

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Mojca Bešter

**Reprezentacija spolnih identitet v sodobnem slovenskem
filmu**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2016

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Mojca Bešter

Mentor: red. prof. dr. Peter Stankovič

**Reprezentacija spolnih identitet v sodobnem slovenskem
filmu**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2016

Reprezentacija spolnih identitet v sodobnem slovenskem filmu

V diplomski nalogi sem prepletla in povezala spolno identiteto s področjem sodobnega slovenskega filma. V teoretičnem delu sem se osredotočila na ključne pojme, kot je identiteta in z njo močno povezana spolna identiteta, kjer je pomembno razumevanje razlik med biološkim in družbenim spolom. Poleg tega sem v svojem poglavju opredelila še reprezentacijo in njene teorije ter slovenski film, kjer z zgodovinskim in kronološkim pregledom dobimo dober vpogled v razvoj slovenskega filma. V empiričnem delu naloge sem opravila analizo desetih sodobnih slovenskih filmov, ki so bili posneti med letom 2002 in 2014. Z analizo sem skušala odgovoriti na raziskovalno vprašanje naloge »Kako so reprezentirane spolne identitete v sodobnem slovenskem filmu?«. Ugotovila sem, da je slovenski film zvest stereotipnim spolnim identitetam in pogrešam raznolikost ženske in moške identitete. Ali bo slovenski film sledil družbenemu razvoju pri reprezentaciji spolnih identitet bo pokazala prihodnost.

Ključne besede: spolna identiteta, reprezentacija, slovenski film.

Representation of gender identities in contemporary Slovenian film

In this thesis I intertwined and integrated gender identity to the field of contemporary Slovenian film. In the theoretical part I focused on the key concepts, such as identity and its strongly related gender identity, where it is important to understand the differences between the biological and social gender. In its own chapter I also defined the concept of representation and its theories and Slovenian movie, where the historical and chronological survey gives a good insight into the development of Slovenian Film. In the empirical part of the thesis I analyzed ten contemporary Slovenian films that were made between 2002 and 2014. With analysis, I have tried to answer the research question "How are gender identities represented in the contemporary Slovenian film?". I found out that Slovenian film follows traditional stereotyped gender identities and misses the diversity of female and male identity. Only the future will reveal if Slovenian films will follow current social development and the representation of gender identity.

Key words: gender identity, representation, Slovenian film.

Kazalo

1	UVOD.....	6
1.1	IZBOR TEME.....	6
1.2	RAZISKOVALNO VPRAŠANJE, METODOLOGIJA IN STRUKTURA.....	7
2	TEORETIČNI DEL	8
2.1	IDENTITETA	8
2.1.1	Identiteta kot proces v presečišču individualnega in družbenega ..	9
2.1.2	Osebna in skupinska identiteta – jaz in drugi	10
2.1.3	Mehanizmi identitete.....	12
2.2	SPOLNA IDENTITETA	14
2.2.1	Sex, gender in Adamovo rebro	15
2.2.2	Biološki in družbeni spol	16
2.2.3	Možganski in vedenjski spol	17
2.2.4	Gender blenders – količina ženstvenosti/mošкости	18
2.2.5	Družbena konstrukcija (ne)realnosti spolov	19
2.3	REPREZENTACIJA.....	21
2.3.1	Pozicije branja kulturnih tekstov.....	21
2.3.2	Reprezentacija kot proces med pomenom in sistemom.....	21
2.3.3	Teorije reprezentacije	22
2.3.4	Od znaka do pomena	23
2.3.5	Od preprostega pomena do mita	23
2.3.6	Od mita do diskurza	24
2.3.7	Reprezentacija in stereotipi	25
2.4	SLOVENSKI FILM	26
2.4.1	Razvoj slovenskega filma	26
2.4.2	Slovenski film po osamosvojitvi.....	28
2.4.3	Slovenski film v novem tisočletju.....	30
3	EMPIRIČNI DEL: ANALIZA SODOBNIH SLOVENSKIH FILMOV	34
3.1	ŠELESTENJE	34
3.2	RUŠEVINE	37
3.3	ODGROBADOGRABA.....	39
3.4	KRATKI STIKI	42
3.5	PETELINJI ZAJTRK.....	47

3.6	POKRAJINA ŠT. 2	50
3.7	GREMO MI PO SVOJE.....	51
3.8	IZLET	53
3.9	RAZREDNI SOVRAŽNIK.....	55
3.10	POT V RAJ.....	57
4	ZAKLJUČEK.....	60
5	LITERATURA.....	63

1 UVOD

1.1 IZBOR TEME

Film je medij, ki predstavlja in zrcali določen trenutek v prostoru in času določene družbe. Film posredno in neposredno vpliva na mnenje gledalcev in pomaga razvijati določene predstave in stereotipe o družbi in posameznikih. Ker me že celo življenje zanimajo filmi in njihov vpliv, sem se tudi v času študija najbolj posvečala tem temam, torej filmskim študijam in popularni kulturi. Velikokrat sem naletela na komentarje, da so filmi enkratna zabava in način, kako preživljati prosti čas ter da so vsi filmi res »kul«. Razen slovenskih.

Mnenje mnogih mojih znancev namreč je, da se slovenskih filmov ne da gledat, ker so dolgočasni, morbidni, brez vezni in da so nevredni ogleda. Tudi jezik jim dela težave, ker je tako umetno pravilen in ni neke spontanosti, kot jo vidiš v tujih, predvsem ameriških produkcijah. Najbolj pogosto pa se omenja, da so slovenski filmi socialni, težki filmi, ki predstavljajo zgodbe in like, kjer je moški največkrat zapit, zakajen, ženske so pa tipične slovenske mame, ki pretrpijo vse za svoje otroke. Da torej slovenski film spolne vloge prikazuje ne le stereotipno, pač pa skoraj patetično stereotipno.

Mogoče te oznake lahko zelo splošno opišejo večino slovenskih filmov, ki so se snemali v Sloveniji pred osamosvojitvijo, ki so bazirali na slovenski literaturi, vsekakor se pa s temi oznakami nisem strinjala za sodobnejši slovenski film. Zato sem se odločila, da za diplomsko delo bolj natančno raziščem, kakšne vloge oziroma kakšni liki nastopajo v sodobnejšem slovenskem filmu. Moj cilj je, da ugotovim, kakšna je reprezentacija likov, torej, kako so v slovenskem filmu reprezentirane ženske in kako moški.

1.2 RAZISKOVALNO VPRAŠANJE, METODOLOGIJA IN STRUKTURA

Moje osrednje vprašanje diplomskega dela je »Kako so reprezentirane spolne identitete v sodobnem slovenskem filmu?«

Odgovor bom poiskala s teoretičnim in empiričnim delom diplomske naloge. Uporabila bom metodo analize reprezentacije, in sicer analizo filmov, kjer se bom osredotočila na vsebino in like. Izbrala bom deset celovečernih slovenskih filmov, ki so bili posneti po letu 2000 ter jih preko analize primerjala s teorijo o spolnih identitetah in o reprezentaciji. So žanrsko različni, od drame, romantike, komedije, trilerja do mladinskega filma in so prejemniki nagrad vesna na Festivalu slovenskega filma.

Diplomsko delo je sestavljeno iz teoretičnega dela in empiričnega. V teoretičnem delu bom opredelila ključne pojme za to diplomsko delo, kot so reprezentacija, identiteta, spolna identiteta in sodobni slovenski film. Empirični del je analiza desetih slovenskih filmov, posnetih v zadnjih petnajstih letih.

2 TEORETIČNI DEL

2.1 IDENTITETA

Kaj je identiteta in kaj sploh pomeni pojem identiteta, je prvo vprašanje na katerega si moramo odgovoriti.

V Slovarju slovenskega knjižnega jezika je definicija identitete zapisana kot: **identiteta** -e ž (ê) jur. *skladnost, ujemanje podatkov z resničnimi dejstvi, znaki, istovetnost*: dokazal je svojo identiteto; ugotoviti identiteto z osebno izkaznico / sumljiva identiteta // knjiž. *identičnost*: identiteta med zavestjo in resnico ◊ filoz. *dialektična identiteta ki vključuje notranja nasprotja, zaradi česar ne more nič ostati trajno enako samo sebi*; nauk o identiteti *identitetna filozofija*; mat. identiteta *identična enačba*.

Identiteta kot pojem se je pojavil že v sholastiki, v izrazoslovju srednjeveške latinščine. Razvila se je pomenska možnost zaimka *idem*, kar pomeni »isti«. Tako je nastal nov zaimek *identicus*, kar se sloveni kot »istoveten«, v smislu »eden in isti«. Ta pojem se je utrdil v določenem kontrastu s pojmom podoben (lat. *simul*), oziroma kot popolno nasprotje pojmu »različen«. Tako se je odprla pot k izoblikovanju novih besed, k pojmovni razčlenitvi. Med njimi je tudi beseda »identiteta«. V novolatinski verziji bi to bilo *identitas, identitatis*, kar se je ujelo v romanske jezik: *identité* (francosko), *identidad* (špansko), *identiteta* (italijansko). V slovenščini bi bila to beseda »istovetnost« (Južnič 1993, 9–11).

Identiteta je okvir za samoprepoznavanje socialne enote kot identične času in prostoru. Omogoča jezikovno nanašanje posameznika ali kake druge socialne enote na samega sebe. Je minimalna socialna institucija, ki definira subjekt za kompetentnega socialnega akterja (Nastran Ule 2000, 322).

Po tej definiciji Nastran Uletove bi identificiranje torej pomenilo socialno prepoznavanje, torej prepoznavanje sebe v kontekstu družbe:

identificiram se lahko kot plešast/Slovenka/punker/oče, ker prepoznavam sebe kot identično ostalim plešastim/Slovenkam/punkerjem/očetom. Z identiteto privzamem mesto v teh zaznanih družbenih skupinah, ali kot zapiše Natan Ule, identiteta »/.../ omogoča socialno prepoznavanje posameznika ali kake druge socialne enote kot identične skozi različne socialne situacije. Je presečišče individualnega in družbenega, subjektivnega in objektivnega v in na subjektu. Identiteta postane tako socialni označevalec osebe ali socialne enote (Nastran Ule 2000, 322).

2.1.1 Identiteta kot proces v presečišču individualnega in družbenega

Identiteta kot presečišče individualnega in družbenega je torej hkrati del obeh plati in zato delno ostaja nejasna v definiciji. Nastran Uletova tako pravi, da se »pogosto identiteto definira s postavljanjem vprašanja: »kdo sem« oziroma s tem, kar identiteta ni. Tu se pojem identiteta zamenjuje s pojmom sebe (selfa) in individualnosti.« (Nastran Ule 2000, 83). Ugotavlja še, da med njimi ni jasnih meja in konsenz glede rabe in pomena teh pojmov prešitja med družbenim in individualnim, objektivnim in subjektivnim, identičnim in neidentičnim ni pričakovan (Nastran Ule 2000, 83).

Identiteto Nastran Uletova opiše tudi kot kombinacijo esencialnih psihičnih kvalitet, ki osebo karakterizirajo in definirajo. Znotraj identitete se dela razlika med objektivno in subjektivno identiteto. Objektivna identiteta se določa po jasnih objektivnih karakteristikah: fizične značilnosti posameznika, ime, biografske značilnosti itd. Tudi psihološke značilnosti, kot so stališča, osebnostne lastnosti z merjenjem postanejo objektivne. Subjektivna identiteta pa je osebna, psihična, izkustvena stran objektivne identitete (Nastran Ule 2000, 84–85).

Identiteta tako pomeni kontinuirano, vztrajno istost med dvema entitetama ali dvema stanjema entitete, npr. dvema trenutkoma v času.

Nanaša se na notranje asociacije in primerjave. Identiteta je tako relativen koncept in osebna evalvacija lastne identitete (Nastran Ule 2000, 86). S tem Nastran Uletova odpre zanimivo dinamično pojmovanje identitete kot procesa. Pravi (2000, 84), da je identiteta proces, ne pa sestvo ali samopredstavitev, saj lahko nakaže skupne kvalitete strukture, ni pa kot struktura sama.

2.1.2 Osebna in skupinska identiteta – jaz in drugi

Tudi Stane Južnič identiteto razdeli, in sicer (glede na pomen) na osebno identiteto in skupinsko identiteto. Prva se nanaša na posameznika in je sestavljena iz avtoidentifikacije, kar pomeni identiteto, ki jo posameznik pripíše samemu sebi in za katero misli, da mu pripada, da je le njemu lastna. Osebna identiteta ima poleg avtoidentifikacije še identifikacijo, ki mu jo določi družba, torej je družbeno dodeljena in priznana. Skupinska identiteta je v manj razčlenjeni družbi le razdeljena istost, v razviti družbi pa je identitet več, ker je več vrst in vidikov pripadnosti, torej več istosti (Južnič 1993, 11–12).

Južnič govori (1993) tudi o pojavnih vidikih identitete in kot najpomembnejše našteje individualno-psihološko raven, antropološke vidike (svetovnonazorske predstave, prepričanja o pripadanju), splošno predstavo o vzstavljenosti človeka v svet in določanje njegovega pomena smotra in ciljev, družbene in kulturne vidike ter politično in državno vstavljenost.

G. H. Mead (1997) pa poda prvo razvojno shemo za odnos jaz-ti, ki je postala paradigmatski model za številne druge teorije identitete. Mead pravi, da prvi fazi razvoja subjekta ustreza odnos posameznika do pomembnega drugega. To so ponavadi starši ali vzgojne avtoritete za otroka, ki posamezniku definirajo osnovne socialne pomene njegovih dejanj in ga učijo razumeti ter ocenjevati lastno vedenje. Gre za preprosto identifikacijo z drugim in diferenciacije od drugega. Druga faza

privede do posplošenega drugega, ki ga Mead označi kot »mene«. Posplošeni drugi predstavlja vsoto zadolžitev in socialnih vlog posameznika v določenih primarnih oz. referenčnih skupinah. V tej fazi se posameznik prepoznava skozi svoje različne socialne vloge, pri čemer priznava pravila, ki uravnavajo vedenje v vlogah, za svoja lastna. Posameznik tako ponotranji in posploši pravila, socialne norme, pričakovanja družbe (Mead, 1997).

V tej točki identiteta kot koncept postane zelo pomembna ne le kot zgolj orodje za analizo filmov ter tudi širše družbe po nekakšnem logičnem avtomatizmu prepoznavanja istosti (»sebe v kontekstu družbe«, kot bi rekla Nastran Ule (2000)), pač pa tudi kot način raziskovanja ali kritike. Če namreč identiteta skozi socializacijo po Meadu pomeni tudi ponotranjenje in posplošenje socialnih norm, pričakovanj družbe in konvencij, to odpre prostor za drugačne identitete, njihove različice in odtenke.

Naj ilustriram: prepoznanje sebe kot mater je identiteta, ki deluje z mehanizmi istosti (vidim tudi ostale matere in se lahko identificiram z njimi), pa tudi z mehanizmi nekakšnega filtriranja pričakovanj in konvencij družbe (recimo Ali MORAM kot mati nujno znati kuhati? in še več, Ali MORAM kot mati pri kuhanju uživati?), ki omogoči več različic identitete (recimo sem mati, sem pa tudi žurerka; sem odgovorna mati, sem pa tudi polna življenja; sem mati, a ne znam kuhati in to počne partner; sem mati, a nočem kuhati in to počne partner, itd..).

Še ena raven razvoja subjekta je, ki ji Mead pravi univerzalni drugi. Posameznik na tej ravni sprejme kulturo svojega okolja za matriko svojih dejanj in se opazuje s stališča človeka nasploh, ne pa le kot pripadnik določene skupine. Celota odnosov vseh treh ravni, torej pomembnega drugega, posplošenega drugega in univerzalnega drugega, predstavlja socialno identitetno posameznika, ki je izvor socialne kontrole v posamezniku nad posameznikom (Nastran Ule 2000b, 475–476).

2.1.3 Mehanizmi identitete

Louis Althusser za razliko od klasičnega razumevanja identitete kot družbene vloge, ki označuje zgolj del posameznikove osebnosti, identiteto razume kot bistveno globljo, v naše subjektivne, intimne identifikacije, ki nimajo nujno zveze z našim objektivnim mestom v družbi (Stankovič 2006, 131). Čeprav se okvirno lahko identificiram z neko politično opcijo, se intimno ne strinjam vedno z vsemi njenimi zahtevami. Identiteta po Althusserju se torej »nanaša na mojo subjektivnost kot celoto, povsem brez ostanka, pri čemer je ravno to moje najbolj subjektivno v resnici povsem družbeno.« (Stankovič 2006, 131).

Jacques Lacan pa pokaže, kako naš občutek o samem sebi kot polnem racionalnem bitju ni nekaj, kar je v nas od nekdej kot naša temeljna, enkratna značajska posebnost (Stankovič 2006, 132).

Po njegovi teoriji otrok do zrcalne faze (med šestim in osemnajstim mesecem) sebe ne loči od ostalega okolja. To se zgod šele v tej fazi, a ne tako, da prepozna samega sebe, temveč se samoprepoznavanje zgodi kot napačno prepoznavanje sebe v zrcalni podobi. Zgodi se prepoznavanje preko zunanje podobe. Posameznik že od najrosnejših let nima neposrednega odnosa do samega sebe, saj je ta že v samem temelju strukturiran preko nečesa drugega (zunanje podobe v zrcalu). V naslednji fazi v svet diadnih odnosov (mama/otrok) vstopi oče kot simbol Drugega, kot vsiljivec. Otrok je tako prisiljen, da se zave omejitve zunanjega sveta kulture in jezika. Zanika hrepenenje po mami in se začne identificirati z mestom v simbolnem – očetom. Ker pa je oče simboliziran s falusom, ki označuje spolne razlike, identifikacija z mestom v simbolnem pomeni vzpostavitev spolne identitete. (Stankovič 2006, 132–133).

Posamezniki smo v temelju svojega povsem subjektivnega razumevanja samih sebe od začetka do konca ujeti v mreže jezika, s tem pa v simbolizacije realnega. Jezik je za Lacana »neskončno drseča veriga označevalcev, ki ni nikoli zaprta« (Stankovič 2006, 134). Moment, ki

označence pripne na označeno, se imenuje točka prešitja. Pogoji za posameznikovo psihično stabilnost je po Lacanu obstoj minimalnega števila točk prešitja med označevalcem in označencem (Stankovič 2006, 134).

Tako Nastran Ule kot Mead in Lacan z različnih vidikov govorijo o podobni stvari – identiteti kot nestatičnem prešitju med individualnim in družbenim, ki je pravzaprav nenehen proces označevanja in s tem konstituiranja sebe skozi socialne vloge.

Lacanova povezava identitet kot točk prešitja med označevalcem in označencem (ujemanje med tem, kar rečem, da sem, in tem, kar s tem mislim) s psihično stabilnostjo še močneje vzpostavi koncept identitete kot osrčja analize družbe in kulture. Ko se posameznik namreč zave svojega iskanja in (ne)identificiranja z družbenimi vlogami, je na neki točki s tem ogrožena njegova psihična stabilnost. To pa pomeni, da bo večinoma raje ostal psihično stabilen kot odšel iz cone udobja in trenutne avtoidentitete v nova samospraševanja, še neznane identifikacije in labilnosti.

Tako pri filmskih likih kot tudi v realnem življenju lahko torej minimum točk prešitja med označevalcem in označencem banalno, a vseeno simselno, razumemo kot neke vrste sprijaznjenost: ko dosežem neko identiteto (status, socialno vlogo, družbena pričakovanja, lastne projekcije, ipd.) oziroma količino identitet, se za spadanje nekam ni treba več truditi, iskati, filtrirati, ampak sem sprijaznjen z obstoječim.

Lacan, tako Stankovič (2006, 134), vpelje tudi pojem falični označevalec. Ker za nas ni zunanje resničnosti brez jezika, falični označevalec predstavlja točko organizacije smisla v verigi označevanja, ki zastopa subjekt. Za razliko od de Saussurjevega znaka, kjer je zunanja realnost še vedno obstaja kot referenca za označevalec, po Lacanu izven jezika ni ničesar in zato falični označevalec nekako zgosti vse tiste konotativne ravni, ki uhajajo denotaciji (Stankovič 2006, 134–135).

Ljudje smo tako v celoti družbeno konstruirana bitja. Smo subjekti, ki to nikoli ne moremo postati, če ni ovinka konstitucij v jezikovno oblikovanem redu, preko identifikacij z nečim drugim. Simbolni red je v resnici prazen, zato se lahko kot subjekti konstituiramo z nekim realnim občutkom o samih sebi le tako, da se identificiramo s faličnim označevalcem. Lacan nam pove, da je naša subjektivnost arbitrarni konstrukt. Ljudje smo vedno konstruirani preko Drugega, zato je za naše sebstvo značilen manko. Odsotna je pozitivna, vsebinska identiteta, saj se vidimo kot seštevke različnih ne-drugih. Lacan odpre možnost za oblikovanje alternative, saj naše identitete niso naše naravno bistvo in jih je mogoče problematizirati, kot tudi spreminjati (Stanković 2006, 135–136).

2.2 SPOLNA IDENTITETA

»Kot punca rojena, kot punca vzgojena!«, če malo preoblikujem Cankarjev citat o hlapcih. Namreč spol posameznika se določi ob rojstvu, oziroma ga lahko izvemo že, ko je zarodek še v materi, in na podlagi tega se tudi začrta socializacija oziroma vzgoja tega posameznika.

Puncam družba pripisuje rožnato barvo, krila, ličila. Igrače za punce so punčke, predmeti za gospodinjska opravila, dojenčki in vsi pripomočki, ki spadajo zraven, da so lahko kot njihove mamice, za ustvarjanje pa so na voljo različni seti za olepšanje in okraševanje, kot so nakit in ličila.

Fantje pa so obarvani modro, igrajo se z različnim orodjem, s prevoznimi sredstvi različnih vrst in velikosti, z orožjem ipd.

Sama sem bila zelo aktiven otrok in sem se ukvarjala z različnimi športi. S prijatelji sem igrala tudi hokej na rolerjih in veliko ljudi je takrat moje početje komentiralo, da se to za punco ne spodobi, ker punce se igrajo z barbikami. In ničkolikokrat sem zasledila izjave, da fantje ne jokajo in da so punce tiste, ki so bolj čustvene.

2.2.1 Sex, gender in Adamovo rebro

Spolna identiteta se začne razvijati in oblikovati v otroštvu, ko se začnemo zavedati lastnega spola. Nanjo vplivata tako biologija kot tudi družba. Tako poznamo razliko med družbenim spolom (ang. *gender*) in biološkim spolom (ang. *sex*).

Prvi, ki je začel s tem ločevanjem, je bil dr. Robert Stoller, ameriški psihoanalitik, leta 1968. Večino populacije je mogoče kategorizirati kot moške in ženske glede na njihove fizične lastnosti: zunanje genitalije, notranje genitalije, spolne žleze, hormonska stanja in sekundarne spolne značilnosti.

Mnogi menijo, da so biološke razlike odgovorne za razlike v vedenju moških in žensk ter za vloge, ki jih igrajo v družbi, vendar jih Stoller opozarja pred takšnim domnevanjem in pravi, da je družbeni spol termin, ki ima psihološke in kulturne konotacije. Če sta za biološki spol prava izraza »moški« in »ženska«, sta ustrezna termina za družbeni spol potemtakem »moškost« in »ženskost«. Slednja sta lahko precej neodvisna od biološkega spola oziroma med biti ženskega spola in biti »ženska« ni nobene nujne povezanosti, kar velja enako za biti »moški« in se obnašati na »moški« način. Tako ni nujno, da so dekleta nežna in sočutna, kot ni nujno, da so fantje tekmovalni in agresivni (Haralambos in Holborn 2001, 589–590). Kot pravi Južnič, spolna identiteta ni »vselej konkluzivna v smislu kake popolne in izključujoče ženskosti in moškosti, /.../ je življenjski proces prepoznavanja in samoopredeljevanja« (1993, 45)

Pa vendar se ženski spol v naši družbi vzpostavlja kot nekaj, kar ni moški, kot pomanjkljivi, šibkejši spol. Simone de Beauvoir (2013) ugotavlja, da se ženski spol konstituirira kot Drugi spol, ki je določen glede na moški spol. Moški spol predstavlja osnovo, iz katere sploh izhaja določitev spola. Je absolutni, ženski pa je pomanjkljiv, saj maternica in jajčniki predstavljajo posebne okoliščine, kar se lahko dojema tudi kot oviro.

Aristotel je rekel, da je ženska ženska zaradi pomanjkanja določenih lastnosti. Zanj se mora ženski značaj pojmovati kot značaj, ki trpi za naravno hibo.

De Beauvoir v svoji kritiki pravi, da se moški spol in moškost dojema kot normalna objektivnost, ženskost in ženski spol pa se povezuje z njenimi hormoni, čeprav je tudi moško telo polno hormonov in hormonskih žlez. Za ženski spol se prevečkrat in zelo rado omenja, da misli s svojimi žlezami in da jo to ovira pri njenem delovanju.

Torej, ženski spol je v družbi osnovan kot ne-moški spol, kot njegovo nasprotje. Poglejmo to biologijo podrobneje.

2.2.2 Biološki in družbeni spol

Biološki in družbeni spol je podrobno proučila tudi Anne Fausto-Sterling, ki v svoji knjigi *Biološki/družbeni spol* (2014) govori o tem, kako ni smiselno ločevati narave od družbe. Vsa živa telesa so dinamični sistemi, ki se spreminjajo in razvijajo v odnosu do družbenih in zgodovinskih kontekstov. Spol tako ni le telesna kategorija, ampak že naše družbeno določene predstave in interpretacije o spolu vplivajo na to, kako razumemo in prepoznavamo ženske in moške telesne znake. Fausto-Sterling v še enem svojem delu *Sexing the body* (2000, 3) o telesnem spolu zapiše:

Telesni spol je preprosto preveč zapleten. Ni ali/ali. Namesto tega obstajajo odtenki razlike. Označevanje nekoga za moškega ali žensko je družbena odločitev. Pri tem početju lahko znanstvena spoznanja uporabimo za to, da nam olajšajo to odločitev, vendar pa samo naša prepričanja o spolu in ne znanost, lahko določijo naš spol. Še več: naša prepričanja o spolu v prvi vrsti vplivajo na to, kakšne vrste znanstvenega spoznanja znanstveniki proizvajajo o spolu.

Torej, kako pojmuje, in kakšno je naše vedenje o tem, kaj je spol, je odvisno tako od časa in prostora v katerem živimo, od našega družbenega položaja, rase, spola, kulture in še marsičesa. Biološki spol se nanaša izključno na biološke razlike, na podlagi katerih človeško bitje označujemo kot žensko ali moškega. Družbeni spol pa označuje socialne razlike in odnose med moškim in žensko, ki so priučeni. Vključuje analizo vlog, odgovornosti, omejitev ter potreb na vseh področjih.

2.2.3 Možganski in vedenjski spol

Spolna identiteta je najpomembnejši del telesne identitete in je pravzaprav kar zapletena zadeva. »Ontološki razvoj oziroma ontogeneza, kot pravimo razvoju posameznika, naj bi potekal v izraziti deljenosti spola, pa je kot »preboj« k ženskosti ali k moškosti odvisen od velikega števila dejavnikov, ki morajo delovati, da bi se spol učvrstil v določeni konkluzivnosti« (Južnič 1993, 45). Že pri spočetju se uveljavi genetični spol, ki ga določajo kromosomi (XX ali XY). Spolna identiteta se vzdržuje in ugotavlja z delovanjem hormonov. Fizična podoba spola, ki jo najprej označijo genitalne strukture (spolovila in rodila), kasneje pa še sekundarni spolni znaki, kot so prsi, boki, dlakavost itd., ni vedno dokončana spolna identiteta. Za to je potreben »možganski spol«, kot splošno imenujemo doživljanje in sprejemanje spola. Vedenjski spol oz. psihološki spol je lahko v kontrastu s fizično, evidentno in celo funkcionalno nesporno spolno identiteto.

Nesovpadanje različnih spolnih identitet je vir različnih težav in nelagodnosti, ki so posledica tega, da družba in kultura ne priznata nedoločenosti ali zapletenosti med različnimi spolnimi identitetami. Že zgodaj v otroštvu se razvije občutek pripadanja enemu od spolov. Fiksiranje spolne identitete nastopi proti koncu drugega leta starosti in je močno povezano s socializacijo in inkulturacijo. Spolna identiteta se zabeleži z vpisom v matične knjige in vpis ima določeno pravno veljavo. Spol je tako legalno priznan. Dozorevanje spolnosti in spolne identitete ni

povsem individualna zadeva, saj je tudi »možganska spolnost« družbeno konstruirana. Vedenjski spol je hkrati vsebina kot tudi posledica socializacije (Južnič 1993, 45–47).

Anne Fausto-Sterling (2014) pravi, da otroci najprej razvijejo znanje o biološkem in družbenem spolu, ki vključuje kognitivne sposobnosti, da z njimi kulturno ustrezno povežejo med odraslimi aktivnostmi ter moškimi in ženskami. Hkrati razvijejo tudi vzorce igre, ki so kulturno ustrezni in tako sčasoma v spol umestijo tudi sebe. Najprej sprejmejo oznako moški in ženska, tudi tako, da s to kategorizacijo poleg drugih označijo še sebe. Seveda se spolne vloge ne razvijejo brez vpliva okolja. Na spolno tipično vedenje vpliva tako družinska struktura (če odraščáš z brati ali s sestrami), kot tudi značilnosti staršev – višje izobraženi starši, ki se manj strogo držijo tradicionalnih spolnih vlog, imajo manj spolno tipizirane otroke.

2.2.4 Gender blenders – količina ženstvenosti/moščnosti

Družbeno sprejeto razumevanje je, da obstajata samo dva spola in vsak pripada enemu od teh dveh. H. Devor opozarja, da to ni čisto tako, saj obstajajo posameznice, ki niso dovolj »ženstvene«, da bi popolnoma zadovoljile zahteve socialne vloge ženske in da tudi vsi posamezniki niso dovolj »moški« (transseksualci imajo drugačno spolno identiteto, kot je njihov biološki spol). Obstajajo tudi ljudje, ki se identificirajo skladno s karakteristikami biološkega spola kateremu pripadajo, hkrati pa imajo kompleksno mešanico karakteristik obeh standardnih spolnih vlog. Slednje H. Devor imenuje »gender blenders«, ki dokazujejo, da igra socialni spol v družbi večjo vlogo kot biološki – če okolje posameznico prepozna kot moškega, se do nje obnaša kot do moškega, in obratno. Tako da pri tem biološki spol ni pomemben (Devor v Štular 1998, 442).

Torej, koliko spolov sploh poznamo? Vsekakor je število odvisno od tega, katere znake upoštevamo, ko določamo spol. Če gledamo le biološke

znake, torej telo, lahko v zahodnih družbah govorimo o petih spolih: »nesporni« moški, »nesporna« ženska, hermafrodit, transseksualna ženska, spremenjena v moškega, in transseksualni moški, spremenjen v žensko.

Pri upoštevanju pomembnih družbenih dejavnikov, Alojzija Zupan Sosič (2005, 95) jim pravi »sorodstvene« vezi, pa se število znatno poveča: »prava« ženska, »pravi« moški, lezbična ženska, gejevski moški, biseksualna ženska, biseksualni moški, transvestitska ženska, transvestitski moški, transseksualna ženska in transseksualni moški.

Pri določanju števila spolov v posamezni družbi najbolj vpliva politična oz. družbena moč posameznih skupin. »Bolj ko se večja moč marginalnih skupin (žensk, homoseksualcev, transvestitov, transseksualcev ...), bolj postaja vprašljiva klasična heteroseksualna shema, ki je zanje preozka« (Zupan Sosič 2005, 95).

2.2.5 Družbena konstrukcija (ne)realnosti spolov

Mnoge karakteristike, ki jih ponavadi navajamo kot moške ali ženske, se razlikujejo tako med moškimi kot ženskami v različnih kulturah. Razen agresivnosti, ki jo večina avtorjev in avtoric medkulturnih raziskav navaja kot obliko vedenja/obnašanja, ki se pogosteje pojavlja med moškimi, ni nobenega obnašanja/vedenja, ki bi konsistentno diferenciralo spola.

Vsa odstopanja od »normalnih« kategorij moškega oz. ženske, kažejo, da je družbeno sprejeta percepcija posameznikov in posameznik kot moških oz. kot žensk stereotip. Ker pa je že sama klasifikacija na žensko oz. moškega stereotip, potem sledi, da je tudi »ženskost« oz. »moškost« le skupek stereotipov, ki se jih preko socializacije naučijo posamezniki in posameznice. Pripisan biološki spol na posameznika in posameznice učinkuje tako, da skladno z njim razvijejo tudi socialni spol in hkrati tudi spolno identiteto. To je proces, pri katerem se okolica do otrok obnaša skladno z »značilnostmi« pripisanega spola. Na konstrukcijo spolne vloge

vplivajo zunanji (okolje) in posredno tudi notranji (psihološka konstrukcija osebnosti) dejavniki, ki niso ločeni in neodvisni eden od drugega. Med seboj se prepletajo in utrjujejo (Štular 1998, 442–443).

Ann Oakley (Haralambos in Holborn, 2001) je še ena sociologinja, ki je podrobno preučila vloge spolov. Prišla je do naslednjih sklepov:

- da so družbene vloge spolov določene kulturno in ne biološko;
- da v različnih družbah ni nobenih opravil poleg rojevanja otrok, ki bi jih opravljale le ženske;
- da biološke značilnosti ne omejujejo žensk, da bi opravljale določene poklice;
- da je materinska vloga kulturna konstrukcija, saj preučevanja različnih družb kažejo, da otroci ne zahtevajo tesnega, intimnega in stalnega razmerja z likom ženske matere.

Vloge spolov so po Oakleyjevi ustvarjene kulturno in ne biološko, saj se ljudje učijo vedenja, ki se pričakuje od moških in žensk v njihovi družbi. Prikaže štiri načine, na katere se odvija socializacija v spolne vloge, pri katerih se opira na ugotovitve Ruth Hartley. Na otrokov samokoncept vpliva manipulacija (oblačenje v »ženska« oblačila), usmerjanje (usmerjanje fantov in deklet k različnim predmetom; za fante orožje, za deklice punčke), verbalno apeliranje (»Ti si poreden fant« ali »Ti si pridna deklica«, s čimer vodijo majhne otroke, da se identificirajo s svojim spolom in posnemajo odrasle istega spola) in različne aktivnosti (deklice se vzpodbuja h gospodinjskim opravilom) (Haralambos in Holborn 2001, 596–597).

2.3 REPREZENTACIJA

2.3.1 Pozicije branja kulturnih tekstov

Za razumevanje, branje in analiziranje filmskega besedila je potrebno poznati načine branja kulturnih tekstov.

Stuart Hall (Turner v Debeljak in drugi 2002, 38) predstavi tri načine oziroma pozicije branja tekstov. Prva je dominantno-hegemonska pozicija, kjer bralec sporočilo odkodira v skladu z referenčnim kodom, v katerem je bilo sporočilo zakodirano. Ta pozicija je v praksi zelo redka. Največkrat je pozicija branja pogajalska, kjer bralec sporočila odkodira v skladu z referenčnim kodom, vendar jih prilagodi lastnemu družbenemu kontekstu. Zadnji način branja Hall imenuje opozicijska pozicija, kjer bralec razume zaželeno branje, ki ga tekst ponuja, pa se kljub temu zavestno odloči, da bo sporočilo razumel znotraj nekega alternativnega referenčnega okvirja. Hall teh treh pozicij branja tekstov ne vidi ločeno, temveč je prepričan da se eno branje preliva v drugega.

Razumevanje kulturnih tekstov je tako povezano s kodiranjem na strani ustvarjalca in odkodiranjem na strani bralca, skratka z razumevanjem referenčnega koda. Torej s pomenom.

2.3.2 Reprezentacija kot proces med pomenom in sistemom

Koncept reprezentacije v kulturnih študijah zavzema pomembno mesto, saj reprezentacija povezuje pomen in jezik s kulturo. »Reprezentacija je ključni del procesa, v katerem člani iste kulture proizvajajo pomene in si jih izmenjujejo. Vključuje rabo jezika, znakov in podob, ki štejejo za stvari ali jih predstavljajo« (Hall 1997, 15). Pojem reprezentacija je v Slovarju slovenskega knjižnega jezika definiran kot: **reprezentácija** -e ž (á) **1.** knjiž. *predstavljanje, zastopanje*: pravica reprezentacije predsednika republike **2.** publ. *reprezentanca*: dodeliti sredstva za

reprezentacijo • knjiž. zanimiva gledališka reprezentacija dogodkov *prikaz, predstavitev*.

Za besede, zvoke in podobe z določenim pomenom uporabljamo splošni strokovni izraz, to je znak. Jezik so organizirani znaki in prav obstoj skupnega jezika nam omogoča pretvarjanje misli oziroma konceptov v besede, zvoke ali podobe. Z jezikom drugim ljudem sporočamo misli in ga uporabljamo za izražanje pomenov. Jezik je tako katerikoli zvok, beseda, podoba ali predmet, ki deluje kot znak in ki je skupaj z drugimi znaki organiziran v nek sistem, ki lahko vsebuje oziroma izraža pomen. Povezava med znaki, stvarmi in koncepti je ključna pri proizvodnji pomena v jeziku. Reprezentacija je tako proces, ki te tri elemente povezuje (Hall 1997, 18–19).

2.3.3 Teorije reprezentacije

Kako reprezentacija kot koncept povezuje pomen in jezik, razlagajo tri teorije reprezentacije oziroma pristopi (Hall 1997).

Prvi pristop je reflektivni pristop, kjer je pomen vsebovan v samem predmetu, osebi, ideji ali dogodku iz resničnega sveta. Jezik tukaj deluje kot ogledalo, ki odseva oziroma reflektira pravi pomen, ki že obstaja v svetu. Reflektivno teorijo lahko imenujemo tudi kot mimetično teorijo, saj po njej jezik deluje tako, da posnema, odslikava resnico, ki je že določena in že obstaja v zunanjem svetu.

Prav nasprotno zagovarja drugi, intencionalni pristop, kjer je avtor oziroma govorec tisti, ki s pomočjo jezika ustvarja pomene. Besede pomenijo to, kar njihov avtor hoče, da pomenijo.

Tretji pristop je konstruktivistični pristop, ki priznava, da niti stvari same niti posamezni uporabniki jezika ne morejo sami določiti pomena v jeziku. Mi si tako sami s pomočjo konceptov in znakov konstruiramo pomen, saj stvar ne pomenijo. Tukaj ne smemo zamenjevati materialnega sveta s simbolnimi praksami in procesi. Ne gre za zanikanje obstoja materialnega

sveta, temveč za to, da pomena ne izraža svet, ampak jezikovni ali kateri koli drugi sistem, ki ga uporabljamo za reprezentacijo svojih konceptov (Hall 1997, 24–26).

Ta, zadnja logika, konstruktivizem je imela na kulturne študije največji vpliv, in sicer z dvema pristopoma. Prvi je semiotika, razvil ga je lingvist Ferdinand de Saussure, drugi pa diskurz, katerega avtor je Michel Foucault.

2.3.4 Od znaka do pomena

Za de Saussurja je jezik sistem znakov. Znak ima zanj 2 nadaljnja elementa, in sicer formo (dejanska beseda, fotografija ipd.) in idejo oziroma koncept, ki je v naših mislih. Forma in ideja sta s konceptom povezani. Formo je de Saussure poimenoval označevalec, idejo pa označenec, ki je ustrezeni koncept, ki ga v naših mislih sproži označevalec. (Hall 1997).

S konkretno izgovorjeno besedo roža (označevalec) torej označujemo miselni koncept rože (označenec), ko ga uporabimo v jeziku. Ta isti označevalec lahko uporabimo tudi kot metaforo za recimo lepo žensko in s tem za popolnoma drug označenec in drug kontekst. Odnos med označevalcem in označencem, ki ga utrdijo naši kulturni in jezikovni kodi, podpira reprezentacijo.

2.3.5 Od preprostega pomena do mita

Roland Barthes je razširil de Saussurjevo idejo z jezika na kulturne tekste. Opisno raven je poimenoval raven denotacije, drugo raven pa konotacija. Denotacija je preprosta, opisna raven, kjer obstaja širok konsenz, se pravi se večina ljudi strinja o pomenu. Pri ravni konotacije pa označevalci vstopijo v širšo vrsto koda. To ni več opisna raven očitne interpretacije, ampak se znake interpretira v smislu splošnih prepričanj, konceptualnih okvirov in vrednostnih sistemov družbe. Gre za dele ideologije, kjer svet

kulture prežema sistem reprezentacije. Barthes drugo raven označevanja zato imenuje raven mita. Mit je zanj metajezik, jezik drugega reda. (Hall 1997, 30–42)

Če denimo temnopolt vojak v Franciji salutira zastavi nad njim, je na denotativni, slovarski ravni, to enostavno razložljivo. Ali gre za postroj, častno stražo, praznik, ali kaj podobnega, in pač vojak izkazuje čast državi, ki jo brani, oziroma njeni zastavi, ki vihra nad njim. Na konotativni ravni pa vidimo več. Vojak je kot temnopolt verjetno po rodu iz francoskih kolonij, ki so bile zavojevane, in salutiranje zastavi, ki vihra nad njim, sporoča ne le, da gre za praznik, ampak tudi da so kolonije (črne, afriške, karibske, Druge) Franciji (beli, evropocentrični, vzpostavljeni, vladajoči) podrejene.

Fotografija ali posnetek takega vojaka ne bo nikjer vseboval zapisa, ki bi na denotativni ravni sporočal, da je Francija po hierarhiji nadrejena, pač pa ta interpretacija ostaja v metajeziku, v mitu, in se (na podoben način kot grške mitologije), »prenaša iz roda v rod«. Ker metajezik nikoli ni izrečen na denotativni ravni (če je, ni več metajezik), je težje razberljiv, razumljen, obravnavan in problematiziran.

2.3.6 Od mita do diskurza

V ožjem smislu je pojem reprezentacije uporabljal tudi Michel Foucault, ki je svoje zanimanje in pozornost preusmeril z jezika na proizvodnjo znanja preko diskurza. Diskurz je koncept, ki se nanaša na skupino izjav, ki zagotavljajo jezik s katerim govorimo o določenih temah v določenem zgodovinskem trenutku. Ta jezik je naš način reprezentacije vednosti o nečem (Hall 1997). Medijski diskurz, denimo, je tako za medije značilen jezik oziroma skupina njegovih izjav, trditev, ki konstruirajo objekt pisanja/poročanja na točno določen način, oziroma ga tako reprezentirajo.

Foucault je poudarjal, da jezik in diskurzi ne odražajo stvarnosti v kateri živimo, ampak nam jo šele konstruirajo. Pri konstruktivistični teoriji

pomena in reprezentacije je glavno to, da fizične stvari in dejanja obstajajo, vendar se osmislijo oziroma postanejo objekti vedenja le znotraj diskurza. Pomeni in konotacije jezika odražajo obstoječe družbeno stanje. Družbena realnost v jeziku je tako odvisna od relacij moči v družbi (Hall 1997, 43–49).

Ker reprezentacije šele konstruirajo resničnost kot jo živimo ljudje, je bistveno kaj je reprezentirano in kako, na kakšen način je reprezentirano. Tako prihaja do boja za reprezentacijo, za izbiro fragmentov, ki bodo reprezentirani. Boj za reprezentacijo je tako vse večji. Reprezentacije svet predstavljajo na zelo specifične, hegemonске načine, ki večinoma podpirajo obstoječe družbene hierarhije. Zato je pomembno tudi kaj je izpuščeno, kaj ni reprezentirano. Izpadejo ponavadi irelevantni ali pa tisti, ki so za nosilce moči v družbi nevarni. (Stanković 2006, 165–167).

2.3.7 Reprezentacija in stereotipi

Stereotipno reprezentiranje je tudi velik pokazatelj moči v družbi. Richard Dyer pravi, da moramo najprej razumeti razliko med tipiziranjem in stereotipiziranjem, da lahko razumemo, kaj je stereotip.

Uporaba tipov nam omogoča, da se znajdemo, orientiramo v svetu. S pomočjo tipiziranja lahko povezujemo dogodke, osebe, predmete z drugimi dogodki, osebami in predmeti. To počnemo v skladu s klasifikacijami, ki so v kulturi, okolju, kjer živimo, samoumevne in sprejete. Tipiziranje je tako za produkcijo pomenov v vsakdanjem življenju nujno, kot je tudi nujno za naše delovanje v družbi in svetu.

Prav nasprotno velja za stereotipiziranje, ki posameznikom prej ovira delovanje, kot da pomaga k bolj organiziranemu življenju. Stereotipi so posebna vrsta tipov, ki reducirajo vso kompleksnost posameznikov na nekaj poenostavljenih in pretiranih potez. Reducirane poteze se nato fiksirajo kot nekaj naravnega in nesprejemljivega. Stereotipi se pojavljajo tam, kjer so velike neenakosti v razmerjih moči med različnimi skupinami.

Postavljajo ločnico med normalnim, sprejemljivim in nenormalnim, nesprejemljivim. Vse nenormalno in nesprejemljivo se izloči v prostor nevarnega, onesnaženega, v prostor tabuja. Stereotipi ustvarjajo »druge«, torej postavljajo mejo med »nami« in »njimi«, »drugimi«. Meje so večne, nespremenljive in zagotavljajo, da se vse, kar ni »naše«, obda z negativnimi občutki (Stanković 2006, 163).

2.4 SLOVENSKI FILM

2.4.1 Razvoj slovenskega filma

Začetek slovenskega filma sega v leto 1905, ko je Karel Grossman na 17,5-milimetrski trak posnel množico, ki prihaja z dopoldanske maše v Ljutomeru, nato še Sejem v Ljutomeru, leto kasneje pa Na domačem vrtu. Po tem je do naslednjih filmskih izdelkov trajalo dobrih 25 let, pa še to sta se posnela le dva nema igrana filma, V kraljestvu Zlatoroga (1931) in Triglavске strmine (1932, v režiji Ferda Delaka).

Začetki zvočnega slovenskega filma so se zgodili po ponovno dolgi pavzi, po 2. svetovni vojni, leta 1948. Takrat je družbeno in politično življenje na naših tleh vodila komunistična partija, ki je s svojimi zahtevami po snemanju filmov, zlomila odpor do slovenskega filma. Film je namreč med slovenske kulturnike prinesel strah, da bo izpodrinil gledališče in literaturo, ki sta bila takrat steber slovenske kulture in sta predstavljala tradicijo in nacionalno ideologijo.

Zakaj takšna protifilmska drža Slovencev, zakaj takšen odpor do filma? Marcel Štefančič navaja več teorij. Prva pravi, da so bili Slovenci preveč zbegani, da bi razumeli »pomen filma v kulturnem življenju naroda«. Druga, da je kriv »imperialistični pritisk na kulturo malih narodov, ki zavoľjo šibkih gmotnih razmer in številčne majhnosti ne more imeti svoje filmske proizvodnje« (Kreft v Štefančič 2005, 250). Tretja izpostavlja, da

je bil film predolgo nem, da bi v utrjevanju nacionalne samobitnosti nadomestil literaturo in gledališče. Četrta teorija navaja kot razlog za odpor, da Slovenci niso veliki pripovednik, kar kaže pozen nastanek prvega romana (leta 1866). Bili naj bi narod, ki mu bolj ležijo pripovedi kratkega formata (novele in črtice).

Zadnja teorija sloni na trditvah Marjana Rožanca iz leta 1968, da Slovenci ne znajo misliti in čustvovati filmsko, v sliki, kar predstavlja odprtost, ampak so bolj zaprti, torej čustvujejo izključno v besedi, v literaturi. Rožanc je dodal še, da strukturo slovenske zavesti poganja leninska parola »Od vseh umetnosti je za nas najvažnejši film«, ki pa je dober le, če se v njem dogaja nekaj, kar je pomembnejšega od filma samega. Za slovenski film je to slovenska literatura, ki predstavlja formalni izraz slovenske zavesti. Tako je slovenski film reinterpreteriral literarni program.

Enako velja za scenarij za prvi slovenski zvočni igrani film Franceta Štiglica, Na svoji zemlji (1948), ki je nastal na podlagi novele Cirila Kosmača Očka Orel. Po knjižni predlogi je bilo kasneje posnetih veliko slovenskih filmov: Kekec (Jože Gale, 1951), Jara gospoda (Bojan Stupica, 1953), Balada o trobenti in oblaku (France Štiglic, 1961), Samorastniki (Igor Pretnar, 1963), Na klancu (Vojko Duletič, 1971), Cvetje v jeseni (Matjaž Klopčič, 1973), Pastirci (France Štiglic, 1973), Povest o dobrih ljudeh (France Štiglic, 1975), Ko zorijo jagode (Rajko Ranfl, 1978), Boj na požiralniku (Janez Drozg, 1982), Deseti brat (Vojko Duletič, 1982) Poletje v školjki 1 (Tugo Štiglic, 1986), Moj ata, socialistični kulak (Matjaž Klopčič, 1987) in Poletje v školjki 2 (Tugo Štiglic, 1988) in še drugi.

Rojstvo slovenskega filma in njegov razvoj sta bila pogojena z literaturo. Jezik, ki se je v filmu uporabljal, je bil prav tako zelo literarni, knjižni, nenarečni, čist, ki je na filmu deloval togo, strogo, nenaravno, zoprno in izumetničeno. Slovenski filmski jezik je filmu odtujeval ter v končni fazi tako tudi odvzel sodobnost. Filmi, ki so od tega odstopali, so bili v slovenski filmski zgodovini redki. Pojavljali so se v žanrovski formi – kot

komedija ali kriminalka, ali pa v sofisticiranih posameznih izdelkih šestdesetih let, ki so se očitno spogledovali s francoskim novim valom (Boštjan Hladnik), in v slovenski podobi alternativnega filma v osemdesetih letih (Štefančič 2005, 233–260).

2.4.2 Slovenski film po osamosvojitvi

Z novonastalo samostojno državo so se razvili novi pogoji za nastanek slovenskega filma, ki je tako postal neodvisen od političnega režima. Slovenski film je dobil možnost za nov začetek, za svobodno ustvarjanje brez političnih pritiskov. Seveda to ni bilo tako preprosto, saj se je v obdobju slovenske osamosvojitve prostor vzhodne Evrope soočal z nizko produkcijo filmov. Neurejeno je bilo področje financiranja produkcije, promocije in distribucije. Tudi gledanost filmov je bila v tem obdobju nizka.

Prvi celovečerni film, ki je v kinodvorane privabil več gledalcev, je bila komedija *Babica gre na jug* iz leta 1991, režiserja Vincija Vogue Anžlovarja in je še danes eden izmed desetih najbolj gledanih filmov samostojne Slovenije. Isto leto smo dobili še dva celovečerna filma *Triangel* (Jure Pervanje) in *Srčna dama* (Boris Jurjaševič), vendar sta bila manj uspešna pri slovenskih gledalcih kot *Babica gre na jug*.

Sledilo je leto brez produkcije slovenskega celovečernega filma, zato pa je bilo leto 1993 bolj plodno s štirimi filmi: *Ko zaprem oči* (Franci Slak), *Zrakoplov* (Jure Pervanje), *Morana* (Aleša Verbič) in *Oko za oko* (Vinci Vogue Anžlovar).

Nato je prišlo leto 1994, ki je bilo prelomno glede urejanja sofinanciranja slovenskega filma. Ustanovil se je Filmski sklad Republike Slovenije, katerega naloga je, da skrbi za izbor filmov v nacionalni filmski program, za sofinanciranje, trženje in promocijo slovenskega filma. Tudi *Viba* film je isto leto dobil status javnega zavoda, za opravljanje dela nacionalne

filmske tehnične baze. V letu 1994 pa je kljub napredku na ravni financiranja nastal le en celovečerni film Halgato (Andrej Mlakar).

Uspešnejše je bilo leto 1995, s celovečerci Rabljeva freska (Anton Tomašič), ki je bil prvi film s programa Filmskega sklada, sledil je Carmen (Metod Pevec), Felix (Božo Šprajc) in še Herzog (Mitja Milavec).

Leto 1997 je s svojimi celovečernimi filmi slovenskemu filmu prineslo »pomlad«, vsaj tako je Simon Popek naslovil svoj uvodnik v Ekranu (št. 1–2, 1997). Navdušil ga je namreč film Igorja Šterka Ekspres, Ekspres. Šterkovemu prvencu in preporodu slovenskega filma se je s svojim prvim celovečernim filmom Outsider pridružil Andrej Košak. Slovenskemu filmu nista prinesla le pomladi, ampak sta ga tudi pomladila. Outsider je postal najbolj gledan celovečerni film in na piedestalu ostal do leta 2003, ko ga je premagal Kajmak in marmelada (Branko Đurić).

Poleg večje gledanosti doma je slovenski film postal prepoznaven in nagrajevan tudi na mednarodnih festivalih. Prišle so visoke mednarodne nagrade, kot je beneški zlati lev prihodnosti za Kruh in mleko (Cvitkovič, 2001) ter tujejezični oskar 2001 za film Nikogaršnja zemlja (Denis Tanović), kjer je Slovenski filmski sklad RS sodeloval kot koproducent.

Obdobje »pomladi« je tudi začetek novega vala slovenskega filma. V svetovni kinematografiji je najbolj znan francoski novi val z režiserji kot so Francois Truffaut, Jean Luc Godard, Claude Chabrol, Jacques Rivette in Eric Rohmer, ki so hollywoodskemu žanrskemu filmu predstavljali alternativo. Njihovi filmi so imeli nižji proračun, snemanja so bila hitra, potekala so zunaj, ne v studiih, in montaža je bila enostavna.

Pri slovenskem novem valu pa je malo drugače, saj ti filmi niso predstavljali alternative, ampak slovenski filmski mainstream. Poleg Igorja Šterka in Andreja Košaka med slovenske režiserje novega vala štejemo še Jana Cvitkoviča, Damjana Kozoleta, Janeza Burgerja, Saša Podgorška in Miha Hočevarja. Nastali so filmi Stereotip (Damjan Kozole,

1997), V Ieru (Janez Burger, 1998), Blues za Saro (Boris Jurjaševič, 1998), Temni angeli usode (Sašo Podgoršek, 1999), Jebiga (Miha Hočevar, 2000), Porno film (Damjan Kozole, 2000), Kruh in mleko (Jan Cvitkovič, 2001) in Sladke sanje (Sašo Podgoršek, 2001).

2.4.3 Slovenski film v novem tisočletju

Leti 2000 in 2001 sta prinesli slovenski produkcijski rekord, saj je bilo v obeh letih posnetih 12 celovečernih filmov. Pet celovečercev je nastalo leta 2000, in sicer že omenjena Porno film (Damjan Kozole) in Jebiga (Miha Hočevar), poleg teh dveh pa še Nepopisan list (Jani Kavčič), V petek zvečer (Danijel Sraka) in Mokuš (Andrej Mlakar). Kljub slabšemu obiskovanju kinematografov se je v začetku novega tisočletja število gledalcev slovenskega filma močno dvignilo. Leta 1995 je slovenske filme gledalo 23.500 gledalcev, leta 2000 pa že 134.557.

Leta 2001 se je produkcija celovečernih filmov še povečala. V kinih smo tako lahko zasledili kar sedem filmov: Barabe (Miran Zupanič), Poker (Vinci Vogue Anžlovar), Sladke Sanje (Sašo Podgoršek), Oda Prešernu (Martin Srebotnjak), Zadnja Večerja (Vojko Anzeljc), Trdnjava Evropa (Želimir Žilnik) ter Kruh in mleko (Jan Cvitkovič). V letu 2001 je prišlo tudi do digitalizacije slovenskega filma. Z digitalno tehniko sta bila posneta filma Poker in Zadnja večerja. Zaradi cenenosti in fleksibilnosti je digitalizacija omogočila hitrejšo in učinkovitejšo produkcijo. Zadnja večerja je bila posneta le v 7 dneh.

Sledilo je še eno za slovenski film prelomno leto, ko je bil posnet prvi celovečerni film pod taktirko režiserke. Maja Weiss je postala prva ženska, ki je v Sloveniji posnela celovečerni film, Varuh meje (2002). Zelo hitro ji je sledila Hanna A.W. Slak, ki je istega leta malce kasneje posnela svoj prvi film, Slepa pega. Branko Đurić je tudi leta 2002 posnel film Kajmak in marmelada in le v dveh mesecih presejel rekordno gledanost slovenskih filmov, nastalih po osamosvojitvi. Istega leta so bili posneti še Ljubljana

(Igor Šterk), Šelestenje (Janez Lapajne), Zvenenje v glavi (Andrej Košak) in Amir (Miha Čelar).

Skromnejše je bilo leto 2003 z le dvema celovečernima filmoma, in sicer Rezervni deli (Damjan Kozole) ter Na planincih (Miha Hočevar). V letu 2004 so bili posneti štiri slovenski celovečerni filmi: Predmestje (Vinko Möderndorfer), Ruševine (Janez Burger), V kraljestvu svizca (Boris Jurjaševič) in Omnibus Desperado tonic (Hanna A.W. Slak, Varja Močnik, Boris Petkovič, Zoran Živulović). Istega leta je nastal tudi film Tu pa tam (Mitja Okorn), ki je bil posnet brez pomoči financiranja s strani Filmskega sklada in je pri občinstvu naletel na veliko podporo.

Stoto obletnico slovenskega filma je leta 2005 zaznamoval Matjaž Klopčič, ki se je v kinematografe vrnil po 18 letih (njegov zadnji celovečerni film je bil Moj ata, socialistični kulak iz leta 1987) s filmom Ljubljana je ljubljena. Istega leta so nastali še Odgrobado groba (Jan Cvitkovič), Uглаševanje...Tuning (Igor Šterk), Norega se metek ogne (Mitja Novljan), Predmestje (Vinko Möderndorfer) in Slepilo (Jan Bilodjeric).

Po res produkcijsko močnih prvih letih 21. stoletja je slovenski film leta 2006 doživel manjšo krizo. Posnet je bil le film Kratki stiki (Janez Lapajne). Tako so prvič na Festivalu slovenskega filma sprejeli odločitev, da lahko na tekmovalnem sporedu tekmujejo tudi koprodukcijski filmi in s tem preprečili osamljenost Kratkih stikov. Ta je potem sicer pobral večino vesen in kljub »dodani« konkurenci ostal brez konkurence.

Leta 2007 dobi Slovenija film, ki postane novi rekorder po številu gledalcev v kinematografih, to je prvenec Marka Naberšnika, Petelinji zajtrk. Kar 183.000 ogledov je imel in je ostal najbolj gledan celovečerec samostojne Slovenije do leta 2010. 2007 nam je prineslo še nekaj filmov: Instalacija ljubezni (Maja Weiss), L... kot ljubezen (Janja Glogovac), Tea (Hanna Slak), Estrellita – pesem za domov (Metod Pevec).

Naslednje leto sta se med slovenskimi celovečerci pojavili kar dve kriminalki-srhljivki. Pokrajina št. 2 (Vinko Möderndorfer) in Prehod, ki je prvenec Borisa Palčiča. Iz gledališkega režiserja se je v filmskega prelevil Vito Taufer, ko je posnel film Lajf. Na veliko platno leta 2008 sta prišla še filma Za vedno (Damjan Kozole) in Nikoli nisva šla v Benetke (Blaž Kutin). Leta 2009 so se v kinematografih zavrteli celovečerci 9:06 (Igor Šterk), Osebna prtljaga (Janez Lapajne) in Slovenka (Damjan Kozole).

Leto 2010 prinese spremembe. Iz Filmskega sklada je nastal Filmski center, javna agencija, ki po novem zakonu filme subvencionira, se pravi dodeljuje nepovratna sredstva v višini 50 odstotkov proračuna posameznega projekta. Studio Viba film je ostal nacionalna tehnična baza in z novim zakonom je tudi filmska stroka dobila večjo besedo pri razvoju slovenske kinematografije. V kinematografe je prišel najbolj gledan slovenski film v samostojni državi, Gremo mi po svoje (Miha Hočevar), ki je v kino zvalil kar 208.370 Slovencev. Prvo desetletje 21. stoletja sta zaključila še Cirkus Fantasticus (Janez Burger) in Piran – Pirano (Goran Vojnović).

Leto 2011 sta zaznamovala dva prvenca, ki sta v slovensko kinematografijo prinesla svežino: Izlet (Nejc Gazvoda) ter Kruha in iger (Klemen Dvornik). Na platna se je po devetih letih vrnil Andrej Košak s filmom Stanje šoka, v kinih pa sta se vrtela še 2 filma znanih režiserjev: Lahko noč, gospodična (Metod Pevec) in Arheo (Jan Cvitkovič). Kljub temu, da je bil Ljubezen, traktor in rock'n'roll posnet že leta 2007, pa je ta film Branka Đurića zaradi problemov s sanacijo prišel v kino šele štiri leta kasneje, torej 2011.

Marko Naberšnik je bil leta 2012 najuspešnejši v kinematografih, saj si je njegov Šanghaj ogledalo kar 47.695 gledalcev. Istega leta smo si ogledali še: Hvala za Sunderland (Slobodan Maksimović), Nočne ladje (Igor Mirković), Srečen za umret (Matevž Luzar) in Vaje v objemu (Metod Pevec).

Leto 2013 je bilo produkcijsko ponovno zelo zanimivo leto, saj je kar nekaj filmov uspešno napolnilo kinodvorane. Gremo mi po svoje 2 (Miha Hočevar) je uspešno nadaljevanje s 115.145 gledalci, potem pa sta v kino čez 40.000 gledalcev zvalila še Razredni sovražnik (Rok Biček) in Čefurji raus! (Goran Vojnović). Istega leta smo gledali še film Dvojina (Nejc Gazvoda), Zoran, moj nečak idiot (Matteo Oeotto), Adria Blues (Miroslav Mandić), Zapelji me (Marko Šantić), Drevo (Sonja Prosenc) in Panika (Barbara Zemljič).

Tudi v letu 2014 je bil najbolj gledan film mladinski, in sicer Vloga za Emo (Alen Pavšar). Sledili so mu filmi Pot v raj (Blaž Završnik), Inferno (Vinko Möderndorfer), Avtošola (Janez Burger) in Idila (Tomaž Gorkič). V letu 2015 se je posnelo tudi nekaj filmov, ki pa niso v kina privabljali veliko gledalcev. Nekaj čez 15.000 si je ogledalo film Šiška Delux (Jan Cvitkovič). Pod 5000 gledalci pa so filmi Julija in Alfa Romeo (Blaž Završnik), Utrip ljubezni (Boris Petković) in Rdeča raketa (Vojko Anzeljc).

Slovenski film je v svojih 110. letih resnično napredoval. Kljub začetni ujetosti v spone literature, režima prejšnje države in iskanja svojega mesta v samostojni državi, je pokazal, da je lahko napreden, sproščen, aktualen in tudi slovenskim gledalcem zanimiv.

3 EMPIRIČNI DEL: ANALIZA SODOBNIH SLOVENSКИH FILMOV

Kot sem že napisala, sem si za analizo izbrala 10 slovenskih celovečernih filmov, ki so bili posneti po letu 2000. Filme sem izbrala tako, da sem najprej poiskala sezname nagrajenih filmov na Festivalu slovenskega filma od leta 2000 do leta 2015 ter preverila, kateri od teh filmov so dostopni na DVD-jih, da sem si jih lahko ponovno ogledala. Pri vsem tem, sem upoštevala še žanrsko raznolikost, tako da so med izborom mladinski film, komedija, triler, romantični film in drama. Iz nabora filmov, ki so prestali te kriterije, sem jih potem naključno izbrala 10. Empirična analiza je osredotočena na reprezentacijo moških in ženskih likov.

3.1 ŠELESTENJE

Janez Lapajne je leta 2002 posnel svoj prvi celovečerni film Šelestenje. Dogajanje filma je postavljeno v idilično in slikovito Belo krajino, kjer Luka in Katarina rešujeta svojo 7-letno zvezo, ki je v zadnjih izdihljajih. Film odlikujejo odlični dialogi, saj so bazirani na improvizaciji igralcev, tako da so poleg Lapajneteta pod scenarij podpisani tudi oni. Posnet je bil brez snemalne knjige in to samo v dveh tednih. Film je bil nagrajen na 5. festivalu slovenskega filma z vesno za najboljši film, najboljšega igralca (Grega Zorc), najboljši film po izboru občinstva in po izboru filmskih kritikov. Potrditev je dobil tudi na tujem, saj je na veronskem filmskem festivalu 2003 prejel srebrno vrtnico za najboljši film po izboru 30-članske žirije mladih.

Katarina in Luka sta par, ki se hudo spre zaradi nenačrtovane nosečnosti. On se umakne iz Ljubljane v Belo krajino, kamor mu Katarina sledi, da bi se pogovorila in rešila njuno zvezo. Zaradi njune slabe komunikacije je Katarina mislila, da si Luka ne želi otroka in se je zato odločila za splav. On pa ji, še preden izve, da otroka več ni, vseskozi trdi, da si želi biti oče,

da le tega ni načrtoval. Njun spor se samo še poglobi, ko izve, da Katarina ni več noseča in se od tistega trenutka enostavno več ne prenašata. Luka se iz vikenda preseli v šotor, ki ga postavi na dvorišče in vsak po svoje začeta preživljati čas na belokranjskem podeželju. Katarina spozna duhovitega in zelo neposrednega vojaka Primoža, Luka pa Ano, mlado mamico, ki je svobodnega duha, na videz brez problemov, srečna in zadovoljna. Tako Katarina kot tudi Luka preko novih prijateljstev ponovno zadihata, se sprostita in do svojega razmerja zato dobita bolj oddaljen, objektivni pogled. Katarino vojak popolnoma omreži, da si zaželi z njim začeti novo zvezo, Ana pa Luki nastavi ogledalo, da se zamisli glede sebe in česa si zares želi v razmerju.

Film Šelestenje predstavlja odnose med moškimi in ženskami. Luka je fotograf in je prikazan kot tipičen umetnik, ki mu konvencionalno življenje s pravili, »po regelcih«, kot se izrazi v filmu tudi sam, ne odgovarja. Živi od trenutka do trenutka in ne načrtuje svojega življenja. V odnosu s Katarino, v njunem razmerju, je on predstavljen kot neodgovoren, nesposoben, namreč Luka ne kuha, ne vozi avtomobila in je nenehno brez denarja. Prikazan je kot infantilni moški, ki je odvisen od svoje partnerice in temu primerno se do njega obnaša Katarina.

Katarino vidimo kot hladno, strogo, na trenutke nedostopno slovenistko, ki za Luko skrbi kot mama. Vozi ga na fotografske lokacije, kuha, pere in skrbi za poln hladilnik. Je izredno pokroviteljska. Ko ga pošlje v lekarno po tekočino za leče, mu reče: »A ti napišem, ali si boš zapomnil?« Takoj, ko ne opazi posode v koritu, ga vpraša, če si je sploh kaj kuhal. Do njega se obnaša in z njim govori kot z otrokom in ne partnerjem. Luka ji v enem od prepirov reče, da če si želi pravega moškega, »deca«, naj gre v gostilno in si najde enega. Da on ne bo kot pravi dec, z bejzbol kapico, steklenico piva in zleknjen pred televizorjem. Njun odnos je prikazan zelo ne-stereotipno, saj ženska prevzame vlogo tistega, ki preživlja družino, in je odgovorna, samostojna, moški pa je tisti, ki se kaže v podrejenem, odvisnem položaju.

Nasprotje njima pa predstavljata vojak Primož in sproščena Ana. Primož je vojak, torej je že njegova služba bolj moška kot Lukina. Poleg tega tudi vozi in to ne samo navaden avto, ampak vojaškega terenca. Od prvega trenutka, ko se s Katarino spoznata, je do nje zelo pozoren in skrben. Ve, kaj si želi, zato je lahko odločen in jasen glede svoje prihodnosti. Nasprotno od Luke je Primož zelo sproščen, šaljiv, prijazen, neposreden in samozavesten. Ko odpelje Katarino na izlet, jo zelo preseneti, ker je sam pripravil tudi sendviče. Katarina je tako pred našimi očmi prvič postavljena v položaj, kjer nekdo drug poskrbi zanjo, za njene potrebe in je zato lahko bolj sproščena, brezskrbna in nasmejana.

Ko Luka prvič sreča Ano v lekarni, ga popolnoma očara in preseneti s svojo svobodno voljo in brezskrbnostjo. Ana v lekarno privihra, preskoči vrsto, ker ji avto teče in se ji zato mudi, poleg tega si od Luke še sposodi denar za zdravila, kljub temu, da ga vidi prvič in se mu samo simpatično nasmehne in zahvali in že odvihra nazaj v avto. Njena odprtost, zgovornost in neposrednost pri drugem nujnem srečanju na Kolpi pripelje do pogovora o odnosu moški-ženska. Luka se ji odpre glede svojega problematičnega razmerja s Katarino in jo vpraša: »Kaj ženske žene k redu, k urejenosti, da je vse po regelcih, da ste takšne kot svoje mame?« Ana mu lepo razloži, da mora biti vse urejeno in po »regelcih« zato, da se sploh »sfura«, da je hrana na mizi tudi 31. v mesecu. Reče mu, da če hoče biti z žensko, bo moral najti srečo tudi v trenutkih, ki so po »regelcih«, namreč drugače po njenem mnenju ni zrel za to, da je v razmerju. Pravi, da je potem bolje, da je sam.

Njun pogovor nam razkrije, da je Anin svobodni duh samo maska, pod katero se skriva veliko brazgotin, ki jih je dobila od prejšnjega razmerja. Ona pravi, da se je odločila, da bo živela tako, kot da nima problemov in da to ne pomeni, da problemov ni. Kot mama samohranilka je do svojega otroka zelo zaščitniška in mu popolnoma predana. Celó trdi, da bo otroku čistila do konca življenja. Torej bo svojo svobodo podredila otroku.

Lapajne je dualnost razmerij postavil v slikovito Belo krajino, kjer se prepri med Luko in Katarino dogajajo največkrat zvečer, v hiši, ob slabi luči ali celo soju sveč. Lepše stvari pa se jima zgodijo s Primožem in Ano v naravi, ob reki Kolpi, zelenem ozadju in sončnem vremenu. Tako že mizanscena močno vpliva na vzdušje filma, dialogi oziroma besede likov, pa to potem samo še podkrepijo.

3.2 RUŠEVINE

Film Ruševine je drugi celovečerni film Janeza Burgerja, ki ga je posnel leta 2004. Ruševine so bile izbrane za slovenski predlog za najboljši tujejezični film na 78. izboru oskarjev, a žal film ni prišel v ožji izbor. Je pa zato blestel v Sloveniji na 7. festivalu slovenskega filma, kjer je prejel vesno za najboljši film, fotografijo, glasbo, glavno moško in žensko vlogo, stransko moško in žensko vlogo in bil je nagrajen tudi s strani občinstva za najboljši film in glavni vlogi.

V filmu se zgodba osredotoča na priznanega gledališkega režiserja in avtorja Hermana, ki pripravlja novo spektakularno predstavo Ruševine. K predstavi povabi svoje znance in tesne prijatelje, glavno žensko vlogo pa dodeli svoji ženi, igralki Žani. Predstava naj bi odprla prestižni gledališki festival, in že samo za predstavitev tega ogromnega projekta, je direktor gledališča Lukman povabil kritike in tuje goste na poseben in razkošen sprejem. Že na sprejemu se začne zapletati, prepletati in razkrivati številne skrivnosti in manipulacije, ki se dogajajo med igralci Hermanove bodoče predstave, kot tudi med njim in njegovo ženo.

V ospredju so tako trije pari: Marjana in Vojko, kjer je Vojko več kot očitno zaljubljen v Žano; Gregor in Ema, ki jima razpada zakon zaradi Gregorjevih nenehnih skokov čez plot in dejstvo, da bo v predstavi igrala tudi Suzana, ki je trenutno njegova ljubica, situacijo samo še bolj zaostri; na koncu pa še Herman in Žana, ki bosta prvič delala skupaj in to njunemu razmerju zelo škoduje. Herman je znan kot režiser, ki s svojimi

igralci manipulira in jih pripelje do roba. To se zgodi tudi s tokratno ekipo, kjer se odnosi začnejo krhati, razpadati in na novo nastajati. Herman prizna, da s svojimi manipulacijami želi doseči boljšo in bolj pristno igro svojih igralcev, in da so zato njegove predstave tako senzacionalne, spektakularne in drugačne. Vendar ga to na koncu stane zakona, prijateljstva in spektakularne predstave.

Ruševine je film, ki tudi vse stavi na odnose med moškimi in ženskami. Ženske so v večini predstavljene kot šibkejše in podrejene. Tako lik Marjane, kot tudi Eme prenaša nenehno varanje svojega partnerja oziroma dejstvo, da je mož zaljubljen v drugo. Obe kažeta negotovost, sta brez samozavesti in bolj kot ne čakata na svoja partnerja. Ema v pogovoru z Žano reče, da zaradi Greginega varanja nenehno dvomi vase, ne verjame, da je sploh še privlačna in da če ima še lepo kožo. Tudi lik Suzane, ljubice, je prikazan le kot objekt Greginega poželenja in nič več. Na splošno v tem filmu moški liki ženske objektivizirajo in jih nenehno ponižujejo oz. podrejajo. Ko pride do Hermana mlada dramaturginja, ki si želi priložnosti za delo in je pripravljena res narediti vse, si jo Grega in Herman brez razloga privoščita in jo celotni ekipi na očeh ponižata, ne da bi ona to sploh vedela. Herman ji reče, da naj se vrne, ko prebere knjigo Spoznaj svojo seksualnost, da bo šele takrat lahko resnično pripravljena na delo z njim.

V nekem drugem prizoru se ponovno Herman in Grega pogovarjata na splošno o njunih zakonih, ljubezni in seksu. Grega komentira Žano: »Ona bi se jebala, saj je s kmetov doma, tam je to vse naravno!« Torej je zanj normalno, da je ženska, če prihaja s podeželja, vedno pripravljena na seks, ker je to v tistem okolju naravno, živalsko. Ko se dobijo Žana, Herman pri Emi in Gregi na večerji, se zelo stereotipno razdelijo na moški in ženski del, kjer ženski ostaneta v kuhinji in pripravljata večerjo, moška pa si privoščita vino in cigareto na balkonu.

Žana, kot glavni ženski lik v filmu, je na začetku še najbolj močna in samostojna, vendar samo do trenutka, ko začne z njo in njunim odnosom manipulirati Herman. Od takrat naprej pa tudi ona postane nemočna, ujeta v vrtinec skokov čez plot in njeno na videz trdno življenje, se začne krhati in rušiti.

Moški liki so zelo trdni, stoični in kljub nenehnim pretresom, ostanejo takšni. Tako Herman kot Grega s svojimi dejanji uničita lastna zakona, a na koncu nista tako zlomljena, kot sta njuni ženi Žana in Ema. Med liki je eden od igralcev tudi gej, ki je predstavljen kot zelo zgovoren in bolj nežen moški. Grega ga na sprejemu opazuje od daleč in pokomentira: »Ta je res bizaren. Mogoče malo preveč zame.« Ko med vajami Herman zahteva, da se lik geja in Grega fizično dotikata, se Grega razjezi, da ni normalen, da se mu vse to skupaj gnusi in da tega že ne bo počel. Postavi ga celo pred dejstvo, naj potem izbere njega ali Grega, da nekdo bo moral iti. Vsekakor večina slovenske družbe še danes ne sprejema in podpira drugačne spolne usmerjenosti, kot heteroseksualne, zato lik Grege v filmu iz leta 2004 definitivno predstavlja reakcijo večine.

Režiser je izjavil, da si je želel posneti film o ljubezni, o ljudeh, ki si želijo ljubiti, vendar tega niso sposobni. Želel si je odgovoriti na vprašanje, kako izgleda ljubezen v našem egocentričnem svetu. Jaz bi dodala v moškem egocentričnem svetu, ker, kot sem že opisala, odnose vodijo, manipulirajo in določajo predvsem moški. V filmu Ruševine bi rekla, da vidimo boj različnih spolnih identitet, kjer je na vrhu moška heteroseksualna identiteta, ki dominira in si podreja tako ženske identitete, kot tudi homoseksualne moške.

3.3 ODGROBADOGROBA

Film je bil posnet leta 2005 in je drugi celovečerec Jana Cvitkoviča. Odgrobado groba je film, ki je poleg uspeha doma doživel uspeh tudi na mednarodnih filmskih festivalih. Na Festivalu slovenskega filma je pobral

nagrado za najboljši film in stransko žensko in moško vlogo. Nagrade za najboljši film je dobil na mednarodnih filmskih festivalih v Varšavi, Torinu, v San Sebastianu in tudi na slovenskem LIFFE-ju je prejel posebno nagrado žirije. Odgrobado groba je bil izbran za slovenski predlog za tujejezični film na 74. izboru oskar, vendar ni prišel v ožji izbor.

Zgodba filma je osredotočena na Pera, ki je profesionalni pogrebni govorec. Pero naredi vsak pogreb poseben, saj govor vedno personificira in poveže pokojnikovo zgodbo s svojo življenjsko filozofijo. Drugače Pero živi še vedno skupaj s svojim očetom, sestro Vilmo in njenim sinom Džonijem. Perov oče je zaradi nedavne ženine smrti depresiven in ponavlja vedno neuspešne samomore. Sestra Vilma je nesrečna, ker se ukvarja s svojim odsotnim možem, ki pride in igre kadar mu paše. Tukaj je še Ida, Perova gluhonema sestra, ki je zelo nenavadna, vendar izredno povezana s Perovim prijateljem in sosedom Šukijem. Šuki in Pero sta najboljša prijatelja in skupaj ob pivu velikokrat razglabljata o življenju, smrti in ljubezni. Pero je zaljubljen v Renato, študentko, ki je zelo simpatična in zgovorna, a se kmalu razkrije, da skriva mnoge skrivnosti. Film Odgrobado groba s srečnimi in nesrečnimi dogodki razkriva človeške odnose in pomen življenja in smrti.

V filmu Odgrobado groba smo priča družinskim odnosom, saj nam Cvitkovič pokaže tri različne družine s podobnimi simptomi. Povsod je oče odsotna figura oziroma je prikazan kot šibek ali moten.

Perov oče misli le na samomor, govori zelo malo in prebudi ga šele nova ljubezen, potem, ko konča v bolnišnici po še enem neuspelem poskusu. Vilmin mož tudi ni prisoten. Pokaže se le, ko želi seksati, in potem odide. V enem od prizorov pride domov in si Vilmo kar v kuhinji še isto sekundo vzame od zadaj in to brez besed. Potem pokadi cigareto in gre. Tudi on kasneje pristane v bolnišnici, ker ga Pero pretepe in ta dogodek ga predrami, da se potem vrne k svoji družini.

Še en očetovski lik je Renatin oče, ki deluje kot njen nadzornik. V filmu se razkrije, da je njun odnos zelo moten, saj ima do Renate sadistična in incestuozna nagnjenja.

Na drugi strani pa imamo tri ženske like, ki imajo prav tako podobno usodo, saj so vse na nek način zlorabljene in utišane. Ida je med posilstvom celo križana in ker je gluhonema, so njeni kriki trpljenja nemi. Kot sem že omenila Vilmo, tudi njen odnos s partnerjem je odnos zlorabljanja, tako fizičnega kot psihičnega. Nenehno je postavljena v podrejen položaj, ali med seksom ali verbalno. Renata je na začetku prikazana kot zgovorna, mlada in simpatična študentka, ki se kasneje Peri odpre in pokaže posledice očetovega zlorabljanja. Do sebe je tudi samodestruktivna, saj ko vidi, da je Pera razočarala, si sama povzroči hud udarec glave ob mizo. Vsekakor je vzrok samodestruktivnosti zatirana vzgoja njenega očeta.

Na splošno so moški liki v tem filmu prikazani kot aktivni in ročno spretni. Večina od njih opravlja neko delo, službo, ali je to mehanik, zdravnik, ribič ali govorec na pogrebih. Pri ženskah pa je prisotna neka pasivnost, saj nobena od treh likov nima službe, ampak so prikazane kot gospodinja, čudaška sestra in študentka, ki čas preživlja doma ali v baru.

V tem filmu je jasno predstavljeno, da so ženske na drugem tiru, da so ponovno le objekt moških likov. Že v začetnih minutah filma, ko gresta Pero in Šuki v gostilno na pivo, je prizor, v katerem polna pričakovanja čakata, kako natakara obrača novo stran koledarja z golimi ženskami. Njun komentar je, da je kar v redu, samo, da je bila prejšnja boljša, da lahko kar nazaj obrne.

Odsotnost oziroma pasivnost in hkrati podrejenost ženskega spola je jasno prikazana tudi v prizoru, ko Pero odpelje očeta k zdravniku psihiatru. Tam zdravnik medicinski sestri večkrat preda neka navodila in to brez pogleda, lik medicinske sestre se pa tudi v kadru sploh ne pojavi,

ampak samo slišimo njen glas. Torej, če ni vredna njegovega pogleda, tudi našega ni.

Neenakovreden in podrejen odnos med moškim in žensko je prikazan tudi med starcem, ki leži v bolnici zraven Perovega očeta in njegovo ženo Adrijano. Adrijana ga vsak dan vestno obiskuje, mu prinaša hrano, pijačo, časopisje, on pa se do nje obnaša destruktivno, jo nadira, ignorira in pošilja oziroma odriva stran od sebe. Adrijana ubogljivo, s sklonjeno glavo sledi njegovim navodilom in šele ko mož umre, ponovno zaduha. Prikazana je kot tipična slovenska žena, ki sedi ob možu do konca, četudi je do nje nasilen. In ženska vse hudo pretrpi in potrpi, dokler mož ne umre, ker je to družbeno bolj sprejemljivo, kot pa če bi ga že prej zapustila in se tako osvobodila.

Tudi Marcel Štefančič jr. je v knjigi Slovenski film 2.0 (2016) zapisal, da če si zdaj to »slovensko družino«, ki je prikazana v Cvitkovičevem Odgrobado groba, predstavljamo kot alegorijo Slovenije in če si te očete iz filma predstavljamo kot slovenske politične očete, dobimo morbidno, srhljivo, a žal povsem realno sliko samostojne Slovenije.

Tako je Cvitkovič ponovno, kot s prvencem Kruh in mleko (2001), slovenski družbi nastavil ogledalo in na komično-tragični način prikazal Slovenke in Slovence.

3.4 KRATKI STIKI

Janez Lapajne je leta 2006 posnel svoj drugi celovečerni film Kratki stiki. Istega leta je film Kratki stiki na 9. festivalu slovenskega filma postal skoraj absolutni zmagovalec, saj je pobral vesne v glavnih kategorijah, najboljši celovečerni film, režija, scenarij, glavna ženska vloga, stranska moška vloga, glasba, montaža in zvok. Kratki stiki so dobili nagrado kristalno oko za najboljši film tudi na festivalu v Quebecu, Kanadi. Film je

bil izbran tudi za slovenski predlog za najboljši tujejezični film na 80. izboru za nagrado oskar, vendar ni bil izbran za nominacijo.

Kratki stiki prepletajo tri zgodbe, kjer v vseh treh kot glavna protagonistka nastopa Tjaša Železnik, vendar v različnih vlogah. Prva zgodba je, kjer se mlada zdravnica Ajda naveže na tetraplegika Mitja, ker verjame, da je ona odgovorna za njegovo stanje oziroma nesrečo, ki jo je povzročil njen fant. V drugi zgodbi spremljamo očeta Lenarta, katerega sin se ponesreči ustrelil s puško. Za pomoč prosi prodajalko Nežo na zaprti bencinski črpalki, vendar se ga ona tako ustraši, da mu ne odpre. Sina zato prepozno pripelje v bolnišnico, kjer kasneje podleže poškodbi. Lenart dan kasneje še enkrat obiše Nežo na črpalki in ji pove, da je zaradi nje njegov sin umrl. V tretji zgodbi pa Bojan, voznik avtobusa, najde zapuščenega dojenčka, ki ga potem vzame kar k sebi domov. Kmalu ugotovi, da dojenček pripada mladi klošarki Olgi, ki ga je očitno pustila pred pragom ambasade, ker sama ne more skrbeti za otroka.

V Kratkih stikih gledamo preplet različnih odnosov in likov. Najprej se bom osredotočila na ženske like v vseh treh zgodbah. Prva je zdravnica Ajda, ki je nenehno vpeta v razmerja z moškimi. Najprej je to čustveno nedostopen Matjaž, profesor z medicinske fakultete, s katerim ima zelo mentor-učenec odnos, kljub temu, da sta ljubimca. Potem se zaplete s plezalnim učiteljem Mihom, s katerim imata zelo vzajemni, ljubeč odnos. Zanj se odloči, da bi se preselila skupaj in zato zapusti profesorja. Ko je Miha na poti k njej, da proslavita začetek njune zveze in selitve, pride do prometne nesreče, v kateri Miha umre. V drugem avtomobilu je bil Mitja, poslovnež, ki zaradi nesreče postane tetraplegik in Ajda do njega čuti neko odgovornost, slabo vest. Postavi se v podrejen položaj, in kljub temu, da je fizično Mitja šibkejši in nižji, on obvladuje situacijo, odnos, on vodi njo. Nenehno jo z beseda potiska in izziva. V enem od prizoru ji reče: »A si se zame tako zrihtala? Dej se sleč. Zame!« Omeni, da je itak invalid in da ji nič ne more, ampak gleda pa lahko. In kljub temu, da Ajda najprej

reče ne, ker bi se počutila neumno in se vidi, da ji je popolnoma nelagodno in neprijetno, se potem sleče. Samo zanj.

Ajda je sicer prikazana kot lepotica, blondinka, ki išče čustveno dopolnitev v razmerjih z moškimi. Kljub temu, da je zdravnica, torej izobražena ženska, ne izgane neodvisna in močna, temveč se nenehno išče v razmerjih, išče svoje mesto. Ali kot učenka, kot bodoča žena ali pa kot negovalka.

V drugi zgodbi spoznamo Nežo, prodajalko na črpalki. Ima fanta Ludvika, s katerim sta ravno izvedela, da pričakujeta otroka. Ona ni prepričana, če bi otroka lahko obdržala, saj dvomi, da je pripravljena na materinstvo, da sta oba pripravljena biti odgovorna starša, a jo Ludvik vseeno prepriča, da jima bo uspelo. Njen dvom se še poglobi, ko ji Lenart pove, da ker mu prejšnji večer ni odprla črpalke in pomagala, je umrl njegov sin Nejc. Njen notranji boj ji ne da miru, zato Lenarta poišče, da se pogovorita o dogodku, da se mu opraviči in hkrati razloži, da Nejčeva smrt ni njena odgovornost.

Neža je neuspešna študentka, ki ji je oče uredil službo na Petrolu. Že njen način govora (sleng) in telesna drža, ki je bolj zaprta, kažeta na to, da je bolj preprosta, da pripada nekemu nižjemu srednjemu sloju. Dopusča, da odločitve o njenem življenju sprejemajo moški, ki so v njenem življenju. Oče ji je določil delovno mesto, Ludvik se je odločil, da bo postala mama, le pri Lenartu in njegovi obtožbi se postavi zase in pri tem vztraja. Kot lik Ajde, se tudi Neža podredi.

V tretji zgodbi pa spoznamo Olgo, klošarko, ki svojega novorojenčka pusti pred neko ambasado. Dojenčka najde voznik avtobusa Bojan, ki se odloči otroka obdržati in raziskati, kdo je njegova mama. Ko en dan vidi Olgo, ki pred ambasado sedi in čaka, jo ogovori. Seveda Olga prestrašena zbeži. Bojan vztrajno išče Olgo in jo tudi sooči z dejstvom, da ve, da je to njen otrok. Olga to vztrajno zanika in se mu izmika.

Olga je prikazana kot tipična klošarka, s strganimi, umazanimi oblekami in s seboj nosi torbe in vse svoje imetje. Njen način govorjenja je trd, jecljav in tudi gibi so plašni in paranoični, ki kažejo na to, da je umaknjena na rob družbe in da se nenehno bori za preživetje. Olga ve, da se je odločila prav, da je dala otroka stran, saj mu je s tem omogočila zagotovo boljše življenje. Ko jo razkrije oz. odkrije Bojan, poskrbi, da se umakne in izgine.

Zanimivo je, da je Ajda, sicer najbolj izobražena in ekonomsko najmočnejša od teh treh ženskih likov, najmanj svobodna, najbolj neodločna in odvisna od drugih. Neža je nekje na sredini. Olga pa kot oseba z dna družbe deluje najbolj samostojno in tako tudi svobodno.

Poleg zgoraj opisanih ženskih likov spoznamo še dve, in sicer Gito, ki jo Bojan najame za varuško dojenčka in pa Kristino, ki je Lenartova bivša žena, mama Nejca. Obe sta prikazani zelo enodimenzionalno. Gita je tipična varuška, ki vohlja za svojimi delodajalci. Ko radovedno vpraša, kje je mama otroka, ki ga pazi in ji Bojan odgovori, da je na službeni poti, prav preseneti z izjavo: »Mama je šla na službeno pot?! To je pa full čudno!« Kakor, da ženski, ki postane mama, ni dovoljeno imeti kariere, službo, sploh pa ne kmalu po rojstvu otroka. Očitno tega slovenska družba ne sprejema in je takšno dejanje zato popolnoma nemogoče.

Tudi Kristina je prikazana kot tipična ločenka, ki svojemu bivšemu možu teži za vsako malenkost glede otroka, ki si ga delita. Zdi se, kot da je samo tako prav. Otrok ločenih staršev je absolutno dodeljen materi in pri očetu je le za vikende, pa še to samo s priloženimi navodili matere.

Pri moških likih pa v prvi zgodbi spoznamo Mitja, uspešnega poslovneža, ki ima rad denar, uspeh in ženske. Že z njegovim načinom življenja vidimo, da so to njegove vrednote. Mobitel (hkrati tudi vžigalnik), avto, oblačila in stanovanje.

Kljub vsemu bogastvu pa spoznamo, da je njegovo življenje čustveno prazno. Odnos, ki ga ima oziroma nima z očetom, je prikazan kot enosmerna želja in vztrajnost njegovega očeta. Mitjev oče se z njim želi povezati, pogovarjati, videvati in izkoristiti tisto malo časa, ki ga še ima. V avtu v garažni hiši imata globok pogovor o življenju. Oče sinu reče, da bi rad imel z njim normalen odnos. Mitja mu reče: »Pa ti si živel 60 let nazaj. Kaj se imava midva sploh za pogovarjat?!« Mitjev oče reče, da se odnosi oče/sin kljub starostni razliki vseeno niso spremenili in da se morata samo pogovarjati, pa četudi o »pičkah«. Mitja nenehno izraža občutek, da oče od njega želi samo denar, saj več kot očitno on sam gleda na svet in vse okoli sebe skozi denar.

Mitjev oče je tudi zanimiv lik. Spremljamo ga tudi kot Bojanovega soseda. Je star gospod, ki kot upokojenec, ki ima veliko časa, preživlja tipične upokojenske rutinirane dneve. Hodi po opravkih, trgovino in k sinu v službo na neuspešne obiske. Iz dneva v dan enako. Njegova posebnost je čiščenje čevljev. Nenehno čisti moške salonarje, a Bojan opazi, da teh očiščenih čevljev nikoli ne obuje. Naokoli hodi v starih športnih čevljih. Šele ko umre, mu obujejo spolirane čevlje, da jih lahko odnese na »drugo stran«.

V drugi zgodbi filma spoznamo Lenarta. Oče, ločenec, ki kot simultani prevajalec Portugalščine dela nepredvidljive ure in dneve. Sinovo smrt prenese zelo stoično in tipično moško. Ne vidimo ga pretirano čustvovati, jokati, kot da se drži rekla »fantje ne jokajo« in da je tako prav.

V filmu spoznamo še Bojana, voznika avtobusa. Bojan je prikazan kot preprost moški, ki živi sam. Kot avtobusar je zgovoren in deluje zelo ljudsko, saj se pogovarja z vsemi, zato tudi nima problema ogovorit Olge. Nesebično dejanje, ko reši dojenčka pred vrati ambasade, ga označi za dobrega, srčnega in toplega. Večina bi zagotovo rešila otroka, a ga predala uradnim organom, on pa se odloči za drugačno, zame težjo pot.

Na splošno bi rekla, da so vsi moški liki v tem filmu neizraziti, enodimenzionalni. Vsekakor se zaradi tega potem lažje osredotočimo na Ajdo, Olgo in Nežo.

3.5 PETELINJI ZAJTRK

Petelinji zajtrk je prvenec režiserja Marka Naberšnika, ki ga je posnel leta 2007. Film je s 183.093 ogledi v času predvajanja postal najbolj gledan slovenski film vseh časov, a le do leta 2011, ko ga je na vrhu zamenjal film Gremo mi po svoje. Petelinji zajtrk je posnet po istoimenskem romanu Ferija Lainščka. Istega leta je na 10. festivalu slovenskega filma prejel nagrado za najboljšo režijo, scenarij, moško vlogo in po izboru gledalcev je postal tudi najboljši celovečerni film.

Film govori o Djurotu, ki se v Gornji Radgoni pri staremu avtomehaniku Gajašu zaposli kot vajenec. Poleg službe mu Gajaš ponudi tudi majhno sobo za bivanje. Poleg mentorstva se med njima skozi film razvija pravo prijateljstvo. Kmalu v delavnico pride Bronja, ker je v prometni nesreči poškodovala svoj avto. Bronja je poročena z Lepecem, znanim lokalnim zvodnikom in barabo.

Med Djuro in Bronjo se prebudijo romantična čustva in imata skrivno razmerje, ki se počasi odkrije in pripelje do zapletov. Medtem Gajaš postane največji oboževalec Severine, ki jo ima možnost videti tudi na koncertu v Gornji Radgoni. Njegovo naivno zaljubljenost izkoristi Lepec, ko mu ponudi možnost, da jo spozna. Seveda se Gajaš taki priložnosti noče odpovedati in se pripravi na pravi zmenek s Severino. Lepec ne bi bil Lepec, če ne bi Gajašu nastavljal Severinino imitatorke med prostitutkami. Ko Gajaš izve, da se je Lepec ponorčeval iz njegove simpatije do Severine, da ga je imel za norca, se mu stemni pred očmi in ga ustrelji. Lepec umre, Gajaš gre v zapor, avtomehانیčno delavnico pa prevzame Djuro, kjer se mu pridruži potem še Bronja.

Za Petelinji zajtrk bi lahko rekli da pokaže moškega »stare in nove šole«. Gajaš je predstavnik »stare šole«, mogoče bolj konzervativnega pogleda moško-ženskih odnosov. Gajaš je sicer samski moški, ki ima po pripovedovanju sodeč veliko izkušenj z nasprotnim spolom. Svoje modrosti z veseljem deli z mladim Djutom. Mlajšo generacijo moških pokomentira: »Noben ni pravi moški, same babe!« To pa zato, ker ne hodijo več v vojsko, živijo doma in ne delajo. V drugem prizoru reče: »42 pa še vedno pri mami. Razvajeni človek!« Poudari tudi, da so bili boljši časi, ko je on odraščal: »Dekline so nas lovile, zdaj moramo pa mi njih!« Djutu da nasvet: »Bodi do ženske tak, kot je volk do lisice – primi jo za šije, pa jo spusti.« Kot avtomehaničar, pravi, da je videl vse sorte ljudi in da prepozna najboljše ženske. Zanj so to tiste, ki delajo karambole, saj jih to »zapali, kot bi strela udarila« in se to pozna v postelji. Gajaš, kot starejši in modrejši, do Djuta nenehno drži mentorsko pozicijo. Ali je to glede stroke – avtomobilov ali pa glede ljubezni in žensk. Je zelo načelen človek in do vseh funkcionira kot gospodar hiše. »Pri meni se ne zabušava!« je stavek, ki kaže na njegovo delovno etiko. Kljub temu, da ga vidimo s prijatelji vsakodnevno popivat, ko je delo, Gajaš ne popušča in je glede tega resen in profesionalen. Večkrat tudi omeni, kako je v času bivše države hodil po celi Jugoslaviji popravljat avtomobile visoko postavljenim ljudem, ker je dober glas o njegovem delu segel daleč. V svojem domu je on gospodar in to zelo konzervativen. To pomeni, da je pripravljen dvigniti roko nad tistega, ki mu v njegovem domu ogovarja. »Mene tu ženske ne bojo komandirale. Samo enkrat se je to zgodilo, pa sem jo nagnal.« Žensk sicer ne tepe, ker je njegovo prepričanje: »Žensk se ne mlati, pa tudi če je kurba!«

Gajaš verjame v svoj svet, kjer je veliko stvari črno-belih in kjer je spoštovanje do ljudi in poštenost nekaj samoumevnega. Zato je tako prizadet, ko izve, da je eden od prijateljev posilil prostitutko in ko mu Lepec pove, da mu je podtaknil kopijo Severine. Vsekakor pa neko

pozitivno luč v tem sodobnem svetu vidi v Djuru, ki kljub temu, da je iz mlajše generacije, še vedno spoštuje ljudi okoli sebe.

Djuro je mlad fant iz Maribora. Poleg »stare in mlade šole« lahko govorimo tudi o reprezentacijah dveh svetov. On je Mariborčan, torej mestni fant, ki pride v Gornjo Radgono, torej na podeželje. Podeželje se Djuru pokaže v drugačni luči. Tu se vsi poznajo, družijo, kregajo in nikomur nič ne uide, v mestu pa se posameznik lahko hitreje skrije in briga samo zase. Djuro je zelo umirjen fant, ki je delaven in se od Gajaša hitro uči. Vedno se drži zase in se ne vmešava v nobene vaške razprtije. Svojo mirnost in zadržanost ohranja, tudi ko se zaplete z Bronjo.

Bronja in Djuro se zelo hitro najmeta skupaj. Oba sta mlada, karakterno podobna in drug v drugem najmeta oporo. On jo potrebuje, ker je nov v tem vaškem okolju, ona pa ker ima ignorantskega, mafijskega moža. Film prikaže, kako njuna ljubezen lahko premaga vse, tudi nesrečni zakon, umor in varanje.

Bronja je prikazana kot mlada, lepa ženska. Vedno je oblečena v mini krila, globoke dekolteje, v oblačila idealna za moške oči. Je podrejena svojemu možu, ki je znan po celi Gornji Radgoni kot mafijec, ki ima nezakonito pridobljen denar, nočni klub s prostitutkami. Bronja se je po njenih besedah s tem zakonom uprla svojim staršem, a takrat še mlada in neumna ni vedela, v kaj točno se je spustila. Deluje kot tipična v nesrečnem zakonu ujeta ženska, ki je pripravljena trpeti tudi udarce. Ona vestno opravlja svojo vlogo mame in dokler ne spozna Djura, tudi žene. Djuro je zanjo popolno nasprotje moškega, ki ga do sedaj pozna. Do nje je pozoren, nežen, ljubeč in pripravljen zanjo storiti vse. To jo tako prevzame, da se spusti v razmerje z njim, kljub temu da ve, da zato tvega svoje življenje.

V Petelinjem zajtrku je večina likov moškega spola, ki preko celotnega filma veliko komentirajo in kažejo odnos do žensk. Kljub temu, da je to romantična komedija, je zanimivo, kako v resnici prikazuje in obravnava

ženske. Edina močno zastopana ženska lika sta Bronja in Severina in obe sta prikazani kot fatalni zapeljivki, z bujnimi dekolteji in kratkimi oprijetimi krili. Poleg tega moški v filmu s svojimi nešteti izjavami potrdijo objektivizacijo ženske in njihovega zelo seksističnega pogleda na nežnejši spol: »Jaz babe ne bi vzel v svojo firmo, ne znajo delat«, »Baba za volanom nima kaj iskat«, »On pije, ker ga žena tako gnjavi«.

V Petelinjem zajtrku so moški glavni in moški določajo, kako se bo odvijalo življenje – tudi ženskam. Vidimo zelo patriarhalni odnos večine moških likov.

3.6 POKRAJINA ŠT. 2

To je drugi celovečerni film Vinka Möderndorferja, ki ga je posnel leta 2008. Möderndorfer je film baziral na istoimenskem romanu, ki ga je sam napisal 10 let prej, torej leta 1998. Pokrajina št. 2 je na 11. festivalu slovenskega filma prejel nagrado vesna za najboljši film, režiserja, stransko žensko vlogo, glasbo, scenografijo in fotografijo. Film je bil prikazan tudi na 65. beneškem filmskem festivalu, poleg tega pa je bil izbran za slovenski predlog za najboljši tujejezični film za 82. izbor oskarjev.

Dva roparja, Polde in Sergej, kradeta dragocene umetnine in jih naprej preprodajata. Pri zadnjem ropu Sergej poleg slike vzame še nekaj gotovine in dokumente, ki razkrivajo tragično ozadje poveljnih pobojev. General, lastnik slike in dokumentov, najame likvidatorja Inštruktorja, da poišče tatove in ubije vsakogar, ki je videl in prišel v stik z dokumenti. Tako se začne lov na Sergeja in njegove najbližje.

Sergejev lik je v filmu prikazan kot nek klišejski »bad boy«, ki nosi usnjene jakne, je priljubljen pri nežnejšem spolu in živi od nelegalnega dela. Kaj bolj globlje v njegov lik se film ne spusti. Na splošno so v Pokrajini št. 2 liki prikazani zelo površinsko, na prvo žogo.

Ponovno imamo v filmu reprezentiranih manj žensk kot moških in znova so ženskam dodeljene tipizirane vloge. Magda, Sergejeva »resna« punca, je prikazana kot mama v njunem odnosu. Nenehno ga čaka, mu kuha, ga kliče in skrbi zanj. Potem je tukaj Jasna, ki je »zabavna« punca in bi jo hitro lahko označili za lahko. Njun odnos s Sergejem je izključno telesni. Jasna je prikazana kot ženska brez zadržkov, rahlo ekshibicionistična. Brez sramu se po trgovini sprehaja le ogrnjena v plašč in nič ne reagira, ko sta s Sergejem ujeta med oralnim zadovoljevanjem sredi trgovine.

Zato se strinjam z Marcelom Štefančičem Jr., ki je v knjigi Slovenski film 2.0 (2016) zapisal, da je Mandičev lik patetični nepomembni vlomilec, ki je nagonski vajenec, razcepljen med dve bejbi, »mamo« in »kurbo«.

Manjša ženska vloga je tudi Generalova žena, ki je prikazana skoraj popolnoma stereotipno za pričakovanja in konvencije mačistične družbe. Je tiha, uslužna in Generala nenehno streže.

Poleg Sergeja, kot moški lik spoznamo tudi Damjana. Damjan je Sergejev prijatelj in sosed, ki je gej. Tudi njegov lik je stereotipiziran, saj ga film prikazuje kot feminilnega, urejenega, redoljubnega, firbčnega homoseksualca. Kot da se gejev ne da drugače prikazati.

Kot sem napisala, liki v tem filmu so izrazito enodimenzionalni, površinski in ustvarjeni po stereotipih, ki jih o ženskih in moških pozna naša družba.

3.7 GREMO MI PO SVOJE

Miha Hočevar je leta 2010 posnel film Gremo mi po svoje, ki je z 183.459 ogledi v kinu postal najbolj gledan slovenski film vseh časov. Na 13. festivalu slovenskega filma je prejel nagrado občinstva za najboljši film ter vesno za najboljšo glavno moško vlogo. Gremo mi po svoje je po dolgem času spet pokazal, kako imamo Slovenci radi mladinske filme.

V Gremo mi po svoje spremljamo taborniško skupino otrok, ki z dvema vodnikoma in starešino postavi tabor ob Kolpi. Zgodba se osredotoči na tri fante, Aleksa, Zaspanca in Jaka, ki se bolj kot za taborniške veččine in red zanimajo za punce iz sosednjega umetniškega vse dekliškega tabora. Nenehno se upirajo pravilom in ko so poslani na orientacijo, se odločijo, da se sploh ne bodo vrnili nazaj v tabor, ampak da bodo šli kar malo po svoje.

V tem filmu imamo kljub temu, da nastopa veliko otrok, zelo malo izrazitih likov. Ker se že v zgodbi nakaže na dva ločena tabora, kjer v enem prevladujejo punce, v drugem pa fantje, so temu primerne potem tudi izjave likov in reprezentacija obeh spolov.

Že na začetku, ko se oba tabora med sabo opazujeta, slišimo komentarje: »To so pa taborniki. Pridni fantje, ki kurijo ognje, delajo piščali in se hranijo s koreninicami«, »Fantje, sam topli bi se. Ne, to se hočejo samo pokazati«. Ko ena od deklet omedli zaradi narkolepsije, reče en od fantov: »Princeske so občutljive. Nič ne dajo vase, da se ne bi zredile, pol pa padajo v nezavest.«

Punce v filmu se ukvarjajo s športi, ki so značilni za ženski spol, to je gimnastika, odbojka, fantje pa igrajo seveda nogomet. Fantje tudi zbirajo nogometne sličice in ko ena od punc omeni, da je tudi ona zbirateljica nogometnih slikic, so vsi presenečeni. Ona potem utemelji njeno zbirateljstvo tako, da reče, da so ji nogometaši »luškani«.

V samem taboru imamo poleg starešine še dva vodnika in pa edino žensko, ki je kuharica. Starešina ima s kuharico skrivno razmerje in ko ji razlaga, zakaj mu je všeč, ji reče: »Ker dobro kuhaš, pa dobro šivaš – joj, kako to mene rajca«.

Film svojo komičnost opazno gradi na poudarjenih stereotipih obeh spolov. Recimo, ko fantje opazujejo kuharičino zadnjico, začnejo padati izjave kot so: »kaj bi ji delu« in »ta je pa vredna greha«. Punce iz

sosednjega tabora pridejo k fantom po ukraden lonec in ko jezne zapuščajo tabor, starešina oponaša njihovo hojo. Ponovno zelo stereotipno, saj pretirano miga z boki in manekensko nastavlja roke.

Tudi ko se tabora pomerita med sabo v športnih disciplinah, starešina opazno ne želi izgubiti proti puncam, ker naj bi bila to sramota. In ker zaradi njegove napake fantje res izgubijo, tudi izjave deklet dokažejo, da je proti puncam izgubiti za fante sramota: »Zmagale smo in to v disciplini, kjer naj bi zmagovali predvsem fantje«. To pokaže tudi izjava starešine, ko ga kuharica zaradi poraza tolaži, da je bila to vendarle samo igra, ko reče: »Igra je bla, ampak proti puncam!«

Kot sem že napisala, nam film Gremo mi po svoje prikaže veliko zelo identičnih likov. Reprezentirani so črno-belo oziroma dualno. So le fantje in punce in med njimi ni nobene sivine. Ali kot je zapisal Marcel Štefančič Jr. v knjigi Slovenski film 2.0 (2016), so si karakterno podobni kot jajce jajcu in da bi jih sploh ločili, imajo različne frizure.

3.8 IZLET

Film Izlet je prvi celovečerni film za mladega režiserja Nejca Gazvodo, ki ga je posnel leta 2011. Film je na 14. festivalu slovenskega filma prejel nagrado vesna za scenarij, montažo, najboljšo moško in žensko vlogo in glasbo. Zelo uspešen je bil tudi na mednarodnih festivalih, saj je pobral nagrade za najboljši film v Tirani, Nashvillu in Clevelandu, nominiran pa je bil še v San Joseju, Ljubljani na LIFFE-ju, Motovunu, Sarajevu, Varšavi in Trstu. Poleg tega je bil Izlet izbran za slovenski predlog za najboljši tujejezični film na 85. izboru oskarjev, vendar ni prišel potem v ožji izbor.

Trije najboljši prijatelji se odpravijo na izlet do morja, tako kot so to počeli že na srednji šoli. Gregor, vojak, je prišel iz misije v tujini in se po izletu ponovno odpravlja na misijo v Afganistan. Živa naj bi šla po skupnem izletu v tujino študirat. Andrej pa nima posebnih ciljev in ostaja

doma, a s svojim ostrim jezikom nenehno napada svet okoli sebe. Vsak od njih ima neko skrivnost, ki še nikoli ni bila izrečena, zato je njihovo prijateljstvo na preizkušnji. Film govori o današnji generaciji mladih, ki se išče v tem hitrem svetu, ki zanje nima služb, perspektive in prihodnosti.

V Izletu imamo reprezentirane tri spolne identitete. Heteroseksualno žensko in moškega ter homoseksualca. Vsi trije skupaj predstavljajo generacijo mladih, ki še vedno iščejo svoje mesto v družbi, na katero gledajo cinično in na momente apatično. Izlet pokaže, kako je mlajša generacija sama sebi zadostna, kako jim je zadosti, da so le sami s sabo in da imajo dovolj svojih problemov, kaj šele volje, da bi reševali druge in s tem svet.

Živa je mlada ženska, ki se pri nekaj dvajsetih letih že sooča z eksistencialno krizo, saj ima raka na dojki. Strah in skrbi zadržuje v sebi, vendar ne za dolgo, saj ji na izletu privre vse na površje. Do Gregorja goji romantična čustva in naklonjenosti si med sabo ne skrivata. Kljub strahu, ki ga ima zaradi bolezni, je Živa prikazana kot karakterno močno dekle, ki počne vse, kar počneta njena moška prijatelja. Kadi, pije, razbija avtomobile in tudi urinira iz nadvoza na avtocesto. Ne definira je noben stereotip o ženskah. Živa pač je mlada ženska, takšna kot je.

Andrej je odkrit gej. Tako kot Živo, tudi njega zaradi tega, ker je gej, ne definirajo stereotipne karakteristike. Je zelo neposreden, piker, ciničen in ostrega jezika. Zase pravi, da je še dobro, da je peder, ker je med heteroseksualci vedno več ločitev kot porok. Za svojim ostrim jezikom skriva svojo osamljenost. Ima seznam stvari, ki mu »grejo na kurac: cigani, pedri, dejstvo, da še vedno živi pri mtki...« O vseh stvareh ima mnenje in prav on je od vseh treh najbolj glasen, kako za njihovo generacijo ni prihodnosti, ni služb in zato tudi neke motivacije za kakšne večje ambicije.

Gregor je prikazan kot tipičen vojak. Obrite glave, natrenirane postave in oblečen v oblačila, ki so tipična za vojake – bele spodnje majice, široke

hlače in pohodne čevlje. Posledica stroge vzgoje in dejstva, da se s starši ne razume, je njegov vstop v vojsko in nenehni odhodi na oddaljene misije. Kljub agresiji, ki jo kot lik vojaka predstavlja, je tudi zelo čustven in čuten, sploh v odnosu do Žive. Vsekakor so vojno območje in doživetja na bojišču v njem pustila posledice. Ko razlaga zgodbo o dečku, ki ga je njegov konvoj povozil, ker so mislili, da je to past, pa čeprav se je potem izkazalo, da je deček iskal le izgubljeno žogo, ne pokaže nobenega čustva. Je mrtvo hladen, ker le tako lahko preživi v tem krutem svetu.

Vsi liki v izletu skupaj predstavljajo generacijo mladih na zelo realen, ne stereotipiziran način, saj tega ne potrebujejo. Kot liki funkcionirajo taki kot so, brez dodatkov. Tudi režiser filma Nejc Gazvoda je povedal, da je želel narediti generacijski film s preprosto zgodbo, ki pa hkrati govori o pomembnih stvareh kot so odraščanje, prijateljstvo, ljubezen in težave, ki jih prinese življenje, a nanje nimaš vpliva.

3.9 RAZREDNI SOVRAŽNIK

Film je leta 2013 posnel mladi režiser Rok Biček in je to njegov prvi celovečerni film. Na 16. festivalu slovenskega filma je prejel nagrado vesna za najboljši film, glavno moško vlogo, stransko žensko vlogo, kostumografijo in fotografijo. Prav tako je prejel na istem festivalu še nagrado za najboljši film od slovenskih filmskih kritikov in občinstva. Razredni sovražnik je tako edini film, ki je v dosedanji zgodovini Festivala slovenskega filma osvojil vse tri nagrade za najboljši film. Poleg uspeha na domačih tleh, je bil film uspešen tudi v tujini. Na 28. beneškem filmskem festivalu je prejel nagrado Združenja evropskih in sredozemskih filmskih kritikov – federa, nagrajen je bil tudi v Atenah, Bratislavi in Bradfordu. Razredni sovražnik je bil prav tako slovenski kandidat za oskarja za najboljši tujejezični film leta 2013, vendar žal ni prejel nominacije.

V filmu Razredni sovražnik na šolo pride novi učitelj nemščine Robert Zupan, ker zamenja učiteljico Nušo, ki gre na porodniški dopust. Zelo hitro profesor Zupan zaostri ocenjevalne kriterije in kot razrednik tudi okrepi vzgojno komponento. Zato ga seveda dijaki ne marajo in ga okličejo celo za nacija. Ko dijakinja Sabina stori samomor, njeni sošolci za smrt okrivijo prav profesorja Zupana zaradi njegove strogosti in prezahtevnosti. Njihova žalost se zelo hitro spreobrne v jezo in skupni upor proti profesorju. Seveda situacijo ni tako črno-bela, a spoznanje o tem pride prepozno.

Kot v filmu Gremo mi po svoje, se tudi v filmu Razredni sovražnik pojavi skupina otrok/dijakov, kjer ne bi mogla reči, da kak posameznik še posebej izstopa. Dijaki delujejo kot eno, kot skupina, ki se upira sistemu, avtoriteti.

Zelo izstopajoči lik je profesor Zupan. Prikazan je kot strikten, tog in strog profesor. Že njegova siva in črna oblačila poudarjajo njegove karakteristike, tudi puli, ki ga nosi namesto srajce pod obleko in ki sega do vrha vratu, kaže na njegovo nedostopnost in zaprtost. Na nek način bi lahko rekli, da Zupan predstavlja star šolski sistem, ostali učitelji z ravnateljico vred pa so del novodobnega šolstva. Zupan zahteva avtoriteto, red, disciplino in s svojimi metodami učenja in prezenco vzbuja strah in nelagodje med dijaki. Popolno nasprotje pa je prejšnja profesorica Nuša, ki je odšla na porodniški dopust, ki se kaže kot mama razreda, ki posluša in razume probleme dijakov. Sodobnemu šolstvu se v naši družbi očita feminizacija in kot posledica tega tudi slabša kvaliteta šolanja. Podobno držo zavzame tudi profesor Zupan, ki kot učitelj stare šole svoje prve vtise o novem delovnem okolju opiše: »Tukaj je drugače« Zupan je do dijakov kot strog patriarh, kot avtoritarni oče, ki ne popušča in ne kaže nobenih čustev.

Ženski kolektiv šole, od učiteljice telovadbe do ravnateljice, pa je prikazan bolj mehko, bolj čustveno. Vse stopajo iz svojih okvirjev pedagoginje v

materinske vloge in z dijaki delajo na osebnem pristopu. Zupan to strogo ločuje in je striktno profesionalen, tudi do sodelavcev, kar ga še bolj odmakne od kolektiva.

Dijaki stopijo skupaj in kot en kolektiv nastopijo proti sistemu. Zajeti so vsi, punce in fantje na enak način, brez razlik. Predstavljajo uporniško generacijo, ki zahteva svoje pravice na vsak način, tudi z uporom.

Zanimiv je prizor, ko pridejo starši dijakov na pogovor z razrednikom in ravnateljico. Prikazane imamo različne pare moških in žensk, z različno razporejenimi močmi v odnosih. Nekje je mama tista, ki stoji za svojim otrokom in ga popolnoma zagovarja, pa oče zraven samo kima, nekje pa je oče tisti avtoritarni starš, ki sprejema odločitve o vzgoji otrok in je mama samo tiho zraven. V filmu Razredni sovražnik nam režiser tako prikaže raznoliko družbo, tako kot je v resničnem življenju.

3.10 POT V RAJ

Blaž Završnik je leta 2014 posnel svoj prvi celovečerni film Pot v raj. Scenarij filma je režiser napisal skupaj z glavnima igralcema Ajdo Smrekar in Klemenom Janežičem, saj so ga snemali sami trije na jadrnici in je nastajal v improvizacijskem duhu. Film je na 17. festivalu slovenskega filma prejel več nominacij za nagrado vesna in domov odnesel nagrado občinstva za najboljši film, Ajda Smrekar pa je postala Stopova igralka leta. Film ni imel večjega uspeha izven Slovenije.

Žaku umreta v prometni nesreči oba starša in po njunem pogrebu se odloči, da bo odšel na družinsko jadrnico žalovat, poiskati smisel življenja in redefinirati svoje življenje po izgubi staršev. Na poti do morja sreča simpatično in zgovorno punco Lučko, ki ga nagovori in prepriča, da jo vzame s sabo. Na jadrnici se na tako majhnem prostoru ne moreta izogniti drug drugemu, zato si kmalu povesta svoji življenjski zgodbi, se povežeta in si pomagata. Pustolovščina na morju obema omogoči, da

obrneta nov list in sveže zadihata. Teh nekaj dni na jadrnici ju za vedno poveže.

V filmu Pot v raj gledamo le dva lika. Moškega in žensko. Žaka in Lučko.

Žak je introvertiran fant, ki je prikazan kot samotar, ki je samozadosten. Družbi se izogiba, sposoben je preživeti sam ure in ure, ko se peš odpravi na morje. Prikazan je kot pravi tabornik, v gojzarjih, z nahrbtnikom in zemljevidom. Je zelo zadržan in svoje solze ter žalost skriva in drži v sebi.

Lučka je Žakovo popolno nasprotje. Je klepetulja, lepa blondinka, ki deluje malce fina. Na pot do morja se ona odpravi popolnoma nepripravljena in neorganizirana. Ne ve kje je, kam točno gre in kako se do tja pride. Oblečena je v oblekico z natikači in na rami nosi večjo žensko torbo.

Ko se njuna svetova združita, se pokaže, kaj oba lahko prispevata k odnosu. Lučka reče Žaku, ko ga prepričuje, da jo vzame s sabo: »Sem ful koristna. Pospravljam, kuham..« Torej ponuja mu tipično ženske dobrine. Sama se takoj postavi v vlogo gospodinje, kot da je to edino, kar fant potrebuje. Ker je on zadržan, nekomunikativen, Lučka to razume popolnoma napačno: »Sej, če si gej, mene to čisto nič ne moti.« Kot da je moški, ki takoj ne odreagira na žensko in njene čare, avtomatsko homoseksualec.

Na jadrnici oba drug drugega naučita veliko stvari. Žak Lučki pokaže, kako se jadra, učijo vozle, se pravi spretnosti, ki naj bi bile v moški domeni. Ona pa njega nauči kuhati, nabere začimbe, kar lahko rečemo, da so to v naši družbi razumljene, kot tipično ženske spretnosti.

A na koncu ne ostane le pri tem, temveč vsak zase postaneta samostojna. Lučka se znebi tesnobe in omejenosti, ki so ji jo privzgojili starši z nenehno kontrolo njenega življenja. Ko se nauči jadrat, si dokaže, da je lahko svobodna in neodvisna. Tudi Žak spozna, da kljub temu, da nima več staršev, bo v tem svetu normalno funkcioniral in se postavil na svoje

noge. Lučka mu ponovno prižge luč življenja in Žak se tako znebi strahu, da bo ostal sam.

4 ZAKLJUČEK

V pričujočem diplomskem delu sem želela odgovoriti na vprašanje, kako so reprezentirane spolne identitete v sodobnem slovenskem filmu. Predvsem me je zanimalo dejstvo, kakšni so v slovenskem filmu ženski in kakšni moški liki. Kako močno je prisotna stereotipna reprezentacija spolov in spolnih identitet? Ali je slovenski film to že presegel in se osredotoča na like same izven teh okvirov? Do odgovorov sem skušala priti z analizo desetih slovenskih celovečercer, posnetimi po letu 2000.

Kot sem napisala že v uvodu, sem izbrala žanrsko različne filme, da bi zajela čim večji spekter različnih likov. Ugotovila sem, da v teh desetih filmih, ki sem jih analizirala, težko govorim o široki reprezentaciji spolnih identitet. Namreč, še vedno se v večini slovenskih filmov prikazuje heteroseksualne ženske in moške ter mogoče kdaj pa kdaj kakšnega homoseksualnega moškega.

Homoseksualni lik je bil predstavljen v treh filmih moje analize, in sicer v Ruševinah (2004), Pokrajini št. 2 (2008) in filmu Izlet (2011). V prvih dveh filmih je lik homoseksualca reprezentiran na zelo stereotipen način, kjer je poudarjena feminilna karakteristika obeh likov. Predvsem izstopa način govora in gibanje telesa, kot tudi oblačila. Pri obeh je izpostavljena tudi urejenost, občutljivost, občutek za estetiko, torej lastnosti, ki jih največkrat pripisujemo ženskam. V Izletu (2011) pa se reprezentacija homoseksualca popolnoma umakne od teh klišejskih predstav. Lik Andreja je skoraj neobremenjen s homoseksualnostjo in je tako prikazan kot moški, ki ga najprej definira vse drugo – nezadovoljstvo s situacijo v državi, kriza njegove generacije, prijateljstvo z Živo in Gregorjem. Kot da bi slovenski film in njegov gledalec končno sprejela homoseksualno identiteto, ki je zato ni potrebno več na stereotipen način izpostavljati in prikazovati.

Tudi reprezentacija ženske identitete se je razvijala in spreminjala iz filma v film, iz leta v leto. V nekaterih filmih so ženski liki izrazito tipizirani – skrbna partnerica z materinskim čutom, zapeljivka, lahko dekle. V analiziranih filmih pred letom 2011 lahko govorimo o zelo podrejeni, neodvisni ženski, ki se ne odloča zase, ampak to delajo namesto nje moški. Takšne so Katarina iz Šelestenja (2002), Žana iz Ruševin (2004), Vilma iz Odgrobado groba (2005), Ajda in Neža iz Kratkih stikov (2006), Bronja iz Petelinjega zajtrka (2007) in Magda iz Pokrajine št.2 (2008). Ponovno se je premik zgodil v Izletu (2011), kot tudi v filmu Pot v raj (2014). Živa in Lučka se obe razbremenita odvisnosti od drugih, sta samostojni in samozadostni. Sta junakinji, na kateri lahko gledamo s spolom popolnoma neobremenjeno. Vidimo torej le njun biološki spol, film pa nam ne vsiljuje tudi enačenja z družbenim spolom.

Podobno lahko povežem zaključek pri reprezentaciji moške identitete. V zgodnejših filmih analize te diplomske naloge so moški izrazito patriarhalni ali pa se borijo za svoj obstanek na ženskam nadrejeni poziciji. V Šelestenju (2002) ima Luka velike težave, ker bi se moral za obstanek zveze prilagoditi in odrasti. V Ruševinah (2004), Odgrobado groba (2005), Kratkih stikih (2006) in Petelinjem zajtrku (2007) moški držijo pozicijo kontrole nad odnosi in so glavni odločevalci. Je pa v nekaterih od teh filmov tudi lik, ki nakazuje na spremembe v moški identiteti, ki nima več takšnih stereotipnih potez moškega lovca. Na primer v Petelinjem zajtrku (2007) je to Djuro. Ali pa v Kratkih stikih (2006) voznik avtobusa Bojan. Izlet (2011) in Pot v raj (2014) nam data moške like, ki se ne definirajo več preko dominacije nad žensko, ampak samo so. Torej gre za z družbenim spolom neobremenjene like.

V filmih Gremo mi po svoje (2010) in Razredni sovražnik (2013) pa so prikazani otroški liki. Zanimivo je, kako se v prvem filmu otroke prikazuje glede na spol. Torej fantje počnejo izrazito tipične fantovske stvari in punce izrazito dekliške. Tudi sama vsebina filma nenehno poudarja te razlike med fanti in puncami. Pri Razrednem sovražniku (2013) pa temu

nismo priča. Dijaki delujejo enotno, ne glede na spolno identiteto oziroma, ta je za njihovo delovanje nepomembna.

Po analizi sodeč lahko rečem, da sodobnemu slovenskemu filmu primanjkuje raznolikih spolnih identitet. Vsekakor bi lahko slovenski filmarji pri pisanju scenarija upoštevali raznolikosti tako na strani ženske identitete, kot tudi moške. Preveč se držijo tipičnih spolnih konvencij in ne izstopajo ven iz družbenih okvirjev.

Pri slovenskem filmu pogrešam kritičnost pri tako izrazito dualnem reprezentiranju spolov, saj prevelikokrat ostaja znotraj stereotipov spolov. Bo pa glede na filma Izlet in Razredni sovražnik, ki sta tudi med najbolj ažurnimi, v prihodnosti zanimivo videti, ali sta tudi znanlica novih praks, ali le izjemi. Glede spolne reprezentacije vsekakor delujeta sveže in moderno. Bo šel tudi slovenski film kot skupnost v to smer?

5 LITERATURA

1. Beauvoir, Simone de. 2013. *Drugi spol*. Ljubljana: Krtina.
2. Debeljak, Aleš, Stanković, Peter, Tomc, Gregor in Velikonja, Mitja, ur. 2002. *Cooltura : uvod v kulturne študije*. Ljubljana: Študentska založba.
3. Fausto-Sterling, Anne. 2014. *Biološki/družbeni spol: biologija v družbi*. Ljubljana: Krtina.
4. Fausto-Sterling, Anne. 2000. *Sexing the Body: Gender Politics and the Construction of Sexuality*. New York: Basic Books.
5. Hall, Stuart, ur. 1997. *Representation: cultural representations and signifying practice*. London: Sage Publications.
6. Haralambos, Michael in Martin Holborn. 2001. *Sociologija: teme in pogledi*. Ljubljana: DZS.
7. Južnič, Stane. 1993. *Identiteta*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
8. Mead, George Herbert. 1997. *Um, Sebstvo, Družba*. Ljubljana: Založba Krt.
9. Nastran Ule, Mirjana. 2000a. *Sodobne identitete v vrtincu diskurzov*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
10. --- 2000b. *Temelji socialne psihologije*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
11. Popek, Simon. 1997. Slovenska pomlad. *Ekran* 34 (1–2): 3.
12. Stankovič, Peter. 2006. *Politike popa: uvod v kulturne študije*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

13. Štefančič, Marcel, jr. 2005. *Na svoji zemlji: zgodovina slovenskega filma*. Ljubljana: UMco.
14. --- 2016. *Slovenski film 2.0: Kritična enciklopedija slovenskega celovečernega filma 1991–2016*. Ljubljana: UMco.
15. Štular, Suzana. 1998. Družbena konstrukcija spolne identitete. *Teorija in praksa* 35 (3): 441–454.
16. Vrdlovec, Zdenko. 2013. *Zgodovina filma na Slovenskem: 1896–2011*. Ljubljana: UMco.
17. Zupan Sosič, Alojzija. 2005. Spolna identiteta in sodobni slovenski roman. *Primerjalna književnost* 28 (2): 93–113.