. Ker fatalka izkorišča zaupanje moškega, je ob koncu filma vedno poskrbljeno za njeno moralno kazen« (Macdonald, 1995: 102). Že pred drugo svetovno vojno, in sicer v tridesetih letih, je ob fatalni ženski obstajal tip neodvisne, klepetave, pametne in hkrati norčave junakinje, ki je bila predvidljiva v svojem lovu na moške. Njeno življenje se je vrtelo zgolj okoli moškega. Ta ženska je bila utelešenje popolne ženske svobode pri izbiranju družbenih okvirov, ki so ji všeč. Tak tip ženske so upodabljale Carole Lombard, Claudette Colbert in Katherine Hepburn (Slapšak, 2000: 45).

Po koncu druge svetovne vojne pa se na ameriškem filmskem traku pojavi protagonistka, ki je pretežno zvesta in potrpežljiva deklica, včasih sicer razpeta med dolžnostjo in strastjo, a se na koncu vedno odloči v prid dolžnosti.

Po koncu obdobja črnega filma in fatalne ženske v šestdesetih in sedemdesetih letih sledimo upodabljanju neumnih, bebastih blondink in seks bomb, ali kot zapiše Svetlana Slapšak, »/.../ preko pasivnih pinup deklet se je skozi emancipacijsko energijo pojavila različica zapeljivke v

¹⁵ V mnogih filmih tridesetih in štiridesetih let jo je upodobila Mae West.

filmih in popularni kulturi 60. in 70. let, torej nimfeta, pretirano mlada, a spolno izzivalna ženska deklica« (2000: 23). Najbolj prepoznavna platinasta blondinka tega časa je seveda Norma Jean Baker alias Marilyn Monroe, ki je v filmih največkrat upodabljala žensko naivko.

Torej žensko, ki je izžarevala otroško naivnost in omejenost, ki je bila boječa, nežna, a hkrati seksapilna. Podobne vloge so odigrale še Jean Harlowe, Lana Turner, Kim Novak... Hollywoodski film pa je v šestdesetih letih trapasti seks bombi ob bok postavil pametno, uglajeno, ubogljivo, spoštljivo damo (npr. Grace Kelly) ter občinstvu sugeriral, katera od obeh vlog je družbeno sprejemljivejša in bolj koristna.

Hollywoodski film je torej prikazoval poseben tip dame, soproge ali pomočnice, ki je bila portretirana kot sposobna, samozavestna, ki si je želela ekonomske neodvisnosti in zaposlitve, vendar pa je nekako ostajala v ozadju.

Ženska šestdesetih, ki je mislila s svojo glavo, je imela vedno težave, kljub temu, da je delovala samozavestno in na videz enakopravno moškemu. Moškemu je morala vedno popuščati. In če je poleg svoje kariere obvladovala tudi hišne posle (npr. Doris Day kot ukročena trmoglavka v filmu »Pillow Talk« iz leta 1959), je skoraj vedno končala v naročju moškega oziroma v svoji primarni vlogi ženske kot soproge, kjer je bila zaščitena pred stiki s stvarnim svetom, obkrožena z gospodinjskimi aparati, odvisna od samopostrežbe, frizerskega salona in blagovnice. Take vrste zaprta, higienična ženska je bila idealna ženska v obdobju po vojni.¹⁶ Tak tip ženske je nadomestil močne, žilave, neodvisne, samostojne ženske filma noir. Moški pa so bili v teh filmih vse večkrat reprezentirani kot galantni Don Juani ter pozorni Casanove, vrh takšnih reprezentacij pa je doživel karakter Jamesa Bonda v filmih o tajnem agentu, Jamesu Bondu. Sedemdeseta leta so razkrivala ranljivost ter bridkost ženske duše. Filmi sedemdesetih so prikazovali, da sta samostojnost in zmešnjava sorodni (Slapšak, 2000: 48).

Osemdeseta in devetdeseta leta so prinesla filme, ki so se začeli tematsko ukvarjati s celo paleto ženskih izkušenj. Tako lahko v osemdesetih spremljamo ženske, ki zmorejo vse, lahko so uspešne poslovne ženske ali pa raziskovalke, detektivke, vohunke, policistke itd. Vseeno pa zgolj v nekaterih filmih s konca osemdesetih vidimo žensko kot močno, neustrašno bojovnico, ki poleg svoje hrabrosti kaže tudi čut za bližnjega in svojo ženstvenost (npr. Sigourney Weaver v filmu

¹⁶ V tem času je v ZDA namreč vladalo obdobje cenzure, torej je bilo določeno, kaj bo posneto. Pri tem je bilo pomembno, da so v medijih (pa tudi filmih) prisotne politično neaktualne teme: če pa so že prikazovali politične teme, so bile izrazito protikomunistično usmerjene. Temu čistunstvu se je uprl studio United Artists, ki je snemal drugačne filme kot hollywoodski studii.

Alien). Filmi tudi vse bolj raziskujejo odnose med ženskami, ženske si vse bolj pogosto pripovedujejo življenjske zgodbe, hkrati pa je prikazana vrednota prijateljstva in pomoči v stiski (npr. Cagney in Lacey iz leta 1982, Thelma in Louise iz leta 1990, Jeklene magnolije iz leta 1989). V istem obdobju se pojavijo filmi, ki prikazujejo uspešne ženske, ki svojo kariero naenkrat podredijo otrokom (Diane Keaton v filmu Baby Boom, leta 1987). V osemdesetih letih, ki predstavlja dobo vedno večjih zahtev po enakopravnosti moških in žensk na vseh področjih življenja, in nato tudi v devetdesetih letih, pa se v ameriških filmih pojavijo reprezentacije moškega, ki je čuteč oče nasproti neskrbni materi (Kramer proti Kramerju iz leta 1979, Trije moški in otrok, leto 1987).

Filmi tega časa pa pokažejo tudi, kako se moški znajde v vlogi ženske (Dustin Hoffman v filmu Tootsie leta 1982) in kot varuška (Robin Williams kot Mrs. Doubtfire leta 1993). V filmih devetdesetih let ter v prvih letih 21. stoletja pa je raznovrstnost reprezentacij ženskih izkušenj in doživetij skorajda neulovljiva v en sam tip. Ženske so lahko prikazane skorajda v vseh vlogah, ki jih tudi sicer zavzemajo v vsakdanjem življenju. Tako so lahko odvetnice, sodnice, umetnice, arheologinje, političarke, ljubimke, žene, mame, mačehe, gospodinje, tašče, prijateljice...

V zadnjih nekaj letih sicer izstopajo osamljene, ranljive, pa vendar simpatične ženske, ki si obupno želijo moškega (Bridget Jones), ali pa samostojne, neodvisne, spolno živahne ženske, ki si ob sebi prav tako želijo moškega (Seks v mestu).

Ženske so torej v hollywoodskih filmih nastopale v različnih vlogah, ki so se spreminjale tudi glede na družbene in kulturne značilnosti posameznih zgodovinskih obdobj. Ženske so bile na hollywoodskem filmskem traku reprezentirane kot vamp ženske, usodne zapeljivke, navihane in norčave gospodične, naivna dekleta, trapaste blondinke, seks bombe, ustrežljive soproge, super ženske ali osamljene, ranljive ženske.

7. PROBLEMI SLOVENSKEGA FILMA

Slovenski film ima v primerjavi s produkcijo hollywoodskega filma, pa tudi v primerjavi s produkcijami filmov drugih evropskih držav, samosvojo tradicijo. Slovenci kot literarni, politični in kulturni narod-zamudnik (Brenk, 1980a: 34) dolgo sploh nismo prišli v poštev, da bi se mogli udeleževati v tekmi drugih narodov pri oblikovanju filmskega umetniškega izraza. Šele po drugi svetovni vojni so se nam odprle možnosti, da aktivno vključimo umetniški izraz filma v svoje kulturno dogajanje. Od prvega predvajanja filma v Parizu leta 1895 je bilo za predvajanje prvega filma pri nas potrebnih dobrih 50 let.

Za ilustracijo, v svetu že dolgo niso več snemali nemih filmov, ko so pri nas šele posneli prvega, in ko so polemike o zvočnem filmu po svetu že dokaj potihnile, je Župančič pri nas šele izjavil tiste svoje slavne besede, da »/.../ ne bomo uspeli pobiti tona filma« (v Furlan, 1988: 32). Na slovenski film pa ni vplivala zgolj časovna zamuda pri snemanju filmov, temveč tudi takratno družbeno-politično stanje in dogodki tistega časa (npr. vpetost Slovenije v Jugoslavijo, socialistična kulturna politika itd.), kot tudi kulturne značilnosti slovenskega naroda (pomen gledališča),¹⁷ nezanemarljivo vlogo pri tem pa ima seveda tudi kapital, ki je zagotavljal snemanje filmov pri nas. V nasprotju z versajsko Jugoslavijo (1918-1941), ki ni namenjala denarja za film,¹⁸ se je avnojska Jugoslavija (1945-1991) za film zelo zanimala in ga tudi izdatno podpirala.¹⁹

¹⁷ Mnogi kulturniki so pred drugo svetovno vojno trdno zagovarjali prepričanje, da film kvarno vpliva na razvoj gledališča, da ga zavira. V tem duhu je bilo v časopisu *Dom in svet* tudi zapisano: »Slovensko gledališče je pokopano, na njegovi gomili cvete bohotno strupena roža-film (v Šimenc, 1996: 51).

¹⁸ V tem času smo vseeno dobili kar nekaj zakonov in uredb, ki so urejali filmsko proizvodnjo, kot ugotavlja Brenk. Prvi tak zakon z dne 5.12.1931 je urejal promet s filmi, tako tujimi kot domačimi. V njem je bilo določeno, da se podpira domačo filmsko industrijo na način, da bo moral vsak bioskop v Jugoslaviji na 1000 metrov tujega filma

Toda film so podpirali namenoma, saj so bili politiki večinoma prepričani, da je film uporabno sredstvo za širjenje komunistične ideologije. Zato so film tudi močno nadzorovali vse tja do sedemdesetih oziroma osemdesetih let, ko so ključne odločitve o njem za vse republike prihajale iz Centralnega komiteja Zveze Komunistov Jugoslavije. Tam so odločili, kaj bomo sprejeli od Sovjetov, kaj od Američanov, katere filme bomo uvozili in kakšne posneli. Slovenski film je v tistem obdobju tako ves čas živel večinoma od državne podpore.²⁰

Slovenski film torej nikoli ni bil v službi filma kot takega, ampak vedno v službi Naroda, morale, politike, ideologije, to pa zato, kot je leta 1968 pisal Rožanc, ker strukturo slovenske zavesti poganja leninska parola: »Od vseh umetnosti je za nas najvažnejši film« (Rožanc v Vrdlovec, 1988: 173). Tudi Frelih meni, da je Lenin odločno vztrajal pri tezi, da mora revolucionarna zavest prodreti v delavski razred in postati njegova last, in ker ima film, kakor je dobro znano, zelo velik vpliv na oblikovanje kulture vsake družbe, je tako zelo pomemben (Frelih et al., 1980: 177). Filmska umetnost je najpomembnejša za proletarsko državo, ker je film neposredno povezan z revolucijo in ima zato docela določene naloge in cilje, ne le kot ustvarjalna zvrst, temveč tudi kot propaganda, vzgojno sredstvo in pedagoški učbenik (Frelih et al., 1980: 178). Matej Bor je na ustanovnem kongresu društva slovenskih filmskih delavcev v tem tonu dejal: »Zavedajmo se, da je film ena najpomembnejših umetnosti tudi za nas. Storimo vse, kar je v naši moči, da ga dvignemo na višino, dostojno naše kulturne tradicije in vredno naših revolucionarnih naporov, ki si z njimi ustvarjamo novo življenje« (Bor v Vrdlovec, 1988: 38).

Po Brenku bi moral biti film socialističen po vsebini in naroden po obliki (1980a: 20), takšna miselnost pa je povzročila, da so se na jugoslovanski oziroma slovenski filmski sceni odvijali nenehni procesi boja za vpliv na politično, moralno in na duhovno življenje jugoslovanskega

igrati 100 metrov domačega filma in da bo moral vsak uvoznik tujih filmov na 1000 metrov tujega napraviti 70 metrov domačega filma. Ta zakon bi po besedah Brenka lahko rodil najidealnejše uspehe, če bi ga izvajali tako, kakor je določal. Toda praksa ga je uničila. V finančnem zakonu 1933-34 je bil izbrisan 7. člen, ki je določal uvoznikom tujih filmov, da bi na 1000 m tujega traku proizvajali 70 m domačega filma (Brenk, 1979: 43).

¹⁹ 3. julija 1945 je izšla Uredba o ustanovitvi filmskega podjetja DFJ, ki je legalizirala delo filmarjev. 4. maja 1947 pa je izšel Zakon o petletnem planu razvoja narodnega gospodarstva FLRJ v letih 1947-1951. 17. člen tega zakona govori o nalogah »prosvete in kulture« in nalaga le skope obveznosti področju kinematografije – Slovenci naj glede na svoj ustvarjalni potencial izdelajo po pet dolgih igranih filmov na leto in 10 do 15 kratkih, vsako leto pa je predviden en film za otroke in mladino (Brenk, 1980a: 102). Uradni list FLRJ, z dne 18. aprila 1956, pa objavlja Temeljni zakon o filmu, ki velja vse do 7. februarja 1974 (Brenk, 1979: 95).

²⁰ Državno subvencioniranje, značilno za vsa leta Titove Jugoslavije, pa je že leta 1968 odlično osvetlil Janko Kos. Opozoril je, da »tisti, ki subvencionira, s subvencijo v finančnem pogledu ničesar ne tvega. Pač pa tvega kvečjemu politično in ideološko. Od tod popolnoma naravno sledi, da bo v svojih odločitvah izrazilo konservativen, saj bo bolj naklonjen preizkušenemu, standardnemu, konvencionalnemu filmskemu delovanju ali pa nečemu, kar je na videz novotarsko, a je tako abstraktno in odmaknjeno pravemu življenju, da v nobenem pogledu ne more postati problematično« (Kos v Šimenc, 1996: 64).

oziroma slovenskega filmskega gledalca (Brenk, 1980a: 30).²¹ Opisanemu razumevanju filma in takratni ideologiji je bil slovenski film podrejen vse do devetdesetih let. Različni časopisni teksti iz konca osemdesetih let namreč ugotavljajo, »kako jugoslovanski film še vedno zlepa ne more izplavati iz ideološkega akvarija, polnega političnih travmatizmov« (Vrdlovec, 1988: 15) oziroma da je »slovenski stalinistični mit trajal nekaj let, in je postal takorekoč arhetip, nacionalna in rasna podzavest, pramisel, vedenjski in vrednostni pramodel« (Vrdlovec, 1988: 202).

Druga značilnost slovenskega filma je njegova dolgoletna podrejenost literaturi. Že Inkret je leta 1968 ugotovil, »da slovenskega filma tako rekoč ni,« to pa zato, ker »ostaja pastorek literature oziroma nekaterih ideologij literature, med katerimi je nacionalna prevladujoča« (Inkret v Vrdlovec, 1988: 175; prim. Vrdlovec, 1988: 12).

Ali kot je kritično razmišljal že Rožanc: »Slovenci mislimo in čustvujemo izključno v besedi, literarno in zaprto, nikakor pa ne v sliki, filmsko in odprto« (v Vrdlovec, 1988: 173). Slovenski film torej že od samega začetka ni našel svojega pristnega filmskega izraza in je bil posnet z literarnimi prijemi.

Ta podrejenost literaturi pa je vplivala še na to, da je, kot pravi Štefančič: /.../ slovenska zavest slovenskemu filmu predpisala ukvarjanje s slovensko književnostjo, z ekranizacijami slovenskih slovstvenih del – slovenski film je bil le popularizator in ilustrator slovenske literature, le prevajalec književnih vrednot/.../« (Štefančič, 2005: 254). Mnogi so bili namreč mnenja, da je dobra, tradicionalna, po možnosti časovno nekoliko odmaknjena literatura že pogoj za filmsko uspešnost. To je zraslo iz prepričanja, da ima slovenska literatura po nekem nenapisanem pravilu izredno izdelane karakterje in precej tradicionalne, a močne fabule, kar naj bi vplivalo tudi na uspešnost slovenskega filma pri občinstvu, in gledalcem nudilo močan identifikacijski potencial.²² Odločanje za ekranizacijo literarnih del pa hkrati pomeni izrabljanje že preverjenih kvalitet, odpade pa želja po neposredni posodobitvi. Vendar pa so obstajali tudi drugi, praktični razlogi, da je bil slovenski film tako zelo naslonjen na literaturo.

²¹Slovensko filmsko zgodovino so zaznamovali tudi dolgotrajni in ostri boji za narodne filmske proizvodnje posamičnih jugoslovanskih narodov in zoper eno samo proizvodnjo v Beogradu, skratka zoper centralizacijo filmske kulture.

²² Kar je pomembno ravno iz razloga komunistične ideologije, da je treba na »proletariat« vplivati.

Med njimi bi lahko omenili pomanjkanje izvirnih scenarijev, aktualnost besedil, njihova pripravnost za prenos, posebna naklonjenost avtorja literarnemu besedilu in seveda tradicija v svetovnem filmu, posebno evropskem (Šimenc, 1996: 90).²³

Krize, ki so slovenski film kar naprej pretresale in ga na trenutke pretresajo še danes, so bile torej nepretrgoma povezane prav z odnosom film-literatura. Tudi Pirjevec v enem izmed Ekranov zapiše: »Kriza slovenskega filma je izjemno resna in težka zadeva, saj dokazuje, da se ni nič bistvenega premaknilo v temelju naše kulture; to je še vedno knjižna kultura oziroma kultura knjige. Nesreča je v tem, da se knjižna oziroma filmska kultura srečujeta na isti ravni in stopata bodisi v opozicijska bodisi v solidarnostna razmerja. Načeloma namreč film ni nasprotje knjižne kulture, je nekaj drugačnega od nje« (Pirjevec v Vrdlovec 1988: 250; prim Pirjevec v Šimenc, 1996: 99).

Slovenska literatura pa je povzročila še nekaj: slovenski film je odtujevala sodobnosti. Pri slovenskih filmih imamo namreč kot gledalci vedno občutek, da zamujajo, da niso dovolj aktualni, da so prepozni – da torej zamujajo tako za sodobnostjo kot za drugimi kinematografijami. Vedno izgledajo tako, kot da so nastali pred desetimi leti. Kermauner je rad poudarjal, da je problem slovenskega filma v tem, da stalno zamuja za Slovenijo in sodobnostjo, da ima zaostal odnos do sveta. Za zgled je dal *Svet na Kajžarju* (1952): »to je soc-realistična protikulaška agitka, ki bi bila sodobna in aktualna, če bi jo v kina poslali leta 1946 ali 1947, ne pa leta 1952, ko se je že začelo obdobje deziluzije in novo pojmovanje družbe in ko se je soc-realizem že poslovil. Nič drugače ni z *Veselico* (1960), če bi jo posneli sedem let prej, bi predstavljala neposredno kritiko politicizma, hladnosti, brezdušnosti, okostenelega dogmatskega racionalizma, tako pa je zamudila« (Kermauner v Štefančič, 2005: 251). Slovenski filmi so bili prepozni, zato so padali v prazno. Lotevali so se reči, ki sta jih literatura in gledališče problematizirala, desakralizirala in detabuizirala že nekaj let prej. Slovenski filmi so zgrešili in zamudili sodobnost, a to še ni bilo vse – zamudili so tudi sodobnost slovenske literature, pri kateri so črpali in ki so jo ilustrirali.

²³ Slovenski režiserji in scenaristi so z literarnimi deli sicer ravnali zelo različno. Največkrat smo priča svobodni predelavi (npr. filmi *Na svoji zemlji*, *Jara gospoda*, *Tistega lepega dne*, *Lucija*, *Amandus*, *Na klancu*, *Ljubezen na odoru* in *Balada o trobenti in oblaku*), zasledimo lahko tudi manjše odmike v zgodbi (*Cvetje v jeseni*, *Povest o dobrih ljudeh*), ali pa v celoti ohranjen potek literarnega dela (*Na valovih Mure*-iz omnibusa *Tri zgodbe*, *Idealist* in *Deseti brat*). Pri filmu *Draga moja Iza* pa se je režiser Vojko Duletič toliko odmaknil od literarne predloge, da je po premieri filma protestiral celo avtor romana, češ da je režiser razvrednotil njegovo delo in celo izmaličil njegovo misel (Šimenc, 1996: 90, 93).

Filmov, posnetih po literarnih delih, je bilo v slovenskem prostoru ogromno (po delih *Cankarja*, *Voranca*, *Kranjca*, *Kosmača*, *Bevka*, *Kersnika*, *Vandota*, *Ingoliča*, *Finžgarja*, *Tavčarja*, *Jurčiča*, *Potrča* itd.) in so že zato izgledali kot nekaj preteklega, bivšega, datiranega, arhaičnega, nesodobnega. Slovenski film se je s krizo nesodobnosti srečeval tudi v devetdesetih letih, ko je v filmu vladala »temeljna nezmožnost soočenja s specifičnim družbeno-zgodovinskim kontekstom družbenih sprememb post-komunistične tranzicije. Slovenski film devetdesetih ni uspel izkoristiti potenciala pristnih zgodb in podob, ki ga je ponujala konkretna družbena realnost neponovljivega zgodovinskega obdobja« (Tomanić, 2002: 19), prav tako se ni uspel spoprijeti s spremenjeno dejanskostjo družbene realnosti. Živa Emeršič o tem pravi: »Slovenski film je preprosto zaostajal za svojim časom. Bil je mimo, čisti anahronizem, vezan predvsem na preveč literarne scenarije,« (<http://www.mladina.si/tehdnik/200214/clanek/porto/>). Tudi Miran Zupanič je v tem oziru razmišljal o neobstoju povezave med slovensko kinematografijo in publiko: »Čas se je spremenil, film pa tega ni znal reflektirati. Ni bilo še pravega potrošniškega lagodja, ki bi ustvaril novo populacijo gledalcev. V kinu tako ni bilo niti zabave niti provokativnih političnih sporočil, kajti programiranje filmov še vedno ni bilo ravno demokratično. Erosa, ki bi privlačil širšo publiko, slovenski film ni imel« (www.mladina.si/tehdnik/200214/clanek/porto/). Kar so torej mnogi ugotavljali že leta 1977, torej, da je problem slovenskega filma neaktualnost in zamujanje z zgodbami, se je potrdilo tudi leta 2002. Problem slovenskega filma je morda tudi v tem, da so režiserji šele v obdobju po osamosvojitvi končno odkrili vrsto drugih žanrov (grozljivka, dokumentarni film, kriminalka, kriminalna komedija, srhljivka, train movie), ki jih prej v slovenskem filmu sploh ni bilo. Poleg tega so slovenski celovečerni filmi zadnjega desetletja polni marginalcev (klošarjev, čefurjev, barab, prostitutk ...), morda tudi zato, ker je od leta 1991 dalje samo 5 filmov posnetih po literarnih predlogah.

Problem slovenskega filma torej ni toliko v tem, da je film na platna skušal prenesti književna dela, katerim je že bila priznana umetniška vrednost. To je namreč vsakdanji pojav v filmih povsod po svetu. Problem je predvsem v tem, da je slovenski film skušal pripovedovati na literarni način in da je premalokrat iskal svoj pristen filmski izraz, poleg tega so bile teme, ki so jih prikazovali filmi, v družbi že prežvečene (v literaturi, gledališču, slikarstvu ipd.).

Navedeni problem kot neka posebnost slovenskega filma pa postane pomemben, ko začnemo preučevati podobo ženske na filmskem traku. V slovenski literaturi namreč največkrat najdemo tip trpeče ženske, vdane v usodo, ki pa se iz slabega položaja pogosto ne uspe rešiti.

Pomembnejša ženska vloga v slovenski književnosti je največkrat mama, žena ali ljubica. Prav zato je pričakovati, da se je tudi slovenski film držal teh podob ženske, poznanih iz literature. Na te pa je imela pomemben vpliv tudi takratna vladajoča ideologija: Centralni komite je na primer določal, kateri filmi se lahko posnamejo, kateri ne, kateri prizori bodo v filmu ostali in katere bodo izrezali ter katera književna dela bodo sploh uprizorili.²⁴ Posledično je torej tudi ideologija vplivala na podobo ženske tako v družbenopolitični ureditvi, kot tudi na filmskem platnu.

8. ŽENSKÉ VLOGE V SLOVENSKEM FILMU

Podobo ženske v slovenskem celovečernem filmu smo analizirali s kvalitativno in kvantitativno metodo. Raziskavo smo omejili na slovenske celovečerne filme (filmi, ki so daljši od 69 minut),

²⁴ »Botri« slovenskega filma, kakor jih imenuje Brenk, (Ferdo Kozak, Prežihov Voranc in Boris Zihel) so si zamislili, da bi prvi veliki cilj slovenske kinematografije naj bil posneti Samorastnike, kar se sicer ni zgodilo leta 1948, ampak šele dobrih 15 let kasneje. V Zakonih in uredbah, ki so opredeljevali področje filmske umetnosti, pa so bili večkrat omenjeni različne vrste odbori, ki naj bi določali politično in umetniško linijo filmske proizvodnje, torej izbore in ocene predloženih scenarijev za film (Brenk, 1980a: 32).

ki so bili prikazani v kinematografih. Podatki, pridobljeni s kvantitativno metodo, nam ponudijo neko okvirno sliko o filmu na Slovenskem ter številčnosti ženskih vlog, kvalitativna analiza pa nam je v pomoč pri dekonstruiranju ženskih podob, ki so se gradile v slovenskih filmih. Raziskava obsega filme, ki so bili posneti in predvajani od leta 1931 pa do leta 2004, torej dobrih 73 let snemanja filmov pri nas.

8.1. ŽENSKÉ NA PLATNU V ŠTEVILKAH: PREDSTAVITEV REZULTATOV KVANTITATIVNE ANALIZE

Podatke smo zbrali s pomočjo filmografije, ki je do leta 1993 zbrana v knjigi Filmografija slovenskih celovečernih filmov 1931-1993 (Furlan et al., 1994),²⁵ za leto 1993 in 2004 smo podatke poiskali na internetnih straneh Filmskega sklada ter podjetij Kolosej kinematografi in Ljubljanski kinematografi, od leta 1994 pa do leta 2003 pa smo si pomagali s knjigo Filmografija slovenskih celovečernih filmov 1994-2003 (Vrdlovec et al., 2005). V pomoč nam je bila tudi knjiga Na svoji zemlji Marcela Štefančiča jr.

Analize smo se lotili tako, da smo prešteli število celovečernih filmov, ki so bili posneti od leta 1931 pa do leta 2004. V nadaljevanju smo prešteli vse vloge, ki so bile v filmih odigrane (tako glavne kot tudi stranske), nato smo prešteli še odigrane ženske vloge, nazadnje pa smo analizirali zbrane podatke.

Opozoriti moramo, da smo nekatere filme, ki so sicer klasificirani kot celovečerni, iz analize izločili.

Izločili smo risane in dokumentarne filme, in sicer celovečerno risanko *Socializacija bika* (1998) ter dokumentarne filme *Opre Roma-Pamet v roko, ko boš v drugo ustvarjal svet*(1983), *Primož Peterka: leto odločitve* (2003), *Prstan* (2003) in *Zgodba gospoda P.F.* (2002). V analizi pa so upoštevani nekateri filmi (*Nikogaršnja zemlja*-2001, *Trdnjava Evropa*-2001, *Lilijina zgodba*-2001, *Na svoji Vesni*-2002, *Kam pluje ta ladja*-2000, *Samotarji*-2000), ki so bili posneti v

²⁵ Morda bi lahko kdo od filmske stroke oporekal, da podatki, ki so zbrani do leta 1993 niso popolni, saj v knjigi Marcela Štefančiča najdemo mnogo filmov, ki jih omenjeni avtor priznava kot slovenske, vendar pa jih v Furlanovi in Vrdlovčevi knjigi ne najdemo. Ker so mnogi od filmov, ki jih Štefančič omenja koprodukcije, ki širši javnosti najverjetneje niso znane, jih v analizi nismo upoštevali.

koprodukciji in jih nekateri filmski kritiki priznavajo za slovenske (npr. Marcel Štefančič jr.), drugi pa ne (npr. Vrdlovec et al.).²⁶

V spodnji tabeli, ki prikazuje produkcijo slovenskih celovečernih filmov po desetletnih obdobjih, lahko vidimo, da sta prvi in zadnji razred odprta (nista zaokrožena na deset let). Pred letom 1951 so bili namreč posneti zgolj trije celovečerni filmi (*V kraljestvu Zlatoroga* (1931), *Triglavske strmine* (1932) in *Na svoji zemlji* (1948), če ne upoštevamo prvih posnetih metrov filma, ki jih je posnel Karol Grosmann, ker so bili le kratkometražni filmi). Od leta 2001 dalje pa so v analizi upoštevani vsi filmi, ki so bili že predvajani v kinodvoranah in ki si jih je širše občinstvo lahko ogledalo. Nekateri filmi, ki so sicer že posneti, vendar še niso bili predvajani v kinodvoranah, predvajali so jih le na filmskih festivalih, v analizi niso upoštevani. Tako so iz analize izpadli filmi: *Kdo se boji Jerryja Springerja* (2002), *24 poljubov* (2002), *Deseta zapoved* (2002), *Desperado Tonic* (2004), *Rudi Omota-prezrto poglavje slovenske kinematografije*(2004), *Norega se metek ogne* (2004), *Fantom* (2004), *Vizije Evrope* (2004), *Odgrobadogroba* (2004), *Kako sem ubila svetnika* (2004), *Slepilo*(2005), *Delo osvobaja* (2005).

Leto	Število posnetih filmov	Vse vloge	Ženske vloge	Delež ženskih vlog [%]	Delež moških vlog [%]
do l.1950	3	38	9	23,684	76,316
1951-1960	16	453	115	25,386	74,614
1961-1970	28	652	213	32,668	67,332
1971-1980	29	756	244	32,275	67,725
1981-1990	44	1532	462	30,156	69,844
1991-2000	27	822	259	31,508	68,492
od l.2001	26	721	237	32,871	67,129
Skupaj	173	4974	1539	30,940	69,060

Tabela 2. Prikaz števila posnetih filmov ter vseh ženskih in moških vlog v njih po desetletjih.

Podatki v tabeli 2 kažejo, da je bilo od začetka uveljavljanja filmske umetnosti pa do leta 2004 posnetih 173 celovečernih filmov, v katerih je bilo odigranih 4974 moških in ženskih vlog. Ženske so v teh letih odigrale 1539 glavnih in stranskih vlog, moški pa 3435 glavnih in stranskih vlog. Število ženskih vlog je skozi desetletja postopoma naraščalo in se v sedemdesetih ter osemdesetih letih prejšnjega stoletja ustalilo na dobrih 32% odigranih vlog. Moški, ki so v prvih

²⁶ Na koncu diplomskega dela prilagamo seznam filmov, ki smo jih vključili v analizo.

dvajsetih letih odigrali kar dobrih 80% vseh vlog, pa so skozi desetletja pristali na 68% vseh odigranih vlog. V povprečju so ženske skozi celotno zgodovino slovenskega filma odigrale dobrih 31% vseh vlog. Ženske so torej odigrale precej manj vlog kot moški, tako glavnih kot tudi stranskih.

Nekoliko presenetljiv se zdi podatek, da je nekje do sredine šestdesetih let delež vlog, ki so jih odigrale ženske, bil le borih 25 %. Najverjetneje lahko tako nizek delež ženskih vlog povežemo s tem, da se šele konec petdesetih in v začetku šestdesetih let slovenski film začne poslavljati od NOB tematike (npr. *Nevidni bataljon*, *Peta zaseda*, *Sedmina*) in se začne spogledovati z bolj socialnimi tematikami (npr. *Po isti poti se ne vračaj*) ter s črnim filmom, tedaj značilnim za jugoslovanske filme (*Grajski biki*). Drugi morebitni razlog za to pa je v tem, da slovenski filmski režiserji šele sredi šestdesetih let začenjajo snemati prve melodrame, kjer je ena glavnih sestavin nosilna ženska vloga. Nizek delež ženskih vlog v tem obdobju tako lahko pripišemo dejstvu, da filmi, ki so bili posneti, niti tematsko niti žanrsko niso ustrezali temu, da bi v filmu bilo odigrano večje število ženskih vlog.

Nizek delež ženskih vlog v prvih desetletjih slovenskega filma bi lahko pripisali tudi družbenim razmeram tedanjega časa. Šele leta 1963 se je FLRJ preimenovala v Socialistično federativno republiko Jugoslavijo (SFRJ), Slovenija pa v Socialistično republiko Slovenijo, in s tem potrdila, da se je socializem dobro usidral v slovenski kolektivni zavesti. Žensko gibanje na Slovenskem pa je močno povezano z gibanjem socializma, saj so šele v času socializma ženske na Slovenskem začele postajati bolj enakopravne moškim. In če film po eni izmed teorij ameriških feministk (prim. Kuhn v Rojko, 1997: 23-25) res odslilkava dogajanja v družbi, bi lahko vedno večji delež ženskih vlog pripisali tudi temu dejstvu.

Navedemo pa lahko še en argument za takšno porazdelitev ženskih vlog, in sicer naslonjenost slovenskega filma na literaturo. V literaturi številčno gledano v večji meri nastopajo moški junaki. Najverjetneje pa so na takšno porazdelitev ženskih in moških vlog vplivali vsi štirje kriteriji.

V tabeli 2 so podatki zbrani za desetletno obdobje, pri čemer se zaradi načina združevanja podatkov nekoliko porazgubi točnost statistik. Zato smo razdelali podatke še za vsako leto posebej (tabela 3). V analizo je tako vključenih 170 filmov, saj spuščamo prve tri posnete filme na Slovenskem, zaradi česar je tudi število vseh odigranih vlog nekoliko nižje.

leto	št.filmov	vse vloge	ženske vloge	delež ž.vlog	moške vloge	Delež m.vlog
1951	2	37	9	24,32	28	75,68
1952	1	29	9	31,03	20	68,97
1953	2	121	33	27,27	88	72,73
1954	0	0	0	0	0	0
1955	2	66	16	24,24	50	75,76
1956	1	13	1	7,69	12	92,31
1957	1	19	9	47,37	10	52,63
1958	2	32	6	18,75	26	81,25
1959	2	61	13	21,31	48	78,69
1960	3	75	19	25,32	56	74,68
1961	5	85	29	34,12	56	65,88
1962	4	85	35	41,18	50	58,82
1963	2	41	13	31,71	28	68,29
1964	2	32	5	15,63	27	84,37
1965	3	81	27	33,33	54	66,67
1966	1	44	5	11,36	39	88,64
1967	4	105	34	32,38	71	67,62

1968	3	95	39	41,05	56	58,95
1969	1	21	6	28,57	15	71,43
1970	3	63	20	31,76	43	68,24
1971	4	87	32	36,78	55	63,22
1972	1	18	5	27,78	13	72,22
1973	5	102	30	29,41	72	70,59
1974	2	44	18	40,91	26	59,09
1975	3	80	18	22,5	62	77,5
1976	3	113	30	26,55	83	73,45
1977	2	63	24	38,1	39	61,9
1978	2	49	13	26,53	36	73,47
1979	4	102	42	41,18	60	58,82
1980	3	98	32	32,66	66	67,34
1981	1	30	11	36,67	19	63,33
1982	6	240	68	25,83	172	74,17
1983	3	105	47	44,77	58	55,23
1984	5	158	56	35,44	102	64,56
1985	5	132	39	29,55	93	70,45
1986	4	133	28	21,05	105	78,95
1987	7	240	70	29,16	170	70,84
1988	5	149	39	26,17	110	73,83
1989	4	165	55	33,33	110	66,67
1990	4	180	55	30,56	125	69,44
1991	3	94	23	24,48	71	75,52
1992	0	0	0	0	0	0
1993	4	54	19	35,18	35	64,81
1994	1	55	16	29,09	39	70,91
1995	2	64	22	34,37	42	65,63
1996	1	20	7	35	13	65
1997	4	81	22	27,16	59	72,84
1998	2	73	23	31,5	50	68,5
1999	3	111	34	30,6	77	69,4
2000	7	270	93	34,4	177	65,6
2001	9	219	63	28,76	156	71,24
2002	8	270	97	34,8	173	65,2
2003	5	185	59	31,89	126	68,11
2004	4	47	18	38,3	29	61,7
skupaj	170	4936	1530	30,99	3406	69,01

Tabela 3. Prikaz števila posnetih filmov, odigranih vlog ter deleža ženskih in moških vlog po letih.

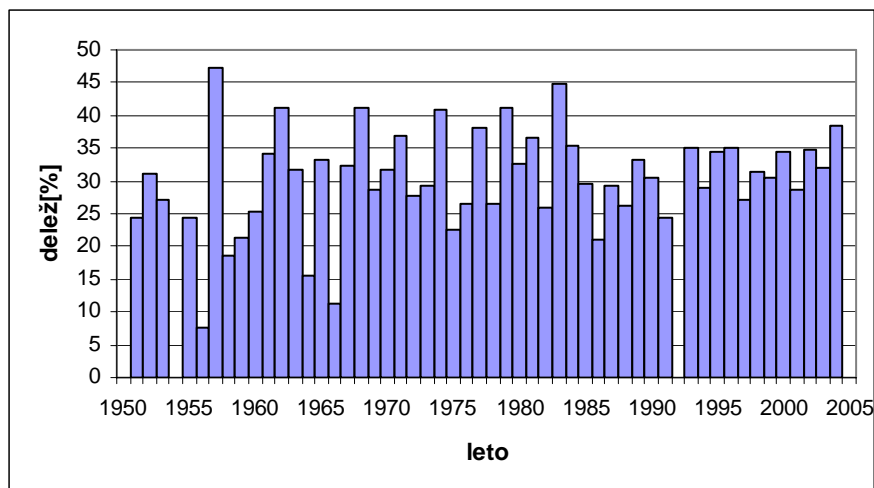
Najmanj ženskih vlog je bilo odigranih leta 1956. V tem letu je v enem posnetem celovečernem filmu (*Dolina miru*) od vseh vlog bilo odigranih le 7,69 deleža ženskih vlog (natančneje ena ženska vloga, pa še ta je bila vloga deklice). Največ ženskih vlog pa je bilo odigranih leta 1957, kar, kot kaže tabela 3, predstavlja 47,37 deleža ženskih vlog (zopet v enem posnetem celovečernem filmu, in sicer v filmu *Ne čakaj na maj*, kjer je bilo od 19 odigranih vlog 9 ženskih vlog).

Povprečje	30,36
Mediana	30,82
Standardni odklon	7,71
Razpon	39,68

Minimum	7,69
Maksimum	47,37
Število let	54

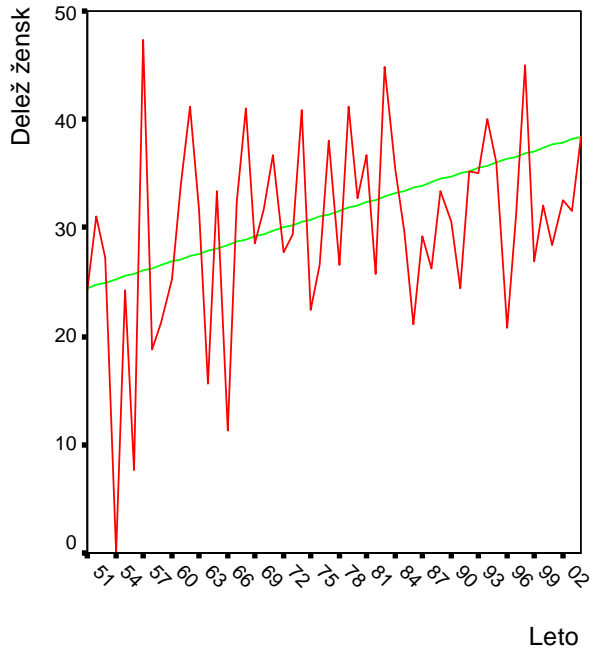
Tabela 4. Izračunane statistike glede na zbrane podatke za ženske vloge.

Povprečje deležev ženskih vlog, ki so bile odigrane v slovenskih celovečernih filmih od leta 1951 pa do leta 2004, je 30,36, kar pomeni, da je bilo v povprečju na en film odigranih 29 ženskih vlog. Pri tem pa v izračun povprečja nista vštet leti, ko slovenskih filmov niso posneli (1954 in 1992). Mediana nam pove, da je bil v polovici celovečernih filmov, to je v 85 filmih, delež ženskih vlog nad 30,82 (torej v najmanj 85 filmih je bilo odigranih 29 ženskih vlog). Standardni odklon pa kaže, da pri 67 odstotkih preračunanih deležev za ženske vloge, lahko zatrdimo, da bo njihova vrednost v razponu $30,36 \pm 7,71$ odigranih vlog, kar pomeni, da bi lahko za 67 odstotkov preračunanih podatkov ugotovili, da so ženske v filmih odigrale 22,65 deleža ženskih vlog oziroma 38,07 deleža ženskih vlog.



Graf 1. Delež ženskih vlog glede na leta.

Na grafu 1 je prikazano gibanje deleža ženskih vlog skozi leta. Vidimo lahko, kako je skozi leta padal in naraščal delež ženskih vlog. Za leto 1954 in 1992 histogramskega stolpca sicer ni, saj v teh dveh letih ni bilo posnetih celovečernih filmov. V histogramu izstopajo nekatera leta (1962, 1968, 1974, 1979 in 1983), kjer se delež ženskih vlog približa 40%. V teh letih so bili posneti filmi, ki so že zaradi samega scenarija in zgodbe zahtevali več ženskih vlog. Žanrsko bi nekatere od teh filmov lahko opredelili kot melodrame, kjer je po definiciji ženska nosilna junakinja filmske zgodbe.



Graf 2. Delež ženskih vlog glede na leto in trend.

Tudi zgornji graf nam nazorno pokaže (rdeča črta), kako je skozi leta padal in naraščal delež ženskih vlog. Zelena premica na grafu pa označuje trend, ki podaja dolgoročno smer razvoja in razloži, kako se skozi čas spreminja spremenljivka ženske vloge, ki jo obravnavamo.

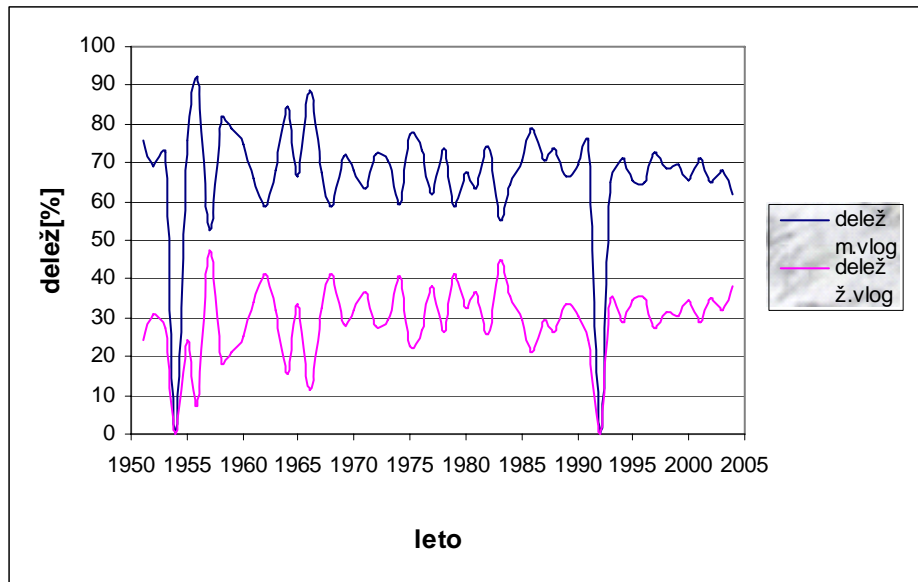
Trend ženskih vlog skozi leta namreč narašča, in sicer po naslednji enačbi:

$$\text{Trend (T)} = 24,19250 + 0,26365 * T.$$

Glede na enačbo bi lahko napovedali, da bo v letu 2005 delež ženskih vlog v slovenskih celovečernih filmih 38,69, v letu 2006 38,95, v letu 2007 pa 39,22 ženskih vlog, kar pomeni, da bomo v prihodnjih letih v filmu lahko v povprečju videli nekaj več kot 30 ženskih vlog. Glede na izračunani trend bi lahko pričakovali, da bo 50% deležev ženskih vlog odigranih šele v letu 2045.²⁷

²⁷ Kadar izračunavamo trend, lahko preračunamo tudi koeficient dinamike in stopnjo rasti. S formulo za koeficient dinamike, ki je: $\bar{K} = \sqrt[3]{38,3/24,32} = 1,0086$ ter s povprečno stopnjo rasti, s formulo $100 * \bar{K} - 100 = 0,86$, ugotovimo, da se povprečna stopnja rasti deleža žensk letno poveča do 0.86. Vendar ponovno opozarjamo, da v realnosti navadno ni tako, saj na število ženskih vlog (in s tem na delež) vplivajo ekonomski, kulturni ipd. dejavniki

Seveda pa ne smemo pozabiti, da statistika navadno ni enaka realnemu življenju in da je v realnem življenju potrebno zajeti še vrsto drugih kontekstov (kulturni, politični, ekonomski ...), ki lahko nenapovedano vplivajo na porazdelitev moških in ženskih vlog v filmu. Ne smemo pozabiti niti na žanr (kriminalka, melodrama, grozljivka itd.), ki prav tako močno vpliva na številčnost ženskih vlog.



Graf 3. Primerjava deleža ženskih in moških vlog po letih.

Na grafu 3 je primerljivo prikazan delež ženskih in delež moških vlog glede na leto. Kot je razvidno, je delež ženskih vlog v slovenskem celovečernem filmu bolj ali manj konstanten in se le minimalno povečuje, pri čemer so izjema posamezna leta.

Nekateri filmi že s svojim naslovom implicirajo na glavno žensko protagonistko in dajejo s tem gledalcu slutiti, da bo gledal film s poudarjeno žensko vlogo. Podobo ženski v slovenskem filmu dajejo največjo težo prav tiste vloge, kjer so ženske glavne protagonistke. Seveda o ženski podobi marsikaj povedo tudi stranske vloge, katerim bomo namenili večjo pozornost v kvalitativni analizi.

Od vseh 173 slovenskih celovečernih filmov je le 22 takih, ki imajo v naslovu žensko ime, ženski zaimek, samostalnik, predmet, skratka nekakšno na jezikovni ravni razvidno podobo »ženskosti«. Ti filmi so: *Vesna* 1953, *Kala* 1958, *Lucija* 1965, *Lažnivka* 1965, *Vdovstvo Karoline Žašler* 1976, *Ko zorijo jagode* 1978, *Draga moja Iza* 1979, *Splav*

Meduze 1980, *Rdeči boogie ali kaj ti je deklica* 1982, *Eva* 1983, *Ljubezni Blanke Kolak* 1987, *Maja in vesoljček* 1988, *Coprnica Zofka* 1989, *Babica gre na jug* 1991, *Srčna dama* 1991, *Morana* 1993, *Carmen* 1995, *Blues za Saro* 1998, *Lilijina zgodba* 2001, *Na svoji Vesni* 2002, *Pod njenim oknom* 2003.

Kljub temu, da navedeni filmi s svojimi naslovi implicirajo na glavno žensko protagonistko, pa lahko le za nekatere od njih rečemo, da je ženska vloga v filmu poudarjena (*Lucija*, *Splav Meduze*), v nekaterih primerih glavna (*Vesna*, *Lažnivka*, *Ko zorijo jagode*, *Vdovstvo Karoline Žašler*, *Eva*, *Ljubezni Blanke Kolak*, *Babica gre na jug*, *Carmen*, *Pod njenim oknom*). Teh filmov, ki prikazujejo bolj poudarjeno žensko vlogo, je zgolj 11.

Seveda se lahko zgodi, da v naslovu filma ni nikakršnega namiga, da bo v njem glavno vlogo odigrala ženska. Zato smo si ogledali zasedbo igralcev in igralk. Če je v uvodni špici filma prvo zapisano žensko ime, lahko v filmu pričakujemo glavno žensko vlogo. Toda, ko smo si prebrali sinopsis zgodbe ali si ogledali film, smo ugotovili, da temu ni tako. V 46 filmih od vseh analiziranih je kot prva sicer zapisana ženska, a ne igra nujno glavne vloge: *Svet na Kajžarju* 1952, *Jara gospoda* 1953, *Vesna* 1953, *Tri zgodbe* 1955, *Ne čakaj na maj* 1957, *Dobri stari pianino* 1959, *Ples v dežju* 1961, *Nočni izlet* 1961, *Minuta za umor* 1962, *Naš avto* 1962, *Peščeni grad* 1962, *Samorastniki* 1963, *Zarota* 1964, *Lažnivka* 1965, *Na papirnatih avionih* 1967, *Na klancu* 1971, *Maškarada* 1971, *Mrtva ladja* 1971, *Ljubezen na odoru* 1973, *Cvetje v jeseni* 1973, *Pomladni veter* 1974, *Povest o dobrih ljudeh* 1975, *Bele trave* 1976, *Vdovstvo Karoline Žašler* 1976, *Krč* 1979, *Ubij me nežno* 1979, *Splav meduze* 1980, *Eva* 1983, *Dih* 1983, *Nobeno sonce* 1984, *Dediščina* 1984, *Christophoros* 1985, *Ljubezni Blanke Kolak* 1987, *Ljubezen nam je vsem v pogubo* 1987, *Decembrski dež* 1990, *Ječarji* 1990, *Babica gre na jug* 1991, *Ko zaprem oči* 1993, *Zrakoplov* 1993, *Carmen* 1995, *Brezno* 1998, *Lilijina zgodba* 2002, *Varuh meje* 2002, *Šelestenje* 2002, *Slepa pega* 2002, *Pod njenim oknom* 2003.

Podobno se dogaja v slovenskem filmu glede na zgodbo. Precej filmov je takih, kjer je ženska v samem poteku filmske naracije krinka za neko drugo dogajanje (socialni problemi, problemi avantgarde, okoljevarstveni problemi ipd). V nekaterih filmih so ženske vloge sicer bolj poudarjene, v drugih manj, vendar pa ne bi mogli z gotovostjo trditi, da se filmska zgodba dogaja samo okoli njih.

Največkrat se sočasno z zgodbo ženske odvija še neka druga zgodba, a ker so dogajanja v filmu izjemno kompleksna in prepletena, bi seveda težko popolnoma ločili zgolj žensko vlogo in zgodbo. Teh filmov, kjer je ženska krinka za drugo dogajanje, je 44, in sicer: *Vesna* 1953, *Ne čakaj na maj* 1957, *Ples v dežju* 1961, *Tistega lepega dne* 1962, *Peščeni grad* 1962, *Samorastniki* 1963, *Lucija* 1965, *Lažnivka* 1965, *Zgodba, ki je ni* 1967, *Sedmina* 1969, *Onkraj* 1970, *Rdeče klasje* 1970, *Na klancu* 1971, *Mrtva ladja* 1971, *Ljubezen na odoru* 1973, *Cvetje v jeseni* 1973, *Pomladni veter* 1974, *Strah* 1974, *Povest o dobrih ljudeh* 1975, *Bele trave* 1976, *Idealist* 1976, *Vdovstvo Karoline Žašler* 1976, *To so gadi* 1977, *Draga moja Iza* 1979, *Krč* 1979, *Ubij me nežno* 1979, *Splav Meduze* 1980, *Eva* 1983, *Dih* 1983, *Dediščina* 1984, *Christophoros* 1985, *Čas brez pravljic* 1986, *Ljubezni Blanke Kolak* 1987, *Ljubezen nam je vsem v pogubo* 1987, *Decembrski dež* 1990, *Babica gre na jug* 1991, *Ko zaprem oči* 1993, *Morana* 1993, *Carmen* 1995, *Ekspres Ekspres* 1997, *Blues za Saro* 1998, *Varuh meje* 2002, *Slepa pega* 2002, *Lilijina zgodba* 2002. Po ogledu filmov in s pomočjo kvantitativne analize smo ugotovili, da je filmov, v katerih ženske igrajo pomembnejšo vlogo in v katerih bi lahko natančneje opazovali konstrukcijo ženskosti – ne glede na to, ali film pripoveduje zgodbo o ženski ali pa je ženska zgolj ozadje za neko drugo zgodbo – le 23: *Vesna* 1953, *Jara gospoda* 1953, *Ples v dežju* 1961, *Samorastniki* 1963, *Lucija* 1965, *Lažnivka* 1965, *Rdeče klasje* 1970, *Na klancu* 1971, *Ljubezen na odoru* 1973, *Cvetje v jeseni* 1973, *Povest o dobrih ljudeh* 1975, *Vdovstvo Karoline Žašler* 1976, *Ko zorijo jagode* 1978, *Splav Meduze* 1980, *Eva* 1983, *Dih* 1983, *Ljubezni Blanke Kolak* 1987, *Babica gre na jug* 1991, *Carmen* 1995, *Varuh meje* 2002, *Slepa pega* 2002, *Pod njenim oknom* 2003.

V kvalitativni analizi bomo tako poleg splošnega orisa ženske podobe v vseh slovenskih celovečernih filmih večji poudarek namenili tem filmom in njihovim načinom konstruiranja ženskosti.

Vsi filmi	Filmi z žensko v naslovu	Filmi z uvodno zapisano žensko	Filmi z žensko kot krinko za drugo dogajanje	Filmi z glavno žensko vlogo
170	22	46	44	22

Tabela 5. Prikaz števila filmov, ki implicirajo na glavno žensko protagonistko.

9. PREVLADUJOČE PODOBE ŽENSK NA FILMSKEM PLATNU: REZULTATI KVALITATIVNE ANALIZE

Poleg predstavljenega pa nas zanima predvsem kontekst, v katerem se nahaja določena reprezentacija spolne vloge, in tudi načini, na katere se oblikuje ženskost v filmih, pri čemer predstavitev kvantitativnih podatkov ne zadostuje.

Pri analizi reprezentacije žensk v hollywoodskih filmih smo ugotovili, da so skozi posamezna obdobja na filmskem traku obstajali različni tipi žensk, in sicer vamp ženske, ženske pajki, usodne zapeljivke, navihane in norčave gospodične, naivna dekleta, trapaste blondinke, seks bombe, ustrežljive soproge, super ženske in osamljene, ranljive ženske v poznih dvajsetih oziroma zgodnjih tridesetih letih.

Nas pa zanima, kako in koliko se slovenske filmske ženske razlikujejo od ameriških, na kakšen način so reprezentirane, kateri arhetipi in miti se v filmih pojavljajo, ali lahko opazimo seksizem in stereotipizacijo in kako sta predstavljena ženski videz in telo. V ta namen smo si ogledali slovenske filme iz različnih časovnih obdobj, pri tem pa smo se osredotočili na tiste filme, v katerih je poudarjena ženska vloga. Pod drobnogled smo za primerjavo vzeli tudi filme, kjer ženska ni igrala glavne vloge, da bi ugotovili, ali je morda v teh filmih kakšna razlika s tistimi, kjer je ženska ena od glavnih akterk. In ker nas zanima filmska konstrukcija ženskosti v širšem smislu, smo preučevali tudi jezik (kot eden glavnih tvorcev konstrukcije pomenov, ki lahko utrjuje tudi stereotipno podobo ženske), s katerim žensko nagovarjajo moški in s katerim se nagovarjajo ženske same.

Predvidevamo naslednje:

- ženska je na filmskem traku predstavljena v skladu s prevladujočimi miti, ki se o njej v slovenski družbi pojavljajo, in tako filmi tudi reproducirajo tovrstne mite,
- ženska v slovenskem filmu igra predvsem vlogo trpeče matere, žene ali žrtve, kakor je predstavljena tudi v slovenski literaturi,
- v slovenskih filmih težko najdemo mit tašče (po Beauvoirjevi se lahko le na tak način moški norčujejo iz materinstva na splošno, iz česar bi lahko sklepali, da je materinstvo na Slovenskem sveta institucija),²⁸

²⁸Morda tu ni odveč pripomniti, da Slovenci materinstvo pogosto povezujemo z domovino. Že slovenski pesniki so to idejo ujeli v svoje pesmi, npr. Simon Gregorčič Domovini: Oj mati moja domovina, ljubezen moja ti edina, /.../ oj zlata mati -- domovina!

- tako glavne kot tudi stranske vloge se v slovenskem filmu gradijo spolno stereotipno,
- v filmih novejšega časa zaradi sprememb v slovenski družbi (kapitalizem določa drugačne razmere za ustvarjanje filmov kot socializem in komunizem) pričakujemo drugačno konstrukcijo ženskosti (torej manj trpečih mater, več emancipiranih žensk, mogoče tudi več ženskih izkušenj – lezbijke, matere samohranilke, ločenke ipd.), drugačno konstrukcijo ženske podobe pa pričakujemo tudi zato, ker se slovenski film ne naslanja več toliko na literaturo,
- ženske v slovenskem filmu so prikazane seksistično.

9.1. PODOBA ŽENSKÉ IN INTERPRETACIJA OSNOVNIH ŽENSKIH TIPOV

V slovenskih celovečernih filmih lahko opazujemo dokaj pestro paleto ženskih likov, čeprav nekateri avtorji omenjajo, da je bilo glavnih ženskih vlog bore malo (Kocjančič, 2001: 22), največ šest (*Vdovstvo Karoline Žašler*, *Ljubezni Blanke Kolak*, *Lažnivka*, *Eva*, *Vesna*, *Pod njenim oknom*), in da so bili zapostavljeni, nekako v drugem planu, kot da bi imela njihova življenja premalo eksistenčne globine, da bi se okrog njih lahko spletale filmske zgodbe. Kot je dejal Jane Kavčič v intervjuju s Silvanom Furlanom, so »ženske le dodatek, sprožilec za kakšno zdrabo, ne pa tudi liki, v katerega bi se avtorji poglobljali« (v Štefančič, 1993: 89-90).

Pisci Ekрана pa so zapisali, da je stereotip ženske figure v tradiciji slovenskega filma naslednji: lik nekakšne nepotešene, nezadovoljne, nezadostne ženske, ki seveda ne more biti filmska zvezda. Za te nesrečne ženske like se zdi, kot da se potikajo po slovenskem filmu kot živi mrličji, fizično še živa bitja, toda simbolno mrtva (Vrdlovec, 1988: 16).

Težko bi tudi rekli, da se v posameznih časovnih obdobjih razvoja slovenskega filma oblikujejo tako značilni tipi kot v hollywoodskem filmu. Na filmskem traku slovenskega filma bi težko našli tisto pravo usodno zapeljivko, pa tudi tipičnih seks bomb ali super žensk, ki zmorejo graditi kariero kot tudi skrbeti za družino, ne bomo našli. A kot ugotavljajo mnogi avtorji (npr. Širca, 1996; Furlan, 1988 in 1994; Štefančič, 2005; Stankovič, 2005) v slovenskem filmu obstaja nekaj tipičnih reprezentacij ženskosti, in sicer **približek fatalne ženske, šarmantna zapeljivka, ženska kot angel, melodramski tip ženske ter partizanska mati.**

Silvan Furlan omenja še **žensko kot neodvisno bitje**, vendar pri tem dodaja, da takih žensk v slovenskem filmu ni veliko. Potrebno pa je omeniti še podobi **nevtralne družinske matere** in **ženske kot borke, upornice**, ki ju filmski kritiki kar nekako spregledajo. Repräsentacije, ki jih omenjajo filmski teoretiki, smo poiskali v slovenskih filmih in ugotavljali, na kakšne načine se gradijo takšne podobe ženske v filmih.

9.1.1. Približek fatalne ženske in šarmanтна zapeljivka

Začnimo s približkom **fatalne ženske**, ki naj bi jo v filmu *Vesna* in *Ne čakaj na maj* (Čap, 1953, 1957) odigrala Metka Gabrijelčič. Metka je resnično le približek, ki pa je še vseeno zelo daleč od tistega pravega tipa usodne zapeljivke, ki moškega s svojo »demonkostjo« skuša uničiti. Tudi ikonografski elementi (oblačila, make-up) nam ne nakazujejo njene fatalnosti. V bližnjih planih omenjenih filmov lahko opazujemo le izredno mil obraz, čistih in pravih potez.

Verjetno se je ta usodnost, ki jo pripisujejo Vesni, v slovensko filmsko zavest vpisala zato, ker je Metka kot Vesna bila sploh prva ženska v slovenskem filmu, »ki je izgledala kot filmska zvezda, in obenem prva ženska, pri kateri se je zdelo, da je posrkala vse attribute ženskosti, in to v času, ko so se ženske povsod po svetu v filmih že spreminjale v karieristične kriptofeministke in ko so nekatere starlete že skušale svojo ženskost pretirano poudariti ter jo tudi spraviti pod svoj nadzor. Na koncu filma *Ne čakaj na maj* pa je Vesna še vedno devica« (Furlan, Štefančič et al., 1993: 28). *Vesna* je obenem nudila tudi močan identifikacijski potencial, saj je bil to prvi film, ki je govoril o »današnjosti« tistega časa. A Metka Gabrijelčič kot Vesna je bila vedra deklica, ki ni povzročala trpljenja in je bila usodna zgolj v tem smislu, da so bili vanjo zaradi njene lepote zaljubljeni vsi glavni moški liki, torej, ker je bila zapeljiva in poželjiva. Zato bi bilo morda za Metko bolje uporabiti termin šarmanтна zapeljiva deklica in ne približek fatalke, ki ga uporabljajo slovenski filmski kritiki.

Zapeljiva je bila tudi Špela Rozin v *Nočnem izletu* (Hladnik, 1961), vendar pa si je upala dlje kot Vesna. »Iz zavrtega, malce nesrečnega dekleta (»Zazdelo se mi je, da kar ne bi mogla brez tebe,« dahne svojemu fantu), nagnjenja k držanju za roko, lepim idejam in poglobljenemu čebljanju (»Ti si še edini človek, ki me razume, drugačna si kot drugi, le

tebi še zaupam,« izdavi njen od Ojdipa skrotovičeni fant), iz nekake plešoče gospodinje potemtakem (»Saj dobro gospodinjim?« vpraša očeta), se namreč po spoznanju, da svojemu fantu ne pomeni nič več kot ostale ženske, prelevi v žensko, ki predstavlja klimaks vsake zabave, socialistične ali pa tudi ne. Po stopnicah se najprej spusti v kombineži, si zatem izzivalno sleče nogavice, odvrže kombinežo, se zavrti v modrčku in na koncu celo pusti, da ji idejni vodja orgije modrček celo odpne« (Furlan, Štefančič et al., 1993: 54). Špela Rozin je za razliko od Metke Gabrijelčič tako v filmu uporabila tudi telo: »Špela Rozin je tako postala prva slovenska starleta s petimi čuti« (Furlan, Štefančič et al., 1993: 54).

Tudi v drugih slovenskih filmih bi našli šarmantne zapeljivke, ki niso usodne za slovenskega moškega, a ga omrežijo. Usodne so tako zgolj v smislu, da se moški lik zaljubi vanje, vendar pa tej zaljubljenosti ne sledi njegovo psihično uničenje, temveč zgolj morda trpljenje. Tako je bilo na primer z Jušem v filmu *Pod njenim oknom* (Pevec, 2003) in Goranom v *Carmen* (Pevec, 2002). Vendar pa obe ženski, v katera sta bila fanta zaljubljena (torej Carmen in Duša) nista bili močni, neodvisni, fatalni ženski. Prej bi lahko rekli, da sta bili nebogljeni, zafrustrirani, osamljeni in polni kompleksov, katerih atribut je bila le njuna lepota. Zapeljiva je bila tudi Lucija (vanjo so zagledani vsi trije bratje Podlogar, ki v filmu nastopajo, še za očeta Podlogarja vaške opravljivke vedo povedati, da je bolj nor nanjo kot njen mož), zapeljiva je Ančka iz filma Bojana Stupice *Jara gospoda* (vanjo sta zaljubljena oba glavna lika), zapeljiva je Hedvika, v katero so uprte tako italijanske kot slovenske oči v filmu *Tistega lepega dne* (Štiglic, 1962), zapeljiva je tudi Meri v filmu *To so gadje* (Bevc, 1977), kjer jo oblega cela družina Štebetovih fantov, zapeljiva je, kot že rečeno, Carmen (kljub temu, da je prikazana kot zapita in natabletirana klošarka, sta vanjo zagledana dva glavna lika), zapeljiva je Mojca v filmu Vojka Anzeljca iz leta 2001 *Zadnja večerja* (vanjo se zaljubi bebček – glavni junak) itd. Takšne nenevarne, zapeljive in lepe ženske bi lahko pravzaprav našli v vsakem slovenskem filmu, ki temelji na ljubezenski zgodbi, oziroma v vsakem filmu, v katerem nastopa ženska.

Vseeno pa obstaja slovenska različica usodne zapeljivke (fatalke). To je podoba ženske, ki s svojo malomeščanskostjo, pretirano posesivnostjo ter ignoriranjem moških želja moškega duševno uniči. Takšna je bila Tončka v Pretnarjevem *Idealistu* (1976). Tončka

se je iz navidez skromne dekline, spremenila v uničujočo žensko pajka, ki je zgolj zaradi svoje želje, da bi bila videna, ljubljena in bi ne bila le poslušalka moških težav, postajala vedno bolj zahtevna, vedno bolj nemogoča za moškega, skratka vedno bolj demonska. Tončkino preobrazbo so nakazovala tudi njena oblačila, ki so bila sprva precej ubožna, proti koncu filma pa vse bolj bogata, obdana s perjem, njen obraz je bil pretirano namazan z ličili, tudi njene geste so se spremenile. V filmu *Iskanja* (Klopčič, 1979) je bila za fatalno (kot jo je označil Fritz, glavni lik filma) označena tudi Karla, vendar bi težko rekli, da oblačila, ličila in njene geste to upodabljajo. Karla je bila za Fritza usodna zgolj zato, ker je bila neulovljiva, nepodrejena moškemu, samostojna, samosvoja in na nek način za tisti čas zelo emancipirana. Kot fatalko filmski kritiki opisujejo tudi vlogo Sare v filmu *Blues za Saro* (Jurjaševič, 1983), ki je glavnega junaka opeharila za ljubezen in za denar.

9.1.2. Ženska kot angel

Naslednja reprezentacija, značilna za slovenski film, je ženska, ki je predstavljena kot **angel**. Takšna je slepa Katica v *Povesti o dobrih ljudeh* (Štiglic, 1975), Meta v *Cvetju v jeseni* (Klopčič, 1973) in Ana v filmu *Strah* (Klopčič, 1974). Katica, ki ima »nežen obraz kot nedolžna poljana, lepe, velike oči, kot jezera dobrote, krhko telo« (Furlan, Štefančič et al., 1993: 34), in Meta, dekle z angelskim obrazom in dušo ter angelska Ana, krhko, kmečko dekle, naravno čista in ljubezni vredna odreševalka v mestu strtih in propadlih src, so torej ženske, reprezentirane kot angeli. Vsa tri angelska dekleta pa tragično končajo. Slepa Katica utone v močvirju, ko skuša opozoriti razbojnika Petra, da ga lovijo žandarji. Meta se ob srečni novici, da jo bo doktor Janez poročil, zgrudi in umre.

Ana, ki je kraljevala sredi gorjanske domačije in je naenkrat začutila zatohlost kmečke izbe ter smrad hlevskih opravil, pa se je odpravila na pot mestnega blišča, udobja in časti, ki jo je vodila skozi bordel (vanjo se je zaljubil upravljavec hotela Franc, ona je ljubila drugega, Franc je njenega ljubimca umoril). Ana v filmu sicer ni umrla, vendar se njena zgodba nesrečno konča. Angelske ženske tako pripovedujejo naslednjo zgodbo: angel v realnem svetu ne more obstati - ali tragično konča (smrt) ali pa je njegovo življenje polno nesreče.

9.1.3. Melodramski tip

V melodrami nasploh ženske igrajo nosilno vlogo, njena čustva pa so v ospredju. Melodramski karakter razvija čustva iz svoje strukturno dane pozicije, močno zaljubljeni ženski se na primer ljubezen kaže kot rešitev z dna socialne lestvice ali iz dolgočasje varstva visokega stanu. »Karakter v melodrami je v osnovi nezadovoljen s svojo usodo, aktivno ali pasivno (tako da je zapeljan) išče pot iz nje, niha med uporom (družbi, družini) in spravo (v zakonu, žrtvovanju), ves čas pa ga preplavljajo intenzivna čustva, dvomi, zaslepljenost, hrepenenje, upanja ...« (Štrajn, 1989: 20).

Melodramski tip ženske, ženske kot trpeče žrtve, ki nikamor ne sodi, predstavlja lik Ančke v *Jari Gospodi* (1953). Ančka s poroko postane del življenja, na katerega nima vpliva. Postane trpeča žrtev tako s svojo zakonsko kot tudi izvenzakonsko zvezo. Njen zakoniti mož Andrej, jo je vzel zgolj zato, ker je bila lepotica in ker mu je z doto prinesla nekaj denarja. Preden jo je Andrej omožil, ji je govoril: »Ančka, vi ste kakor življenje« ; »Zdaj sva lepa in mlada. Jutri bom s svojim denarjem in tvojo doto kupil tole graščino«, kasneje pa mu Ančka očita, zakaj jo je vzel: »Samo postavljaš se z mano, da se lepo oblačim in lepo smejem ... Imel si moj denar, mojo mladost, mene ne.« Ančka je torej žrtev svojega moža, njena žrtev pa je podvojena še z izvenzakonsko zvezo. Pavle, njen ljubimec, jo sprva zataji kot žensko (Ančka mu pravi, da mu je bila le za zabavo), nato kot mater (imata nezakonskega otroka, ki umre, zanj pa Pavle izve šele na sodišču, ko jo pripeljejo kot obtoženko) in tudi kot ljubico (ko ju Andrej povpraša, ali ga res že leto dni sramotita, Pavle vse zanika, Ančka pa prizna). Ob koncu filma jo Pavle na sodišču obsodi za vlačugo, ženska kot žrtev dotrpi. Ženska, ki je imela izvenzakonsko razmerje, je kaznovana z obsodbo, da je vlačuga, moški ponos pa pri tem ostaja nedotaknjen. Podvojena žrtev Ančke v filmu ni argumentirana, tako lahko sklepamo, da je njena vloga povezana z družbenim in kulturnim ozadjem, v katerem se zgodba dogaja, pa tudi z družbeno naravnostjo do ženske, ki vara, nasploh.

Tovrstne značilnosti melodramske junakinje pa se zrcalijo tudi v liku Maruše, junakinje filma *Ples v dežju* (Hladnik, 1961). Maruša je poleg tega, da je nezadovoljna kot ljubica, nezadovoljna tudi kot igralka (v gledališču ji zaradi stalnega zamujanja odpovejo delo).

Hrepeni po lepši, boljši usodi, kar se ji razkrije v sanjah, v katerih se vrača domov. Maruša kot melodramska junakinja niha med pasivnostjo in aktivnostjo-aktivna je v svojem odnosu do Šepetalca, ki je zaljubljen vanjo in kateremu zmore reči vse, pri njenem dragem pa ji dar govora skorajda odpove. Nazadnje se tako odloči za največjo možno žrtev – samomor. Tako je rešena vseh želja, rešena tega, da bi si sploh želela. Film tako ponuja podobo ženske kot pasivne junakinje, ki lahko življenje aktivno vzame v svoje roke le v trenutku smrti, ne zmore pa se soočiti s svojim ljubimcem in deliti z njim svoja notranja hrepenenja in koprnenja.

Tudi Lucija, ki jo igra Alenka Vipotnik v filmu *Lucija* (Kosmač, 1965), je v vlogi podvojene grešnice in podvojene žrtve. Njen prvi greh je otrok, ki je na poti pred poroko, njen drugi greh pa, da ga pričakuje z moškim, ki je v višjem družbenem razredu kot ona. Lucija je pridna, poštena, lepa in delovna kajžarska dekla, vendar to ni dovolj, da bi bila vredna bogatega gruntarskega sina Bolteta Podlogarja. Vprašanje družbenega statusa je posebej močno poudarjeno z odločitvijo njegovih bratov, Gašperja in Mihorja, ki ne želita živeti pod isto streho s kajžarsko deklino. Njuna odločitev je dokončna, saj takoj po poroki Lucije z Boltetom odideta v dolino. Lucija je za svoj dvojni greh kaznovana pri porodu, ki je prezgoden in pri katerem oba z otrokom umreta, Podlogarjevi pa se ponovno zberejo skupaj na svoji domačiji.

Tudi v *Lažnivki* (Pretnar, 1965) lahko opazujemo glavno junakinjo Branko kot tipično melodramsko junakinjo. Branka je namreč nezadovoljna s svojo usodo, želi si moškega, ki bi jo ljubil. V svoji želji gre celo tako daleč, da si razmerje preprosto izmisli, sodelavkam pa naplete zgodbo o nekem doktorju, s katerim naj bi imela resno zvezo. »Branka je torej »želeča ženska«, ženska, ki ima izdelano matrico željenja in vanjo vpet objekt želje – moškega« (Vrdlovec, 1988: 394-401). Ko se v Brankinem življenju pojavi Bata, se vanj nesmrtno zaljubi. Z Bato začneta razmerje, ki pa je z njegove strani neiskreno, saj je njegov edini cilj, da dobi Brankin denar. Branka tega seveda ne ve, ob njem jo preplavljajo intenzivna ljubezenska čustva, zaslepljenost, upanje na poroko. Branka je v tej ljubezenski izkušnji torej izjemno naivna, Bati verjame vse, zanj bi verjetno šla na konec sveta, kar je po svoje čudno, saj ima za svoje sodelavke vedno pripravljen kakšen pameten nasvet, kako naj ravnajo s svojim moškim, se delajo nedostopne in podobno. Branka ob koncu filma, ko izve, da je bila prevarana, s solzami v

očeh odide iz zabave v objem svojega izmišljenega doktorja. Branka si na koncu še vedno želi, da bi želela.

Trpeča melodramska junakinja, obravnavana kot žrtev, je še mati Francka iz Duletičevega filma *Na klancu* (1971). Francka trpi v ljubezni, ko jo vara ljubimec, ki ga ljubi, v zakonu, ko mož vso krivdo za bedo naprti nanjo in nato odide v tujino za boljšim zaslužkom, pri skrbi za otroke, ko jim skuša pridobiti denar za šolanje. Njeno trpljenje ji na obrazu zariše globoke gube, njeni gibi delujejo utrujeni, videti je stara. Živeč na klancu siromakov, je odrinjena na rob družbe, v stiski ji pomagajo edino nekateri sosodje. Franckino trpljenje pa ni z ničimer nakazano ali pogojeno. Lahko bi rekli, da trpi zato, ker je ženska in ker je mati. Na to nakazuje tudi podvojena zgodba njene hčere Francke. Francka dotrpi, ko umre.

Film *Ljubezni Blanke Kolak* (Jurjaševič, 1987) je žanrsko zopet melodrama, kjer že sam naslov implicira na to, da bomo opazovali ljubezenska razmerja ženske. Kljub temu da zgodba resnično prikazuje Blankine ljubezni, pa je eno od glavnih sporočil filma to, da bi razumeli, kako lahko politika pogubno posega v intimo človeka. Namreč Blankine želje oziroma zagate njenih želja ustvarja prav Zgodovinska Nujnost, povezana s političnimi dejavniki (izgradnja socializma). Zaradi Zgodovinske Nujnosti izgubi moža, ki ga požre revolucija kot enega izmed svojih otrok, kot žrtev političnih čistk ga zaprejo v kaznilnico na Golem otoku. Potem izgubi še ljubimca, ki je sicer navaden lopov, vendar ga odpelje isti policaj, ki je zaprl že njenega moža. In ko Blanka ostane brez moških, ostane sama, prepuščena svoji hysteriji. Vseeno pa bi bilo zgrešeno v tej protagonistki videti zgolj trpečo ali nesrečno junakinjo. Blankina ljubezenska kalvarija se je začela zaradi politike, njena prva ljubezen je bila tipična povojna ljubezen (upravnik kmetijske zadruge, ki pleza po družbeni lestvici zaradi politike), njena druga pa melodramska (v Lacota se Blanka noro zaljubi in upa na lepše življenje z njim, vendar pa je Laco prekupčevalec in izsiljevalec in ga zaprejo). Blanka sicer skuša svoje duševne bolečine rešiti v svojem poklicnem življenju ter v alkoholu. V stanju opitosti skuša zapeljati prijatelja Lakija, ki pa je homoseksualec. Blanka uspe v svojem poklicu, ne uspe pa na ljubezenskem področju. Po poklicu je namreč fotografinja, natanko v tem poklicu pa je prikazana s specifičnim namenom. S fotografijo namreč avtor beleži sebe in čas, v katerem živi, hkrati pa z njeno pomočjo tudi reflektira sebe in čas, v katerem živi.

Blanka kot fotografinja je izjemno uspešna, njen fotografski atelje dobro deluje, upoštevanja vredna pa je tudi kot fotoreporterka. V fotografiji je Blanka tako našla uteho ob neuspelem ljubezenskem življenju.

Film torej reprezentira žensko kot poklicno dokaj emancipirano, samostojno, svobodno in uspešno na eni strani, na drugi strani pa ji manjka moške ljubezni, ki je sicer pogojena s političnimi dejavniki, proti katerim je ženska nemočna. Podoba ženske je precej dvoumna, po eni strani je predstavljena kot aktivna (fotografinja), po drugi strani pa pasivna (ljubezensko življenje).

9.1.4. Partizanska mati

Slovenski filmi so bili vrsto let obremenjeni s tradicijo NOB-jevskega boja. Ti filmi so strokovno poimenovani kot 'partizanski filmi'. Ti filmi so: *Na svoji zemlji* 1948, *Trst* 1951, *Trenutki odločitve* 1955, *Dolina miru* 1956, *Kala* 1958, *Dobri stari pianino* 1959, *Akcija* 1960, *X 25 javlja* 1960, *Balada o trobenti in oblaku* 1961, *Tistega lepega dne* 1962, *Ne joči*, *Peter* 1964, *Nevidni bataljon* 1967, *Peta zaseda* 1968, *Sedmina* 1969, *Onkraj* 1970, *Begunec* 1973, *Čudoviti prah* 1975, *Med strahom in dolžnostjo* 1975, *Draga moja Iza* 1979, *Nasvidenje v naslednji vojni* 1980, *Dediščina* 1984, *Christophoros* 1985, *Doktor* 1985, *Čas brez pravljic* 1986, *Živela svoboda* 1987, v njih pa bomo našli za slovenski film značilno podobo **partizanske matere**.

Podoba partizanske matere je konstruirana z naslednjimi označevalci, kot pravi Stankovič: predana, zanesljiva, topla, skrbna, marljiva in delovna (Stankovič, 2005: 85). To velja tako za tiste *dejanske*, biološke matere kot tudi za *simbolne*, za tiste, ki so še dekleta, a še niso matere, vendar pa se skozi njihove oči že iskrijo podobe otrok, ki jih bodo imele z junaki v filmih. Teh primerov je veliko: Stanetova mati, Tildica in druge vaščanke v filmu *Na svoji zemlji* (Štiglic, 1948), Vida v *Trstu* (Štiglic, 1951), bolniška sestra Marija v *Trenutkih odločitve* (Čap, 1955), Anuška v *Dobrem starem pianinu* (Kosmač, 1959), Ana v *Kali* (Hieng, Goli, 1958), tajnica Kramerjeva v *X-25 javlja* (Čap, 1960), Temnikarica v *Baladi o trobenti in oblaku* (Štiglic, 1961), bolničarka Mija v *Peti zasedi* (Kosmač, 1968), Marija v *Sedmini* (Klopčič, 1969), Anja v *Onkraj* (Gale, 1970), Ana v *Beguncu* (Kavčič, 1973), Kozlevčarjeva v *Med strahom in dolžnostjo* (Duletič,

1975), Lenka v *Cristophorosu* (Mlakar, 1985) in mati v *Času brez pravljič* (Hladnik, 1986). Stankovič v tem smislu pravi, da je takšna označitev matere v partizanskih filmih pravzaprav nujna, saj je legitimacija NOB v slovenskih partizanskih filmih pretežno nacionalna, pri tem pa je ključni simbol naroda v tem žanru mati (Stankovič, 2005: 81). Stankovič v tem oziru nadaljuje, da relativna stalnost takšnega vzorca, ki se skozi vse obdobje slovenskega partizanskega filma ne spreminja, v že nakazanem smislu ne pomeni nujno enoznačne redukcije »normalne« ženskosti na možu poslušno mater njegovih otrok. Ženske so resda pretežno konstruirane v nekem najširšem materinskem diskurzu, toda njihovo materinstvo ne pomeni tudi njihove avtomatične podrejenosti moškimi. Prej nasprotno: ženske-kot-matere so praviloma samostojne, odločne, suverene, prevzemajo iniciativo in podobno, v nekaterih primerih bi bilo mogoče celo zatrditi, da zasedajo prostor nosilne akcije, ki je običajno v filmu, ki reproducira patriarhalne stereotipe, rezerviran za moškega (npr. Anuška v *Dobrem starem pianinu*, Pečanka v *Tistega lepega dne*, Magda v *Ne joči, Peter*, Ana v *Beguncu*, mati v *Času brez pravljič*). V partizanskih filmih, kjer so ženske kot matere tudi razširjen simbol »slovenstva«, lahko sledimo dvema reprezentacijama matere – ena je podrejena, tiha, pohlevna, druga pa je odločna, trmasta, neukrotljiva (prim. Stankovič, 2005: 80- 87).

Ker pa v partizanskih filmih ne nastopajo samo matere temveč tudi druge ženske, si lahko na kratko ogledamo še, kako je reprezentirana ženskost na splošno v partizanskih filmih.²⁹ V njih ženske niso zreducirane na zgolj pasivna bitja, ki ne počnejo drugega, kot da podpirajo in občudujejo moške junake, temveč so pogosto reprezentirane kot trdne, samozavestne, odločne (najbolj prepričljiva je mati Pečanka v filmu *Tistega lepega dne*, ki je s trdo, a odločno roko nadzorovala celo družino, če ne kar celo vas). Njihova dejanja pa pogosto vplivajo na odločilni preobrat v filmu (npr. v *Dobrem starem pianinu* je partizanka Anuška tista, ki v ključnem trenutku s svojim pogumom partizanom prinese zmago, v *Času brez pravljič* pa je glavni poudarek na materi, ki beži z otrokoma po deželi in išče svojega partizanskega moža). Poleg tega pa pri mnogih partizanskih filmih ženski liki, četudi niso zelo aktivni, funkcionirajo kot osrednja moralna avtoriteta, ki vrednoti moška dejanja (npr. bolničarka Mija v *Peti zasedi*, ki nameni obtožujoč pogled

²⁹ Po ogledu več slovenskih filmov lahko ugotovimo, da se reprezentacije ženskosti v partizanskih filmih razlikuje od reprezentacij v ostalih slovenskih filmih.

komandantu in političnemu komisarju, potem ko se izkaže, da je bil Bregar nedolžen, v *Sedmini* je Nikova simpatija Marija tista, ki junaka prisili, da prične kritično opazovati svet okoli sebe, da se pridruži partizanom in postane junak, podobno poskuša tudi Ana v *Beguncu*, čeprav ji to ne uspe). Drugačna reprezentacija ženskosti v teh filmih je mogoča morda tudi zato, ker so vojni časi bili časi, ko so morale ženske vzeti vajeti v svoje roke, če se hotele, da družina preživi ob odsotnih očetih. In težka bi preživele tiste ženske, ki bi obupno ždele v kotu svoje sobe in čakale na moško odrešitev.

9.1.5. Neodvisna ženska

Omenili smo tudi neodvisne ženske, ki pa naj bi se po Furlanovem mnenju v slovenskem filmu pojavljale le tu in tam. Pri tem moramo povedati, da kot neodvisno žensko prepoznamo tisto, ki je samostojna, svobodna in ki se kaže kot nepodrejena moškemu. Seveda so ženske v filmu večkrat neločljivo povezane z moškimi liki in so lahko v filmih prikazane kot neodvisne zgolj v kratkem kadru. Poleg tega pa je predstava o tem, katera ženska je v filmu reprezentirana kot neodvisna, povezan tudi z osebnimi prepričanji opazovalca-raziskovalca. Kljub tem omejitvam bomo skušali nakazati vsaj nekatere neodvisne ženske like. Neodvisna je bila na primer Branka v filmu *Lažnivka*, ki si je sama služila svoj denar in je sodelavke v službi spodbujala k neodvisnosti od moških, tudi Karla v filmu *Iskanja* je izrazito samosvoja in samostojna, emancipirana, drugačna od drugih ženskih likov v tem filmu, neodvisna je bila tudi gospodična Julija, ki je imela v filmu *Jara gospoda* zgolj epizodno vlogo (neodvisnost ji je podeljeval njen meščanski razred), neodvisna je bila Zefa v *Rdečem klasju*, ki je brez pomoči bolehnega moža skrbela za grunt, in Radmanca v *Ljubezni na odoru*, ki je svojo neodvisnost pokazala s tem, da se je odselila od starega Radmana k novemu ljubimcu. Takšne so bile tudi Minka v *Pustoti*, ki je po smrti očeta župana prevzela vlogo županje, Meri iz filma *To so gadje*, ki je svojo neodvisnost kazala s tem, da se je odločila za tipično moški poklic, in mlada Jagoda iz filma *Ko zorijo jagode*, ki kljub svoji mladosti življenje živi tako, kot se ji zdi najbolj prav. Od nikogar odvisne so bile tudi babica Sara B. v filmu *Babica gre na jug*, dekle iz filma *Ekspres, Ekspres*, Magdalena-Mojca v *Zadnji večerji*, zelo samostojna so tudi tri dekleta v filmu *Varuh meje* in pa Špela v *Kajmaku in marmeladi*.

Pogojno neodvisna bi lahko bila tudi Karolina Žašler v filmu *Vdovstvo Karoline Žašler*, ker Karolina vseeno išče podporo moškega in si želi njegove varnosti, prav tako tudi Eva iz istoimenskega filma, vendar se tudi ona vse preveč naslanja na moškega, ki je prisoten v njenem življenju. Ugotovimo lahko, da so reprezentacije neodvisne, samostojne ženske pogostejše v filmih zadnjega desetletja, čeprav ne smemo pozabiti, da samostojne ženske najdemo tudi v filmih starejšega datuma.

9.1.6. Nevtralna družinska mati

V slovenskem filmu pa se poleg vseh naštetih reprezentacij pojavlja tudi podoba povsem nevtralne družinske matere, ki skrbi za dom in družino in je s tem tudi popolnoma zadovoljna in neobremenjena s trpljenjem, krivdo, žrtvovanjem.

Takšne mame se bolj ali manj sicer pojavljajo v stranskih vlogah, na primer v filmih *Kekec* (1951), *Balada o trobenti in oblaku* (1961), *Družinski dnevnik* (1961), *Naš avto* (1962), *Srečno Kekec* (1963), *Lucija* (1965), *Lažnivka* (1965), *Cvetje v jeseni* (1973), *Na papirnatih avionih* (1967), *Povest o dobrih ljudeh* (1975), *Sreča na vrvi* (1977), *Ko zorijo jagode* (1978), *Iskanja* (1979), *Boj na požiralniku* (1982), *Pustota* (1982), *Nobeno sonce* (1984), *Veselo gostivanje* (1984), *Poletje v školjki* (1986), *Moj ata socialistični kulak* (1987), *Carmen* (1995), *Outsider* (1997), *V petek zvečer* (2000), *Nepopisan list* (2000), *Kruh in mleko* (2001), *Sladke sanje* (2001), *Pozabljeni zaklad* (2002), *Na planincih* (2003), *Kajmak in marmelada* (2003), *Pod njenim oknom* (2003) itd.. Podobi nevtralne družinske matere sta najpogosteje pripeta označevalca 'predana' in 'skrbna'. Takšne vrste matere sicer nudijo dober identifikacijski potencial zaradi mitskih predstav in kulturne pogojenosti Slovencev. Kljub temu da nevtralne družinske matere ne nastopajo v glavnih vlogah in niso v ospredju filmske naracije, bi lahko rekli, da na gledalca vseeno vplivajo, vendar bolj na implicitni ravni, ko v njegovo zavedno in nezavedno prihajajo »skozi zadnja vrata«.

9.1.7. Ženska kot upornica in borka

Žensko, ki se upira družbi in njenim pravilom, žensko, ki skuša spremeniti svet, prvič zagledamo v filmu *Dih* (Šprajc, 1983). V ospredju filma je sicer zgodba o vmešavanju politike v medicino in ne toliko zgodba ženske, vendar pa je to eden redkih filmov, kjer je ženska prikazana kot upornica. Glavna protagonistka Barbara Tratnik, mlada zdravnica, se bori zoper prikrito ekološko zlo, vendar pa je v svojem prizadevanju zaradi vrste okoliščin izigrana, povrh vsega pa postane tudi tragična žrtev (Barbara naredi splav, v svojem boju je popolnoma nemočna). Film nam torej prikaže žensko, ki se sicer neuspešno spopade z »mlini na veter«, a se vendarle bori za etično čistost in boljši jutri.

Nekaj uporniškega duha bomo našli tudi v babici Sari B. iz filma *Babica gre na jug* (Anžlovar, 1991). Film govori o begu ekscentrične starke iz doma za ostarele, kamor so jo, po njenih besedah, strpali sorodniki, ki so se je želeli znebiti. Film postavlja na glavo nekatere predsodke o ostarelih ljudeh, ko govori o njihovem močnem duhu in volji, da bi v življenju še kaj postorili, in s starostjo ne želijo biti obremenjeni (Sara reče svojemu mlademu prijatelju Davidu, naj jo neha klicati babica, ker ji je ime Sara), poleg tega pa izvrstno reprezentira uporniški duh ostarele babice, ki se ne želi sprijazniti s hiranjem v domu za ostarele.

Film *Slepa Pega* (Slak, 2002) je drugi slovenski film, ki ga je režirala ženska in katerega filmski kritiki skupaj s filmom *Varuh meje* postavljajo v okvir neke vrste ženskega filmskega žanra. Film v prvi vrsti govori o prekletstvu narkomanske odvisnosti, o izgubljenosti v svetu in o nerazumevanju. Govori pa tudi o tem, da je ženska tista, ki pogumno skuša najti rešitev za tragično situacijo, medtem ko moški junak, za katerega se izkaže, da je njen brat, lastni izgubljenosti noče ubežati. *Slepa pega* je film z močno in karizmatično žensko junakinjo Lupo. Lupa je močan karakter v boju z mamilarско odvisnostjo, vendar je način njenega boja pravzaprav preveč šibek za brata. Tudi zato se nazadnje odloči za smrtonosno dozo, ki mu jo vbrizga kar sama. Pri tem v filmu ni nazorno pokazano, da je odločitev za evtanazijo zanj težka odločitev, ampak da je to odločitev iz ljubezni do brata, za katerega ni več želela, da trpi. Film nam prikazuje žensko kot borko, ki bo storila vse za tistega, ki ga ima rada, in kot žensko, ki se neizmerno upira boleznim, odvisnosti ipd.

Uporniška je tudi Žana iz filma *Varuh meje* (Weiss, 2002). Žana se s svojo osebnostjo in značajem na vseh ravneh upira moralnim vrednotam slovenske družbe, morda je tudi zato usmerjena v lezbično izkušnjo.

Ženska v slovenskem filmu zaseda nekaj osnovnih reprezentacijskih tipov, a podoba ženske je skonstruirana nekoliko širše, kot smo sprva pričakovali. Reprezentacije žensk se sicer v času spreminjajo. Tako smo na primer od petdesetih do sedemdesetih let prejšnjega stoletja lahko opazovali partizanske matere, ki jih danes v filmu ne bomo več našli. Tudi angelskih žensk v slovenskem filmu ni veliko. Po pregledu podob žensk v slovenskih filmih ugotavljamo, da reprezentacije, ki v slovenskem filmu najbolj vztrajajo, najpogosteje prikazujejo žensko kot mater in kot melodramsko junakinjo (trpečo, nezadovoljno žrtev). Ker smo postavili tezo, da je ženska podoba na slovenskem filmskem platnu grajena stereotipno, seksistično in v skladu s prevladujočimi miti slovenske družbe, pri čemer sta v ospredju mit lepote in mit o materinstvu, nas zanima, če filmske reprezentacije reproducirajo takšne mitske podobe.

9.2. Mitske podobe žensk: ženske vloge v filmih

Ženske so v zahodni družbi prek medijskih reprezentacij vpete v točno določene mite. Tudi v knjigi *Feminizem/mi za začetnice/ke* beremo, da »mediji navadno prikazujejo ženske v njihovih znanih arhetipskih vlogah, torej v vlogi žrtve, begunke, gospodinje, matere« (Močnik et al., 2000: 54). Musek pa pravi, da so »ženske največkrat predstavljene kot matere, žene, gospodinje, ki so pasivne, bolj labilne, občutljive, emocionalno odzivne in ranljive, njihova emocionalnost pa vpliva k temu, da čutijo krivdo, zaskrbljenost in manjše spoštovanje do sebe, da so bolj nagnjene k depresivnim reakcijam, še posebej to velja za zavrtost, napetost in nesproščenost« (Musek, 1994: 125). Za ženske v zahodni družbi se tako predpostavlja, da v primerjavi z moškimi bolj cenijo vrednote, ki so v zvezi z emotivnim in duhovnim življenjem, z altruizmom in medsebojnim razumevanjem, z osebnim razvojem in notranjo harmonijo, s samospoštovanjem in samo-afirmacijo. Za moške pa se v primerjavi z ženskami predpostavlja, da bolj cenijo vrednote, ki so povezane z dosežki, ustvarjalnostjo, s čutnim uživanjem in spolnostjo ter družbenim redom.

Pri tem je kajpak pomembna vzgoja, saj v mnogih kulturah moške vzgajajo v smeri uspešnosti in storilnostne naravnosti, k uveljavljanju v družbi in h kompetentnosti, medtem ko ženske bolj vzgajajo k varnosti, altruizmu in osebni moralnosti (Musek, 1994: 131).

Pomembno vlogo pri reprodukciji takšnega stanja in vloge spolov v družbi pa igrajo tudi filmske reprezentacije. Zato nas zanima, kako spolne vloge v družbi predstavlja slovenski film. Najprej si oglejmo vloge, ki jih ženske v filmih igrajo in ki jih lahko razdelimo v več sklopov.

V sklopu, ki ga lahko poimenujemo **družina in sorodstvo**, ženske najpogosteje odigrajo naslednje vloge: mama, žena, hči, sestra, teta, babica, nečakinja, sestrična, vdova, nosečnica, mati samohranilka. V sklopu **medosebni odnosi** ženske igrajo vloge punce, ljubice, dekleta, zaročenke, prijateljice, znanke, sodelavke, sošolke, sosede. Med vlogami, ki bi jih težko uvrstili v kateregakoli izmed obeh sklopov in bi ga lahko kvečjemu opisali kot **ženske-marginalke** ali **ženske, ki so na robu**, pa so naslednje: opravljivka, prostitutka, žrtev (npr. posilstva, napada), zapeljivka, devica, blondinka, tercialka, starka.

Te podobe so nekoliko problematične, saj kljub navedenim na videz različnim reprezentacijskim tipom v slovenskem filmu ne bomo našli na primer vloge tašče ali odnosov tašča – zet ali pa tašča – snaha, tudi sorodstvenih razmerij sestrična – bratranec v slovenskem filmu skoraj ni mogoče najti (vlogo sestrične najdemo le v filmu *Sladke sanje* iz leta 2001), prav tako tudi ne razmerja svakinja – svak. Na slovenskem filmskem traku je ovdovelo malo žensk, za tiste, ki se jim je to zgodilo, pa je bilo njihovo vdovstvo nujno za naracijo zgodbe in psihološko gradnjo lika (npr. *Vdovstvo Karoline Žašler, Eva*). Tudi mater samohranilk je na slovenskem filmskem traku zelo malo, večkrat pa lahko opazujemo sindrom odsotnega očeta.

Vse to priča o tem, da se skozi celotno posneto filmsko gradivo na Slovenskem najpogosteje odlikava podoba ženske kot matere in kot žene, nato pa kot punce ali ljubice. Vse se vrti okrog lika **ženske kot matere**, ki nastopa kot glavni lik v filmu (v *Samorastnikih, Rdečem klasju, Na klancu, Ljubezni na odoru, Času brez pravljic, Na svoji zemlji ...*) ali kot stranski lik (v *Tistega lepega dne* glavni junak npr. cel film išče primerno ženo, ki bo njegovim otrokom dobra mama).

Lik matere pa se je zelo močno vtisnil v filmsko zavest slovenskega filmskega gledalca, česar je najverjetneje kriva vloga Štefke Drolc, ki je v Duletičevi ekranizaciji Cankarjevega *Na klanecu* (1971) odigrala mati Francko.³⁰ Francka kot mati sebe nikoli ni postavljala na prvo mesto, trudila se je, da bi otrokom kljub revščini nudila največ, svojo srečo je enačila s srečo svojih otrok. Lik Francke je predstavil tudi pomembno noto ženske, in sicer hrepenenje. Hrepenenje, ki se nikoli ne more uresničiti, ki biva kot neizpolnjena želja. Film je imel močan identifikacijski pečat, predvsem zaradi lika žrtvovane, trpeče matere, ki je v slovenski kulturni zavesti postavljen na prvo mesto. Močan pečat tega filma se kaže tudi v številu gledalcev, ki je film videlo (prek 100.000 ljudi), nekaj pa je gotovo doprinesel tudi avtor književnega dela, po katerem je bil film posnet, Ivan Cankar. Antipod cankarjansko čustvujoče, pasivne, vdane in predajajoče se matere je Prežihova/Pretnarjeva Meta v *Samorastnikih*, ki uteleša heroično, aktivno mater, torej žensko revolucionarko, ki dela zgodovino, spreobrača moralne, ideološke in družbene zakone in se kljub trpljenju ne vda v usodo. Meta ni hotnica, ki bi ji šlo zgolj za spolne užitke z Ožbejem, niti ni slepo zaljubljena dekla. Nasprotno, Ožbeja je iskreno ljubila, zanj je prestala nečloveška mučenja (bičanje, ob čemer je bilo prvič v slovenskem filmu prikazano golo žensko telo), pretep sovaščank, zaničevanje, pa vendar ni klonila. Meta je tudi ponosna ženska z močnim karakterjem, ponosna je na svoje otroke, na svojo ljubezen in ne pusti, da bi ji to kdorkoli vzel. Zanimivo je, da je bil delovni naslov omenjenega filma *Pankrtska mati*, šele pri samem predvajanju v kinematografih so film naslovili *Samorastniki*. Vseeno pa Meta predstavlja pol dobre matere, matere, ki živi za svoje otroke, pa tudi za svojo ljubezen. In ker je ženska, ki se ne pokorava avtoriteti (se ne odpove svoji ljubezni, čeprav sodniki to od nje zahtevajo) in ki si je vzela prepovedan sad (ljubezen z moškim, ki ni njenega stanu), je potemtakem za družbo nevarna, zato pa je odrinjena tudi na rob družbe. Meta je »mati, ki molče dokazuje, da je njenim samorastnikom umanjkal oče. Je Marija zaščitnica s plaščem, ki s svojimi otroki stoji pred vestjo zgodovine – tiste pretekle in tiste, ki jo bodo njeni samorastniki še pisali. Je vitalna, poštena, etična ženska, ki potepta umazano ji ponujen denar. In je učiteljica, ki prihodnosti narekuje pokončno držo ter odpoved. Skoraj brez besed.

³⁰ Ta vloga je Drolčevo v zgodovino slovenskega filma vpisala kot svojevrstno mitološko figuro, saj je Drolčeva drugo ime za veliko slovensko mater.

Meta govori s telesom, ko vleče voz po klancu, z butaro na ramenih, z očmi v cerkvi in z introvertiranim pogledom pred ognjem« (Furlan, Štefančič et al., 1993: 48).

Radmanca (oziroma Afra) pa je v *Ljubezni na odoru* glede na materinski mit prikazana kot slaba mati, saj je svojih sedem otrok prepustila ostarelemu možu, sama pa se je odselila k mlademu ljubimcu Voruhu. Radmanca je slaba mati zato, ker je odšla od doma, ker je zapustila svoje otroke, ker je bila aktivna in v tem smislu tudi neposlušna svojemu možu. Poleg tega je svoje potrebe in želje postavila na prvo mesto, česar dobra mati ne počne, kot pravi mit. Sicer je njen »greh« slabega materinjenja nekoliko omiljen, saj za otroke kljub temu da je v novem domu, v manjši meri poskrbi (opere jim oblačila, jih zašije, jim priskrbi delo in podobno), kar pa seveda ni dovolj velik izkaz materinske ljubezni. Radmanca je tako za svoje »grehe« kaznovana s smrtjo Voruha, ki je v njej sprožil spremembe (neposlušnost možu, nepodrejenost) premik iz pasivne osebe v aktivno in jo pravzaprav naredil za slabo mater. Zgodba tako prinaša moralni nauk.

Spet posebna je mati Pečanka v filmu *Tistega lepega dne*, ki je odločna, aktivna, trdna, a kljub temu ljubeča, predana svojim otrokom, saj si ne želi, da bi se njena najmlajša hči poročila s Štefucem. Poleg tega je Pečanka v odnosu do svojih otrok zelo zaščitniška, saj pred celo vasjo skriva, da je neporočena hči noseča. Otrokom predana je tudi mati v *Času brez pravljic*. V medvojnem času s svojimi otroki beži pred vojaki, ko išče svojega moža, ki je med partizani. Okoliščine so jo torej prisilile v to, da je bila aktivna, saj je bila v mirnem obdobju prikazana kot pasivna, možu podrejena, poslušna. Zelo stereotipno je prikazana tudi mati v filmu *Kajmak in marmelada*. Ob tipičnem nedeljskem kosilu, ki ga je seveda skuhala mati in ob katerem se zbere vsa družina, poteka razgovor o zvezi, ki jo ima hči Špela. Mati hčeri to zvezo očita in se pri tem sklicuje na besede očeta, a ko ji hči vrne krute besede, je mati prizadeta, a mirno požre te besede. V prizoru je na čelu mize sedel oče kot gospodar hiše, mati je obema postregla z jedjo, šele nato je tudi sebi natočila porcijo juhe. Skratka, tako z besedami kot dejanji je nakazovala na svojo skrbnost, pasivnost, podrejenost.

V slovenskem filmu je mati torej različno prikazana, a kljub vsemu je »pojmem matere v slovenski kulturni zgodovini prej zavezan fatalizmu kot pa akciji« (Furlan, Štefančič et al., 1993: 26).

Prevladujoče mitske podobe ženske govorijo tudi o tem, da je ženska vedno grešnica, da je vir zla in da je ženski že v zibko položen občutek krivde in žrtve.

Občutki krivde so v slovenskem filmu pogosta tema in seveda se krivo skoraj vedno počuti ženska (občutek krivde je vcepljen v žensko osebnost), ki to izraža neposredno z besedami, na nekaterih mestih pa tudi posredno, s svojimi dejanji. Pogosto ženske, ki izražajo krivdo v teh filmih, niso nič krive. Tako je s teto Ano v filmu *Ne čakaj na maj* (1957), ki pravi, da je kriva, ker je Vesna zanosila, čeprav se kasneje izkaže, da si je Vesna zgodbo o zanositvi izmislila. Tudi Verina mati v filmu *Na papirnatih avionih* (1967) Vero sprašuje, če je mar ona kriva, da Vera nima zadosti prijateljev in znancev. Tudi gospodinja Rozi v filmu *To so gadi* (1977) prevzame krivdo za nekaj, kar sploh ni storila, ob tem pa ji po obrazu polzijo debele solze. Minka v *Pustoti* (1982) se zasmili sama sebi, ker ima bolehnega partnerja, ob tem pa je prepričana, da je sama kriva za to. Zanimiva je reprezentacija ženske krivde v filmu *Samorastniki* (1963). Čeprav je zvezo z glavno žensko junakinjo Meto začel glavni moški junak Ožbej Karničnik in se je Meta te zveze sprva branila, je v filmu ona reprezentirana kot vir vsega zla, ki je padlo na Karničnike. Podobno velja za Zefo v filmu *Rdeče klasje* (1970), ki prešuštvuje z Južekom. Zefa v filmu večkrat izrazi, da si je sama kriva za vse slabo, ženska je tako reprezentirana kot tista, ki v družbi nosi krivdo in breme za to prevzame nase, kot pravi Zefa, da »nesrečnica, se bom še po smrti v peklju cvrla« in »tisto, kar sem si skuhalo, sem vedno sama pojedla.« V satirično obarvani komediji *Butnskala* (1985) je občutek ženske krivde in občutek žrtve pripeljan do skrajnosti. Mici pove: »Jaz moram biti zmeraj žrtev, mene noben ni maral, še lastna mati ne ... Spet sem jaz žrtev in res je, kriva sem. Sama sem kriva za vse. Žrtvovana sem od vsega začetka.«³¹ S krivdo so tako večkrat povezani tudi občutki žrtve. Način razmišljanja žrtve je najlepše ubesedila mati v filmu *Stereotip* (1997): »Da življenje prav mene tepe s takim sinom!«

Moški junaki v filmih pa se največkrat ne počutijo krive oziroma tega ne izražajo tako pogosto in tako glasno kot ženske.

³¹ Zanimivo je, da Mici kot žrtvovani narodni junakinji (bila je ustreljena med »vojaško akcijo) začnejo postavljati spomenike po celi državi. Film daje vedeti, da bo ženska kot žrtev torej čaščena.

Nadalje, tudi **občutljivost** je v slovenskih filmih skoraj po pravilu lastnost žensk – ženske so tiste, ki so bolj občutljive in ki jim moški lahko to tudi očitajo: »Kaj si pa tako občutljiva?« ali pa »Tako si užaljena« (*Pod njenim oknom*) in »Pa daj, ne moreš bit' tako občutljiva« (*Varuh meje*). Ženski je pripisana **emocionalnost**, ženske nenehno izražajo svoja čustva že v filmih iz petdesetih let in tudi v filmih sodobnega časa.³² Še več, ženska je ponavadi tudi tista, ki **jo izdajo živci**, je nervozna, ali pa so njena čustva tako močna, da bi lahko znorela. Kot taka je v filmih videna tudi skozi oči moških vlog: »Z nama se drži, koza zmešana. Ti si navadna histerična baba.« (Peter Bordon, *Hudodelci*); »Od živcev sem vsa razjedena.« (Rozi, *To so gadi*); »Dobro veste, kako sem nervozna.« (Mici, *Butnskala*); »Sem rekla, da sem živčna« (mama Manka, *Na svoji Vesni*); »Jaz tega ne zdržim več, jaz bom kar šla (Duša, *Pod njenim oknom*); »Saj si znorela. Skoraj omedlela sem od razburjenja.« (Kristina, *Splav meduze*); »Ti si malo nora. -Nisem nora, če sem tvoja ljubica.« (pogovor med Voruhom in Radmanco, *Ljubezen na odoru*), »Laura, stari se je zmešalo. Tudi meni se zdi to nespametno.« (pogovor med Davidom in Lauro, *Babica gre na jug*); »Ti si čist prfuknjena, no« (Alja reče Žani, *Varuh meje*); »A si ti normalna?« (vpraša Žana Simono, *Varuh meje*). Na slovenskem filmskem traku so ženske sistematično prikazovane kot bolj nore, histerične, nervozne od moških. Svoje norosti pa ne pokažejo zgolj z besedami, temveč so tudi dejansko okarakterizirane kot norice (npr. Lupina mama v filmu *Slepa pega*, nekoliko nora deluje tudi Carmen v istoimenskem filmu ipd.)

In nenazadnje, pogosta podoba ženske v slovenskem filmu je tudi podoba **negotove ženske**, ki ni samozavestna in vseskozi želi slišati besede potrditve od moškega. Od svojega dragega na primer želi slišati besede ljubezni: »Povej mi, da me imaš rad.«; »Kaj nisem dovolj dobra?« (*Povest o dobrih ljudeh*); »Povej, me imaš rad? Sigurno? Zares?« (*Lažnivka*). Poleg tega morajo po besedah mlade balerine Vere iz *Papirnatih avionov* nekemu pripadati, najbolje seveda moškemu: »Jaz nekemu pripadam«. Seveda je ta nekdo moški.

³² Ženska govori o svojih čustvih: »Oh, kako sem se prestrašila« (*Ljubezen nam je vsem v pogubo*); »Duša, jaz sem mislila, da se mi bo zmešalo!«; »O, mater, zdaj me je pa strah!«; »Lahko bi bila malo bolj iskrena« (*Pod njenim oknom*); »Vsaka ženska trpi, ko rodi, ampak sreča je močnejša od bolečine« (*Čas brez pravljic*); »Zelo sem nesrečna« (*Splav meduze*); »Srečna sem« (*Ljubezen na odoru*); »Počutim se kot gobarka, namesto kot gospa« (*Idealist*), »Jaz sem nesrečna, kadar sem sama« (*Iskanja*); »Jaz sem pošteno dekle« (*Splav meduze*); »Mislim, da si žalostna, Žana« (*Varuh meje*).

Ženska se po ljubezenski noči tudi sprašuje, če se je kaj spremenila, moški takšnih vprašanj na filmskem platnu ponavadi ne postavlja. V filmu *To so gadi* (ki bi mimogrede lahko bil odličen študijski pripomoček za preučevanje stereotipov) iz leta 1977, pa moški vedo povedati: »Babo vprašaj, ona vse ve.«; »Še vsak, ki se je spečal z babo, mu je trda predla. Vsaka ga hoče imet' samo zase.« »Vse babe ste glih.«; »Baba ga je zacoprala«. Piko na i pa postavi primer iz *Desetega brata* (1982): »Sin, bolje je, če te ženske nočejo.« Izpostavlja se poštenost ženske (»Ženskam ni za verjet'« pravijo v filmu *To so gadi*), medtem ko poštenost moškega ni vprašljiva oziroma sploh ni tema filmov.

Na jezikovni ravni filmske reprezentacije žensko pogosto primerjajo z naravo (»srnica moja«, »si kakor roža«, »bila je kakor zrela češnja«, »na tvojem obrazu vse cvete«, »Meta ne bo gnezdila na Karnicah«, »A ta srnica pa noče v zanko?«), pojmujejo jo celo kot blago ali lastnino (»Moja je, moja.«, »Daš al ne daš dekleta?«; »Tako blago se ne jemlje v hišo.«, »Kako dolgo pa boš moja?- Na večno tvoja.«) ter kot nekaj krhkega, zlomljivega (»Ve ženske se takoj prehladite«). Ženske pa se znajo pred moškimi zapreti v svoj svet, saj ima »vsaka ženska svoje skrivnosti« poleg tega pa so nekateri pogovori lahko »izključno ženska stvar!« (*Ne čakaj na maj*), kljub temu, da znajo protestirati, če jih iz svoje družbe izključijo moški. Tako povedo, da bi rade bile: »kjer še vlada 20. stoletje in ženske niso izključene iz moške družbe« (*Ne čakaj na maj*).

Kljub temu da je podoba ženske v filmu največkrat skonstruirana prek navedenih stereotipov in mitskih predstav, pa ne smemo pozabiti, da v slovenskih filmih obstajajo ženski liki, ki niso pasivni, ki so odločni, vedo, česa si želijo in kaj hočejo, imajo avtoriteto in moč v svojih rokah. Vendar je takšnih podob žensk zelo malo, povrh vsega pa ostaja še vrsta ženskih izkušenj, ki na filmskem traku sploh niso obelodanjene (npr. matere, ki zanemarjajo otroke).

9.2.1 Podoba ženskih opravljk

V družbi obstaja prepričanje, ki pravi, da se je Kristus najprej pokazal ženskam zato, ker je vedel, kakšne klepetulje so, in ker se mu je mudilo širiti vest o svojem vstajenju (de Beauvoir, 1999:152). Mediji in film pa to stereotipno podobo žensk ohranjajo in jo nenehno utrjujejo.

V slovenskih filmih so tako skoraj vedno ženske prikazane kot tiste, ki prenašajo novice, so tiste, ki se zbirajo v gruĉah in opravljajo. V *Tistega lepega dne* (1962) štiri razliĉno stare ženske opravljajo Štefuca, ki se je ŝel razburjat k ŝupniku, da ŝeli Peĉanovo hĉi za ŝeno. Ko jih zasliši eden od vaŝĉanov, jim reĉe, da je radovednost greh ženske ter da bi Štefuca ena od njih zagotovo pokonĉala z jezikom.³³ Opravljajo tudi ženske v filmu *To so gadje* (1977), ki so prikazane kot tiste, ki imajo polne zobe ŝtebetovih fantov, in ki samo preŝijo na to, kaj se bo pri ŝtebetovih zgodilo, da si bodo sploh imele kaj pripovedovati. Opravljiva so tudi dekleta v filmu *Lucija* (1965), ki za Lucijinim hrbtom govorijo, kako dobro si je postlala, ker se bo poroĉila na Podlog in kako jih zdaj ŝe pogledati noĉe.

Na opravljanje žensk se sklicuje tudi eden od Podlogarjevih fantov: »Sem pa rajŝi za strica, kot da bi me babe po zobeh vlačile«, pa tudi oĉe Podlogar Luciji da vedeti, da mora biti poŝtena, ker »ne maram jezikov«. Tudi v filmu *Vesna* (1953) imajo glavni moŝki junaki Kocjanovi sosedo, ki je reprezentirana kot opravljiva radovednica, ki se boji, da ne bi ĉesa zamudila in ves ĉas kuka skozi okno, da bi videla, kaj se dogaja pri njih. V *Samorastnikih* (1963) opravljivke pri maŝi Meto za njenim hrbtom oznaĉijo kot pankrtnico in pregreŝnico.

Zanimivo je, da v izredno malo filmih novico pripoveduje moŝki. Pa ŝe to so pogosto moŝki, ki niso prikazani kot pravi moŝki. Tako je na primer v filmu *Ljubezen nam je vsem v pogubo* (1987) vaŝki pijanĉek v gostilni povedal, da je ženska, s katero preŝuŝtuje junak, ob porodu umrla, izgubila pa je tudi njunega otroka. Moŝki v treznem stanju torej novic ne pripovedujejo, poleg tega so moŝki opravljivci vedno nekakŝni posebneŝi, kar za ženske ne velja. Seveda pa se moŝki junaki z opravljanjem pogosto tudi ne strinjajo, kar dajo eksplicitno vedeti. Ŝensko pa na tak naĉin postavijo na poloŝaj neumne opravljivke, ali kot pravi moŝki v filmu *Ljubezen nam je vsem v pogubo*: »Kaj pa opletaŝ z jezikom kot krava z repom.«

V filmih noveŝega datuma (predvsem od leta 1990 dalje) pa ne najdemo veĉ veliko opravljivk. Ena izmed moŝnih razlag za to je, da se noveŝi filmi dogajajo veĉinoma v mestih, kjer opravljanje nima tolikŝnega pomena kot v vaŝkih skupnostih, saj je skupnost mestnih ljudi manj koherentna, pa tudi ljudje se manj poznajo med sabo.

³³ Ena od gospa se celo priduŝa: »Kakŝen blagoslov, toliko novega na en sam dan!«

9.2.2 Podoba žensk kot prešuštnic

Če govorimo o prešuštvu, je ženska zaradi svojega izvirnega greha že vnaprej sumljiva, njej grehov namreč ni potrebno dokazovati, saj je kriva še preden ji je krivda dokazana. »Ženska mora potrditi svojo nedolžnost, kajti ženska je zviijačna« (de Beauvoir, 1999: 266) ali kot pravi srednjeveški izrek, da ženska, ki ne vara, ni prava ženska.

Ženske so v slovenskem filmu prikazane kot prešuštvovalke kar nekajkrat. Tako je imela izvenzakonsko razmerje Ančka v *Jari gospodi* (1953), Zefa v *Rdečem klasju* (1970), Dina v *Maškaradi* (1971), Karolina Žašler (1976), ki je prešuštvovala že pred smrtjo svojega moža, pa tudi potem si je omislila mnoge ljubimce.

Prešuštvovala je tudi Radmanca (Afra) v *Ljubezni na odoru* (1973), in sicer z umsko nekoliko omejenim Voruhom in pa Marta z razbojnikom Petrom v *Povesti o dobrih ljudeh* (1975). Prešuštnica je še Olga v *Belih travah* (1976) ter Tončka, ki vara svojega Martina Kačurja v *Idealistu* (1976). Prešuštvovali sta še Maruša v tretji zgodbi filma *Ljubezen nam je vsem v pogubo* (1987), ki je svojega moža prisilila, da je odšel v Ameriko za boljšim zaslužkom, ona pa se je medtem zabavala s svojim ljubimcem, in Lenčka iz druge zgodbe istega filma. Vera v filmu *Zrakoplov* (1993) je celo zanosila s poštarjem, prevaran pa je bil tudi pesnik Miha v *Odi Prešernu* (2000).

Seveda so nekajkrat varali tudi moški, čeprav je bilo filmov s takimi zgodbami manj. Blanko vara mož Pavle v filmu *Ljubezni Blanke Kolak* (1987), tudi Boris v *Pod njenim oknom* (2003) vara svojo ženo, ki je v filmu sicer sploh ne vidimo, Kern v *Odpadniku* (1988) ima ljubico Nino (tajnico v njegovem podjetju), svojo ženo Mojco vara Stane Berger v filmu *Decembrski dež* (1990), Maks, tipični ljubljanski umetnik, vara svojo ženo Marjetico, ki finančno oba vzdržuje, v filmu *Stereotip* (1997), pa tudi Gregor v filmu *Ruševine* (2004) ima poleg razpadajočega zakona z Emo še razmerje z mlado igralko Suzano. Vendar pa je mogoče opaziti razliko v filmski naraciji, kadar prešuštvuje ženska oziroma, kadar je grešnik moški. V večini navedenih filmov je ženska za svoje prešuštvo vedno kaznovana. ali je obsojena kot vlačuga (Ančka), ali doživi tragičen konec (Karolina, Lenčka), ali pa je prešuštvo kaznovano s smrtjo ljubimca (Voruh). V nekaterih primerih pa se zgolj nesrečno nadaljuje njeno življenje. Krivda za napačno ljubezensko izbiro je običajno pripisana ženski, lahko bi rekli, da je v večini primerov ženska

prikazana kot tista, ki je kriva za razpad zakona. Pri moških prešuštnikih pa lahko opazimo, da njihovo varanje ne vpliva tako močno na njihovo zgodbo. Največkrat njihova kazni niti ni nakazana. Izjema sta Maks (*Stereotip*) in pa Stane Berger (*Decembrski dež*), ki sta umrla pod streli svojih žena, vendar je bil zgolj Maks ustreljen namenoma, pa še to v afektu. Opazimo lahko tudi, da je žensko prešuštvovanje na filmskem traku prisotno že od samih začetkov slovenskega filma, medtem ko smo za prikaz moškega prešuštvovanja morali čakati do osemdesetih let.

9.2.3. Tipični 'ženski poklici'

Ker preučujemo celotno podobo ženskosti, nas zanimajo tudi poklici, ki so jih ženske v filmih igrale. Ženskost, ki je bila očrnjena na mnogih drugih področjih, je bila dolgo časa čaščena zaradi svojih kvalitativnih vrednosti na področju skrbi in nege. Predpostavlja se, da naj bi ženske pravzaprav imele naraven talent za to, da skrbijo za druge in pazijo na njih. Povrh vsega naj bi bile ženske zato bolj primerne za eno vrsto poklicev kot za drugo.

Tudi v slovenskih filmih se mit o skrbni ženski ohranja, saj bi, če bi prešteli vloge, ugotovili, da je bilo največ takih, kjer je ženska prikazana kot skrbnica, negovalka ali vzgojiteljica. Če pogledamo sklop, ki ga lahko poimenujemo **zdravstvena nega in skrb za videz**, ženske v filmih zasedajo naslednje poklice: medicinska sestra, bolničarka, zdravnica, maserka, frizerka, lekarnarka. V sklopu, ki ga lahko poimenujemo **skrb za dom in okolico**, ženska v filmih opravlja poklice kuharice, hišnice, hišne pomočnice, dekle, snažilke, gospodinje, služkinje, sobarice, kmetice, šivilje. Kadar ženska **skrbi za vzgojo** v filmu, opravlja poklic učiteljice, profesorice, ravnateljice, inštruktorice padalstva, vaditeljice plesa, matere prednice.

Pogosto se ženska v filmih pojavlja tudi v **storitveni in gostinski dejavnosti** in opravlja naslednje poklice: prodajalka, blagajničarka, turistična vodička, prostitutka, natararica, receptorka, točajka, vratarica, cvetličarka. Filmske reprezentacije pogosto tudi povezujejo žensko s sektorjem birokracije in s tem namigujejo na servilnost žensk, žensko lahko tako najdemo v poklicih, kot so administratorka, tajnica, poštarica in poštna uradnica,

uradnica, uslužbenka, telegrafistka, delavka. Ženske v slovenskih filmih so zaposlene tudi v raznih drugih poklicih, s področij **politike, medijev, umetnosti**.³⁴

Ženske pa opravljajo tudi nekatere poklice, ki so »**tipično**« **moški** (npr. voznica avtobusa, pilotka, policistka, komandirka, paznica). Če ženske v filmu opravljajo tipično moški poklic, so moški vidno in vedno začudeni (npr. pilotka v filmu *Splav Meduze* in voznica avtobusa v filmu *To so gadi*). Že bežen pogled na vrste poklicev, ki jih ženske opravljajo, pokaže, da ženske v filmih opravljajo večino poklicev, ki jih opravljajo tudi v realnem življenju. In kakor so v realnem družbenem življenju nekateri poklici stereotipno ženski (npr. skrb za vzgojo), se to reproducira tudi v filmih. Poleg tega pa v filmih ne najdemo veliko poklicev, ki jih ženske v realnem življenju prav tako opravljajo, a so dojeti kot moški poklici. Tako v filmih na primer ne bomo našli poslovnih žensk, veterinarok, agronomistk, predavateljic na univerzi, biologinj, astronomistk, gradbenic, ekonomistk, etnologinj, kustosinj, zgodovinarok, stomatologinj itd. Poklicev, ki so v slovenski družbi že deficitarni (pek, kemik, strojnik ipd.), pa v filmu sploh ni.

9.2.4. Seksizem

Ženske so v slovenskem filmu prikazane tudi seksistično. Kot smo že ugotovili, so jim večkrat pripisane tipične lastnosti (npr. prešuštvo, opravljanje), določene vloge in določeni poklici. Seksizem pa se pogosto kaže na bolj subtilen način in prav zato, ker je tako samoumeven in prikazan kot nekaj naravnega, se lažje reproducira v vsakdanjem življenju. Najpogosteje pa se seksistični stereotipi ohranjajo z različnimi sodbami, besednimi zvezami, stavki o tem, kakšne so ženske, s postavitvijo ženske v neko okolje itn. Seksizem žensko zreducira na spolni objekt in jo zapira v objekt moške želje.

³⁴ Na področju medijev ženske opravljajo poklice igralka, novinarke, napovedovalke, fotoreporterke, manekenke, prevajalke, fotografinke. Na področju umetnosti so ženske v slovenskih filmih zaposlene kot pevke, plesalke, baletke, glasbenice, restavradorke, knjižničarke, pri poklicih, povezanih z višjim družbenim statusom pa bomo našli projektantko, sodnico, direktorico, lastnico hotela, lastnico butika, arhitektko, vodjo marketinga. Ženske v slovenskih filmih so zaposlene tudi v poklicih, povezanih s politiko. Tako so vohunke, agentke, partizanke, aktivistke, revolucionarke, organizatorke pobegov in županje.

Zato nas v nadaljevanju še posebej zanima, na kak način so ženske v slovenskem filmu nagovorjene, kak jezik je rabljen in ali je ženska v slovenskem filmu zreducirana na spolni subjekt.

V filmu *Jara gospoda* (1953) je Ančka po eni strani prikazana kot vir veselja, ker je kakor življenje, po drugi strani pa je razumljena kot neumna, trapasta in ukalupljena v nek damski diskurz – obnašala bi se naj kot dama. Ančka je objekt moške želje, tako jo dojemata tako Andrej (ki se poroči z njo) kot tudi Pavle (njen ljubimec). Tudi Maruša iz *Plesa v dežju* (1961) je objekt moške želje. Želi si je Šepetalec, poželjivo jo gleda tudi sosed njenega ljubimca Anton. Le njen ljubimec Peter je ne vidi kot spolni objekt, temveč mu je bolj v breme. Celotna moška populacija vasi iz filma *Vdovstvo Karoline Žašler* (1976) si želi Karoline, ker je lepa in »vredna greha«. Karolina kot spolni objekt za moškega v slovenskem filmu pravzaprav močno izstopa, saj si je želi večina glavnih junakov v filmu, tudi njeno telo je večkrat prikazano v bližnjih kadrih, zato da bi Karolinina erotičnost še bolj prišla do izraza. Seksistično oziroma kot spolni subjekt je prikazana tudi Carmen v istoimenskem filmu. Že njen »poklic« prostitutke nakazuje na to. Toda Carmen ni navadna prostitutka, ona si sama izbira moške, s katerimi bo. Moški v filmu pa lahko le vzdihujejo ob njeni pojavi. Tako Goran, Lover in Muri (trije moški junaki) v njej vidijo svoj objekt poželenja. Tudi Špela (*Kajmak in marmelada*) je za Božovega prijatelja Gorana predvsem spolni objekt. Pa tudi, ko omenja druge ženske, nanje gleda kot na objekte; »plačaš ji 100 mark in gotovo«, pravi. Tako tudi Špeli ob priliki reče, naj mu za 2000 mark pokaže oprsje, in jo s tem zreducira na objekt, ki ga lahko kupiš.

Seksizem pa lahko najdemo tudi na jezikovni ravni. Učiteljica, ki je v filmu *Ne čakaj na maj* (1957) poskrbela, da dekleta v hribih ne bodo brez fantovske družbe, je »prima baba«, čeprav se dekleta pritožujejo, da »moški ne razumejo ženske duše« in da »noben dedec ni vreden tega, kar ženska pretrpi, preden dobi otroka.« V *Tistega lepega dne* (1962) lahko opazimo naslednje seksistične izjave moških o ženskah: »Baba je baba, najboljša je slaba.« Tudi možje s Podloga imajo v filmu *Lucija* (1965) dobro izdelano predstavo o tem, kakšna naj bi bila ženska. Ko hoče Gašper izplačati Lucijo, da se mu ne bi bilo treba poročiti z njo, mu oče reče: »Tako govori baba, ne pa možakar s Podloga.« S

takimi besedami se srečuje tudi Kačur v *Idealistu* (1976), ko mu zaradi njegove politične neaktivnosti poočitajo: »Menda nisi postal stara baba?«

Ženska je navadno tista, ki je označena kot »vlačuga« (*Idealist*, 1976), »candra prekleta« (*Samorastniki*, 1963) »mrha pocestna« (*Ljubezen nam je vsem v pogubo*, 1987), »hudič babji« (*Carmen*, 1995), »kurba« (*Carmen*, 1995). Ženska je v veliko filmih označena s slabšalno besedo »baba«, in ne kot ženska, dekle, punca, gospa. Tudi to je seksizem, saj se jo zreducira na objekt. Seksizem je tudi tesno povezan z reprezentacijo ženske neumnosti (moški junaki pogosto zamahnejo z roko, in za določena dejanja ali besede, ki jih naredi oziroma izgovori ženska porečejo: »ah, ženska neumnost«).

Omenili smo le nekaj primerov seksizmov v slovenskem filmu, vendar pa lahko rečemo, da se ta pojav v slovenskem filmu skozi čas ni zmanjšal. Če ni prisoten na besedni ravni, pa je ves čas prisoten na področju poklicnega ustvarjanja in drugih področjih družbenega delovanja ženske.

9.2.5. Lepota

Mit ženske lepote pripoveduje, kot da lepota objektivno in univerzalno obstaja. Predpostavka v družbi je, da morajo ženske lepoto posedovati, moški pa si morajo želeti žensk, ki jo posedujejo. Uspešnejša bo torej tista ženska, ki je lepotica. Mit lepote pripoveduje tudi to, da kadar ženske pokažejo svoj karakter, niso tako zelo poželjive kot takrat, ko se pokažejo kot neumne, trapaste in naivne. Povrh vsega pa mit lepote stereotipizira ženske na način: lepota brez inteligence oziroma inteligenca brez lepote. Ženskam je dovoljeno ali lepo telo ali pa pamet, nikoli oboje.

V filmskih reprezentacijah se ta mit najpogosteje reproducira na osnovi bipolarnega razmerja oziroma napetosti med žensko, ki je lepa, in žensko, ki je grda. Tako je ena poraženka zgodbe, druga pa zmagovalka. Slovenski film potrjuje mit o lepoti - pripoveduje nam zgodbo, da si moški želijo lepih žensk in da morajo ženske lepoto posedovati. Ženske, ki v slovenskem filmu igrajo glavne vloge (pa tudi nekatere v stranskih vlogah), so namreč navadno vedno občudovane. Moški ob njihovi lepoti vzdihujejo na različne načine, lepe ženske jih očarajajo, pravzaprav kar začarajo. Če navedemo nekaj primerov: »Čarobno je vse na njej in ob njej!«; »Kaj pa lahko stori lepa

ženska moškemu?« (*Jara gospoda*, 1953); »Hedvika, moj Bog, kakšna ženska!«; Pa tako lepa ženska.« (*Tistega lepega dne*, 1962); »Lepa dečva«, (*Samorastniki*, 1963); »Lucija je tako lepa.« (*Lucija* 1965); »Vidiš, kakšna je, da bi jo požrl s kostmi vred!« (*Lažnivka*, 1965); »Kakšna sem? –Lepa.« (*Na papirnatih avionih*, 1967); »Lepa si.«; »Oči ima res lepe.« (*Povest o dobrih ljudeh*, 1975); »Čudovita si.« (*To so gadi*, 1977); »Lep je vaš obraz, ko se smejete.«; »Kaj nisem lepa? -Ne.« (*Idealist* 1976); »Najbolj zala izmed vseh deklet pa je bila ona.« (*Ljubezen nam je vsem v pogubo*, 1987); »Carmen je mlada pa fejš in si lahko izmišljuje.«; »Ampak, a veš, da je bila (mama) lepa?« (*Carmen*, 1995); »Dobra bejbika, tale Metka.«; »Metka, pa zašto si takva?- Kakšna? Ma lijepa.«; »Metka, odpri malo te lepe oči.« (*Ousider*, 1997); »Ti si moja Muza, moj edini model, prva in zadnja misel v življenju si mi ti.« (*Stereotip*, 1997); »Mankica, ti bi mogla biti vrhunski top model.« (*Na svoji Vesni*, 2002); »Tako lepo diši pri tebi. Tako, po mladi ženski. Ti si ena tko fejš pička.«; »A je lepa? Zelo, tako od daleč.«; »Zakaj si lezel za mano? -Ker si se mi zdela lepa.« (*Pod njenim oknom*, 2003); »Mlada si, lepa si, na svetu pa je toliko moških.« (*Kajmak in marmelada*, 2003).

Ne glede na to, v katerem obdobju je film posnet, bomo v njem lahko našli ženske, ki jih moški občudujejo. V ospredju je lepota teh žensk in filmi pripovedujejo zgodbo, da so ženske na svetu predvsem za to, da so lepe. Film dajajo posredno vedeti prav to: če bo ženska lepa, bo moškemu všeč, če ne, mu ne bo. Pravzaprav je grdih žensk v slovenskem filmu malo, pa še na tiste moški zaničevalno gledajo: »Z eno besedo, je grozna, hodi kot pitana goska, linija pa kot hiperbola.« (*Vesna*, 1953); »Spreдай nič, zadaj nič in skoraj ni vredno, da jo pogledaš.« (*Ljubezen nam je vsem v pogubo*, 1987).

V slovenskem filmu bomo zlahka našli primere, ko sta si ob bok postavljeni lepotica in malo manj lepa ženska. Tako je na primer v filmu *Ljubezni Blanke Kolak*, kjer je Anica lepotica, Blanka pa je njen antipod. Torej je ena zmagovalka, druga pa poraženka zgodbe. Anica, ki sicer igra epizodno vlogo, v sinje modri obleki in z blond lasmi suvereno vodi manekenke, je s svojo postavo ter značajem tista blondinka, ki jo imajo moški rajši in ob kateri je Blanka kot potemneli, padli angel (glej tudi Vrdlovec, 1988: 369, 370).

Tudi v filmih *Vesna* in *Ne čakaj na maj* imamo dve dekleti, ob katerih je ena poraženka, druga pa zmagovalka glede na mit lepote. To sta Vesna in Hiperbola.

Vesno fantje sprva želijo osvojiti zgolj zato, ker je učiteljeva hči, potem pa si je (po)želijo zaradi njene lepote, ob Hiperboli pa se zmrdujejo, ker je 'okrogla očalarka', daleč od lepotice, kakršna je Vesna. Primer Vesne in Hiperbole v filmu nam govori še to, da se lepim ženskam (Vesni) v življenju marsikaj dogaja, grdim (Hiperboli) pa ne. Kako si moški želijo le lepih žensk, je nazorno vidno tudi v filmu *Ne čakaj na maj* (ki je nekakšno nadaljevanje *Vesne*), kjer se Sandi zaljubi v Hiperbolo tisti hip, ko jo zagleda, kako lepo oblečena, namazana, brez očal, na odru prepeva.

Oglejmo si še najbolj zgovoren primer. V filmu *Lažnivka* mit lepote v svoj primež čvrsto stisne Branko in Bebo. Bebo, lepotico (sicer pa stransko junakinjo v filmu), moški kar naprej kličejo po telefonu, si kar naprej žele njene družbe, vzdihujejo, kako je čudovita, kako jo ljubijo, kako jim je všeč in to vse zaradi njene lepote, medtem ko je Branka (glavna junakinja) predstavljena kot grdi raček, ki zaradi svojega videza ne bo nikoli dobila moškega. Da je Brankin videz problematičen pri pridobitvi moškega, ji daje vedeti predvsem njena mati, ki ji pravi: »Moški te mora spoznati. Ko bodo videli, da si nežna, plemenita, iskrena, bodo videli, da si tudi lepa.« Torej tudi ženska pove ženski, da mora biti lepa. Branka na materine besede cinično pripomne: »Ja, mama, jaz sem najlepša na svetu.« Mama daje Branki dvoumno sporočilo – po eni strani ji pravi, da je lepota ženske v njenem karakterju, po drugi strani pa trdi, da moški ljubijo vizualno lepe ženske. Seveda bi take dvoumnosti lahko zmedle tudi gledalca, vendar se to ne zgodi ravno zaradi Bebe. Beba je namreč lepa (o njenem karakterju sicer ne izvemo prav veliko) in ima moške, ki jo čakajo v vrsti, Branka pa ima lep karakter, pa nima moške družbe. Torej Beba je tista, ki je zmagovalka zgodbe (pri moških bo uspešnejša ženska, ker je lepotica), Branka pa je tista, ki je poraženka.

Mit lepote se v slovenskem filmu največkrat reproducira na ta način (lepa ženska nasproti grdi ženski), težko pa bi našli film, kjer bi bilo eksplicitno poudarjena lepote brez inteligence oziroma obratno.³⁵ Vseeno pa je treba povedati, da so v slovenskem filmu večinoma igrale igralke, ki so bile širše družbeno priznane kot lepotice ali pa vsaj kot privlačne ženske v slovenskem prostoru. Lahko bi celo trdili, da v slovenskem filmu lahko gledamo stereotipne podobe lepote, ki so sicer kulturno in historično specifične in se spreminjajo v času.

³⁵ Najbolj opazen ženski lik, ki ima pamet, nima pa lepote, je v slovenskem filmu Hiperbola.

Tako je lepota v devetnajstem stoletju pomenila nekaj čisto drugega kot lepota v dvajsetem stoletju. Ančka iz filma *Jara gospoda* (zgodba se dogaja konec 19. stoletja) je od moških okoli nje pojmovana kot lepotica, ker je bila črnolasa, z okroglim obrazom, ne ravno vitka ter lepo oblečena. V petdesetih letih dvajsetega stoletja je bila lepotica Vesna, z izredno čistimi obraznimi potezami, s posebej nakodrano frizuro in z izjemno ozkim pasom. Za sedemdeseta leta bi težko našli tipično lepotico, saj je bil slovenski film poln zgodb, ki so zamujali za takratnimi svetovnimi ideali (trend v svetu je bila suhljata manekenka Twiggy), v osemdesetih so bile lepotice še vedno predvsem črnolaske in rjavolaske, v devetdesetih letih pa v slovenskem filmu najdemo vedno več blondink (npr. Duša *Pod njenim oknom*, Špela, *Kajmak in marmelada*). Mit lepote pa v filmih pripoveduje tudi zgodbe o starosti kot o strahu zbujujoči in nelepi. Starejše ženske so v filmskih zgodbah tako navadno predstavljene kot izgubljene. Film *Babica gre na jug* (1991) pa postavi pod vprašaj ta del mita, saj se v filmu starejše ženske izgubijo natanko zato, ker ne zadostijo predpisanim lepotnim merilom. Že samo dejstvo, da se je ostarela, a vitalna, urejena ženska sploh pojavila v filmu kot glavni lik sprevrča mit lepote. Povrh vsega pa je v filmu celo več bližnjih planov, kjer lahko do potankosti vidimo vse gube, ki so se zarisale na babičin obraz.

9.2.6. Oblečila kot del ženske

Oblečila delujejo kot znakovni sistem, v gledalca pa se vtisnejo določeni pomeni filmskih likov tudi zaradi oblačil, ki jih nosijo. Splošno znano je, da o emancipiranosti ženske v določenem zgodovinskem obdobju pove precej že to, ali nosi krilo ali pa hlače.

Dandanes nam sicer to razlikovanje ne pomeni več veliko, saj ženske nosijo obe vrsti oblačil, v preteklosti pa so bila oblečila v tem smislu bolj pomembna. Pri tem seveda ne smemo pozabiti, da izbiro oblačil za filmske like opravijo kostumografi in da so nekatera oblečila pogojena z zgodbo, scenarijem ipd.

V filmih petdesetih in šestdesetih let so bila oblečila močno povezana z osvajanjem. V filmu *Jara gospoda* (1953) je tako Ančko čakalo popolnoma novo oblečilo za zmenek, ki ji ga je podaril njen spremljevalec, pri tem pa ji je, ko je prišel ponjo, dejal: »Preoblecite se Ančka, čakam vas«.

Torej, za zmenek ne moreš obleči česarkoli že, ampak se je potrebno obleči priložnosti primerno. Tudi v filmu *Ne čakaj na maj* (1957) lahko ugotovimo, kako pomembna so oblačila. Tri dekleta se odločajo za to, katera od njih bo šla na ulico povabit fante na smučanje. Dekleta se domenijo glede na to, kako so oblečena: »Jaz sem v hlačah, Breda v trikoju, samo ti si v krilu.« Na ulico je odšla tista, ki je bila v krilu. Krilo je bilo močan simbol ženstvenosti. Tudi v filmu *Na klanču* (1971) je Franckin mož jezno dejal, da si mora Francka kupiti kakšna nova oblačila, ker »Ne boš hodila, kakor kakšna dekla«. Tončka v *Idealistu* (1976) svojega moža sprašuje: »Ti je vseč moja obleka?« Ko pa se Tončka lepo obleče, jo vpraša: »Za koga se pa tako napravljaš?« Odgovori mu: »Zate prav gotovo ne«. V naštetih filmih so bila oblačila pomemben označevalec ženske in njenega družbenega statusa in njene vloge. V teh filmih so se o ženskih oblačilih tudi eksplicitno pogovarjali.

Sicer pa lahko do filma *To so gadi* (1977) opazujemo ženske več ali manj v krilih ali oblekah, v tem filmu pa pride do preloma, kjer obleka simbolizira emancipacijo ženske: vse ženske v filmu nosijo krila, razen emancipirane Meri (ona je tista, ki se odloči za značilno moški poklic – šoferko avtobusa), ki nosi hlače, vendar jih tudi ona nosi samo v domačem okolju. Vendar pa se Meri takoj, ko pride k njej snubec, preobleče v krilo. Seveda ne moremo trditi, da so po tem filmu vsi nadaljnji filmi vsebovali ženske, oblečene v hlače. Pravzaprav so se ženske v hlačah v slovenskih filmih bolj množično začele pojavljati šele od konca osemdesetih let naprej. A kot je videti, se je v filmih devetdesetih let spremenila vloga oblačil, saj so ta postala pomemben vir ženske želje. Pravzaprav se zdi, kot da ženska nima drugih želja, kakor da si kaj kupi. Nakupovanje oblek tako postane reprezentirano kot potešitev ženske želje.

Tako Marjetica (*Stereotip*, 1997) sprašuje svojega moža Maksa: »Kdaj bom jaz kaj imela od tega blesavega življenja? Kdaj si bom lahko kaj za obleč kupila?« V filmu *Kajmak in marmelada* (2003) pa Špela rohni na svojega Božota: »Tiho bodi gnida, kdaj sem si nazadnje kaj kupila? Vse dam zate.«

Mnoge feministke ugotavljajo, da je navzočnost ženske v filmu in ostalih množičnih medijih predvsem navzočnost njenih gibov, glasu, mnenj, izrazov, obleke, izbranega okusa, ne pa ženske kot celotnega bitja.

Šele tisto, kar ženska stori, njen videz, njeni izrazi so tisti dejavniki, ki šele naredijo žensko iz nje, jo konstituirajo kot žensko in oblikujejo njeno žensko identiteto.

9.3. Filmi z izstopajočimi ženskimi reprezentacijami

Že kvantitativna analiza je pokazala, da je bilo med 170 obravnavanimi filmi 22 filmov takih, v katerih je ženska vloga in konstrukcija ženskosti izrazito izstopala. Večino filmov smo že omenili, na tem mestu pa nekoliko bolj poglobljeno predstavljamo še nekaj filmov z izstopajočimi reprezentacijami.

9.3.1. Vdovstvo Karoline Žašler (1976)

Film pripoveduje zgodbo o Karolini, ki je že mlada postala vdova, doživela nekaj nesrečnih erotičnih zvez, potem pa se tragično pogubila nad industrializirano vasjo. Ob tej zgodbi je pomemben poudarek na soočanju vaško-patriarhalne srenje z industrijsko modernizacijo.

Karolina je torej reprezentirana kot nenavadna vdova s podeželja, prelepa za svoje okolje in ljudi okoli sebe, sublimirana, krhka, v vseh pogledih nemočna ženska, ki ves čas hrepeni po nečem, kar je neopredeljivo. Hrepeni po drugačnem življenju, želi si nekaj, pa ne ve kaj. Kakor piše Vrdlovec, je »Karolina s svojo vpadljivo vlogo na vasi, ki vzbuja tako zgražanje kot občudovanje, nekaj posebnega, tako kot samo podeželje v razkroju, tudi ona ni niti vaščanka niti meščanka, v vsakem pogledu je nekje vmes, eksistencialno razpeta med etiko in čutnost. Skratka kot avtonomni lik je tipična fidesieclovska figura. To govori o izrazito nerealistični figuri, ki naravnost štrli iz okolja, zato ni čudno, da sta okolje in Karolina v nenehnem konfliktu, ki je v tem primeru zastavljen na erotičnem nivoju. Toda Karolina mora biti nerealistična, če hoče postati simbol. Karolina simbolizira vas v razpadu« (Vrdlovec, 1988: 278-279).

Karolina je bila v filmu poročena z Žašlerjem, ki je naredil samomor zaradi njenega prešuštvojanja. Kritiki filma so pisali, da je Karolina z Žašlerjem vztrajala, ker je bila nerada sama in ker je bila šibka. Po drugi strani pa naj bi bila Karolina Žašler problematična tudi zato, ker je preveč ženstvena, preveč jo obvladuje neustavljiva in gola, a nepokvarjena čutnost ženske, ki hrepeni po ljubezni.

Vendar je nerazumljivo, da taista ženska želi imeti otroka, dom, družino, celo službo. V tem trenutku lik Karoline začanja postajati šibkejši in ta čedalje bolj rastoča neavtentičnost lika Karoline se na koncu razblini. Izvorna Karolinina strast je utišana. Njena prvinska čutnost postane nesprejemljiva, nemoralna, nezadostna, neestetska. Karolina tako v filmu ne more biti taka hrepeneča, čutna ženska, ampak se jo znova in znova vrne na položaj matere, žene, delavke, se pravi neke 'civilizirane podobe' njene naravne ženskosti.

Karolina, ki je precej močan ženski lik slovenskega filma, je bila tako večkratna prešuštnica, ženska, ki si je želela ljubezni, ženska, ki je hrepenela, a ker hkrati simbolizira tudi vas v razpadu, je v eksploziji morala umreti.

9.3.2. Eva (1983)

Eva je film, ki je močno posegel v reprezentacije ženskosti. Prikazal je namreč žensko, ki je v krizi srednjih let, žensko arhitektko, ki je s svojim poklicem že močno emancipirana, pa vendarle osamljena. Evin poklic arhitektke namreč ni naključno izbran. Njen poklic je vpet tako v filmsko sporočilo kot tudi v vizualizacijo zgodbe. Eva kot arhitektka ni zgolj in samo emancipirana ženska. V podobo arhitektke je vpeta tudi svoboda, samostojnost, ustvarjalnost, to pa so stvari, ki se niso pripisovale ženskam v osemdesetih letih prejšnjega stoletja. Vseeno pa ima tudi Eva svoj manko, ki je pravzaprav paradoksen: kot arhitektka je »človeško emancipirana« (svobodna, samostojna, ustvarjalna), manjka pa ji ravno tisto in v filmu po tem hrepeni, kar večina feministk razglaša za vir ženske podrejenosti in nesvobode – institucija zakona. Na drugi strani pa je Eva hkrati tudi ženska, ki se je zaradi svoje meglene travme iz preteklosti (prometna nesreča moža ter posledično vdovstvo) umaknila v skrajne meje svojega bitja, kjer ostaja nedostopna, zaprta za zunanji svet, človeško družbo in njena navzočnost v tem svetu je zgolj navidezna, saj ostaja zaprta, omrtvela. Eva se tako bolj ali manj apatično giblje skozi celoten film, skrb za družino je potisnjena na stranski tir (otroka bolj ali manj skrbita sama zase), tudi v službi nima prave volje, povrh vsega pa tudi njeno razmerje z mladim ljubimcem nima nobene prave perspektive, saj njen izbranec ne kaže več nobene prave volje do nje.

Evi se torej, lahko bi rekli, podirajo vse iluzije, njena stiska pa je vedno bolj huda, ko ugotavlja, da je človek kljub vsemu nepreklicno osamljen. Vendar pa kljub psihološkemu orisu Evinega značaja (apatičnost, osamljenost, nezainteresiranost), njena dejanja niso vedno pojasnjena. Po eni strani Eva namreč ves čas deluje tako kot da ve, kaj hoče (emancipirana ženska), po drugi pa dela stvari, ki so lahko vsaj v njenem primeru izključno stvar čustev ali celo afekta. Nekateri kritiki so pisali, da hlad, ki veje iz Eve, ni posledica koncepta, ki bi poskušal prikazati model hladno razumske ženske, temveč skuša dati večji poudarek temu, da je hladnost mestnega okolja postala človeku nekaj privzetega, notranjega.

Film o Evi je torej prikazal apatično, pasivno žensko, ki je s tem, ko je izgubila moža, izgubila tudi voljo do življenja. Govori zgodbo o totalni ženski odvisnosti od moškega.

9.3.3. Carmen (1995)

Carmen je film o dnu slovenske družbe, kjer vidnejšo vlogo prevzema ženska, saj je Carmen hkrati žanrsko opredeljena kot melodrama. V filmu lahko tako opazujemo svet klošarjev, narkomanov, prostitutk, skratka svet, ki obkroža opuščeno in zapuščeno, alkoholizirano in omamljeno prostitutko Carmen, ki je obupala nad usodo. Carmen sicer ves čas hodi po robu med normalnostjo in norostjo, njena dejanja so pogosto spontana in nenavadna za svet okoli nje, nazadnje ta rob tudi prestopi in pristane v norišnici. Kljub temu pa je ta »pobeg« v norost dokaj kratek, saj se Carmen vrne na svoja stara pota, konča pa kot receptorka v bordelu.

V filmu lahko opazujemo tudi tisti značilni sindrom slovenskega filma, to je sindrom manjkajočega očeta in odsotne, žrtvovane matere. Ta sindrom odrezanih, odsotnih, fantomskih, obešenih, oficirskih in manjkajočih očetov je v slovenskem filmu prisoten od monologa pankrtske matere Mete iz *Samorastnikov*, ki je v zadnji sekvenci filma svojim otrokom dopovedovala, naj s svojo samorastniško držo pokončno zrejo v svet. Takšen samorastnik je tudi Carmen. Film je sicer predstavil neko novo dimenzijo ženske, ki doslej v slovenskem filmu ni bila poudarjena in ki je obremenjena z mnogimi kompleksi (odsotna oče in mati, alkohol, droge, neljubljenost, prostitucija).

Ob tem, da film številne moralne vrednote naše družbe postavi na preizkus (evtanazija, človeško življenje, zvestoba partnerja, materinska ljubezen), izpostavi pa neizmerno željo po pristni materinski ljubezni, ki si jo Carmen pravzaprav skozi ves film želi, hkrati konstruira tudi materinsko ljubezen kot eno izmed pomembnejših vrednot v družbi.

9.3.4. Varuh meje (2002)

Prvega slovenskega filma, ki ga je režirala ženska (Maja Weiss) in v katerem so prvič odigrale kar tri glavne vloge ženske protagonistke, pač ne gre prezreti. Povrh vsega, film v slovenski prostor prinaša nove, družbeno-kontroverzne tematike, kot sta nacionalizem in ženska homoseksualnost in brez strahu tvega soočenje z mejami gledalčevih predsodkov. Zgodba filma je postavljena na reko Kolpo, po kateri potujejo tri mlade študentke Simona, Žana in Alja. Dekleta so si zelo različna, vsaka od njih pa uteleša en pol ženskosti in njenega čustvovanja. Tako je na eni strani Simona, ki ima visoke ideale o ljudeh in svetu, na drugi strani pa Žana, ki cinično in prezirljivo gleda na svet. Vmes pa je Alja, ki se bolj nagiba k Žaninemu konceptu pogleda na svet, vendar ga nikoli ne pove povsem eksplicitno. Med vrsto tem v filmu je tema seksualnosti ena večjih. Simona je romantična, naivna duša. Na drugi strani je Žana, njen kontrapunkt, lik upornice z določenimi izkušnjami, ki na odnos moški-ženska gleda z veliko mero cinizma. Vmes je razdvojena Alja, ki je edina s fantom in vsaj približno situirana, čeprav vseskozi dvomi vase. Simona je torej podoba tiste čiste, deviško nedolžne ženske, na drugi strani pa je podoba vulgarnih deklin, utelešenih v Žani in Alji.

Njihov značaj pride najbolj do izraza ob obravnavanju ljubezni. Simona ima idealizirano predstavo romantične ljubezni, ki vključuje princa na belem konju, poroko in očetovsko varnost, Žana in Alja pa imata družbeno manj konformistične ali celo nesprejemljive lezbične želje in zahteve po samorealizaciji, svobodi in neodvisnosti, ki s sabo običajno prinesejo okrepljeno eksistencialno, pogosto tudi eksistenčno negotovost ter zavrnitve. Ta odnos do moških, do ljubezni je v filmu še posebej pomemben, saj so moški predstavljeni kot privilegirani zastopniki družbene ideologije, kot varuhi meje, so tisti, do katerih morajo dekleta v filmu šele vzpostaviti nek odnos, če hočejo postati ženske.

9.3.5. Pod njenim oknom (2003)

Film Pod njenim oknom je mainstreamovski pripovedni film z aktualno zgodbo, karakterizirajočimi dialogi, z dramaturško izdelanostjo. Osamljenost in iskanje ljubezni sta v današnjem svetu namreč univerzalni, ne le tipično ženski temi. Vseeno pa ju je režiser Metod Pevec utelesil v Duši, tridesetletnici, ujeti v neosrečujoče razmerje s poročenim moškim, ki se ji nekega dne začne dozdevati, da jo nekdo zasleduje in celo vdira v njeno stanovanje. Izkaže se, da Dušo resnično nekdo zalezuje. Ugotovimo, da je Duša prav potrebovala takšnega zasledovalca, ker jo je rešil njene osamljenosti, ker je šele pri njem našla ljubezen. Film se poigrava z mnogimi arhetipi ženske – tako je ženska tista, ki je negotova (pomoč išče pri vedeževalcu), prestrašena in pasivna, paranoična, izjemno občutljiva, brez ciljev in smisla v življenju. Prikazana je kot precej neodgovorna in od vsega skupaj že nekako utrujena. Vendar pa se vse spremeni, ko se v Duši prebudi materinska ljubezen, ki se zgodi takrat, ko se Duša začne zavedati, da je noseča in da si pravzaprav želi otroka. Tudi ta film prikazuje podobo sodobne ženske, ki išče ljubezen in srečo, ki hrepeni in ki svojo polnost kot ženska nazadnje najde v materinjenju.

10. ZAKLJUČEK

V diplomskem delu smo obravnavali podobo ženske v slovenskem celovečernem filmu. Ugotovili smo, da se pomeni, kaj je biti ženska, kakšen je položaj žensk v slovenski družbi, tvorijo v družbi, pri čemer je vloga reprezentacij zelo pomembna. Te reprezentacije sodelujejo tudi pri oblikovanju naših spolnih identitet in konstruiranju mitoloških in arhetipskih podob ženske. V tem oziru je najpomembnejše orodje za oblikovanje in usmerjanje idej in stališč glede odnosov med spoloma prav jezik, ki se uteleša v mnogih diskurzih, saj posameznikova identiteta ni dana, temveč je skonstruirana v različnih diskurzih. Eden od dejavnikov, ki konstruira našo identiteto, je tudi množični medij filma, saj s svojim načinom naracije vpliva na naše nezavedno, zaradi ugodja in procesa identifikacije z liki (naša empatična, čustvena, kognitivna stanja) pa je ta vpliv še toliko močnejši. Zgodbe, ki se v filmu katerekoli družbe pojavljajo, so pogojene z miti, ki jih ima neka družba o sebi in o svetu okoli nje. Podobe, ki so odtisnjene na filmskem traku, so potemtakem podobe, ki prevladujejo tudi v konkretni družbi oziroma te podobe filmski teksti reproducirajo.

Ženske so v slovenski družbi v primerjavi z moškimi še vedno v podrejenem položaju, razlogi za podrejenost žensk pa so različni (kulturna dominacija moških, pogojenost ženskega karakterja z razmnoževalno funkcijo, katolicizem). Slovenske ženske še vedno živijo z nekaterimi tipičnimi miti, in sicer z mitom o lepoti ter mitom o materinstvu, ki sta globoko ukorinjena v slovenski družbi. Miti o ženskah reproducirajo tudi nekatera emocionalna stanja žensk (npr. občutek krivde, občutek žrtve, trpljenja ipd.), ki pa so jim pripisana kot njihova naravna stanja.

Zbrane teoretske predpostavke smo nato preverjali na slovenskem celovečernem filmu, pri čemer smo izvedli kvalitativno in kvantitativno analizo. Prišli smo do zaključkov, da je slovenski film v svoj bazični narativni in tematski sklop prevzel mnoge mite in ženske mitsko tudi obravnava ter take podobe posreduje gledalcem. Ženska je tako na slovenskem filmskem traku v veliki meri predstavljena v skladu s prevladujočimi miti, čeprav lahko najdemo tudi nekaj izjem. Eden takšnih mitov, ki je najpogosteje reproduciran v slovenskem filmu in kjer lahko opazujemo specifično konstrukcijo ženske, je mit o materinstvu.

Ženska je namreč večinoma tako v glavnih kot tudi stranskih vlogah predstavljena kot trpeča mati ali žena skrbnica, vendar pa ne smemo pozabiti, da je v nekaterih filmih ženska reprezentirana kot izjemno odločna (v največji meri je to opazno pri partizanskih filmih). V slovenskem filmu bomo lahko našli tudi nekatere druge prevladujoče mite, v katere so ženske ukleščene, na primer mit lepote, mit o devištvu. Vsi pa pogosto ponujajo enotno trditev, da je najbolj pogosta reprezentacija ženskega značaja ta, da je ženska emotivna, čustvena, pasivna itd. Kadarkoli se v filmu zgodi drugače, kot to narekuje mit, se zgodba za žensko namreč slabo konča (smrt, vdovstvo, strto srce ipd.).

Na več primerih smo tako pokazali, da se tako glavne kot tudi stranske vloge v slovenskem celovečernem filmu gradijo spolno stereotipno, še posebej to velja za nekaj lastnosti, ki jih pripisujejo predvsem ženskam (opravljanje, prešuštvo, krivda, občutljivost), pokazali pa smo tudi, da so ženske prikazane seksistično. Morda pri tem ni odveč pripomniti, da so slovenske celovečerne filme do leta 2002 snemali izključno moški – se pravi film je v domeni moških producentov – ki žensko postavijo na mesto objekta pogleda. Problem seveda ni v tem, da film prikazuje takšen značaj žensk, problem je v tem, da v večji meri prikazuje zgolj takšen značaj ženske. Čeprav je, kot pravi režiser Metod Pevec v intervjuju: »realno v življenju več močnih in tragičnih ženskih usod, kot jih je v literaturi in filmu. Na filmu in v literaturi je ravno obratno – vedno so moški vitezi metafizičnih spopadov za velike ideje, ženske pa ne. Vendar pa je ženski emocionalni svet bistveno bolj zanimiv od moškega« (Valetinčič, 2003: 9). In ker so reprezentacije žensk več ali manj stereotipne, ker so ženske enostransko predstavljene in ker so te reprezentacije zgrajene na mitih o ženskah, lahko tudi ugotovljamo, zakaj je temu tako. Za skupine, ki so močno stereotipizirane in v razmerju do drugega (moškega) v podrejenem položaju, lahko rečemo, da ravno zaradi svojega položaja nimajo neomejenega dostopa do komunikacijskih sredstev, s tem pa tudi nimajo toliko vpliva na tisto, kar bo posneto in predvajano na filmskem platnu. Stereotipiziranju v filmu bi se morda lahko izognili z večjim številom žensk na vodilnih delovnih mestih v medijski industriji. In ker ženske po eni od teorij (Berger, Mulvey) vidijo sebe, svojo identiteto skozi medijsko skonstruirane stereotipe, skozi moške oči torej, bi morale biti ženske medijske ustvarjalke kritične do možnih konotacij določenih podob.

Kot smo ugotovili, je na Slovenskem materinstvo sveta institucija in zato v slovenskih filmih na primer ne bomo našli reprezentacij tašče, kajti iz tašče se lahko moški v tem smislu norčujejo, manjkajo tudi reprezentacije cele palete drugih ženskih izkušenj (na primer matere samohranilke itd.). Da je ženska pogosto predstavljena kot žrtev v družbi, pa je tudi žanrska značilnost filmske produkcije. Melodrama in drama sta dva izmed žanrov, v katerem bomo našli veliko večino slovenskih filmov do obdobja osamosvojitve Slovenije. Ta žanr predpisuje ženski vlogo trpeče, vedno želeče junakinje. Šele poosamosvojitveni filmi so odkrili tudi druge vrste žanrov, v katerih lahko že zaradi žanra sledimo drugačnim reprezentacijam ženske podobe. Poleg tega pa ne smemo pozabiti, da je slovenski film do leta 1991 močno naslonjen na literaturo, v kateri je ženska reprezentirana v skladu s prevladujočimi miti o ženski.

V filmih novejšega časa smo zaradi sprememb v slovenski družbi sicer pričakovali drugačno podobo ženske – torej manj trpečih mater, več svobodnih likov žensk, mogoče tudi več ženskih izkušenj (lezbijke, ločenke ipd.) – vendar pa razlikovanje med ženskimi podobami v slovenskih celovečernih filmih nekoč in danes ni veliko. V novodobnem filmu nekaterih podob ni več (partizanska mati, ženska kot angel), pojavijo se nekatere nove izkušnje (lezbičnost, slepota), vendar pa je bilo tega številčno premalo, da bi lahko trdili, da je imela reprezentacija teh izkušenj velik vpliv na gledalce. Tako bi lahko celo zatrдили, da je slovenski film izrazito tradicionalističen, v smislu, da se drži nekih mitsko preverjenih receptov in zgodb, ki jih morda le za odtenek spremeni.

Fiske trdi, da mediji vzdržujejo, razširjajo, ohranjajo in prilagajajo vrednote, ki posamezne skupine v družbi med seboj povezujejo z nekakšnim skupnim konsenzom o prevladujočih načinih videnja sveta (Fiske, 1994: 56), iz česar lahko sklepamo, da je reprezentacija žensk v filmih le refleksija in hkrati reprodukcija obstoječih družbenih vrednot, kar zahteva temeljite spremembe v družbi in ne le tiste na ravni reprezentacije.

In ker jezik ni nevtralen, ampak visoko konstruktiven mediator, ki je uporabljen kot ideološka praksa reprezentacije, hkrati pa vzpostavlja in organizira mentalno reprezentacijo za naše izkušnje (Praprotnik, 2000: 138), bi k večji enakopravnosti lahko prispeval tudi drugačen diskurz, nevezan na argumentacijo, ki bi dopustila tudi drugačen pogled na družbene odnose med spoloma. Poudariti moramo, da drugačen pogled ne pomeni pogleda, ki je ne-moški, saj bi bil to zgolj njegovo nasprotje, ampak pogled, ki ni

obremenjen s spolom kot instrumentom parazitiranja in zatiranja. Prav tako to naj ne bi bil nek pretirani ženski pogled, kajti pretirano poudarjanje tovrstnega pogleda bi prav tako lahko vodilo v novo obliko ideološkega esencializma.

11. SEZNAM LITERATURE

1. Bahovec, E. (1993). *Od ženskih študij k feministični teoriji*. ŠOU, Ljubljana.
2. Baker, C. (2001). *Cultural studies: theory and practice*. Sage, London.
3. Balazs, B. (1966). *Filmska kultura*. Cankarjeva založba, Ljubljana.
4. Berger, J. (1972). *Ways of seeing*. British Broadcasting Corporation and Penguin Books, London in Harmondworth.
5. Bogovič, L., Skušek, Z. (1996). *Spol: Ž. ISH-fakulteta za podiplomski humanistični študij*. KUD F. Prešeren, Ljubljana.
6. Bordwell, D., Thompson, K. (2001). *Zgodovina filma I*. Slovenska kinoteka, Ljubljana.
7. Brenk, F. (1979). *Kratka zgodovina filma na Slovenskem*. Dopisna filmska in TV šola. Dopisna delavska univerza Univerzum, Ljubljana.
8. Brenk, F. (1980a). *Slovenski film: dokumenti in razmišljanja*. Partizanska knjiga, Ljubljana.
9. Brenk, F. (1980b). *Prva dva slovenska dolga filma*. Partizanska knjiga, Ljubljana.
10. Cazeneuve, J. (1976). *Sociologija radio-televizije*. Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd.
11. Cowie, E. (1997). *Representing the woman: cinema and psychoanalysis*. Macmillan Press Ltd., Minneapolis.
12. De Beauvoir, S. (1999). *Drugi spol*. Delta, Ljubljana.
13. De Lauretis, T. (1999). *Film in vidno*. Založba Škuc, Ljubljana.
14. Dudley, A. (1984). *Concepts in film theory*. Oxford univeristy press, New york.
15. Fiske, J. (1994). *Introduction to communication studies*. Routledge, London, New York.
16. Frelih, T., Boglič, M., Erjavec, A., Kocjančič, V., Munitić, R., Ranković, M., Rudolf, F., Sremec, R., Vasilevski, G. (1980). *Film med sanjami in resnico*. Mladinska knjiga, Ljubljana.
17. Furlan, S., Kavčič, B., Nedič L., Pelko S., Vrdlovec Z., Dinitinjana, J.M. (1988). *V kraljestvu filma: fotozgodovina slovenskega filma, filmografija 1905-1945*. Slovenski gledališki in filmski muzej (SGFM), Ljubljana.

18. Furlan, S., Štefančič, M., Nedič, L., Širca, M., Pelko, S., Kavčič, B. (1993). Slovenske filmske zvezde. SGFM, Ljubljana.
19. Furlan, S., Kavčič, B., Nedič, L., Vrdlovec, Z. (1994). Filmografija slovenskih celovečernih filmov 1931-1993. SGFM, Ljubljana.
20. Furlan, S. (1997). Zgodovina filma na Slovenskem (razstavni katalog). Slovenska kinoteka, Ljubljana.
21. Hamilton, P. (2000). Reperesenting the social: France and Frenchness in post-war humanist photography. V: Hall, S. (ur.). Representation: Cultural Representations and Signifying Practices. Sage, London.
22. Hall, S. (1997). Representation: Cultural representation and Signifying practices. Sage, London.
23. Hrženjak, M. (1999a). Vloga mita v življenju. Časopis za kritiko znanosti, let. 27, št. 194, str. 33-43.
24. Hrženjak, M. (1999b). Elementi družbene analize mita. Časopis za kritiko znanosti, let. 27, št. 194, str 45-64.
25. Hrženjak, M. (1999c). Več zlih kot lepih: Podoba ženske v slovenskih osnovnošolskih berilih. Delta, let. 5, št. 1-2, str. 133-150.
26. Jalušič, V. (1997). 8. marec v zgodovini boja za ženske pravice. Od kdaj po svetu praznujemo mednarodni dan žensk. Urad za žensko politiko, Ljubljana.
27. Jogan, M. (2001). Seksizem v vsakdanjem življenju. Fakulteta za družbene vede, Ljubljana.
28. Južnič, S. (1989). Politična kultura. Založba Obzorja, Maribor.
29. Kocjančič, T., N. (2001). Maja Weiss, Hanna Slak in slovenski »ženski« film. Ekran, let. 39, št. 3/4, str. 22.
30. Kos, J. (1996). Duhovna zgodovina Slovencev. Slovenska matica, Ljubljana.
31. Kuhn, A. (1993). Women's Pictures, Feminism and Cinema. Verso, London, New York.
32. Macdonald, M. (1995). Representing women: Myths of femininity in the Popular Media. Edward Arnold, London.
33. Martin, M. (1963). Filmski jezik. Mladinska knjiga, Ljubljana.

34. Meyers, M. (1997). News coverage of violence against women: engendering blame. Sage, London.
35. Milivojević, S. (2004). Žene i mediji: studentska istraživanja. Ženske studije i komunikacija. Centar za ženske studije, Beograd.
36. Močnik, R., Skušek, Z. (2000). Feminizem/mi za začetnike/ce. Založba/*cf, Ljubljana.
37. Musek, J. (1994). Psihološki portret Slovencev. Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana.
38. Mulvey, L. (2001). Vizualno ugodje in pripovedni film. V: Vidmar H., K. (ur.). Ženski žanri: spol in množično občinstvo v sodobni kulturi. ISH- fakulteta za podiplomski humanistični študij, Ljubljana.
39. M., R. (1964). Film v sodobni družbi. Ekran, let.3, št.18, str.891-892.
40. Parkinson, D. (2001). History of film. Thames and Hudson, London.
41. Penley, C. (2000). Feminizem, filmska teorija in »samski stroji«. Problemi, št. 4/5, str. 39-64.
42. Praprotnik, T. (1999). Ideološki mehanizmi produkcije identitet. ISH-fakulteta za podiplomski humanistični študij. ŠOU-študentska založba, Ljubljana.
43. Pušnik, M. (1999). Konstrukcija slovenske nacije skozi medijsko naracijo. Teorija in praksa, let. 36, št. 5, str. 796-808.
44. Pušnik, M., Senič N. (2001). Poročilo z mednarodne konference podiplomskih študentov. Teorija in praksa, let. 38, št. 3, str. 515-519.
45. Rezec-Stibilj, T. (2005). Slovenski dokumentarni film 1945-1958. Arhiv Republike Slovenije, Ljubljana.
46. Rojko, V. (1997). Slovenski film in seksizem. Diplomsko delo. Fakulteta za družbene vede, Ljubljana.
47. Ross, K., Byerly, Carolyn M. (2004). Women and media: international perspectives. Blackwell, Malden.
48. Schrott, S. (1983). Slovenski film v povojni Jugoslaviji. Zveza kulturnih organizacij Slovenije, Ljubljana.
49. Skevington, S., Baker, D. (1989). The social identity of women. Sage, London.
50. Slapšak, S. (2000). Ženske ikone 20.stoletja. Urad za žensko politiko, Ljubljana.

51. Stankovič, P. (2005). Rdeči trakovi: reprezentacija v slovenskem partizanskem filmu. Fakulteta za družbene vede, Ljubljana.
52. Šadl, Z. (1993). Razum in čustva v simboličnem interakcionizmu. Teorija in praksa, let. 30, št. 7/8, str. 634-645.
53. Širca, M. (1996). Marginalni Slovenci. Ekran, let. 34, št. 1/2, str. 4-7.
- Širca, M. (1995)
54. Šimenc, S. (1994). Vrednotenje filma. Zavod Republike Slovenije za šolstvo in šport, Ljubljana.
55. Šimenc, S. (1996). Panorama slovenskega filma. DZS, Ljubljana.
56. Šprah, A. (2004). Osvobajanje pogleda: eseji o sodobnem slovenskem filmu. Slovenska kinoteka, Ljubljana.
57. Štefančič, M., Kavčič, B. (1993). Jane Kavčič. SGFM, Ljubljana.
58. Štefančič, M. (1998). Ali bi ta film vzeli na samotni otok: vodič po slovenskih filmih. Fun, Ljubljana.
59. Štefančič, M. (2005). Na svoji zemlji: zgodovina slovenskega filma. UMco d.d., Ljubljana.
60. Štrajn, D. (1988). Ideologija osemdesetih, s posebnim poudarkom na pomenu ženske v filmu. Ekran, let. 26, št. 5/6, str. 8-10.
61. Štrajn, D. (1989). Melodrama: žanr sreče in obupa. Imago, Revija Ekran, Ljubljana.
62. Tomanič, I. (2002). Začetek konca ali konec začetka? Slovenski film devetdesetih, kriza nacionalne identitete in prtljaga tranzicije. Ekran, let. 40, št. 3/4, str. 18-20.
63. Tseelon, E. (1995). The Masque of Femininity: The Presentation of Woman in Everyday Life. Sage, London.
64. Ule, M. (1993). Psihologija vsakdanjega življenja. Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana.
65. Ule, M., Ferligoj, A., Renner, T. (1990). Ženska, zasebno, politično. Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana.
66. Van Zoonen, L. (1994). Feminist media studies. Sage, London.
67. Velikonja, M. (1990). Slovenska mitologija. Diplomsko delo. Fakulteta za družbene vede, Ljubljana.

68. Velikonja, M. (1994). Nedokončane zgodbe-sodobna politična mitologija. Časopis za kritiko znanosti, let. 23, št. 168/169, str. 153-179.
69. Velikonja, M. (1996). Masade duha: razpotja sodobnih mitologij. Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana.
70. Velikonja, M. (2003). Mitografije sedanosti: študije primerov sodobnih političnih mitologij. Študentska založba, Ljubljana.
71. Vidmar, H. K. (2001). Ženski žanri: spol in množično občinstvo v sodobni kulturi. ISH- fakulteta za podiplomski humanistični študij, Ljubljana.
72. Vidmar, H. K. (2003). Ženski žanri-feministična kultura? Delta, let. 9, št. 1/2, str. 5-7.
73. Vidmar, H. K. (2004). Uvod v sociologijo kulture. Filozofska fakulteta. Oddelek za sociologijo, Ljubljana.
74. Vrdlovec, Z. (ur.), (1987). Lekcija Teme. Zbornik filmske teorije. DZS, Ljubljana.
75. Vrdlovec, Z. (1988). 40 udarcev: slovenska filmska publicistika o slovenskem in jugoslovanskem filmu 1949-1988. SGFM, Ljubljana.
76. Vrdlovec, Z. (1991). Ples v dežju: analiza filma Boštjana Hladnika. SGFM, Ljubljana
77. Vrdlovec, Z., Korpes, A., Nedič, L., Valič, D., (2005). Filmografija slovenskih celovečernih filmov 1994-2003. Slovenska kinoteka, Ljubljana.
78. Wharton, S., A. (2005). The sociology of gender. An introduction to Theory and Research. Blackwell Publishing, Oxford.
79. Wiesner E., M. (2000). Women and Gender in Early Modern Europe: new approaches to European history. Cambridge University Press, Cambridge.
80. Wilkinson, S. (1996). Representing the other: a feminism & psychology reader. Sage Publications, London.
81. Wolf, N. (1991). The Beauty Myth. Anchor books Doubleday, New York.
82. Wollstonecraft, M. (1993). Zagovor pravice žensk ter kritične opazke o političnih in moralnih vprašanjih. Krt, Ljubljana.
83. Weedon, C. 1994. Feminism & the principles of poststructuralism. V: Storey, J. (ur.). Cultural Theory and Popular Culture. A Reader. New York: Harvester Wheatsheaf.
84. Žižek, A. (ur.) (2004). Ženske skozi zgodovino, zbornik referatov 32. zborovanja slovenskih zgodovinarjev. Zveza zgodovinskih društev Slovenije, Ljubljana.

INTERNETNI VIRI:

<http://www.filmofil.com/clanki/slofilmblef.html>, 26.maj 2005

<http://www.kolosej.si>, 11. junij 2005, 13. junij 2005, 14. junij 2005

<http://www.film-sklad.si/client.si/index.php>, 11. junij 2005, 12.junij 2005, 13.junij 2005,
14 junij 2005.

<http://users.volja.net/banananas/prva.htm>, 11.junij 2005

<http://www.mladina.si/tednik/200214/clanek/porto/>, 30.junij 2005

<http://sl.wikipedia.org/wiki/Film>, 18. junij 2005

http://www2.arnes.si/~mursic3/TSF_studijsko_gradivo.htm#2 , 30.junij 2005

<http://www.psihoterapija.co.yu/arhetip.html>, 30.junij 2005

http://www.mladina.si/tednik/200519/clanek/kul--obletnice-marcel_stefancic_jr/, 3.julij
2005

<http://www.cosmopolitan.si/content/?pID=200&sID=109>, 7. februar 2006

<http://www.mladina.si/tednik/200224/clanek/zlobec24/>, 15.junij 2005.

<http://www.cosmopolitan.si/content/?pID=200&sID=109>, 7. februar 2006

http://www.moderntimes.com/palace/film_noir/, 6.julij 2005

12. PRILOGA

Seznam filmov, upoštevanih v analizi. Filmi, ki so bili poglobljeno obravnavani v kvalitativni analizi so označeni z zvezdico. Takoimenovani partizanski filmi so podčrtani. Za dodatna poglobljanja znanja o slovenskem celovečernem filmu (opis filmskih zgodb, režiserji, igralci, ...) priporočamo knjige:

1. Furlan, S., Kavčič, B., Nedič, L., Vrdlovec, Z. (1994). Filmografija slovenskih celovečernih filmov 1931-1993. SGFM, Ljubljana.
2. Vrdlovec, Z., Korpes, A., Nedič, L., Valič, D., (2005). Filmografija slovenskih celovečernih filmov 1994-2003. Slovenska kinoteka, Ljubljana.
3. Štefančič, M. (2005). Na svoji zemlji: zgodovina slovenskega filma. UMco d.d., Ljubljana.

V kraljestvu Zlatoroga (1931), Triglavske strmine (1932), Na svoji zemlji (1948), Trst (1951), Kekec (1951), Svet na Kajžarju (1952), * Jara gospoda (1953), * Vesna (1953), Tri zgodbe (1955), Trenutki odločitve (1955), Dolina miru (1956), * Ne čakaj na maj (1957), Dobro morje (1958), Kala (1958), Dobri stari pianino (1959), Tri četrtine sonca (1959), Akcija (1960), X 25 javlja (1960), Veselica (1960), Ti loviš (1961), * Ples v dežju (1961), * Nočni izlet (1961), Balada o trobenti in oblaku (1961), Družinski dnevnik (1961), Minuta za umor (1962), * Tistega lepega dne (1962), Naš avto (1962), Peščeni grad (1962), * Samorastniki (1963), Srečno, Kekec, (1963), Zarota (1964), Ne joči, Peter (1964),* Lucija (1965), * Lažnivka (1965), Po isti poti se ne vračaj (1965), Amandus (1966), Zgodba, ki je ni (1967), Grajski biki (1967), * Na papirnatih avionih (1967), Nevidni bataljon (1967), Sončni krik (1968), Peta zaseda (1968), Kekčeve ukane (1968), Sedmina (1969), Oxygen (1970), Onkraj (1970), * Rdeče klasje (1970),* Na klancu (1971), Maškarada (1971), Poslednja postaja (1971), Mrtva ladja (1971), Ko pride lev (1972), * Ljubezen na odoru (1973),* Cvetje v jeseni (1973), Begunec (1973), Pastirci (1973), Let mrtve ptice (1973), Pomladni veter (1974), * Strah (1974), Čudoviti prah (1975),* Povest o dobrih ljudeh (1975), Med strahom in dolžnostjo (1975), Bele trave (1976), * Idealist (1976),* Vdovstvo Karoline Žašler (1976), Sreča na vrvi (1977),* To so gadi (1977), * Ko zorijo jagode (1978), Praznovanje pomladi (1978), Draga moja Iza (1979), Krč (1979), * Iskanja (1979), Ubij me nežno (1979), Prestop (1980),

Nasvidenje v naslednji vojni (1980), Splav Meduze (1980), Krizno obdobje (1981), Učna leta izumitelja Polža (1982), Deseti brat (1982), Boj na požiralniku (1982), * Pustota (1982), Razseljena oseba (1982), Rdeči boogie ali kaj ti je deklica (1982), * Eva (1983), * Dih (1983), Trije prispevki k slovenski blaznosti (1983), Leta odločitve (1984), Nobeno sonce (1984), Veselo gostivanje (1984), Dediščina, (1984), Ljubezen (1984), * Butnskala (1985), Naš človek (1985), Ovni in mamuti (1985), Christophoros (1985), Doktor (1985), Poletje v školjki (1986), * Čas brez pravljič (1986), Kormoran (1986), Heretik (1986), * Ljubezni Blanke Kolak (1987), Usodni telefon (1987), Hudodelci (1987), * Ljubezen nam je vsem v pogubo (1987), Moj ata socialistični kulak (1987), Živela svoboda (1987), Čisto pravi gusar (1987), Poletje v školjki II (1988), Maja in vesoljček (1988) Odpadnik (1988), P.S.(1988), Remington (1988), Kavarna Astoria (1989), Coprnicca Zofka (1989), Veter v mreži (1989), Nekdo drug (1989), * Decembrski dež (1990), Do konca in naprej (1990), Umetni raj (1990), Ječarji (1990), * Babica gre na jug (1991), Srčna dama (1991), Triangel (1991), Ko zaprem oči (1993), Zrakoplov (1993), Morana (1993), Halgato (1994), Rabljeva freska (1995), * Carmen (1995), Felix (1996), * Ekspres, Ekspres (1997), * Outsider (1997), Herzog (1997), * Stereotip (1997), Brezno (1998), * Blues za Saro (1998), Patriot (1999), Temni angeli usode (1999), V Ieru (1999), Nepopisan list (2000), Mokuš (2000), Porno film (2000), V petek zvečer (2000), Jebiga (2000), Kam pluje ta ladja (2000), Samotarji (2000),* Zadnja večerja (2001), * Oda Prešernu (2001), Poker (2001), Barabel!(2001), Kruh in mleko (2001), Sladke sanje (2001), Nikogaršnja zemlja (2001), Trdnjava Evropa (2001), Lilijina zgodba (2001) Ljubljana (2002), * Varuh meje (2002), Šelestenje (2002), Amir-šerif iz Nurića (2002), Zvenenje v glavi (2002), * Slepa pega (2002), Pozabljeni zaklad (2002), Na svoji Vesni (2002), Rezervni deli (2003), * Kajmak in marmelada (2003), Na planincih (2003), Pesnikov portret z dvojnikom (2003), * Pod njenim oknom (2003), Predmestje (2004), Tu pa tam (2004) Dergi in Roza v kraljestvu svizca (2004), * Ruševine (2004).