

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Deja Škerjanc

Za in pred kamero: konstrukcija spola v slovenskem filmu

Magistrsko delo

Ljubljana, 2015

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Deja Škerjanc

Mentor: red. prof. dr. Peter Stankovič

Za in pred kamero: konstrukcija spola v slovenskem filmu

Magistrsko delo

Ljubljana, 2015

Dediju ...

*Hvala mentorju, red. prof. dr. Petru Stankoviću, za pogovore,
dosegljivost in koristne napotke pri izdelavi tega dela.*

*Mami, Maretu, Noni, Slavici ter mojima razširjenima družinama Sajkov in Tkalcev,
hvala za vse pozitivne misli, konstruktivne kritike, podporo vseh vrst in zaupanje vame.*

In hvala Tomi, da si moj kompanjon tako v sončnih kot tudi v nevihtnih dneh.

Za in pred kamero: konstrukcija spola v slovenskem filmu

Film in spol sta povezana na mnogoterih ravneh. Magistrsko delo raziskuje kako se spol znotraj filma kot teksta konstruira s pomočjo protagonistov filmske naracije, tj. *pred kamero*, na drugi strani pa imata *za kamero* vodilno vlogo dva avtorska sektorja filma, ki ju lahko vodita moški ali ženska – režija ter scenaristika. Prvi del vključuje pregled temeljnih teorij ideologije ter ideologije patriarhata, družbene konstrukcije spola in njene problematičnosti, feministične filmske teorije ter pregled zgodovine slovenskega filma, ženskih junakinj in režiserk znotraj nje. Obenem pa postavlja teoretski okvir s pomočjo katerega so v nadaljevanju obravnavani oziroma analizirani izbrani filmi. Drugi del predstavlja tekstualno analizo dvanajstih slovenskih celovečernih filmov in analizo konstrukcije spola znotraj njih. Pri tem poskuša podati odgovore na raziskovalno vprašanje kako spol v procesu filmske proizvodnje (režiser/ka in scenarist/ka) vpliva na konstrukcijo moških in žensk v filmu ter ali več žensk (v procesu filmske proizvodnje) pomeni manj patriarhalne konstrukcije in reprodukcije obstoječih vzorcev moči ali jih le potrjuje.

Ključne besede: ideologija patriarhata, kategorija spola, feminizem, film.

Behind and in front of the camera: construction of gender in Slovenian film

Film and gender are intertwined on numerous levels. This master's thesis consists of analysis of the construction of gender within the film as a text. This happens *in front of the camera*, through protagonists of film narration, and on the other side, *behind the camera*, where there are two leading departments of filmmaking that can be managed by man or a woman – directing and screenwriting. First part includes an overview of the theoretical framework with theory of ideology and patriarchal ideology, social construction of gender and the discussions around it, feminist film theories, history of Slovenian film, film heroines, and Slovenian female film directors. Presented theoretical framework functions as a basis for the following film analysis. Second part provides a textual analysis of twelve Slovenian feature films and the analysis of the construction of gender within them. With that in mind it tries to answer the research question: how gender in film production (director and screenwriter) influences construction of gender (with)in the film and if more women (in the process of film production) means less patriarchal construction and reproduction of existing patterns of power or does it only confirm them.

Key words: patriarchal ideology, category of gender, feminism, film.

KAZALO

1 UVOD	7
2 IDEOLOGIJA	9
2.1 IDEOLOGIJA IN FILM	11
2.2 IDEOLOGIJA PATRIARHATA	13
3 TEORIJA KONSTRUKCIJE SPOLA	17
3.1 OD KONSTRUKCIJE DO UNIČENJA KATEGORIJE SPOLA.....	18
4 FEMINISTIČNA FILMSKA TEORIJA	22
4.1 OD SIMONE DE BEAUVOIR DO FEMINIZMA	22
4.2 ZAČETN(IC)E FEMINISTIČNE FILMSKE ANALIZE.....	23
4.3 LAURA MULVEY	25
4.4 KRITIKE IN ODZIV MULVEYEVE	28
4.5 SAMOOCENITEV IN NADALJNJA FRAGMENTACIJA RAZVOJA FEMINISTIČNE FILMSKE TEORIJE.....	29
5 SLOVENSKI FILM	34
5.1 SLOVENSKA FILMSKA JUNAKINJA ALI KDO JE SLOVENKA.....	38
5.2 ŽENSKA V REŽISERSKI VLOGI.....	40
6 ANALIZA SLOVENSKIH CELOVEČERNIH FILMOV (2013 IN 2014)	43
6.1 METODA.....	43
6.2 ANALIZA	45
6.2.1 ADRIA BLUES	45
6.2.2 ČEFURJI RAUS!.....	47

6.2.3 DVOJINA	50
6.2.4 GREMO MI PO SVOJE 2	52
6.2.5 ODMEVI ČASA	54
6.2.6 PANIKA.....	56
6.2.7 RAZREDNI SOVRAŽNIK	58
6.2.8 ZAPELJI ME	60
6.2.9 AVTOŠOLA	62
6.2.10 DREVO	63
6.2.11 INFERNO	66
6.2.12 POT V RAJ	69
6.2.13 RAZPRAVA	70
7 SKLEP.....	79
8 LITERATURA	81
PRILOGA: SEZNAM FILMOV	86

1 UVOD

*The problem is not the problem. The problem
is your attitude about the problem.*

Johnny Depp (kot kapitan Jack Sparrow)

Popularna kultura, del katere je tudi filmska industrija, je eden od ključnih dejavnikov oziroma ideoloških aparatov, ki s svojimi podobami in sporočili zaznamujejo naše vsakdanje življenje. Filmi v veliki meri vplivajo na naše dojemanje in sprejemanje realnosti, tj. sveta okoli nas – soustvarjajo in potrjujejo določene vrednote in pomene dominantne ideologije, ki tako postanejo »zdravorazumski« oziroma »naravni«, zaradi česar se o njih ne dvomi. V okviru naloge me zanima predvsem ideologija patriarhata, ki se (med drugim) potrjuje prav skozi filme, kar so začele v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja raziskovati in o tem pisati feministične filmske teoretičarke. Feministični teoretski pristopi izhajajo, se na določenih točkah srečujejo in dopolnjujejo s teorijami konstrukcije družbenega spola – s problematičnostjo njegove vsiljene binarnosti in trditvami o tem, da je spol zgolj nenehen performans, ki se nikdar zares ne more približati idealu, h kateremu strmi, saj je tudi ideal sam nedosegljiv konstrukt. Prej omenjena binarnost družbenega spola v paru z naturalizirano heteroseksualnostjo pa zopet služi ohranjanju dominante – patriarhalne – ideologije, ki z zatiranjem enega oziroma Drugega – ženskega – spola omogoča razredu zatiralcev (moškemu) utrjevanje lastne nadmoči, tudi s pomočjo družbenih in kulturnih institucij, tj. filma. Pri tem pa niso politični le kulturni teksti, tj. film sam, ampak tudi posameznikovo branje filma kot teksta – bralčeva oziroma gledalčeva lastna izkušnja se vselej prenese na filmske podobe, zvok in pripoved, s čimer se njegova prepričanja in vrednote aktivirajo znotraj konteksta filma. Na drugi strani pa so tudi ustvarjalci filmov, katerih lastna prepričanja, vrednote, razumevanja – nato film, kot njihov avtorski izdelek, nujno odseva. Ustvarjalci so del teksta in s tem njihove ideje postanejo tekstualizirane. Pri tem pa (v kontekstu pričujoče naloge) izstopata dva avtorska sektorja – režija in scenaristika. Režiser/ka in scenarist/ka sta namreč tista/i, ki določata zgodbo (in like znotraj nje), njeno realizacijo na platnu ter skrbita za izbor kadra v posameznih sektorjih filmske produkcije. S tem v mislih me zanima, ali oziroma kako spol v teh dveh sektorjih vpliva na konstrukcijo spola znotraj filma, ali več žensk (kot odločevalk v procesu filmske proizvodnje) pomeni manj patriarhalne konstrukcije in reprodukcije obstoječih vzorcev moči, ali pa so tudi ženske režiserke in scenaristke tako ujete v ideologijo patriarhata, da je niti same ne rušijo, ali vsaj postavljajo pod vprašaj.

Prvi del magistrske naloge je teoretičen in temelji na analizi primarne (znanstvene in strokovne) literature ter sekundarnih virov podatkov, zaradi česar prevladuje deskriptivna metoda za opis temeljnih pojmov in teorij, na katere se nanašam kasneje, v analitičnem delu.

V drugem, analitičnem delu, sledi tekstualna analiza dvanajstih slovenskih celovečernih filmov, ki datirajo v leti 2013 in 2014, pri čemer je moj prvi indikator spol v dveh avtorskih sektorjih (režija in pisec scenarija), ki sta hkrati tista, ki določita delovanje za kamero (izbor kadra v posameznih sektorjih in razvoj filmskih likov je domena režiserja) ter pred njo (pisec scenarija kot avtor filmskih likov in zgodbe). Ker me zanima konstrukcija moških in žensk v teh filmih, raziskujem odnose med spoloma, ki razkrivajo ter potrjujejo ali rušijo pokazatelje prisotnosti patriarhalne ideologije znotraj filma – ti indikatorji temeljijo na osnovni matrici moški/subjekt/aktivnost ženska/objekt/pasivnost.

S pomočjo zgoraj opisane metodologije iščem odgovor na sledeče raziskovalno vprašanje:

Kako spol v procesu filmske proizvodnje (režiser/ka in scenarist/ka) vpliva na konstrukcijo moških in žensk v filmu, pri čemer me zanima, ali več žensk (v procesu filmske proizvodnje) pomeni manj patriarhalne konstrukcije in reprodukcije obstoječih vzorcev moči ali jih le potrjuje?

Začetek naloge predstavlja uvod z opisom ciljev in pomenov naloge, raziskovalnim vprašanjem ter metodološkim uvodom. Temu sledi teoretičen del z deskripcijo temeljnih pojmov in teorij, ki je razdeljen na štiri poglavja ter njihova podpoglavja: *ideologija* (ideologija in film, ideologija patriarhata), *teorija konstrukcije spola* (binarnost, težave s spolom in performativnost spola), *feministična filmska teorija* (začetki feministične teorije in iz nje izhajajoče feministične filmske teorije, teorija Laure Mulvey, kritike in nadaljnji razvoj feminističnih filmskih teorij) ter *slovenski film* (zgodovina slovenskega filma, (slovenske) ženske režiserke). Teoretičnemu delu sledi analitičen del in znotraj njega najprej *opis metode preučevanja*, ki ji sledi *analiza* dvanajstih slovenskih celovečernih filmov, *razprava* z ugotovitvami, do katerih sem tekom analize prišla, ter zaključek s sklepnimi mislimi naloge.

Analizirani filmi so: *Adria Blues* (Miroslav Mandić, 2013), *Čefurji raus!* (Goran Vojnović, 2013), *Dvojina* (Nejc Gazvoda, 2013), *Gremo mi po svoje 2* (Miha Hočevar, 2013), *Odmevi časa* (Ema Kugler, 2013), *Panika* (Barbara Zemljič, 2013), *Razredni sovražnik* (Rok Biček, 2013), *Zapelji me* (Marko Šantič, 2013), *Avtošola* (Janez Burger, 2014), *Drevo* (Sonja Prosenc, 2014), *Inferno* (Vinko Möderndorfer, 2014) in *Pot v raj* (Blaž Završnik, 2014).

2 IDEOLOGIJA

*We have to constantly critique imperialist white
supremacist patriarchal culture because it is
normalized by mass media and rendered unproblematic.*

bell hooks

Ideologija je hitro izmuzljiv, pogosto uporabljen in iz različnih teoretskih strani definiran pojem. Za prvotna avtorja, ki se ukvarjata s teorijo ideologije, iz katere nato izhajajo kasnejši teoretiki, veljata Karl Marx in Friedrich Engels, ki v delu *Nemška ideologija* (1845–1846) zapišeta, da so »ideje vladajočega razreda vselej tudi vladajoče ideje – razred, ki je vodilna materialna sila družbe, ima nadzor tudi nad intelektualnim. (...) S tem, ko predstavljajo vladajoči razred in določajo razpon ter smer dobe v kateri živijo – je očitno, da med drugim, regulirajo tudi proizvodnjo in distribucijo idej te dobe: ker so njihove ideje, vladajoče ideje neke dobe« (Marx in Engels v Pearson in Simpson 2001, 325).

Ideologija se skozi teorije pogosto izpostavlja kot materialna praksa, s čimer naj bi se razkrila ter razrešila razmerja dominacije, ki delujejo znotraj nje; učinkovitost dominantnih idej, določanje tega, kako delujejo in kateri so načini, ki se uporabljajo za to, da se svet ohranja razumljiv – hkrati pa ti načini in ideje služijo vladajočim interesom. Posledično je teza Marxa in Engelsa, da so (zgolj) »ideje vladajočega razreda v vsaki dobi tudi vladajoče ideje« (Marx v Pearson in Simpson 2001, 325) sprožila močno debato o razredni specifičnosti ideologije (Pearson in Simpson 2001, 325). Dominantna ideologija izkoriščanemu razredu lastnih reprezentacij neposredno ne vsiljuje, ampak neprestano dela na tem, da so ideje dominantne ideologije prikazane kot univerzalne ideje – s čimer delujejo kot skupni interesi podrejenih razredov, tj. kot »edini pravilni, racionalni in dostopni« (prav tam). Ideološke ideje in simboli so odvisni od družbenih struktur, a to odvisnost uspešno prikrivajo; prav tako kot prikrivajo tudi medsebojno razmerje z določanjem politik, ki jih definirajo družbeni interesi (Pearson in Simpson 2001, 326).

Nadaljnji razvoj teorije ideologije je izhajal iz marksistične tradicije in strukturalizma, pri čemer sta izstopala oziroma sta za nalogo ključna Antonio Gramsci s svojo teorijo (kulturne) hegemonije in Louis Althusser s teorijo o ideoloških aparatih države.

ANTONIO GRAMSCI IN HEGEMONIJA

Hegemonija predstavlja proces ustvarjanja, ohranjanja in reproduciranja pomenov, ideologij in praks, s strani dominantnega družbenega razreda ter tako le-temu služi kot učinkovit način družbenega nadzora (Ransome 1992, 150; Barker 2004, 84). Ali drugače – Antonio Gramsci, v kritiki dinamik moči v modernih družbah, hegemonijo opredeli kot razmerje »spontanih soglasij množic glede splošnih direktiv družbenega življenja, uveljavljenih s strani dominantne skupine; to soglasje je »zgodovinsko« povzročil prestiž (in posledična samo-zavest), ki ga, zaradi svojega mesta in funkcije znotraj produkcijskega procesa, uživa dominantna skupina« (Gramsci v Pearson in Simpson 2001, 328). Za Gramscija je ključna razlika med prisilnim nadzorom (uporaba sile ali grožnja s silo) ter njegovim nasprotjem, soglasnim nadzorom, »ko posamezniki 'prostovoljno' prevzamejo svetovni nazor ali hegemonijo dominantne skupine« (prav tam). V primeru prisilne moči vladajočih skupin, »aparatus države predstavlja prisilno moč, ki 'legalno' vsili disciplino skupinam, ki ne 'soglašajo' – aktivno ali pasivno« (Gramsci v Pearson in Simpson 2001, 328).

Pearson in Simpson (2001, 329) opredelita tri med seboj povezane vidike kulturnih dinamik hegemonije:

1. hegemonija je živ proces (vedno v stanju nastajanja),
2. hegemonija je »zdrav razum«,
3. hegemonija je vsakodnevni boj (v vsakem trenutku lahko privede do revizije in opozicije).

Kulturne dinamike hegemonije torej preko medijskega diskurza, ki prikriva »pravi« izvor ekonomskega spora (kot bistvo razrednega boja), nadomeščajo vrsto različnih formulacij dominantne ideologije. Medijski diskurzi naturalizirajo družbeno razdeljenost ter hkrati hierarhije moderne družbe oziroma ideje, pomene in prakse (katere podpirajo moč določenih družbenih skupin) prikazujejo kot racionalne, razumne in primerne, tj. univerzalne – s tem pa potencialno hegemonске (Pearson in Simpson 2001, 330; Barker 2004, 97). Skozi nadzorovane kanale lahko prihajajo alternative dominantni ideologiji, a le za dajanje iluzije svobode (Butler 2005, 50).

LOUIS ALTHUSSER

Louis Althusser (v Pearson in Simpson 2001, 661) v svojem eseju *Ideologija in ideološki aparatus države* (1970) ideologijo opredeli kot »predstavo imaginarnega razmerja med individuumi in njihovimi realnimi eksistenčnimi razmerami«, kar je ena bolj uporabljenih definicij znotraj medijskih in kulturnih študij. Nadaljnjo ideologijo definira kot vrsto »reprezentacij in podob, ki odražajo pojmovanje 'realnosti' vsake družbe. Ideologija se tako več ne nanaša na zavedna prepričanja ljudi, ampak na mite, v skladu s katerimi družba živi in ki odražajo domnevno naravno,

neproblematično 'realnost'« (Kaplan 2000, 12–13). Za uspešno delovanje ideologije so ključni *ideološki aparati države* (šolski, verski, politični, kulturni, medijski in drugi), ki služijo reprodukciji kapitalističnih produkcijskih razmerij (eksploatacije) preko ustvarjanja subjektivnosti (Pearson in Simpson 2001, 661), tj. so »kraj, za katerega v razrednem boju dejansko gre, in so obenem kraj, na katerem ta boj tudi poteka« (Kovačič 2003). Ideološki aparati države, za razliko od represivnih aparatov države (policija, vojska, sodišča), »delujejo množično in predvsem s pomočjo ideologije« (Althusser v Pearson in Simpson 2001, 661). Ideološki aparati države delujejo z interpelacijo individuumov kot subjektov znotraj specifičnih ideologij. Ti subjekti ponotranjijo določene pomene in vrednote, po katerih nato živijo (prav tam). To pomeni, da ideologije delujejo na emocionalni ravni – oblikujejo jih ter na njih vplivajo družina, kulturno ozadje, osebne izkušnje, izobrazba in popularna kultura (glasba, filmi, revije, televizija itd.). Ideologija (so)oblikuje posameznikovo razumevanje družinskih struktur, spola in spolnosti, vere, funkcije dela in vloge oblasti ter drugih družbenih razmerij. Zagovorniki določene ideologije le-to predstavljajo kot »zdravorazumsko« oziroma »naravno«, zaradi česar se o njej ne dvomi – po drugi strani pa so ideologije odvisne od predpostavk in trditev, ki ostajajo odprte za razpravo. Posledica ideologij je lahko »neenako obravnavanje določenih družbenih skupin ter s tem spodbujanje družbene nadvlade oziroma dominance ene družbene skupine nad drugo« (Pramaggiore in Wallis 2008, 332). V nadaljevanju sledi opis delovanja in potrjevanja določene/dominantne ideologije v kontekstu ideoloških aparatov države – pri čemer film s pomočjo kulturne hegemonije deluje kot del popularne kulture, ki kot tekst vpliva na posameznika kot bralca, in se tako uspešno predstavlja kot navidezno nevtralen, tj. zgolj kot (po)snemanje realnosti in ne kot njeno (so)ustvarjanje.

2.1 IDEOLOGIJA IN FILM

Film je tekst oziroma skupek tekstov, povezanih v razumljivo strukturo, tj. »vsebuje skupek dogodkov (podob, besed, zvokov), ki so med seboj povezani znotraj konteksta, ki je lahko zgodba ali pripoved« (Kolker 1998, 12). Film je zaradi svoje kompleksnosti, saj hkrati vsebuje fizične, pripovedne, ekonomske in kulturne tekste, poleg tega pa ga sestavljajo produkcija, distribucija, prikazovanje in gledanje, težko definirati in analizirati. Med gledanjem filma s strani gledalca kot razmišljujočega in čutečega posameznika, se njegova lastna izkušnja prenese na filmske podobe, zvok in pripoved. Gledalčeva prepričanja, vrednote in razumevanja se aktivirajo znotraj konteksta filma. Prav tako se tudi prepričanja, vrednote, razumevanja in možne ekonomske omejitve, ki določajo, kaj in koliko bo v filmu povedanega, ustvarjalcev filma vselej odražajo na filmu samem – ker so tudi ustvarjalci del teksta in s tem njihove ideje postanejo tekstualizirane (prav tam).

»Ideologije, ki prežemajo določeno kulturo, so neizbežno zakoreninjene tudi v filmih, kateri so delo piscev, režiserjev in producentov, ki so kot posamezniki del te kulture« (Pramaggiore in Wallis 2008, 333). Ideologije so vselej vpete v prakse družbene moči, zaradi česar so težko oziroma zelo redko nevtralne, in delujejo tako, da svet/družbo/kulturo delijo na »nas« in »njih« ter s tem določajo, kaj je »normalno« v nasprotju z deviantnim (prav tam). Skupina teoretikov, med katerimi sta tudi Jean-Louis Baudry and Jean-Louis Comolli, je razvila tezo o tem, da filmski aparat sam reproducira ideološke učinke, ter predlagala naj namesto tega, da gledalce preprosto pušča v ujetosti v magični in mitološki svet pripovedi, filmi postanejo polje samorefleksije, v katerem se razkriva delovanje aparata (Pramaggiore in Wallis 2008, 335) – vprašanje je le, komu bi to koristilo? Comolli in Paul Narboni (2000, 197) pa v delu *Cinema/ideology/criticism* (1969) zapišeta, da je »vsak film političen«, saj je zaznamovan z ideologijo, znotraj katere je ustvarjen. Ideologija film predstavlja zgolj kot »reprodukcijo« oziroma beleženje realnosti (kar ga dela navidezno neproblematičnega), dokaz česar naj bi bila kamera in (danes le redko uporabljen) filmski trak. Pa vendar so orodja in tehnike ustvarjanja filma vselej izraz dominantne ideologije (prav tam). »Film je ideologija, ki predstavlja sebe sebi, govori s sabo in se uči o sebi« (Comolli in Narboni 2000, 198). Ideologijo filmski teoretiki iščejo znotraj zgodbe, vizualnega stila ali zvoka filma; predvsem pa je pomembno prepoznati materialne vplive ideologije, ki se v delovanju filmske industrije kažejo skozi zatiranje ali izključevanje določenih posameznikov, skupin ter tudi njihovih zgodb (Pramaggiore in Wallis 2008, 333–334). Kaplan (2000, 18) opiše dve ravni delovanja ideologije znotraj filma: prva raven je *znakovna*, pri kateri se ideologija »skrije« med konotativne in denotativne uporabe besed ali podob; ker pa dobesednih definicij besed/podob/znakov ni vselej lahko razlikovati od njenih konotativnih uporab (na sugestivni in asociativni ravni), lahko denotativni pomen v svojem bistvu že nosi številne implicitne konotacije. Druga raven ideološkega sporočanja pa deluje skozi različne lastnosti kadra – »njegovo *ikonografijo*, ki vključuje mizansceno, razporeditev, kostum, geste, izraz obraza, fokus in osvetlitev« (prav tam).

Znotraj hollywoodskega filmskega sistema (načeloma vselej) najdemo tudi pisce, režiserje ali producente, ki s svojim delom izpodbijajo tradicionalne reprezentacije ideologije spola, razreda ali rase, tj. ne prispevajo k dominantnim ideologijam, ampak vzpostavljajo le-tej nasprotujoče, a prav tako močne, poglede na svet (Pramaggiore in Wallis 2008, 334). In prav reprezentacije spola znotraj filma služijo ustvarjanju, delovanju in potrjevanju ideologije, ki bo (kljub svoji časovno-prostorski oziroma zgodovinski mnogoterosti) v nadaljevanju imenovana ideologija patriarhata. Za opredelitev ideologije patriarhata je ključnega pomena njen izvor ter vzorci potrjevanja (predvsem v zahodni kulturi) skozi zgodovino, kategorijo razreda, ekonomijo, silo, izobraževanje, antropologijo in psihologijo.

2.2 IDEOLOGIJA PATRIARHATA

Družbeni red oziroma ideologija, ki s pomočjo družbenih institucij in navad vzpostavlja ter nato ohranja sistematično nadvlado moških nad ženskami, predstavlja temelj ideje patriarhata. Mnoge feministične teoretičarke menijo, da je patriarhat, znotraj katerega se vzpostavljajo odnosi med moškimi in ženskami, možno spremeniti v primeru, da se ga (iz)postavi kot problematičnega in bori proti njegovi domnevni univerzalnosti. Ker pa v različnih zgodovinskih obdobjih ter različnih geografskih teritorijih patriarhati delujejo različno, kot so si različne ženske in s tem njihove vrste zatiranja, je delovanje patriarhata težavno raziskovati (Barker 2004, 142). Kategorija žensk namreč ni enotna in konsistentna, kar je pripeljalo do kritik teorij, ki so (tudi) patriarhat obravnavale kot univerzalen pojem, saj jim ni uspelo »pojasniti delovanja spolnega zatiranja v konkretnih kulturnih kontekstih, kjer se pojavlja« (Butler 2001, 15).

Kate Millett v knjigi *Sexual Politics* (1970) opiše pet vidikov patriarhata, ki so v svoji osnovi, kljub skozi desetletja spreminjajoči se zahodni družbi in (domnevnemu) napredku v odnosih med spoloma, aktualni še danes – ti so: razredni vidik, ekonomski in izobraževalni vidik, vidik sile, antropološki vidik ter psihološki vidik patriarhata. Skozi njih Millettova pokaže, da razlike med spoloma niso biološkega, ampak kulturnega izvora. Prvi je *razredni vidik*, ki je po Millettovi najbolj begajoč, saj »v družbi, v kateri je status odvisen od ekonomskih, družbenih in izobraževalnih razmer razreda, obstaja možnost da je položaj določenih žensk videti višji od položaja nekaterih moških« (Millett 1985, 12). In vendar »kasta« moških vselej najde načine, kako nadvladati »nad družbenim statusom bogatih ali celo izobraženih žensk« (prav tam) ter hkrati pridobiti načine za čustveno manipulacijo in kaznovanje ženske. Zahodni patriarhat je bil v zgodovini navidezno »ublažen s konceptoma dvorske in romantične ljubezni« (Millett 1985, 13), a kot je zapisal Hugo Beigel (prav tam), sta ti dve različici ljubezni zgolj »darilo« moškega, podeljeno iz njegove »totalne moči«. Ob tem pa moški pridobi sredstvo čustvene manipulacije, »saj je ljubezen edini primer, v katerem je ženski (ideološko) dovoljena spolna dejavnost« (prav tam). Poleg tega razrednost v patriarhatu postavi žensko (nas)proti drugi – kot sta si na primer kurba in mati (matrona) ali pa zaposlena ženska in gospodinja. »Ob večkratnih prednostih dvojnega merila sodeluje moški v obeh svetovih, njegovi superiorni družbeni in ekonomski viri pa mu omogočajo, da odtujene ženske izigra kot medsebojne tekmice« (Millett 1985, 14). Poleg pripadnosti določenemu razredu (kjer so ženske razredne vezi šibkejše od vezi moških), sta vrlini žensk tudi lepota in starost oziroma mladost. Tako Millettova (1985, 15) (v odnosu do rasizma v ZDA v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja) zapiše, da bi »lahko bil seksizem bolj domač kot rasizem«, saj je bela rasistična ideologija

(za razliko od (zahodne) patriarhalne), po tem, ko je bila razkrinkana, začela vsaj delno razpadati in se umikati.

Ekonomski vidik se nanaša na zgodovinsko ekonomsko omejevanje žensk, ki služi kot eno »najučinkovitejših področij vladavine patriarhata« (prav tam). Danes, ko naj bi imele ženske enake ekonomske pravice kot moški in so v povprečju bolj izobražene, še vedno ostaja t. i. »žensko delo« – neplačano delo znotraj gospodinjstva, v veliki meri v domeni žensk. Tudi znotraj izobraževalnega sistema še vedno najdemo delitev na »moške« in »ženske« vsebine. Ženskam so pripisane humanistične in do določene mere družboslovne vede, za »moške« pa veljajo znanost, tehnologija, akademska sfera, poslovne vede, inženirstvo itd. »Ravnotežje med zaposlenostjo, ugledom in plačilom gre seveda danes v prid moškim. Nadzor nad temi področji je predvsem stvar politične moči« (Millett 1985, 18). Področje kulture, s katerim se ukvarja pričujoče delo, je od nekdanj spodbujalo umetniške interese žensk, ki pa so jih poizkušali obdržati na »varni« razdalji artistske inovativnosti in so bili »komaj kaj več kot razširitev 'spretnosti', ki so jih nekoč negovale med pripravami na ženitev« (prav tam). Seveda so mnoge ženske skozi zgodovino, na različnih področjih kulture, dosegale uspehe in predstavljale meje ustvarjanja; pa vendar ostaja dejstvo, da te izjemne ženske ne razveljavljajo »pravila«, ki velja še danes (tudi v filmskem svetu) in sicer, da je »uspeh v umetnosti in humanističnih vedah (...), tako kot je bil v zgodovini, rezerviran za moške« (prav tam).

Vidik sile je poseben, saj patriarhata, zaradi njegove univerzalnosti in »naravnosti«, nismo vajeni povezovati s silo – za svoj obstoj in razvoj mu namreč sile niti ni potrebno uporabljati. Vseeno pa je skozi zgodovino »večina patriarhatov silo institucionalizirala s svojimi pravnimi sistemi« (Millett 1985, 19). V tako imenovanih strogih patriarhatih je (ali je bila) na primer »predpisana smrtna kazen za izvenzakonsko spočetje ali seksualno avtonomijo« (prav tam), poleg tega so poznani primeri kamenjanja žensk z usmrtitvijo. Danes pa kot primer ostaja umiranje žensk, ki so zaradi zakonske prepovedi splava v državah, katerih državljanke so, prisiljene opravljati splave ilegalno – v neprimernih pogojih (s čimer jim je odvzet nadzor nad lastnim telesom) (prav tam).

Antropološki vidik patriarhata vsebuje mite in religijo, ki so povezani s statusom ženske znotraj patriarhalne kulture – pri čemer je pomembno dejstvo, da ni ženska tista, ki je razvila simbole, kateri jo opisujejo. »Podoba žensk, kot jo poznamo, je podoba, ki so jo ustvarili moški in jo oblikovali tako, da ustreza njihovim potrebam« (Millett 1985, 23). Potrebe po takšnem statusu ženske izhajajo iz moškega strahu pred »drugačnostjo« ženske (v psihoanalizi je to strah pred grožnjo kastracije, ki jo ženska predstavlja), zaradi česar moški sebe uveljavlja kot subjekt oziroma normo, kateri je ženska »drugi« oziroma tuje (Millett 1985, 22–23). Miti o ženskah, ki so sčasoma (v različnih zgodovinskih obdobjih in prostorih, tj. različnih patriarhatih) postali mnenje so na primer: ženske spolne funkcije so nečiste; še vedno se ohranja tabu menstruacije; tabu o tem, da se »ženske ne smejo dotikati (vojnih ali religiozних) obrednih predmetov in hrane« (Millett 1985, 24); dejstvo, da je bilo ženskam nekoč prepovedano obedovanje z moškimi; »izmikavanje devištvu in defloraciji z izdelanimi obredi in prepovedmi« (prav tam); miti o Pandori ter nadaljnjo mit o izgonu iz raja (Millett 1985, 23–28). Vse to se znotraj zahodne patriarhalne misli kaže v povezavi, ki je postala temeljni obrazec družbe in sicer v povezavi »ženske, spolnosti in greha« (Millett 1985, 31).

Nenazadnje, vsi zgoraj opisani vidiki patriarhata vplivajo na *psihologijo* obeh spolov, ki se kaže v ponotranjenju patriarhalne ideologije.

Nenehen nadzor nad žensko je naravnani k njeni trajni infantilizaciji, celo v primeru, da je visoko izobrazena. Ženska je prisiljena, da znova in znova poskuša preživeti ali napredovati tako, da priznava moške za tiste, ki imajo moč. To lahko naredi s popuščanjem ali tako, da zamenja svojo spolnost za zaščito in status. Ker sta zgodovina patriarhalne kulture in predstavljanje ženske na vseh ravneh kulturnih medijev imela in še imata poguben vpliv na njeno podobo o sami sebi, je običajno oropana vseh virov dostojanstva in samospoštovanja, razen najbolj trivialnih (Millett 1985, 31).

Patriarhat tako še vedno poseduje moč v obliki lastne univerzalnosti ter uspešno prikazane »naravnosti«, ki mu omogočata dolgoživost in družbeno nevprašljivost (Millett 1985, 34).

Skozi patriarhalne mite so ženske nespremenljivo pozicionirane kot Drugi (ki je enigmatičen in skrivnosten), kar z uporabo psihoanalize pri dekonstrukciji pomenov znotraj hollywoodskega filma poizkušajo dokazovati feministične filmske teoretičarke. Od osemdesetih let prejšnjega stoletja je poseben poudarek na žanru družinske melodrame, ki izpostavlja omejitve, katere ženski postavlja/odreja/vsiljuje kapitalistična nuklearna družina, hkrati pa »vzgaja« ženske v mišljenje sprejemanja teh omejitev kot »naravnih« in neizogibnih, tj. samoumevnih (Kaplan 2000, 25).

Feministični filmski teoretičarki, Laura Mulvey in Teresa de Lauretis, sta za to, da bi lažje dokazali kako narativna struktura popularnega filma utrjuje določeno ideologijo – ideologijo patriarhata – osnove za lastne teoretske pristope črpali iz teorij psihoanalize in marksistične filmske teorije. Trdili sta, da film neprestano potrjuje moško dominanten patriarhalen sistem, na katerem temelji zahodna kultura ter njene tradicije. 'Mainstream' pripovedni film v središče naracije postavlja aktivne moške vloge, katerih nosilci so vselej nagrajeni za delovanje po lastnih željah. Ženske vloge pa so nasprotno – postavljene na ogled kot vizualni objekti in kaznovane za izražanje lastnih želja. Nadaljnjo, film skozi možnost narcisistične identifikacije z moškimi protagonisti pri gledalcu vzbuja vizualno ugodje in hkrati s pogledom na objektificirana ženska telesa zadovoljuje voajeristične želje (Pramaggiore in Wallis 2008, 336). Slednje velja za moške gledalce, ne pa nujno tudi za ženske. Na drugi strani pa teoretiki kot so Stuart Hall, Dick Hebdige, Jacqueline Bobo, in Angela McRobbie menijo, da gledalec nikoli ni oziroma zaradi svojega kulturnega okolja ne more biti zgolj pasiven (s)prejemnik pomenov, ampak je vselej aktiven udeleženec, ki ima določeno vlogo pri konstrukciji filmskih pomenov (prav tam).

S pregledom teorije ideologije in iz nje izhajajoče teorije patriarhata, je zaokrožen prvi teoretski del. Temelj sledečega, drugega teoretskega dela, je teorija konstrukcije družbenega spola iz katerega je izpeljana teza o tem, da sta biološki in domnevno iz njega izhajajoči družbeni spol konstrukta, ki služita ohranjanju prisilne in naturalizirane heteroseksualnosti. Le-ta pa je eden od temeljnih pogojev ideologije patriarhata, ki za svoje uspešno delovanje potrebuje žensko kot Drugega in nasproti njej – moškega kot bistvo, kot subjekt. Pri tem so ključne teorije Simone de Beauvoir, Luce Irigaray, Monique Wittig in Judith Butler.

3 TEORIJA KONSTRUKCIJE SPOLA

*... na Zemlji prebiva vsaj toliko spolov kot ljudi,
vsi igramo Brada Pitta in Angelino Jolie ...*

N'toko

V procesu konceptualizacije spola so izpostavljene tri ključne faze, s katerimi se na različne načine spoprijemajo avtorji in avtorice študij spolov, in sicer:

1. biološki spol (moški ali ženski) je tisti, ki definira družbeni spol, tj. moškost ali ženskost,
2. vzpostavitev razlike med biološkim in družbenim spolom v smislu dualizma (sex/gender), pri čemer je družbeni spol družbeni konstrukt, biološki pa je biološka danost ter
3. razumevanje biološkega spola kot konstrukta, tj. družbeni spol ustvarja tudi biološki spol (Richardson 2008, 8).

Koncept spola je družben oziroma kulturni konstrukt, iz katerega izhajata moška in ženska spolna identiteta, s pomočjo katerega se ohranjajo in potrjujejo heteronormativni vzorci moči v zahodni družbi. Biološki spol (večinoma še vedno zelo uspešno), s pomočjo prediskurzivne domene o lastni »nesporni« binarnosti oziroma dvojnosti (kljub vprašljivosti enotne binarne morfologije in konstitucije biološkega spola), ohranja navidezno nespremenljivost in s tem nedotakljivost. S tem pa se ohranja notranja stabilnost ter prisilni red biološkega spola, iz katerega se nato kulturno konstruira, sicer manj nespremenljiv, družben spol (ki naj bi bil posnezanje oziroma odsev biološkega spola). A že tu je enotnost subjekta vprašljiva, saj v kolikor »ima družbeni spol kulturne pomene, ki jih recimo predpostavlja spolno obeleženo (sexed) telo, potem ne moremo reči, da družbeni spol izhaja iz biološkega spola na en sam način. Če razliko med biološkim in družbenim spolom pripeljemo do logičnega konca, nam pokaže radikalno diskontinuiteto med spolno obeleženi telesi in kulturno konstruiranimi spoloma« (Butler 2001a, 18). Ker je družbeni spol konstrukt, bi lahko v povsem od biološkega spola neodvisni definiciji, »moški in moškost označevala tudi žensko telo kot moško, ženska in ženskost pa moško telo kot žensko« (Butler 2001a, 18–19). Patriarhalni simbolni red poizkuša z različnimi (tudi kulturnimi) praksami določati vse ženske kot ženstvene in vse moške kot možate, pri čemer ženska ostaja »Drugi spol« (Barker 2004, 68).

Že sam subjekt žensk pa je v svoji nestabilni in netrajni osnovi problematičen, saj »v različnih zgodovinskih kontekstih družbeni spol ni vedno konstituiran koherentno ali konsistentno in ker ga sekajo rasne, razredne, etnične, seksualne in regionalne modalnosti diskurzivno konstituiranih identitet« (Butler 2001a, 15). Družbeni spol je tako vselej plod političnih in kulturnih okolij, znotraj katerih se, v določenem času ter prostoru, ustvarja in ohranja (Butler 2001a, 14–15).

3.1 OD KONSTRUKCIJE DO UNIČENJA KATEGORIJE SPOLA

»Ženska se ne rodi: ženska to postane« (Beauvoir 2013b, 15) je citat, ki izraža pogled na družbeni spol, kot ga vidi Simone de Beauvoir v delu *Drugi spol* (1949). Družbeni spol, po njenem je konstrukt, a ne le to – družbeni spol je kulturna prisila, ki »ne izhaja iz 'biološkega spola'« (Butler 2001a, 20). Konstrukcija spola v zahodni družbi se opira na mit ženske kot Druge in služi ohranjanju moške nadmoči v obliki moškega kot subjekta. Mit ženske kot Druge temelji na eksistencialistični etiki Jean-Paula Sartra o tem, da je človekova svoboda dosežena skozi konstantno stanje aktivnosti oziroma transcendence. Subjekt, z obstojem znotraj stanja samozavedanja in samoanalize, doseže transcendenco z aktivnim odmikanjem od stanja pasivnosti in stagnacije, tj. imanence. Beauvoirjeva transcendenco in imanenco določi s spolom in tako predlaga, da je sebstvo (Self) mogoče določiti le s sklicevanjem na to, kaj ni. Sklep česar je, da moški nenehno potrjuje žensko kot Drugo, ker s tem procesom identificira sebe kot Subjekt (McCabe 2004, 3–4). »On je Subjekt, on je Absolutno: ona je Drugi« (Beauvoir 2013a, 15). Znotraj patriarhalne družbe se tvorijo in hkrati s pomočjo kulture širijo samopotrditveni dejavniki, ki ustvarjajo spolno hierarhijo in neenakosti. Beauvoirjeva trdi, da ne obstaja spolno obeleženo telo, ampak se nanj prilepijo kulturno pogojeni družbeni miti, ki se prenašajo s pomočjo »religij, tradicij, jezika, pripovedk, pesmi, filmov« (Beauvoir v McCabe 2004, 4) in konstruirajo posameznikovo znanje, dojemanje in izkušnjo vsakdanjega materialnega sveta. Ženska je skozi »večni ženski mit«, ki je zgolj patriarhalen konstrukt, definirana v odnosu do moškega in se skozi kulturne diskurze nauči oziroma je prisiljena postati objekt, tj. Drugi, in ne subjekt (McCabe 2004, 4–5).

Spol se vselej pripiše »telesu«, ki pa je že samo konstrukcija, kot »nešteto 'teles', ki konstituirajo domeno subjektov, ki jih obeležata družbeni spol« (Butler 2001a, 20). Zato telesa »preden so zaznamovana z družbenim spolom« (prav tam) nimajo pomenljivega obstoja. Meje so obvezno znotraj »hegemonega kulturnega diskurza« (prav tam), ki se zaradi svoje binarne strukture kaže »kot jezik univerzalne racionalnosti. Omejitev je torej že del področja družbenega spola, področja, ki ga jezik konstituirajo kot tako, ki si ga lahko predstavljamo« (prav tam).

Za feministične teoretičarke, ki sledijo Beauvoirjevi, je moški družbeni spol enak univerzalnemu človeku, medtem ko je ženski družbeni spol kulturno zaznamovan oziroma definiran zgolj v okviru biološkega spola. Moški so torej, za razliko od žensk, »povzdignjeni v nosilce univerzalnega sebstva, ki presega telo« (Butler 2001a, 21). Druge feministične teoretičarke, ki so se oddaljile od teorije Simone de Beauvoir, pa vidijo družbeni spol kot »razmerje« oziroma sklop razmerij (ne le posamezni atribut) (prav tam).

Luce Irigaray konstrukcijo družbenega spola opiše v povezavi s konceptom falocentrizma – »falocentrične označevalne ekonomije« (Butler 2001a, 22), ki temelji na izključevanju vsega ženskega. V nasprotju s teorijo Beauvoirjeve, ki žensko definira kot Drugega oziroma kot manko, ki predstavlja temelj moške identitete, za Irigarayevo »ta posebna dialektika konstituira sistem, ki izključuje popolnoma drugačno označevalno ekonomijo« (prav tam). Irigarayeva pravi, da ženskost ne more biti znamenje subjekta in jo je nemogoče teoretizirati v »okvirih determiniranega razmerja med moškim in ženskim v katerem koli diskurzu, kajti diskurz sam tukaj ni relevanten pojem« (Butler 2001a, 23). Beauvoirjeva torej žensko telo vidi kot zaznamovano znotraj maskulinističnega diskurza, kjer je moško telo enako univerzalnemu – nezaznamovano. Irigarayeva pa trdi, da je žensko telo »razmejeno' od domene označljivega« (Butler 2001a, 24–25) – po njenem torej »ženska nima spola« (Irigaray v Butler 2001a, 13). Ženska znotraj falocentrične oblike označevanja »ni tistega biološkega spola, s katerim je označena. Falocentrizem namesto, da bi sam omejil lingvistično potezo, ki bi dopuščala spreminjanje ali drugačnost za ženske, poimenuje mrk ženskosti in zavzema njegovo mesto« (Butler 2001a, 24–25).

Monique Wittig v zbranih *Esejih* (2000) (Kategorija spola, Nihče se ne rodi kot ženska, Zdrava pamet, O družbeni pogodbi in Pogled: univerzalni ali posebni?) pravi, da je binarnost biološkega spola konstrukt, ki služi reproduktivnim ciljem sistema prisilne ter naturalizirane heteroseksualnosti, in rešitev vidi v odpravi le-te, s čimer bo dosežen »pravi humanizem 'osebe', ki bo osvobojen okovov biološkega spola« (Butler 2001a, 31–35). »Stabilna in opozicionalna heteroseksualnost« (Butler 2001a, 34) je temeljni pogoj za enotnost binarnosti družbenega spola. Ženske se po njenem mnenju z identifikacijo s pripisanim biološkim spolom in priznavanjem kategorije žensk »z očitno seksualiziranimi značilnostmi ženskih teles« (prav tam) (hkrati pa čim manj pojavljanja kot družbena bitja in če že – opravičujoče), odrekajo potencialni svobodi in avtonomiji, ki je značilna za moške – saj moški po njenem ni spol, »moški ni moški, temveč je splošni« (Wittig v Butler 2001a, 32). In le z uničenjem biološkega spola, bi ženske lahko dosegle »status univerzalnega subjekta« (prav tam). Družbene razlike, med katerimi je tudi spolna razlika, vselej temeljijo na »ekonomskemu, političnemu, ideološkemu redu« (Wittig 2000, 10) – a se

uspešno prikazujejo kot »naravne« in s tem neškodljive. S tem, ko so družbene razlike sprejete kot »naravne« (npr. naravna binarna delitev spolov), lahko nemoteno opravljajo svoje funkcije in tako je naloga kategorije spola – zatiranje. »Zatiranje je tisto, ki ustvari spol, ne pa obratno« (Wittig 2000, 11). Spol obstaja le v kategorijah »spol, ki je zatiran, in kot spol, ki zatira« (prav tam). Tukaj je moški v vlogi zatiralca oziroma vladajočega, ženska pa v vlogi zatiranega – tega se moški zaveda in želi takšno delitev obdržati. Kot omenjeno v prejšnjem poglavju, so »misli vladajočega razreda (...) v vsakem obdobju vladajoče misli« (Marx in Engels v Wittig 2000, 14–15) in misel, katere osnova je primat razlike, je vladajoča misel (Wittig 2000, 15). Problem ostaja nerešen in neenakost nevprijetna, tj. naravna, dokler ni boja žensk – ker dokler ni boja, »tudi ni konflikta med moškimi in ženskami« (Wittig 2000, 13). Pri tem se Wittigova strinja s Ti-Grace Atkinson (v Wittig 2000, 35), ki rešitev in hkrati edini smisel feminizma vidi v boju za družbo brez spolov. Pri tem pa opozarja na geslo »biti ženska je čudovito«, ki med značilnostmi mita (ženske do drugačne od moških), kot ga opiše Simone de Beauvoir, izbere privlačno različico in iz nje naredi definicijo ženske. Ta definicija pa ni nujno najboljša za ženske, saj je še vedno pod vplivom zatiranja, tj. ničesar ne spreminja in »ne dvomi v kategorije 'moškega' in 'ženske', ki so politične kategorije in ne naravna dejstva« (Wittig 2000, 35). S tem, ko boj žensk ostaja zgolj boj za obrambo »ženske« in njeno krepitev, naj bi bil to nesmiseln boj, saj se ne loti uničenja tistega, kar ga dela zatiranega, tj. spola – kot na primer v primeru, ko zatirani delavci delujejo v smeri uničenja svojega (zatiranega) razreda (Wittig 2000, 35–36). Wittigova (2000, 48) vidi uničenje razreda žensk, z obveznim predhodnim uničenjem »heteroseksualnosti kot družbenega razreda, ki je osnovan na zatiranju žensk in ki ustvarja doktrino razlik med spoloma, da bi zatiranje upravičilo«, kot edino možnost za to, da bodo ženske spet »osebe«.

Nenazadnje pa Judith Butler, v knjigi *Težave s spolom: feminizem in subverzija identitete* (1990), idejo o konstrukciji družbenega spola spelje še dlje – po njenem družbeni spol predstavlja (zgolj) strategijo preživetja, ki v prisilnih sistemih deluje kot performans oziroma uprizarjanje (s kaznovalnimi posledicami v primeru uprizarjanja v nasprotju z heteronormativnimi družbenimi normami, kar Butlerjeva imenuje »spodletelost«). Posnemovalna struktura družbenega spola se na primer kaže skozi kulturne prakse preoblačenja (drag) in navzkrižnega preoblačenja (cross-dressing), tj. »pri oponašanju družbenega spola« (Butler 2001a, 146). Performans zahteva nenehno delovanje oziroma neskončno število ponovitev, da postopoma uspe ustvariti občutek identitete oziroma ohranja binarnost družbenega spola. Konstrukcija tako šteje kot uspešna, ko »izsili« prepričanje o tem, da je binarnost spolov nujna in naravna (Butler 2001a, 148–149; Butler 2001b, 294).

Ni namreč »bistva«, ki bi ga družbeni spol izražal ali popredmetil, ne objektivnega ideala, h kateremu bi težil – in ker družbeni spol ni dejstvo, idejo o njegovem obstoju ustvarjajo njegova razna dejanja, brez katerih ga sploh ne bi bilo. Torej je družbeni spol konstrukcija, ki praviloma zakriva svoj nastanek; molče prejemati kolektivni sporazum o performiranju, proizvodnji in vzdrževanju medsebojno ločenih in polarnih družbenih spolov kot kulturnih fikcij je zakrit s prepričljivostjo te proizvodnje – in s kaznijo, ki poskrbi za nestrinjanje z vero vanjo (Butler 2001a, 148–149).

Pa vendar je že v svojem začetku uprizarjanje spola obsojeno na neuspeh, tj. spodleti pri doseganju cilja, ki je ustvarjanje spolne identitete (Butler 2001b, 294). Izvirnik, ki naj bi se mu posameznik poizkušal približati je namreč nedosegljiv ideal. »Spol je praksa citiranja, imitacija, ki velja tako za ženske kot za moške, s tem pa je tudi razveljavljena vsakršna možnost dekonstrukcije spolne identitete, saj je ta sama zgrajena na principu notranje kontradiktornosti« (Vidmar 2001, 23–24).

»Družbeni spoli ne morejo biti ne pravi ne zmotni, ne realni ne navidezni, niti izvorni ali izpeljani« (Butler 2001a, 150).

Avtorice torej z različnimi pristopi dokazujejo družbeno konstrukcijo binarnosti biološkega in družbenega spola, iz katere sledi teza o naturalizirani heteroseksualnosti, ki s tem, ko ohranja heteronormativnost kot družbeno normo – služi krepitevi patriarhalne ideologije. Nadaljnja povezava teorije konstrukcije spola in analiziranje vloge oziroma reprezentacije ženske v narativnem filmu – s katero (so) feministke oziroma feministične filmske teoretičarke težile/težijo k razkrivanju dejavnikov (in njihovega izvora, predvsem s pomočjo psihoanalitične teorije), ki znotraj filma delujejo v smeri utrjevanja ideologije patriarhata – predstavlja temelj sledečega, tretjega, teoretskega dela.

4 FEMINISTIČNA FILMSKA TEORIJA

*We make her paint her face and dance.
If she won't be a slave we say that she don't love us.
If she's real, we say she's trying to be a man.
While puttin' her down, we pretend that she's above us. (...)*
John Lennon

4.1 OD SIMONE DE BEAUVOIR DO FEMINIZMA

Politična radikalnost Gibanja za osvoboditev žensk (*Women's Liberation Movement*) v kontekstu zgodovinskega trenutka konec šestdesetih let prejšnjega stoletja, ko so ženske v Zahodni Evropi in ZDA začele lobirati za izboljšanje politične reprezentacije ter spolno enakost, predstavlja začetek feminističnega gibanja in osnovo za vzpon feministične filmske teorije in kritike, ki je moč črpala prav iz teh liberalnih, levičarskih političnih bojev (Dobnikar 1985, vii–viii; McCabe 2004, 2). Za radikalne feministke družbo sestavljata dva razreda: »podprivilegirani« oziroma podrejeni razred žensk in razred moških, zatiralcev, ki svojo nadmoč utrjuje skozi družbene institucije kot so zakon, materinstvo, ljubezen, spolni odnosi (Dobnikar 1985, viii). To pa se nanaša na teorije, ki so že bile razdelane v poglavjih o konstrukciji spola (glej poglavje 3) ter ideologiji (glej poglavje 2) – ki deluje tako, da spodbuja družbeno nadvlado ene družbene skupine nad drugo (v tem primeru moških nad ženskami), za kar uporablja ideološke aparate, ki v vsakdanjem življenju utrjujejo (patriarhalno) ideologijo oziroma moško dominantnost – jo delajo samoumevno, naravno ter s tem neproblematično – in eden izmed njih je tudi film.

Na delovanje zgodnjih feminističnih iniciativ znotraj filmske teorije sedemdesetih let sta vplivala zgodovina feminizma drugega vala in teoretska dela o podobah žensk, ki so ustvarjene znotraj dominantne popularne kulture, tj. definirane s strani patriarhata in heteroseksualnosti (McCabe 2004, 3). *The Feminine Mystique* (1963) Betty Friedan velja za enega od prelomnih del feminizma drugega vala, pred začetkom katerega pa je izšel *Drugi spol* (1949) Simone de Beauvoir – predfeministično delo, na katerega so se nanašale, iz njega črpale in določene ideje tudi kritizirale feministične ter lezbične avtorice. Eksistencialistična predpostavka Beauvoirjeve o ženski kot Drugem je med feministkami drugega vala sprožila željo po razumevanju in iskanju razlage izvora zgodovinskega zatiranja žensk. Tako je Friedanova prepoznala dihotomijo devica/kurba, kot dominantno podobo kulturne reprezentacije žensk, ki se v ameriški povojni kulturi kaže v vlogah gospodinje in karieristke. Friedanova je potencialno emancipacijo žensk videla v spremembi teh

kulturnih podob in izobrazbi žensk, ki s tem lahko »dosežejo zrelost, identiteto, izpopolnjenost brez konflikta s spolno izpolnitvijo« (Friedan v McCabe 2004, 5–6). Ženska, o kateri govori Betty Friedan, je heteroseksualna belka srednjega razreda – feminizem šele kasneje razširi prostor svojega delovanja in se začne v odnosu do spola ukvarjati z reprezentacijami rase, družbenega razreda, etnične identitete, spolne usmerjenosti ... Kljub svojim pomanjkljivostim pa so te pionirske študije pomembne, saj ponudijo znanje o delovanju patriarhalnega sveta z namenom zatiranja žensk – »kultura je tako nasičena z moškim pogledom, da se ženska skoraj nikoli nima možnosti videti skozi svoje oči« (Firestone v McCabe 2004, 6). Tako je do sedemdesetih let feministična teorija postala razpoznavno področje, ki daje glas ženski politični zavesti – tu se uveljavi najbolj popularno geslo feminizma drugega vala, »osebno je politično«. Na eni strani deluje v smeri dekonstrukcije patriarhalne ideologije in njene samoumevnosti moške nadmoči, na drugi strani pa identificira nek nov prostor ženskega upora in artikulacijo alternativne, subjektivne ženske izkušnje (McCabe 2004, 6). »Problemi žensk niso privatni in osebni, zato tudi njihovo reševanje ni 'privatna zadeva'« (Mitchell v Dobnikar 1985, vii).

4.2 ZAČETN(IC)E FEMINISTIČNE FILMSKE ANALIZE

Začetne feministične analize podob žensk v (hollywoodskih) filmih so temeljile na raziskovanju stereotipnih podob žensk in ženskega telesa, poizkusih interpretacije spola ter njegove reprezentacije v odnosu do patriarhata. Namen takšne analize filmov je bilo razumevanje in izpostavljanje seksistične vsebine filmov ter načinov, kako mediji upodabljajo ter s tem konstruirajo žensko kot spolni objekt (McCabe 2004, 6–7). Med študije ponavljajočih stereotipnih podob žensk v filmih spadajo tudi tiste Molly Haskell (1973) in Marjorie Rosen (1973), ki sta skozi »teorijo refleksije« (reflection theory) poudarjali, kako zgodovinsko kategoriziranje žensk (kot npr. boginjo glamurja, »femme fatale«, požrtvovalno mater) negativno vpliva na gledalce in pozivali k bolj pozitivnim podobam žensk v filmih (Smelik 2007, 491). Za Rosen (v McCabe 2004, 8) Hollywood predstavlja institucijo, usmerjeno v produkcijo patriarhalne ideologije, zaradi česar je izjemno močan nosilec njenih idej in vrednot. S pomočjo teorije Simone de Beauvoir o patriarhalnih kulturnih mitih, ki vodijo posameznikovo dožemanje družbe, je Rosen prepoznala filmske podobe, ki so ženskam ponujene v identifikacijo – vendar pa te filmske verzije »ženskosti« vselej služijo moški kulturni dominantnosti. Ta proizvaja lažno zavest žensk, ki se ponuja kot pobeg v fantazijski svet skozi identifikacije s stereotipnimi podobami. Za Rosen takšne podobe žensk predstavljajo patriarhalni strah pred »izgubo moške družbeno-ekonomske in spolne moči« (prav tam) in kljub temu, da se reprezentacije žensk v filmu spreminjajo skupaj s spreminjanjem položaja žensk v javni sferi družbe in mnogimi ženskimi gibanji, ki se skozi zgodovino borijo za pravice žensk – filmska

industrija še vedno ženske nemalokrat upodablja kot spolne objekte ali nemočne žrtve; poleg tega pa zgolj nekoliko bolj pozitivne podobe žensk v filmih niso dovolj, da bi se spremenile globlje strukture znotraj filma. Haskell (v McCabe 2004, 9) se v okviru teze o zgodovinski vlogi kinematografije pri prikrivanju dosežkov žensk in poudarjanju moškega pogleda na svet, osredotoča na načine, s katerimi hollywoodski filmi reproducirajo družbene realnosti in izkrivljajo ženske izkušnje teh istih realnosti. »Ženska podoba je tako zapletena v preplet mitov in izmišljotin moških, da jo je težko videti jasno« (Haskell v McCabe 2004, 10). Haskell in Rosen sta kot pionirki na področju feministične filmske teorije pomembno prispevali k razumevanju kompleksne povezanosti reprezentacij filmskih podob ženske s patriarhalnimi miti, vrednotami in mnenji oziroma tem, kako je spolna razlika ukoreninjena v klasični filmski naraciji (Smelik 2007, 491); nista pa uspeli zagotoviti teoretskega okvira, znotraj katerega bi lahko prišlo do dekonstrukcije pojavnosti, o katerem sta pisali – saj »podobe niso samo preprosta refleksija družbenega sveta, ampak so ideološki označevalci« (McCabe 2004, 10). Tako so se feministke kulturnih študij – Claire Johnston, Pam Cook in ostale, obrnile k mejam semiotično-psihoanalitičnih teorij.

Claire Johnston s člankom *Women's Cinema as Counter-Cinema* (1975) predstavlja začetek nastajanja novih pristopov k filmski teoriji in kritiki, pri čemer se nanaša na teorije ideologije, semiotike in subjektivnosti (predvsem tiste Louisa Althusserja in Jacquesa Lacana). Z vključevanjem sodobnih pristopov psihoanalize se znotraj feminističnih filmskih teorij začne analiza kompleksnih nezavednih procesov, ki se dogajajo pri gledanju filmov, pri čemer ključno orodje raziskovanja predstavlja tekstualna analiza (McCabe 2004, 14). Johnston je bila tako ena prvih »feminističnih filmskih kritičark, ki so filmski tekst prepoznale kot semiotičen sistem znakov« (McCabe 2004, 18) in je, nanašajoč na Rolanda Barthesa in njegovo »semiotično razumevanje mitov kot označevalcev ideologije« (McCabe 2004, 19), opredelila žensko kot strukturo, kodo ali konvencijo znotraj filmskega teksta (Smelik 2007, 491). Mit okupira filmsko reprezentacijo, prenaša in preoblikuje ideologijo seksizma ter jo uprizarja kot nevidno – s tem pa označencu (ženski) »odvzema primaren (denotativen) pomen in ga zamenjuje s simbolnim (konotativim) pomenom« (McCabe 2004, 19). S prepoznavanjem »ženske kot znaka znotraj seksistične ideologije« (prav tam) lahko vidimo, kako ženska deluje kot projekcija moških fantazij in strahov oziroma je vselej negativno reprezentirana kot »ne-moški« (»not-man«) (Smelik 2007, 491). Pri tem se s pomočjo semiotičnega sistema znakov zatira in na novo vzpostavlja oziroma nadomešča ideja ženske – »ženska kot ženska« (»woman-as woman«) v filmskem tekstu ne obstaja (prav tam). Johnston ugotavlja, da kljub neločljivi povezanosti ideologije seksizma znotraj (hollywoodskih) filmskih tekstov in njihovega opiranja na stereotipe, končni produkti lahko vsebujejo notranja protislovja (McCabe 2004, 20).

4.3 LAURA MULVEY

Laura Mulvey v svojem tekstu *Vizualno ugodje in pripovedni film* (Visual Pleasure and Narrative Cinema, 1975) uporabi psihoanalitično teorijo kot orodje, s pomočjo katerega dokaže, »kako je nezavedno patriarhalne družbe strukturiralo filmsko formo« (Mulvey 2001, 271). Mulveyeva izhaja iz teorije oblikovanja subjektivnosti Jacquesa Lacana ter »modela spolne konstitucije subjekta« (Vidmar 2001, 20) Sigmunda Freuda (»željo imeti mater otrok nadomesti z željo biti kot oče, kar ga pripravi na pot odraslega življenja, v katerem bo, s tem ko je zasedel mesto očeta, deloval kot *subjekt*, ter si svobodno izbiral žensko kot spolni *objekt* na izpraznjenem mestu matere« (prav tam)) in nadaljnjo, s pomočjo freudovske teorije fetišizma in skopofolije dokaže, kako je subjektivna pozicija gledalca 'mainstream' pripovednega filma nujno »definirana kot moška« (prav tam).

Za začetek definira vlogo ženske pri nastajanju patriarhalnega nezavednega – ženska ima le dve funkciji in po tem, ko ju opravi, je njena vloga končana – »simbolizira grožnjo kastracije« (Mulvey 2001, 272) (manko penisa) in vzgaja (svojega) otroka v simbolno. Je označevalec moškega drugega, vselej nosilka in nikoli »ustvarjalka pomena« (prav tam). Obstaja znotraj simbolnega reda, ki moškemu omogoča, da s pomočjo jezikovnega obvladovanja »izzivi svoje fantazije in obsesije« (prav tam). Mulveyeva (2001, 273) se sprašuje, kako se je mogoče »boriti proti nezavednemu, ki je strukturirano kot govorica« in deluje znotraj jezika patriarhata – tukaj kot orodje raziskovanja patriarhata nastopi psihoanaliza.

Za Mulveyevo (2001, 275–277) je film, poleg tega, da je reprezentacijski sistem, vir različnih užitkov, med katerimi je tudi *skopofilija* (ugodje gledanja), ki je posledica »užitka uporabljanja druge osebe kot objekta seksualne stimulacije s pomočjo vida« (Mulvey 2001, 277). Skopofilija se lahko nadalje razvija v svojem narcisističnem aspektu (narcisizem in konstitucija jaza) in tako prihaja do *fetišizirane skopofilije*, s pozornostjo na človeškem telesu ter identifikacijo s podobo, vidno na filmu (prav tam). Skopofilija tako »implicira ločitev ljubezenske identitete subjekta od objekta na ekranu (aktivna skopofilija)«, s pomočjo narcisizma pa pride do identifikacije »jaza z objektom na ekranu skozi gledalčevo fascinacijo nad sebi podobnim in njegovo prepoznavo le-tega« (prav tam). Ugodje gledanja se v patriarhalnem kontekstu vsakdanjega življenja, katerega temelj je spolna neuravnoteženost, deli na aktivno/moško in pasivno/žensko. Moško je aktivno in poseduje moč – okoli njega se razvijajo dejanja in organizira pogled, žensko je pasivno in brez moči – je objekt za poželenje moškega (Smelik 2007, 491). Podoba ženske je oblikovana kot vizualni in seksualni objekt – je gledana in razkazovana za erotični učinek in vizualno ugodje moškemu, tj. oblikovana po moških fantazijah in željah. Zaznamuje jo *biti-gledan-ost* (to-be-look-at-ness) – »pritegne pogled in igra na moško željo ter jo označuje« (Mulvey 2001, 278–279). Z drugimi

besedami, moški je subjekt pogleda (aktivna vloga), ženska pa je objekt pogleda (pasivna vloga) – zaradi česar je gledalkina edina možnost identifikacije – »identifikacija z moškim pogledom« (Vidmar 2001, 20).

Mulveyeva še enkrat ponovi dvojno funkcijo ženske, le v drugem kontekstu – v vlogi biti »erotični objekt za junake znotraj zgodbe na ekranu in kot erotični objekt za gledalca v kinu, s preskakujočo napetostjo med pogledi na obeh straneh platna« (Mulvey 2001, 279). S prihodom v kino dvorano ali pred ekran računalnika, gledalec/gledalka svoj spol pusti pred vrati dvorane/dnevne sobe in »zasede dominantno spolno mesto moškega gledalca« (Vidmar 2001, 20–21), predpisano s strani filmskega teksta. S tem, ko se gleda iz moškega vidika, ženska kot gledalka reproducira lastno vlogo objekta (prav tam). Glede na zgoraj omenjeno heteroseksualno delitev na aktivno/moško in pasivno/žensko, tj. načela patriarhalne ideologije, ki ustvarjajo in podpirajo to strukturo oziroma delitev, »moški lik ne more prenašati bremena seksualne objektivacije« (Mulvey 2001, 280), saj bi s tem izgubil svojo moč, ki jo poseduje kot nosilec pogleda. Z osrednjim protagonistom (nosilcem pogleda in s tem moči) kot lastnim zrcalnim nadomestkom, se identificira gledalec (aktivna moč erotičnega pogleda) in s tem se moč protagonista (tistega, ki nadzoruje dogodke) preseli na gledalca, kar pri obema vzbuja občutke vsemogočnosti. »V nasprotju z žensko kot ikono, aktivni moški junak (ideal jaza identifikacijskega procesa) zahteva tridimenzionalni prostor, ki odgovarja prostoru zrcalnega prepoznavanja, v katerem je alienirani subjekt ponotranjil lastno reprezentacijo svoje imaginarne eksistence« (prav tam). Kljub mnogim filmom, v katerih je glavna protagonistka ženska, sta Pam Cook in Claire Johnston v *The Revolt of Mamie Stover* (1974) pokazali, da je moč ženske protagonistke zgolj navidezna (Mulvey 2001, 281).

Ženska figura ima znotraj psihoanalize vselej vlogo grožnje, saj s svojim mankom penisa implicira grožnjo kastracije in posledično vzbuja nelagodje. Okoli nje se vselej vrti aktivni pogled in naslada, vendar vselej z grožnjo po obuditvi tesnobe pred kastracijo, ki ga v svoji osnovi figura ženske označuje. Tako ima moško nezavedno dve opciji za pobeg strahu kastracije – zateče se k voajerizmu (užitek v spoznanju krivde in vzpostavitev nadzora skozi kaznovanje in odpuščanje krivi osebi – ženska mora umreti ali se poročiti (Smelik 2007, 492)) ali fetišizirani skopofiliji (stopnjevanje telesne lepote objekta, ki postane samo po sebi zadovoljujoče):

(...) ena je zaposlenost s ponovnim odigravanjem izvirne travme (preiskovanje ženske, demistificiranje njene skrivnosti), ki ga kompenzira z razvrednotenjem, kaznovanjem ali rešitvijo krivega objekta (za ta način so tipične zadeve, s katerimi se ukvarja film noir); druga je popolna utajitev kastracije z zamenjavo objekta s fetišskim objektom ali obratom

reprezentiranega lika samega v fetiš, tako da postane pomirjajoč in ne nevaren (od tod precejavanje, kult ženske zvezde) (Mulvey 2001, 282).

Značilnosti kinematografije so oblikovane skozi ugodje gledanja oziroma skopofilični nagon in oblikovanje identifikacijskih procesov z dejanji libida jaza – patriarhalni red tako skozi pripovedni film utrjuje lastno ideologijo s pomočjo reprezentacije ženskih podob, ki nastopajo kot pasivne surovine aktivnemu moškemu pogledu. S pomočjo pripovedi, montaže, sprememb v oddaljenosti, tj. protagonistovo obvladovanje dimenzije časa in filmsko obvladovanje dimenzije prostora, se ustvarja napetost in hkrati filmski kodi, ki s pomočjo *pogleda, sveta in objekta* («a gaze, a world and an object» (Mulvey 2001, 287)) »producirajo iluzijsko, ukrojeno po meri želje« (prav tam).

Mulveyeva (2001, 288) kot ključno vidi razstavljanje voajeristično-skopofiličnega pogleda, saj je le-ta tisti, ki je glavni vir filmskega užitka. Poznamo tri filmske poglede: pogled kamere (med snemanjem), pogled gledalstva (med gledanjem končnega produkta) in pogled med osebama (znotraj filma – »znotraj iluzije na ekranu« (prav tam)). Pa vendar se prva dva, v skladu s konvencijami pripovednega filma, poizkuša zanikati in podrediti tretjemu pogledu – tistemu med protagonistoma znotraj filma. Cilj tega je »izločiti vsiljivo prisotnost kamere in preprečiti v občinstvu distanco vzbujujoče zavedanje« (prav tam). Kljub temu prihaja do protislovja, saj »ženska podoba kot grožnja kastracije nenehno ogroža enotnost diegeze in prodira skozi svet iluzije kot nadležen, negiben, enodimenzionalen fetiš. Na ta način sta dva pogleda, materialno prisotna v času in prostoru, obsesivno podrejena nevrotičnim potrebam moškega jaza« (prav tam).

Ta kompleksna interakcija pogledov je specifična za film. Prvi udarec proti monolitnemu kopičenju tradicionalnih filmskih konvencij (ki so se jih že polastili radikalni filmski ustvarjalci) ima cilj osvoboditi pogled kamere v materialnost časa in prostora ter pogled občinstva v dialektiko strastne odmaknjenosti. Ni dvoma, da to uničuje zadovoljstvo, ugodje in privilegij »nevidnega gosta« ter osvetljuje način, kako je film odvisen od voajerističnih aktivno/pasivnih mehanizmov (Mulvey 2001, 288–289).

Tukaj bi pomembno vlogo lahko odigral alternativni film kot del *feministične proti-kinematografije* (feminist counter cinema), ki bi v svojem radikalno političnem in estetskem smislu izzval kategorizacije in reprezentacije 'mainstream' filma – njegove zastarele in zatiralske oblike, tj. bi bilo smiselno »prelomiti z naravnimi pričakovanji ugodja, da bi spočeli novo govorico želje« (Mulvey 2001, 273–274; Smelik 2007, 492).

V povezavi z vlogo feministične kinematografije Teresa de Lauretis (v Smelik 2007, 494) predlaga, naj le-ta ne uniči oziroma ne zavrne povsem pripovednega in vizualnega užitka – v svojih identifikacijah naj ga raje definira (s pomočjo protagonistov, podob, kamere) kot »ženskega, ženstvenega ali feminističnega«.

4.4 KRITIKE IN ODZIV MULVEYEVE

V skladu z odmevnostjo in splošno obravnavanostjo teksta znotraj feminističnih teorij, so se kmalu pojavile tudi kritike določenih tez, ki jih je Mulveyeva podala v tekstu *Vizualno ugodje in pripovedni film*. Dve najpogostejše izpostavljeni kritiki se nanašata na prezrto vprašanje ženskega gledalstva oziroma ženskega pogleda (kar pomeni nezmožnosti ženskega užitka) ter na predstavitev moškega pogleda kot osnovne strukturalne matrice zahodne vizualne kulture.

Elsaesser in Buckland (2002, 254) pa na kratko povzameta še štiri kritike teorije Mulveyeve, ki so:

- očitek heteroseksističnosti argumentov (Doane and Bergstrom),
- očitek, da teorija (vsaj sprva) ne dopušča možnosti lezbične identifikacije,
- očitek o zmanjševanju pomena oziroma razvrednotenju »mazohizma kot 'izvirnega' subjekta pozicije filmske pozicije« (prav tam) ter da
- Mulveyeva ideološko konstrukcijo spolne identitete označi za uspešen hegemoničen proces – kljub možnosti, da je patriarhalno formiranje identitete s strani filma le delno uspešno. Zaradi tega lahko izgleda kot da teorija Mulveyeve ideologiji s pomočjo popularne kulture pomaga pri konstruiranju spolnih identitet.

V eseju *Afterthoughts on »Visual Pleasure and Narrative Cinema« inspired by King Vidor's Duel in the Sun (1946)* (1981) je Laura Mulvey posodobila nekaj tez iz teksta *Vizualno ugodje in pripovedni film*. Ključen je razvoj dveh idej – možnost ugodja (njegovega izvora in kompleksnosti) ženskega gledalstva ob gledanju filmov/tekstov, ki so moško orientirani ter vpliv ženske protagonistke kot osrednjega lika naracije na film/tekst oziroma identifikacije, ki iz njega izhajajo (Mulvey 1981). S tem se od dotedanje analize reprezentacij ženske zanimanje Mulveyeve odmakne k raziskovanju odzivov ženskega gledalstva, pri čemer ima ključno vlogo melodrama kot »tipično« ženski žanr (Nelmes 2012, 273–274).

Glede prve ideje – možnosti ženskega ugodja ob gledanju moško orientiranih tekstov, je po Mulveyevi možno dvojje: ženska je lahko odtujena od maskuliniziranih podob na platnu in ugodja ob gledanju ne more izkusiti; ali pa se ženska gledalka identificira z aktivnim moškim

protagonistom, tj. sprejme maskuliniziran pogled (ki izhaja iz ugodja pozabljenega zgodnjega predjudicialnega obdobja spolnosti, ko naj bi po Freudu oba spola izražala t. i. vzorce moškega ravnanja) – s tem pa lahko nezavedno oziroma skrivoma uživa v aktivnosti in nadzoru, ki jih takšen pogled omogoča. Mulveyeva torej združi tri elemente: Freudov koncept »moškosti« v ženski, identifikacijski sprožilec logike pripovednega ter željo ega o lastni, fantazijski aktivni vlogi. Vsi trije elementi kažejo, da z materializacijo želje znotraj kulturnega okolja postane za žensko (od otroštva naprej) transseksualna identifikacija navada, ki se lahko prelevi v sekundarni značaj – le-ta pa se stežka občuti kot naraven, saj se premikanje v »izposojenih transvestitskih oblačilih« (Mulvey 1981) izkaže za precej nemirno.

Glede druge ideje – ženske protagonistke kot osrednjega lika naracije ter vprašanja njenega vpliva na film/tekst oziroma identifikacije, ki iz njega izhajajo – pa Mulveyeva (1981) trdi, da so ženske protagonistke pogosto prikazane kot »nezmožne doseganja stabilne seksualne identitete«. Pri tem se pojavlja konflikt želje med medsebojno izključujočo »'pasivno' ženskostjo in regresivno 'moškostjo'« (prav tam).

Feministična filmska teorija se je v veliki meri naslanjala na psihoanalitične teorije Freuda in Lacana – niso se pa vse feministične teoretičarke strinjale s temi pristopi (oziroma jih niso videle kot edinih možnih). Tako so nekatere predlagale, da se k feministični filmski kritiki pristopi s pomočjo drugih teoretskih pristopov; med njimi je Tania Modleski, ki je najbolj poznana po svojem raziskovanju del Alfreda Hitchcocka. Modleskijeva v svojem delu *The Women Who Knew Too Much* (1988) spodbuja k manj moško orientiranim verzijam gledalstva, s čimer bi se feministična psihoanalitična teorija razvijala v bolj zahtevni in inventivni smeri. Mulveyevi očita, da v delu *Vizualno ugodje in pripovedni film*, ne dopušča »kompleksne narave reprezentacij«, ampak se drži stereotipnega argumentiranja pasivnega ženskega objekta v nasprotju z aktivno moško vlogo. Modleskijeva trdi, da sta v Hitchcockovih filmih (ki so bili ravno zaradi pogoste rabe voajerizma in pogleda, vselej predmet feminističnega raziskovanja) oba, moški in ženska, objekta pogleda in nosilca želje – torej je ženska identifikacija kompleksnejša, kot je bila prikazana v preteklih feminističnih tekstih in vselej ostaja dvojna – gre tako za identifikacijo s pasivnim ženskim, kot z aktivnim (načeloma) moškim subjektom (Nelmes 2012, 274–275).

4.5 SAMOOCENITEV IN NADALJNJA FRAGMENTACIJA RAZVOJA FEMINISTIČNE FILMSKE TEORIJE

Teorija Laure Mulvey kljub (v prejšnjem podpoglavju prestavljenim) kritikam in njenem kasnejšem

odzivu nanje (v obliki eseja *Afterthoughts on »Visual Pleasure and Narrative Cinema«*) ostaja ena od temeljnih predstavnic feministične filmske teorije. Skozi desetletja, ki so sledila, pa so filmske teoretičarke in teoretiki še naprej razvijali in odstirali pomene znotraj filmov/pripovedi/podob, ki so se do takrat uspešno izmikali teoretizaciji. Pri tem so izjemnega pomena: koncept maškarade, koncept ženskega pogleda, ženske subjektivnosti in ženske želje, gejevska in lezbična kritika, feministična filmska teorija v povezavi z raso, koncept moškosti ter »queer« teorija.

MAŠKARADA

Koncept maškarade je, poleg Claire Johnston, raziskovala in teoretizirala Mary Ann Doane v delu *Film and the masquerade: theorizing the female spectator* (1982). Doanova maškarade ni razumela zgolj kot navzkrižno preoblačenje (cross-dressing) (ženske protagonistke v moškega), ampak kot »masko ženskosti« (Smelik 2007, 495), ki ženski omogoča distanco od podobe. Ženska kot gledalka je načeloma konzumirana/definirana s strani podobe, namesto da bi jo konzumirala/definirala, tj. je podoba ona sama. In le s tem, ko ženskost postane maska (nošena s strani ženske), lahko »žensko gledalstvo ustvari potrebno razliko med sabo in reprezentirano ženskostjo na ekranu« (prav tam).

ŽENSKI POGLED, SUBJEKTIVNOST IN ŽELJA

Ann Kaplan je v analizi žensk v hollywoodskih filmih sedemdesetih in osemdesetih prejšnjega stoletja trdila, da »ženski liki lahko posedujejo pogled ter lahko celo naredijo moški lik za objekt svojega pogleda, vendar zaradi svoje ženskosti, ta želja nima moči« (Smelik 2007, 495). Nadaljnjo je Jackie Stacey trdila, da so feministične filmske kritičarke ženski pogled do takrat obravnavale izjemno negativno in sicer izključno kot »moški, mazohističen in marginalen« (prav tam). Gertrude Koch je kot ena prvih feministk prepoznala možnost ženskega užitka ob podobi ženske lepote. Kot primer je izpostavila fatalno žensko (*vamp* kot zapeljivka), ki predstavlja »pozitivno podobo avtonomne ženskosti« (prav tam). Po Kochovi je fatalka oziroma vamp ženska »falična« in ne fetišizirana ženska, ki s kontradiktornimi podobami ženskosti predstavlja preseganje tradicionalno definiranega pogleda. Carol Clover pa trdi, da se tako moški gledalec kot ženska gledalka identificirata biseksualno (prav tam).

Teresa de Lauretis, skozi raziskovanje strukturalnih reprezentacij ženske v filmih trdi, da »subjektiviteta ni fiksna entiteta, ampak konstanten proces samoprodukcije« (Smelik 2007, 496).

Subjektivnost se lahko reproducira skozi naracijo, saj so narativne strukture (in ne vsebina) opredeljene z ojdipalnimi željami (le-te pa so največkrat razumljene kot ekonomsko-družbeni način nadzora moškega nad žensko ter hkrati (po)kažejo seksualni izvor subjektivnosti). S pomočjo naracije (ki razdeli vloge in pozicije moči) je ženska »zapeljana« v ženstvenost – »ženski subjekt je narejen tako, da si želi ženskosti« (prav tam). Pri tem obrne tezo Laure Mulvey in pravi, da ne samo, da zgodba zahteva sadizem – »sadizem zahteva zgodbo« (prav tam). Želja ženskega lika ni mogoča, naracija se izide v uničenje ali teritorializacijo ženske – pri čemer »tehnike filmske naracije odražajo in ohranjajo oblike družbenega zatiranja žensk« (prav tam). De Lauretisova definira (le) dva načina identifikacije ženske gledalke: *bodisi/ali* (either/or) identifikacijo, ki je izključujoča oziroma spremenljiva ter predstavlja identifikacijo z aktivnim moškim likom, tj. identifikacij s *pogledom* ali s pasivno žensko vlogo – identifikacijo s *podobo*. Drugi način predstavlja *oboje/in* (both/and) identifikacija, ki je simultana in pomeni dvojno identifikacijo s protagonistom naracije ter likom naracijske podobe. Tako je ženski kot gledalki omogočena identifikacija z aktivno in pasivno pozicijo želje – kljub temu, da je ta način identifikacije navidezno pozitiven, De Lauretisova opozarja, da služi zgolj kot »dovoljenje« gledalca, s pomočjo katerega se preko naracije, žensko premami v ženskost. »Ženska je v svojem temelju nereprezentativna kot subjekt želje; lahko je reprezentirana le kot reprezentacija sama« (De Lauretis v Smelik 2007, 496).

Feministična filmska teorija je od osemdesetih let naprej postajala vse bolj fragmentirala – predvsem s pomočjo poudarka, da kategorija ženske ni homogena, pri čemer sta izstopali dve teoretski kritiki, ki sta opozarjali na (ne)obravnavo določenih družbenih skupin, ki so bile v sklopih feministične filmske kritike do tedaj spregledane. Gre za način obravnave temnopolte populacije ter kritiko heteroseksualne zaznamovanosti iz psihoanalize izhajajočih feminističnih filmskih teorij, na katero so med prvimi opozorile lezbične feministke.

GEJEVSKA IN LEZBIČNA KRITIKA

Kritiki omejujoče spolne dihotomije znotraj psihoanalitične feministične filmske teorije je sledilo ponovno branje hollywoodskih filmov s strani gejevskih in lezbičnih kritikov/kritičark. Primer so filmi, v katerih žensko prijateljstvo na več mestih nakazuje na lezbični odnos; »prave« lezbijke znotraj zgodbe služijo prikazu, da prijateljstvo dveh glavnih likov ne gre v tej smeri; ženske prijateljice postanejo ljubimke ali pa »žensko prijateljstvo, znotraj katerega lezbično ostane neizrečeno, služi kot vir moči in inspiracije« (Smelik 2007, 498). Na drugi strani so, kljub temu da so ostajale kritike glede »zatiranja« gejev v filmih oziroma nezadovoljstvo glede homofobnega

prikazovanja erotičnih užitkov, mnenja ostajala deljena in so bili tudi teoretiki, ki so izražali zadovoljstvo nad sadomazohističnimi elementi filmov. Richard Dyer (v Smelik 2007, 499) je tako trdil, da je »ponovno politično zanimanje za perverzne spolnosti naredilo film odprt za freudovska branja filmske erotike v smislu družbeno-zgodovinskih odnosov med spolnostjo in močjo«.

FEMINISTIČNA FILMSKA TEORIJA IN RASA

Še ena v vrsti kritik konvencionalne feministične filmske teorije je tista *črnega feminizma* (Black feminism), ki ji očita neuspeh pri naslavljanju rase in etnije. Teoretičarke so predlagale spremembo oziroma dopolnitev k feministični teoriji in sicer, da črna ženska funkcionira kot objektificiran Drugi znotraj (bele) feministične teorije (McCabe 2004, 11). Jane Gaines si je prizadevala, da bi se črna feministična teorija vključila kot zgodovinski filmsko-teoretski pristop k razumevanju delovanja spola v povezavi z raso in razredom. Prav tako pa bi takšna vključitev pripomogla k preseganju (negativnih) stereotipnih podob temnopoltih žensk znotraj filma (ena od teh je problematičnost seksualnosti temnopolte ženske, ki zaradi svoje nepoznanosti znotraj belega patriarhata, predstavlja za moško nezavedno še večjo nevarnost oziroma strah kot pa seksualnost bele ženske). Na drugi strani je (seksualni) pogled družbeno prepovedan temnopoltemu moškemu, ki je po Gainesovi, znotraj filma, konstruiran kot posiljevalec (kljub zgodovinskim dejstvom iz časov suženjstva in tudi po njem, ko je bil posiljevalec temnopolte ženske bel moški) – ter tako (ne vselej zgolj simbolno) kastriran s strani belega moškega. Takšen scenarij spolnega nasilja, zatiranja in preganjanja pod vprašaj postavlja Ojdipov mit. Spolna razlika mora biti nujno »kontekstualizirana in historicizirana« (Smelik 2007, 499). V delu *The Oppositional Gaze* (1992) bell hooks zagovarja tezo, da temnopolta ženska gledalka ob gledanju hollywoodskih filmov nujno zavzame opozicijsko stališče (ne identificira se niti z moškim pogledom niti z belo žensko kot mankom), saj je ženska fetišizirana v teh filmih – bela. Za hooksovo to predstavlja začetek opozicijskega gledalstva temnopolte ženske (White 1998, 121; Smelik 2007, 500).

O MOŠKOSTI

Feministične teoretičarke, kljub temu da so nenehno razkrivale patriarhalne oziroma moško dominantne vzorce zahodne kulture, dolgo niso teoretizirale moškosti, moške subjektivnosti ali moške seksualnosti. Pam Cook je s člankom *Masculinity in Crisis* (1982) odprla novo polje raziskovanja znotraj feminističnih teorij. Med drugim se je spraševala o moškem telesu kot objektu ženskega pogleda ali pogleda drugega moškega ter o tem, kako moško telo postane označevalec falusa. »Podoba moškega telesa kot objekta pogleda je polna nasprotij, potlačitve in zanikanja«

(Smelik 2007, 500). Ker je falus hkrati simbol in označevalec, ga moški nikoli ne more v celoti simbolizirati. In kljub temu, da ima moški subjekt znotraj patriarhata privilegiran odnos do falusa, bo vselej zaostajal za faličnim idealom. Posledično feminizacija moškega spektakla prinaša dve potencialni nevarnosti za nastopajočega moškega: ker funkcionira kot objekt želje lahko postane objekt posmeha ter »znotraj heteroseksualne kulture so lahko proti njemu sprožene obtožbe o homoseksualnosti« (Neale in Tasker v Smelik 2007, 500). To, da so razprave o moškosti znotraj kinematografije vzbudile vprašanje homoseksualnosti in homoseksualne želje, Mark Simpson pozdravlja, prav tako kot »dekonstrukcijo moškosti kot avtentične, naravne, koherentne in dominantne« (Smelik 2007, 500).

QUEER TEORIJA

Gejevske študije moškosti nemalokrat mejijo na *camp* branja moškega spektakla (Medhurst in Simpson v Smelik 2007, 501), pri čemer *camp* predstavlja definicijam izmuzljiv koncept – zgodovinsko je *camp* povezan z medsebojnim prepoznavanjem (ponekod še vedno kaznive) homoseksualnosti v petdesetih letih prejšnjega stoletja in kasneje kot »bizarno obnašanje tiste značilne 'drugačne' manjšine, ki je svojo obupanost zaradi družbenega nesprejemanja skrivala ravno za to bizarnostjo« (Rodic 2011). S postmodernizmom osemdesetih in devetdesetih pa so *camp* oziroma njegove strategije postale del 'mainstream' pop kulture. *Camp* branja filma so nasprotujoča tistim popularne kulture, saj ponujajo identifikacije in želje, ki jih dominantna kultura homoseksualnosti ne priznava. Subkulturni *camp* in postmoderna teorija se nagibata k »ironiji, igri in parodiji, nenaravnosti in performativnosti ter preseganju konvencionalnih pomenov spola« (Smelik 2007, 501). Queer teorija tako s pomočjo konceptov – *camp*a in performativnosti spola Judith Butler – raziskuje filmske reprezentacije in odzive gledalstva, pri čemer se nanašala na psihoanalitično feministično teorijo razumevanja spolne identitete kot nestabilne, kritizira heteroseksistične predpostavke (denaturalizirala moškost ter ženskost) in daje glas novim kulturnim politikam (White 1998, 130).

Po pregledu temeljnih teoretskih stičišč feministične filmske teorije zadnjih štiridesetih let sledi zadnji teoretski del – o zgodovini slovenskega filma, slovenskih filmskih junakinjah ter (slovenskih) filmskih režiserkah, ki predstavlja končno točko teoretskega okvirja pred nadaljnjo analizo dvanajstih slovenskih celovečercercev ter konstrukcije spola in razmerij moči znotraj njih.

5 SLOVENSKI FILM

Je slovenska kinematografija seksistična? Nesmiselno se je pretvarjati, da ni. Zagotovo potrebujemo več režiserk in protagonistk. Na splošno so ženske filmske vloge pretežno stereotipne, in slovenski film ni nikakršna izjema.

Sonja Prosenec

Film je kompleksna oblika umetnosti in hkrati kulturna institucija, katere vpliv se širi in občasno celo presega dobo, v kateri je proizveden (Pramaggiore in Wallis 2008, 2). Film v procesu njegove proizvodnje soustvarjajo sektorji, ki se stikajo na področjih »umetnosti, industrije in tehnologije« (Pramaggiore in Wallis 2008, 4). Znotraj kulturnih študij se pogosto poudarja pomen moči v smislu pomembnosti nadzora ene družbene skupine nad sredstvi kulturne produkcije in tudi v primeru filma je to lahko nadzor moških (kot večinskih proizvajalcev) nad tem, kako je spol reprezentiran znotraj 'mainstream' kinematografije. Filmske študije si s pomočjo ideološke tekstualne analize prizadevajo prikazati, kako se skozi naracijo, naslavljanje gledalca, vizualno in zvočno retoriko konstituira dožemanje družbene realnosti – in to na način, da gledalcu na prvi pogled sploh ni opazno, kako namerno skonstruirana je filmska pripoved (Dyer 1998, 8). Film je odločno orodje za to, da se določena sporočilnost prikazuje zgolj kot (po)snemanje realnosti.

V filmskem zgodovinopisju različni avtorji delijo (svetovni) razvoj filma na več obdobj, ki so velikokrat tri: »Nemi film«, »Zvočni film« in »Moderni film« (Nowell – Smith v Vrdlovec 2013, 7) ali »Zgodnji film«, »Povojni film« in »Novi tokovi« (Ezra v Vrdlovec 2013, 7). Zdenko Vrdlovec (2013, 7–8) pa zgodovino slovenske kinematografije razdeli na štiri obdobja, ki sovpadajo s štirimi različnimi političnimi sistemi oziroma državnimi formacijami, katerim je Slovenija v vsakem od obdobj pripadala, in so tako zakonsko, institucionalno in kulturno zaznamovale slovenski film ter njegov razvoj. Prvo obdobje je Kino brez filma (1896–1919), ko je bila Slovenija del avstro-ogrske monarhije, drugo je Nemo obdobje z začetki zvoka (1919–1945) pod Kraljevino Srbov, Hrvatov in Slovencev, tretje zaznamuje Nastanek in razvoj nacionalne kinematografije (1945–1991) s Slovenijo kot republiko v Socialistični federativni republiki Jugoslaviji in zadnje, četrto obdobje (v katerem se nahajamo danes) Novega vala (1991–2015), ki traja odkar je Slovenija postala samostojna država.

Stanković (2012, 35–38) slovenskemu filmu pripiše v prvi vrsti ukvarjanje s tematikami »nacionalne zgodovine, literarne tradicije in političnega zatiranja«, hkrati pa ga nemalokrat preveva določena mera introvertiranosti, eksistencializma ter resnobe – zaradi česar se po stilu približuje

art filmu.

V drugem zgodovinskem obdobju – nemega filma, z začetni zvoka, je bil posnet film *V kraljestvu Zlatoroga*, režiserja Janka Ravnika. V kraljestvu Zlatoroga je »alpinistični« film o vzponu na Triglav, ki so ga začeli snemati leta 1928, premierno pa je bil prikazan leta 1931 in velja za prvi nemi črno-beli slovenski celovečerni film (Vrdlovec 2013, 68). Kljub temu, da *V kraljestvu Zlatoroga* in *Triglavske strmine* (Ferdo Delak 1932, ki je drugi slovenski celovečerni film) nista »prava« igrana (pa vendar ne povsem »neigrana« filma), »sta 'fundamentalna', utemeljena in utemeljujoča se kot slovenska« (Vrdlovec 2013, 80), saj je »slovensko občestvo konstituirano tako na družbeni kot družinski ravni« (prav tam).

Med drugo svetovno vojno je bil film oziroma filmska produkcija v Sloveniji uporabljena na obeh (v vojni nasprotnih si) straneh – pri čemer je glavno vlogo igrala produkcijska hiša *Emona Film*. Po koncu vojne pa je (tudi) slovenska kinematografija s strani Jugoslovanske vlade dobila finance za svoj razvoj, ki naj bi (po Leninističnem vzoru) služil pozitivnemu prikazovanju na novo vzpostavljenega komunističnega političnega sistema – posledica česar je bila, da so bili prvi jugoslovanski celovečerni filmi nujno partizanski filmi. Film je bil tako prepoznan kot umetniška forma z največ propagandnega potenciala (Stanković 2012, 39–40). Rezultat je bilo leta 1945 v Beogradu ustanovljeno *Državno filmsko podjetje* (Državno filmsko poduzeće), ki je bilo razdeljeno na šest filmskih studiov (za produkcijo in distribucijo) t. i. podružnic posameznih federativnih republik – v Sloveniji je bil to *Triglav Film*. Leta 1946 je Triglav Film izdal razpis za »prvi slovenski celovečerni umetniški film« (Vrdlovec 2013, 129), izid katerega je bil leta 1948 izdani film Franceta Štiglica *Na svoji zemlji*, ki je tako postal prvi slovenski zvočni igrani celovečerni film ter predstavlja močno filmsko metaforo slovenskega partizanskega boja. Prvi slovenski povojni film, posnet brez ideološkega naboja, je bil otroški film *Kekec* (Jože Gale, 1951).

Visoka povojna vladna vlaganja v jugoslovanski film so se leta 1952 z novim Filmskim zakonom – končala, kar je jugoslovanske filmske studie pripeljalo do pospešene komercializacije, hkrati pa so bili do določene meje »osvobojeni« »političnih pritiskov in ideološke kontrole« (Stanković 2012, 41–42). Triglav Film je tako pričel sodelovati s čehoslovaškim režiserjem Františkom Čápom, ki je ustvarjal lahkotne, a inteligentne romantične komedije kot sta na primer *Vesna* (1953) in *Ne čakaj na maj* (1957). Vmes je Čáp posnel partizanski film *Trenutki odločitve* (1955), ki je bil zaradi poziva k spravi vojnih nasprotnikov, prvi slovenski film, ki ga je doletela cenzura (prav tam).

Leta 1956 je ustanovljeno drugo slovensko filmsko podjetje – *Viba Film*, ki naj bi se osredotočilo

na produkcijo »resnega« slovenskega filma. V naslednjem desetletju Viba Film postne najvplivnejši nacionalni filmski studio in nazadnje leta 1966, ko Triglav Film objavi stečaj, prevzame oziroma odkupi njegove filmske prostore. Poleg tega je leta 1958 začela z oddajanjem prva Jugoslovanska televizijska postaja, del katere je bila s strani republike Slovenije ustanovljena RTV Ljubljana (Stanković 2012, 42–43).

Šestdeseta leta prejšnjega stoletja je v prostoru slovenske kinematografije zaznamoval avtorski film, katerega najvidnejši predstavniki so bili Boštjan Hladnik (*Ples v dežju* (1961), *Peščeni grad* (1962), *Sončni krik* (1968), *Maškarada* (1971) in *Ubij me nežno* (1979)), Matjaž Klopčič (*Zgodba, ki je ni* (1967), *Papirnati avioni* (1967), *Sedmina* (1969), *Cvetje v jeseni* (1973) in *Vdovstvo Karoline Žašler* (1976)), Jože Pogačnik (*Grajski biki* (1967)) in Jože Babič (*Veselica* (1960) in *Po isti poti se ne vračaj* (1965)). Hladnik in Klopčič sta študirala v Parizu, kjer je nanju vplival francoski novi val, kar je njune filme napolnilo z zgodbami o ljubezni, prepletenimi z erotiko, umetniško senzibilnostjo, seksualno svobodo in, za slovenski prostor, edinstvenim filmskim stilom. Če lahko rečemo, da njihovi filmi pišejo hipijevsko poglavje slovenske kinematografije, je Pogačnikov filmsko-pripovedni slog trši – skoraj rokenrolovski (Stanković 2012, 43–46).

V obdobju šestdesetih let so bili posneti še *Balada o trobenti in oblaku* (1961), *Tistega lepega dne* (1962), *Ne joči, Peter* (1964) ter *Amandus* (1966) Franceta Štiglica, *Srečno, Kekec* (1964) (prvi slovenski barvni film) ter *Kekčeve ukane* (1968) Jožeta Galeta. To obdobje velja za eno najproduktivnejših v zgodovini slovenskega filma – na eni strani zato, ker sta Hladnik in Klopčič posnela filme, primerljive z najboljšimi evropskimi filmi in na drugi strani zato, ker je slovenski filmski prostor dobil dela, ki so kritično prevpraševala »dominantne politične in ideološke konstrukte« in s tem doprinesla k »procesu politične pluralizacije« prihodnjih desetletij (Stanković 2012, 46–47).

Obdobje sedemdesetih let zaznamujejo »filmi dediščine, umetniški film, komercializem in socialni feljton« (Stanković 2013, 341), pri čemer je opaziti precejšnje število filmov z nostalgичnimi adaptacijami literarnih del poznega devetnajstega in začetka dvajsetega stoletja (Stanković 2012, 48). Prvi takšen je bil adaptacija romana Ivana Cankarja, *Na klanecu*, ki je v filmski verziji Vojka Duletiča izšel leta 1971. France Štiglic je v tem obdobju posnel filme *Pastirci* (1973), *Povest o dobrih ljudeh* (1975), *Praznovanje pomladi* (1978) in *Veselo gostivanje* (1984). Najpopularnejši filmi sedemdesetih leti pa so urbane komedije in otroški filmi – *Pomladi veter* (1974) in *Ko zorijo jagode* (1978) Rajka Ranfla, *To so gadi* (1977) Jožeta Bevca ter *Sreča na vrvi* (1977) Janeta Kavčiča (Stanković 2012, 48–49).

Osemdeseta leta za slovenski film predstavljajo leta krize – na eni strani so vse večja politična, ekonomska in ideološka trenja znotraj Jugoslavije (ki so pospešeno naraščala po smrti Josipa Broza Tita in nazadnje rezultirala v razpadu skupne države), na drugi strani pa je slovenska filmska industrija skoraj propadla po neuspešnem, a izjemno dragem poizkusu snemanja filma Dražgoška bitka. Najodmevnejši, uspešno posneti filmi pa so *Nasvidenje v naslednji vojni* (1980) srbskega režiserja Živojina Pavlovića, posnet po romanu Vitomila Zupana (*Menuet za kitaro*); *Splav meduze* (1980) in *Rdeči boogie ali Kaj ti je deklica* (1982) Karpa Godine, *Poletje v školjki* (1985) in *Poletje v školjki 2* (1988) Tuga Štiglica, *Krizno obdobje* (1981) in *Butnskala* (1985) Francija Slaka (Stanković 2012, 49–51).

Po osamosvojitvi Slovenije leta 1991 nastopi t. i. »novi val« slovenske kinematografije, katerega prvi izdelek je film *Babica gre na jug* (1991), ki ga je režiral Vinci Vogue Anžlovar. Obdobje devetdesetih let zaznamuje producerski pluralizem, za razliko od preteklega monopola Viba Filma – posledica česar je povečanje števila posnetih celovečercer, prav tako pa tudi število filmskih celovečernih prvencev – zaradi česar lahko rečemo, da je »poosamosvojitveni slovenski film v veliki meri delo novih generacij režiserjev« (Vrdlovec 2013, 653). Med najboljše režiserje s prvenci iz devetdesetih let spadajo Metod Pevec s *Carmen* (1995), Andrej Košak z *Outsiderjem* (1997), Igor Šterk z *Ekspres, ekspres* (1997), Janez Burgez z *V leru* (1999), Sašo Podgoršek in njegov film *Temni angel usode* (1999) (Vrdlovec 2013, 675–683 in 697–700).

Leta 2000 je svoj režijski prvenec posnel Miha Hočevar in sicer *Jebiga*, po tem pa (poleg *Na planincih* (2004)) še najbolj gledan celovečerec samostojne Slovenije – *Gremo mi po svoje* (2010) in njegovo nadaljevanje *Gremo mi po svoje 2* (2013). Med ostale najboljše gledane filme od preloma tisočletja naprej spadajo: *Porno film* (2000) Damjana Kozoleta, *Zadnja večerja* (2001) Vojka Anzeljca, *Kajmak in marmelada* (2003) Branka Đurića, *Petelinji zajtrk* (2007) in *Šanghaj* (2012) Marka Naberšnika. Med mednarodno najbolj uspešne pa spadajo *Kruh in mleko* (2001), prvenec Jana Cvitkovića (poleg vrste nagrad na mednarodnih filmskih festivalih je osvojil zlatega leva prihodnosti na beneškem filmskem festivalu ter prišel v francosko distribucijo) (Vrdlovec 2013, 720), le delno »slovenski« *Nikogaršnja zemlja* (2001) bosanskega režiserja Danisa Tanovića posnet v bosanskohercegovsko-slovensko-italijansko-francosko-britansko-belgijski koprodukciji (oskar za tujejezični film) (Vrdlovec 2013, 726) ter *Rezervni deli* (2003) Damjana Kozoleta (tekmovalni program berlinskega filmskega festivala, poleg tega pa je bil prikazan še na okoli 50 drugih filmskih festivalih) (Stanković 2012, 52–53).

Za slovensko kinematografijo je tudi danes (tako kot na primer v Jugoslaviji s Triglav Filmom) pomembno sofinanciranje in tako lahko rečemo, da je večina slovenske kinematografije sofinancirane s strani katere od državnih kulturnih institucij (malo, a vedno več je neodvisnega filmskega ustvarjanja), ki tako s svojim razpisom in nato izborom predstavlja začetno »sito« pri tem, kakšni filmi se bodo v Sloveniji proizvajali oziroma snemali. Allen in Gomery (v Vrdlovec 2013, 10) glede osnovne filmske ekonomije trdita, da se »noben film (...) ni pojavil zunaj ekonomskega konteksta in nobena nacionalna kinematografija, ne glede na svojo velikost, se ni mogla ogniti stroškom za produkcijo, distribucijo in kinematografsko prikazovanje«. Pri tem sta v Sloveniji pomembna Slovenski filmski center, javna agencija Republike Slovenije, delujoč od začetka leta 2011 (kot naslednik leta 1995 ustanovljenega Filmskega sklada Republike Slovenije) ter javni zavod Radiotelevizija Slovenija, ki z javnimi razpisi redno sofinancira kinematografske filmske projekte.

5.1 SLOVENSKA FILMSKA JUNAKINJA ALI KDO JE SLOVENKA

Skozi zgodovino slovenskega filma je ženska zastopala mnogo različnih vlog, ki jih je v dokumentarnem filmu *Kaj pa Mojca?* (2014) zbrala režiserka in scenaristka Urša Menart. Analizirala je ženske vloge v zgodovini slovenskega filma oziroma raziskala slovenske filmske junakinje, o katerih so nato mnenje podale slovenske igralko različnih generacij, režiserke in filmske kritičarke.

Menartova slovenske filmske junakinje v grobem razdeli na: partizanke, matere – trpeča mati ali kriva ženska, zapeljivke, objekte poželenja, prešuštnice, upornice, moralne avtoritete ter po osamosvojitvi sledi »rojstvo Slovenke« v podobi modernega ženskega filmskega lika.

Poleg tega pa Menartova poudari pomen ženskih vlog, ki so s pozitivno reprezentacijo izstopale iz povprečnega prikaza ženske v slovenskem filmu in nekatere izmed njih so:

- *Vesna* (Vesna (František Čáp, 1953)) – »samozavestna, energična, neobremenjena, inteligentna, zanimiva« (Širca v Menart 2014),
- *Meta* (Samorastniki (Igor Pretnar, 1963)) – nepokorna, prepričana v pravico, »je heroična, je etična, se ne odpoveduje polnosti, odpoveduje se nepravilnosti« (Širca v Menart 2014),
- *Pehta* (Srečno, Kekec (Jože Gale, 1963)) – alternativka, ki zaradi drugačnosti vzbuja strah,
- *Magda* oziroma *kapetan Brina* (Ne joči, Peter (France Štiglic, 1964)),
- *Meri* (To so gadi (Jože Bevc, 1977)) – predstavlja utelešenje ženske emancipacije in moškim pove, da »noče biti njihova gospodinja (»Jok, brate, odpade!«), kaj šele njihova služkinja (»Jok,

brate, odpade!«), niti ne pusti, da bi ji moški pomagali (»Jok, brate, odpade!«), ampak se skrivaj prelevi v šoferko mestnega avtobusa« (Štefančič 2015) in
- *Babica* (Babica gre na jug (Vinci Vogue Anžlovar, 1991)).

Po osamosvojitvi se začnejo pojavljati »moderne« filmske junakinje, ki ne spadajo v tradicionalno stereotipen trikotnik mati-kurba-devica in te so na primer: *Carmen* (Carmen (Metod Pevec, 1995)), *Frida* (Jebiga (Miha Hočevar, 2000)), *Alja, Žana in Simona* (Varuh meje (Maja Weiss, 2002)), *Duša* (Pod njenim oknom (Metod Pevec, 2003)) ter *Aleksandra* (Slovenka (Damjan Kozole 2009)) (Menart 2014; IMDb 2015).

Glede tega, kakšne vloge bi si v prihodnost želele igrati oziroma kakšno žensko bi v slovenskem filmu želele videti, povedo: »(...) [M]ejna stanja (...)« (Juh v Menart 2014), »(...) so tudi ženske, ki počnejo zločine, ki delajo čudne stvari« (Zupančič v Menart 2014), »(...) negativko, ki je totalno clever« (Ivanišin v Menart), akcijsko vlogo, ki zahteva učenje novih veščin (Nadrah v Menart 2014), nekaj kot je bila Nikita, ampak ne zgolj kot repliko (Weiss v Menart 2014), »(...) ženski lik, ki rad pleše« (Kalezić v Menart 2014) in » (...) neopazno, majhno vlogo ... samo, da lahko z njo kaj povem« (Drolc v Menart 2014).

Želijo torej več izzivov za žensko filmsko junakinjo ter pogrešajo akcijske vloge in akcijski film na splošno, pametne negativke in predvsem ženske vloge, ki imajo pomen – niso le same sebi (in svoji lepoti ali plodnosti) namen.

Pia Zemljič (v Menart 2014) pa o tem, kako pri njej, kot igralki vzbuja:

[N]elagodje (...) biti zaseden (...) od dvajsetih do tridesetih, petintrideset (op.a. let) v (...) zapeljivke v oprijetih oblekah in igrati PREDSTAVO kakšna naj bi bila fatalka, ki je itak nisi v živo nikdar srečal. Ampak neverjetno, kako so moški imeli neko izdelano podobo in jaz sem prav razmišljala, kje so kdaj oni v življenju to žensko zares srečali, razen v kakem drugem filmu, od koga drugega.

Poleg tega, kako so reprezentirane ženske kot protagonistke, je pomembna tudi vloga ženske kot filmske ustvarjalke oziroma režiserke kot avtorice filma. V svetovnem merilu ženske že izjemno dolgo delujejo kot filmske režiserke, Slovenija pa je svoja dva prva ženska celovečerca dobila šele leta 2002 s filmoma Maje Weiss (Varuh meje) in Hanne A. W. Slak (Slepa pega).

5.2 ŽENSKA V REŽISERSKI VLOGI

Za prvo (žensko) režiserko velja Francozinja Alice Guy - Blaché, ki je leta 1896 posnela enominutni pripovedni film *La Fée aux Choux* (The Good Fairy in the Cabbage Patch), nato pa v svoji karieri (v Franciji in ZDA) še na stotine kratkih filmov in več kot dvajset igranih celovečercov (bila je tudi scenaristka in producentka) – med drugim *In the Year 2000* (1912), vizijo prihodnosti v kateri svetu vladajo ženske (White 1998, 125; Nelmes 2012, 265). Obetavni začetki zgodovine ženske kinematografije so bili kratki, saj so bile neodvisne ženske režiserke in producentke, katere so v prvih desetletjih filmskega ustvarjanja uspešno delovale, kasneje marginalizirane s strani hollywoodskega sistema studiev, ki si je postopoma zagotovil prevlado na svetovnem filmskem trgu (White 1998, 125). Tako je veljalo, da so ženske največkrat delovale znotraj sektorjev (oblikovanja) maske, kostumografije, kot asistentke produkcije ali tajnice režije (Nelmes 2012, 265). Posebno mesto znotraj 'mainstream' filma začetka 20. stoletja ima režiserka Dorothy Arzner, ki je (menda kot edina režiserka tistega obdobja) izjemo uspešno prešla od nemega k zvočnem filmu in je v svoji režiserski karieri nanizala filme kot sta na primer *Christopher Strong* (1933), v katerem je glavno vlogo zaupala Katharine Hepburn in *Dance, Girl, Dance* (1940) (prav tam). Slednji je pomemben tudi iz vidika, da v njem ženska protagonistka gledalstvu, ki jo objektivira – »vrne pogled« in s tem pokaže primer tekstualne »razpoke« znotraj patriarhalne ideologije (White 1998, 125–126).

Tako v Evropi kot v ZDA – ter tudi v Sloveniji – je bilo in ostaja značilno, da ženske bolj pogosto

kot pri igranih filmi, dobijo opazne(jše) vloge – vključno z režisersko – pri ustvarjanju dokumentarnih filmov (Nelmes 2012, 266).

V zadnjih desetletjih je opazno, da ženske v procesu filmske proizvodnje vse pogosteje sodelujejo v sektorjih, ki so skozi zgodovino filma veljali za »moške sektorje« (režija, fotografija, zvok, oblikovanje luči) in tako so primer Britanke – Diane Tammes, Sue Gibson in Belinda Parsons, ki so (bile) priznane direktorice fotografije ter Diana Ruston in Moya Burns, ki sta (bili) delujoči v sektorju zvoka (Nelmes 2012, 267)

Med danes najbolj mednarodno prepoznavne aktivno delujoče režiserke spadajo (IMDb 2015): Kathryn Bigelow, Sofia Coppola, Susanne Bier, Agnieszka Holland, Céline Sciamma, Ann Hui, Claire Denis, Ava DuVernay, Sally Potter, Jane Campion, Samira Makhmalbaf in ostale.

Tudi znotraj evropskega »art filma« oziroma neodvisnega filma poznamo mnoge ženske avtorice in kljub temu da zanje velja, da v kontekstu komercializacije sprejemajo manj kompromisov (kot na primer ženske, ki ustvarjajo znotraj 'mainstream' filmske industrije), je »njihovo delo še težje prilagodljivo feministični rubriki« (White 1998, 126), znotraj katere je največ pozornosti namenjeno proti-kinematografiji (counter-cinema) – le-ta namreč pod vprašaj postavlja podobo žensk in sistem reprezentacij v katerem kot označevalci delujejo »montaža ali sinhronizacija zvoka in slike, pripovedna logika, struktura pogleda, procesi voajerizma in identifikacije« (White 1998, 127). Kot zapiše Patricia White (1998, 124–125), je prav »ženska filmska produkcija (...) tista, ki predstavlja najpomembnejši model upora in opozicije statusu quo oziroma pod vprašanj postavlja obstoječe družbene hierarhije«.

V Sloveniji je do leta 2015 šest režiserk posnelo celovečerni igrani film – in čeprav Ema Kugler zaradi nenarativnosti svojih filmov največkrat »izpade« iz takšnih seznamov, sem jo sama vključila, saj so njena dela (ki nenazadnje ustrezajo kategoriji igranega celovečernega filma, ki jo sama analiziram) bistvenega pomena za slovenski filmski prostor, znotraj katerega Kuglerjeva prav s svojih eksperimentalnim bistvom in avtorsko neodvisnostjo piše svoje lastno poglavje slovenskega umetniškega ustvarjanja in filmskega zgodovinopisja.

Prvi režiserki, ki sta posneli svoj igrani celovečerec, sta bili leta 2002 *Maja Weiss* (Varuh meje) in *Hanna A. W. Slak* (Slepa pega). Weissova je poleg tega režirala še celovečerni film *Instalacija ljubezni* (2007) in TV film – *Angela vode: Skriti sponim* (2009), ter kratke (*Adrian* (1998), *Child in Time* (2004) in drugi) in številne dokumentarne filme (naj omenim le *Na poti nazaj* (1994), *Cesta*

bratstva in enotnosti (1999), Dar Fur – Vojna za vodo (2008, ko-režija s Tomom Križnarjem), Odkrivanje skritega spomina Angele Vode (2011) in Banditenkinder – slovenskemu narodu ukradeni otroci (2014)). Slakova pa je posnela Desperado tonic (2004, filmski omnibus štirih mladih slovenskih filmskih režiserjev (Hanna A. W. Slak, Zoran Živulović, Varja Močnik, Boris Petkovič)) in celovečerec Tea (2006). Poleg tega je režiserka kratkih (Vrvohodec (1999) in Predor (1999)) in dokumentarnih filmov (Dvojno življenje (2000) in Američanke (2005)) (Slovenski filmski center 2015).

Ema Kugler kot multidisciplinarna/intermedialna umetnica, ki je avtorica mnogih performansov, likovnih instalacij, video posnetkov, gledališče kostumografije itd., je filmski prvenec eksperimentalni celovečerni film Phantom, posnela leta 2003 in temu so sledili še trije (prav tako nenarativni oziroma eksperimentalni celovečerci) – Le Grand Macabre (2005), Za konec časa (2009) ter Odmevi časa (2013) – v slednjem je Kuglerjeva v vlogah režiserke, scenaristke, montažerke, scenografke, kostumografke (skupaj z Meto Sever), oblikovalke maket, posebnih učinkov in maske ter kot organizatorica produkcije. Poleg tega je Kuglerjeva režirala številne kratke art filme (Hydra (1993), Obiskovalec (1995), Tajga (1996), Postaja 25 (1997), Menhir (1999) ter Homo erectus (2000)) (Lutman 2009) in dokumentarno TV nanizanko Od Kapelce do KUDa (2014) (Slovenski filmski center 2015).

Janja Glogovac je celovečerni igrani prvenec L ... kot ljubezen posnela leta 2007. Ob tem režira reklame, glasbene videospote, kratke (To je Balkan (1999), F (2000) ...) in dokumentarne filme (Tito (2001), Mistika hotela Palace (2010) ...) ter reportaže za slovensko, hrvaško in češko televizijo (Slovenski filmski center 2015).

Barbara Zemljič je režiserka in scenaristka celovečernega igranega filma Panika (2013), poleg tega je režirala številne kratke filme (Miza, ki tudi laže (2006), Proti oknu (2007), Lasje (2008) in Pravica ljubiti (2013)) ter deluje kot televizijska režiserka na Radioteleviziji Slovenija, kjer kot režiserka snema dokumentarne filme, oddaje in koncerte (Barbara Zemljič 2015).

Sonja Prosenč je svoj režijski celovečerni prvenec posnela 2014 in sicer film Drevo. Pred tem je režirala kratke filme (Nič novega, nič pretiranega (2005), Jutro (2012)) in dokumentarni film Mož s krokarjem (2012) (Slovenski filmski center 2015).

6 ANALIZA SLOVENSКИH CELOVEČERNIH FILMOV (2013 IN 2014)

That's what really bothers you isn't it? The one-night stand?

Man fucks woman. Subject man, verb fucks, object woman.

That's okay. Woman fucks man. Woman subject, man object.

That's not so comfortable for you is it?

Gillian Anderson (kot Stella Gibson)

6.1 METODA

Znotraj kulturnih študij se nemalokrat zastavljajo vprašanja o tem, kako kulturni sistemi ustvarjajo pomene in kako se (dominantna) ideologija (glej poglavje 2 – ideologija, hegemonija, patriarhat) (re)producira skozi kulturne institucije, tekste in prakse (Nelmes 2012, 275). Zanimanje za tekst znotraj družbenega konteksta je torej nujno povezan z interesi moči – kako ideologija (znotraj teksta ter skozi tekst) deluje v smeri ustvarjanja in ohranjanja družbene dominacije (Saukko 2003, 100). Vsak kulturni tekst je torej metafora, znotraj katere se z organizacijo znakov v reprezentacije, ustvarjajo pomeni – le-ti se ustvarjajo skozi »podobe, zvok, objekte in aktivnosti« (Barker 2004, 199), ki predstavljajo kulturne tekste. Tekstualna analiza ima svoje temelje v strukturalističnih metodah, kot sta semiotika in narativna analiza – katere kljub začetkom v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja, ostajajo do določene mere v uporabi še danes (Saukko 2003, 100). S pomočjo tekstualne analize se lahko dekonstruirajo prakse kulturnega kodiranja, pri čemer se morajo vselej določiti meje oziroma namen analiziranega, saj so pomeni nestalni in med seboj tvorijo kompleksna razmerja intertekstualnosti. Pomeni se ustvarjajo v hermenevtičnem krogu razmerja med tekstom in njegovim bralcem (Barker 2004, 199; Nelmes 2012, 275–276).

Strukturalni lingvist Ferdinand de Saussure tako kot osnovo jezika/teksta postavi znak (ki sam po sebi še ne nosi pomena, ampak ga pridobi v jezikovnem sistemu), ki ga sestavljata in hkrati iz njega izhajata kategorizaciji *označenca* in z njim označenega *označevalca*. Odnos med označencem in označevalcem je arbitraren, je stvar konvencije oziroma politike – je odprt za »pogajanja«, zaradi česar so znaki polisemični, tj. so lahko v različnih kontekstih interpretirani na različne načine iz strani različnih posameznikov/skupin/bralcev (glede na situacijo so lahko na primer definirani s pozitivnim ali z negativnim predznakom). Kulturne študije se pri tem ukvarjajo z vpetostjo politike v proces povezovanja določenega označevalca in označenca – kar lahko poimenujemo »boj za pomene« med različnimi družbenimi skupinami (Saukko 2003, 100–101; Stanković 2006, 54–55).

Ker pa niso politični le teksti, ampak tudi posameznikovo branje teksta, je potrebno tekst brati iz različnih vidikov, uporabljati različne pristope in se ne nadejati razumevanja teksta v vsej njegovi celoti – branje teksta je namreč vselej družbeno določeno (Saukko 2003, 114).

Tekstualna analiza sestavlja temelj analitičnega dela naloge, pri čemer je analiziranih dvanajstih slovenskih igranih celovečernih filmov, ki so izšli v letih 2013 in 2014 ter so bili (vsaj delno) sofinancirani s strani (vsaj enega od) dveh državnih kulturnih institucij – Slovenskega filmskega centra ali (posneti, po razpisu, s strani) Radiotelevizije Slovenija (Panika, Zapelji me, Avtošola).

Prvi indikator analize je spol v dveh avtorskih sektorjih – režija in pisec scenarija. Ta dva sektorja sta (kljub temu, da nista edina filmska avtorska sektorja) namreč tista, ki določita delovanje:

- *za kamero*, saj je izbor kadra v posameznih sektorjih in razvoj filmskih likov (in njihova realizacija) domena režiserja ter
- *pred kamero* – pisec scenarija je namreč prvotno avtor filmskih likov in zgodbe (ki jih režiser s svojo vizijo pripelje do realizacije na filmskem platnu).

Ker me zanima konstrukcija moškega in ženskega spola v teh filmih, analiziram odnose med spoloma, ki razkrivajo ter potrjujejo ali rušijo pokazatelje prisotnosti patriarhalne ideologije znotraj filma – ti indikatorji temeljijo na osnovni matrici moški/subjekt/aktivnost ženska/objekt/pasivnost. Zanima me, kdo je v filmu tisti, ki poseduje moč (ki se lahko pojavlja v različnih oblikah)? Kdo deluje proaktivno, tj. po svojih željah, in ali je za to nagrajen ali kaznovan? Koliko so (ženski) liki objektivirani – s pomočjo moškega pogleda kamere? Kakšna je spolna usmerjenost/identiteta protagonistov?

Pri tem poizkušam odgovoriti na sledeče zastavljeno raziskovalno vprašanje:

Kako spol v procesu filmske proizvodnje (režiser/ka in scenarist/ka) vpliva na konstrukcijo moških in žensk v filmu, pri čemer me zanima, ali več žensk (v procesu filmske proizvodnje) pomeni manj patriarhalne konstrukcije in reprodukcije obstoječih vzorcev moči ali jih le potrjuje?

6.2 ANALIZA

V nadaljevanju analizirani filmi so: Adria Blues (Miroslav Mandić, 2013), Čefurji raus! (Goran Vojnović, 2013), Dvojina (Nejc Gazvoda, 2013), Gremo mi po svoje 2 (Miha Hočevar, 2013), Odmevi časa (Ema Kugler, 2013), Panika (Barbara Zemljič, 2013), Razredni sovražnik (Rok Biček, 2013), Zapelji me (Marko Šantić, 2013), Avtošola (Janez Burger, 2014), Drevo (Sonja Prosenc, 2014), Inferno (Vinko Möderndorfer, 2014) in Pot v raj (Blaž Završnik, 2014).

6.2.1 ADRIA BLUES

Leto: 2013

Režija: Miroslav Mandić

Scenarij: Miroslav Mandić

Toni Riff je ostareli ex-yu rokenrol zvezdnik, zaznamovan z vojno v Bosni, zaradi česar ne piše več pesmi, ne zmore več poprijeti za kitaro in posledično ne nastopa – njegov vsakdanjik se vrti okoli igranja tetrisa. Njegova žena Sonja, (nekoč) njegova velika oboževalka, služi denar za njuno preživetje s »telefonskim seksom« in nekega dne možu na terasi hotela Adria na slovenski obali, uredi špil – upa, da bo po tem Toni zopet začel glasbeno ustvarjati.

ANALIZA

Poleg Sonje, sta v Adria Blues še dve ženski (Alja in Katarina) z (najprej) navidez nepovezanimi zgodbami, ki se skozi film med sabo prepletejo. Bistvo obstoja vseh treh ženskih likov v filmu predstavlja ukvarjanje izključno z moškimi (dvakrat je to mož, trikrat ljubimec) in njihovim odnosom do njih ter so »marljivo razporejeni vsak v svojo kategorijo kurbe, device in matere« (Poglajen 2013). Na drugi strani, moški v filmu počnejo stvari, ki so (vsaj delno) ločene in neodvisne od žensk – igranje tetrisa, upravljanje hotela, hipijevska izkušnja z objemanjem dreves, prodaja masažnih stolov, mafijske zadeve ...

Sonja je lik skrbne matere, kljub temu da je v resnici telefonska »kurba« (znana kot LindaLove) – ne skrbi sicer za otroka, ampak za svojega depresivno trmastega moža Tonija. Zanj skrbi finančno (ona je zaposlena, on ni), fizično (v eni od scen mu dobesedno slači oblačila in sezuva čevlje) in psihično (ga spodbuja pri ponovnem glasbenem ustvarjanju, spominja ga, kakšna zvezda je nekoč bil in da ima še danes ogromno oboževalcev). Pa vendar kljub vsem adutom, zaradi katerih bi lahko bila močnejša od Tonija, ni Sonja tista, ki v tem zakonu v resnici poseduje moč. V enem trenutku ima Sonja vsega dovolj (Tonijeve pasivnosti) in se odloči oditi, ga zapustiti, se ločiti – a Sonja ne

pride dlje kot do sredine prvih stopnic, ki vodijo iz hotela Adria (tam jo ujame Toni in sledi strasten seks pobotanja). Po seksu Sonja najavi, da zdaj pa res gre in mu zabiča naj se ne vrača domov – a tudi v drugo nima sreče z zapuščanjem Tonija, saj jo le-ta preizkusi in ji za to, da mu dovoli priti domov ponudi/obljubi, da bo le zaigral nekaj komadov (na nastopu, ki ga je sicer odpovedal). Sonja popusti in mu obljubi, da v kolikor bo igral, lahko pride domov. Takrat pa sledi preobrat, saj Toni nažene njo (»(...) *idi sama*«, »(...) *nije ti dober igrač tetrisa, hočeš roker*«) – ji odpre vrata hotelske sobe in jo prisili oditi. Takrat se Sonja iz odločne ženske, jezne zaradi apatičnosti in pasivnosti svojega moža, spremeni v poklapano, zapuščeno »fenico«. Ne uspe oditi niti izpred hotela, obupana sedi v avtu in na koncu (ko Toni vendarle v svoji sobi zaigra kitaro in začne pesniti) z odprtimi usti in očmi polnimi občudovanja stoji pred hotelom in gleda v okno Tonijeve sobe. Sonjo, poleg zakompliciranega odnosa s svojim možem, zaznamuje tudi njen poklic (pri opravljanju katerega, prav tako kot v zasebnem življenju, »skrbi« za moške, njihove želje in ugodje) – dela na vroči liniji. S tem seveda ni nič narobe, ji pa (bizarni) način prikaza njenega dela v filmu, tj. verbalnega seksa z moškimi preko telefona, postopoma odvzema dostojanstvo – klice strank sprejema povsod (med pakiranjem kovčkov, v dvigalu, med vožnjo avtomobila, med počivanjem v hotelu), njeno delo pa spremlja ogromno »ponižujočega stokanja v telefon in veliko govora o fafanju« (Pogljajen 2013). Med verbalnim seksom se večkrat dotika svojega spolovila, pri čemer prevladuje moški, skopofilični pogled kamere. Toni ne odobrava njenega dela, večkrat izrazi nestrinjanje, jezo in celo gnus – pa vendar sam ne naredi ničesar, da bi morda s svojim finančnim prispevkom Sonja lahko razmišljala o drugačni karieri. Kar on noče, ona mora – »(...) *nikome ga ne bom fafal! Ni treba, bom jaz...*«

Alja je »kurba« filma – ne zares, je le ljubica poročenega moškega. Je mlada, lepa in v filmu mestoma gola nadobudna pesnica (živi v Švici, dela v zdravstvu in se vsak drugi vikend v Sloveniji dobiva s svojim ljubimcem – tu je moški/ljubimec tisti, ki poseduje moč – Alja se zaradi njega vozi iz Švice in ne obratno), ki svojih rim ne piše na papir, ampak jih beleži na diktafon. Pri tem jo kamera opazuje z daljave, objektivizira njeno telo in ustvarja ugodje ob gledanju. Alja je sicer v filmu tista, ki je najbolj neodvisna, a vendar za moškimi kot avanturami leteča ženska. Po »spopadu« s Katarino, ženo svojega ljubimca in po tem, ko se on ne prikaže na dogovorjenem mestu (hotelski sobi Pankrti), si Alja ne beli glave niti ne lomi srca. Odide na teraso hotela, ki je pripravljena na (nikoli odigrani) koncert Tonija Riffa – zagleda »band«, ki je pripravljen igrati s Tonijem in se nemudoma zagleda v enega od mladeničev na odru. Zjutraj, po njihovem špilu, jim ponudi prevoz domov in tako odide novim avanturam naproti. Vmes pa še – kot čisto prava muza, s simpatičnim pristopom, neposrednostjo in energičnostjo uspe, da Toni Riff po (dolgih) letih zopet poprime za kitaro in eno od njenih pesmi, predela v svoj nov komad – uspe ji to, kar si želi, a ne

doseže, Sonja.

Katarina je filmska devica – je žena, ki jo vara mož, ona pa ga tako zelo ljubi in je v resnici bolj jezna na njegovo ljubico kot na moža. Ljubico, Aljo, izzove v polaganju rok in med tem ugotovi, da on/mož/ljubimec v resnici laže kar obema. Alja je presenečena nad dejstvom, da Katarina še nikoli ni prevarala moža in ji ponudi možnost, da se to takoj spremeni – predlaga, naj se sicer izredno zadržana Katarina kdaj malo sprosti. To se res zgodi, a ne z Aljo, temveč z Zorkom, zadolženim prodajalcem masažnih stolov. Avantura je kratka, saj Zorko skozi okno svojega kombija (med seksom) zagleda potencialnega kupca masažnega stola in prekine seks (*»Najin čas se je iztekel«*), zapusti Katarino ter se posveti kupcu. Katarina se v filmu pojavi kot popolnoma urejena, resna, zbrana ... kar potrjujejo kostum, maska in frizura (v kostimu in s strogo pričesko – speto v figo). Kasneje si spusti dolge lase, kar jo naredi manj strogo in bolj dostopno. Po tem, ko je prevarala moža, se Katarina seveda počuti grozno, sreča Sonjo (ki je nesrečna, ker se je končal njen zakon), žensko, ki je ne pozna in ji najprej ne zaupa; nato pa si izpovesta razloge trenutne nesreče, se skupaj zjočeta ter si nudita tolažbo.

Izid: mož ni kaznovan za varanje Katarine (*»izgubi«* Aljo, ki pa, po vsej verjetnosti, ni bila edina ljubica), Sonja ostane sama (kljub na trenutke nadležnemu trudu, da bi depresivnega moža spravila nazaj v glasbene vode), Zorko uspe prodati masažni stol in se rešiti finančnega dolga pri mafijcu, Toni spet ustvarja, Alja odide svojo pot in je edina, ki ji uspe *»zapustiti«* Tonija, ki jo razjezi, ko začne v ustvarjalnem zanosu besedilo njene pesmi spreminjati in ustvarjati lastnega.

6.2.2 ČEFURJI RAUS!

Leto: 2013

Režija: Goran Vojnović

Scenarij: Goran Vojnović

Marko je edinec, a eden od mnogih otrok priseljencev iz držav bivše Jugoslavije, ki odrašča v največjem ljubljanskem blokovskem naselju – Fužinah. Druži se s svojimi tremi najboljšimi prijatelji, trenira košarko, ima težave v šoli, je čefur. Čefurji raus govori zgodbo o odraščanju – o iskanju in težavnosti vzpostavljanja lastne identitete. O oddaljevanju od navad, pričakovanj in življenjskega sloga svojih staršev, hkrati pa zavračanje popolne integracije v slovensko kulturo, ki v posameznikih s koreninami južno od Kolpe in priimkom *»na ić«* vidi zanje največkrat manjvredne čefurje.

ANALIZA

Marko je glavni protagonist in narator zgodbe, ki jo večino časa spremljamo iz njegove osebne perspektive. Obkrožen je s tremi najboljšimi prijatelji – Adijem, Acotom in Dejanom. Vsi štirje so zaznamovani z družbenim kontekstom, ki je v Sloveniji pripisan čefurjem – živijo v ogromnem blokovskem naselju, v »premajhnih stanovanjih«, nizkim življenjskim standardom, znotraj patriarhalnih družin, predsodkih o njih, ker ne briljirajo v slovenščini in slovenskih krožkih – a z ogromno sosedi, na katere se lahko vedno zanesejo. Znotraj njihovih družin imajo glavno vlogo očetje, matere so skrbnice – za sinove, može in gospodinjstvo. Krpajo raztrgane majice in skrhane družinske odnose – znotraj družine so praktično brez moči, hkrati pa je družina edini prostor (kljub temu, da imajo službe), znotraj katerega je prikazan njihov obstoj.

Ranka (Markova mama) je izjemno prijazna, potrpežljiva in skrbna mati ter žena. Z možem se veliko prerekata glede Marka, pri čemer Ranka vedno popusti, se vda argumentom moža in tako konča prepir. Ranka si želi, da bi Marko več časa posvetil šoli, Radovan pa mu zaradi njegovega velikega talenta napoveduje bleščečo košarkarsko kariero (šola zanj ni pomembna) – Ranka po njegovem mnenju nima pojma, kaj je dobro za sina in ji predlaga naj se raje ukvarja s področjem, na katerega se spozna in to je gospodinjstvo (*»(...) šta ti znaš o košarci (...) niso to tvoji omekšivači i deterdženti«*). Ranka hodi zgodaj spat (velikokrat je zvečer že v pižami, ko prideta domov Marko ali Radovan), v večini kadrov jo vidimo, kako pripravlja hrano, lika ali je v skrbeh zaradi Marka. Radovan na drugi strani večino časa doma preživi na kavču – gleda televizijo, pije, rešuje križanke. Tudi zadnji, precej radikalni odločitvi Radovana, da Marka (za nedoločen čas) pošlje v Visoko v Bosni k starim staršem (kjer ne bo mogel zabresti v takšne težave kot v Fužinah), Ranka ne nasprotuje. Najava o odhodu Marka jo popolnoma stre, a možu ne reče nič – Radovan ji uspe še hladno zabrusiti naj gre sinu pripraviti potovalko in naj ne joče.

Sonja (Dejanova mama) je poročena z alkoholikom. Je Slovenka, ostali fantje jo občasno vidijo kot spolni objekt, a jo do določene mere vseeno spoštujejo. Dejan se ji laže o tem, kdaj oče prihaja domov, ter o tem, koliko je spil (kadar Sonja dela nočno izmeno), da ne bi bila preveč jezna nanj. Ker je Sonja tista, ki vzdržuje družino, ima vseeno nekaj moči – Dejan jo uboga in ji ne jezika; ko mu ukaže naj ostane doma (namesto, da gre pred blok posedati z Markom), jo ta uboga brez besed. Pa vendar se na koncu uresniči Dejanov najhujši strah – Sonja zapusti moža ter Dejana in njegovo sestrico odpelje (domov) v Slovenske Konjice.

Samira (Adijeva mama) je mati v popolnoma disfunkcionalni družini – mož dela v Avstriji, redko prihaja domov in jo vara z neznanim številom nataric; Adi je ne spoštuje, na njo vpije in ignorira njene poizkuse pogovora z njim (*«(...) pizda ji materina (...) spizdi (...)»*) – Samira ga ne kaznuje,

saj nad sinom nima nobene moči; Adijev brat (ki ga v filmu nikoli ne vidimo) se drogira. Marina (Acotova mama) je mati samohranilka, ki je tako prijazna in naivna, da jo vsi izkoriščajo. Po tem, ko sta Aco in Marko aretirana ter Marina pride po Acota na policijsko postajo, se zaplete v pogovor z Radovanom (ki je do nje presenetljivo prijazen, kar namiguje na to, da se mu Marina smili oziroma, da jo pomiluje). Radovan jo želi potolažiti s tem, da aretacijo njunih mladoletnih sinov komentira z »*moški so taki, jebi ga (...)*«. Marina pa se kot samohranilka, tj. po njenih besedah edina oseba, ki jo Aco ima, počuti krivo za to, da je Acota njegovo neprimerno vedenje pripeljalo do aretacije (Radovan jo prepričuje, da temu ni tako) – »*(...) jaz sem ga takvog uzgojila (...)*«.

Če reprezentacija (sicer karakterno zelo različnih) mater lahko deluje kot stereotipen prikaz razmerij moči v tradicionalnih patriarhalnih družinah (ena nima nobene moči, drugo mož vara z različnimi ženskami, tretja je poročena z alkoholikom, četrta pa moža sploh nima, kar jo dela pomilovanja vredno), v filmu ni dekleta, ki bi bila vrstnica štirih glavnih likov in bi imela opaznejšo oziroma močno vlogo. Fantje se do vrstnic obnašajo kot do spolnih objektov (nobena nima imena) – pred blokom za dekletom kričijo opolzke besede in se ob tem smeji/zabavajo, na avtobusu ogovarjajo dekleta, ki ji je zaradi tega neprijetno in zapusti svoj sedež, iz balkona gledajo za privlačno sosedo in komentirajo njen izgled. Potem je tu še neustavljivo glasna bivša Acotova punca, ki s svojim napadalnim pristopom najeda živce tudi vsem ostalim. Marko je sicer zagledan v sosedo, ki je televizijska voditeljica (ter objekt poželenja več moških v filmu) in o njej večkrat sanjari – med eno od njenih oddaj poizkuša masturbirati, a neuspešno, kar Adi vidi kot dokaz, da je Marko zaljubljen – med njim in sosedo se ne zgodi nič.

6.2.3 DVOJINA

Leto: 2013

Režija: Nejc Gazvoda

Scenarij: Nejc Gazvoda in Janez Lapajne

Tina in Iben se spoznata, ko letalo z danskimi potniki nepričakovano pristane na Brniku in je Tina voznica, ki jih s kombijem odpelje v Ljubljano. Iben, za razliko od ostalih potnikov, zvečer ne želi ostati v hotelu, ampak si želi videti mesto in Tina jo odpelje (oziroma obratno) na pot raziskovanja Ljubljane, ljubezni, skrivnosti, prijateljstva, lastnih želja glede prihodnosti in pričakovanj družbe/družine.

ANALIZA

Nejc Gazvoda se podobno kot ostali slovenski režiserji mlajše generacije (Blaž Završnik, Marko Šantić, Rok Biček in pogojno Goran Vojnović) v svojih filmih ukvarja s tematiko mladih – njihove ujetosti v času in prostoru, ko so njihove možnosti uspeha/ustvarjanja/samostojnosti omejene in se njihove želje večinoma razlikujejo od predstav in pričakovanj, ki jih imajo o njihovi življenjski poti njihovi starši, tj. z nekakšno razpetostjo med tem, ali slediti svojim (morda tveganim) sanjam ali popustiti (omejujočim) pričakovanjem družbe/staršev. Podobno se dogaja Tini v Dvojini. Dela kot voznica kombija, ki iz letališča v mesto prevažata turiste – njen oče od nje pričakuje »več« (beri: boljšo službo) in ji uredi razgovor za službo na banki, na kateri dela. Potem je tu njena mati kot še ena v vrsti izjemno nesrečnih ali nesrečno poročenih žensk v slovenskih filmih (Adria Blues, Panika, Zapelji me, Avtošola), kateri se je pred leti, namesto tega da bi zapustila moža, zgodilo, da sta imela še enega otroka (Tininega brata Domna). Tinina mati se od ostalih nesrečnic razlikuje po svoji pasivnosti in vdanosti v usodo (v preteklosti je poizkušala zapustiti moža, zdaj pa nima več emancipatornega potenciala – meni namreč, da takrat, ko bo Domen samostojen, bo ona že prestara za to, da bi odšla).

Tina se kmalu za tem, ko spozna Iben, zaljubi vanjo – Iben je najprej nekoliko nedostopna (s slušalkami v ušesih in poslušanjem glasbe) pa vendar očarljiva, zgovorna, zabavna, neposredna, samostojna, nekoliko sanjava in predvsem skrivnostna ... tudi zaradi danščine, ki jo govori, ko Tini izda svojo skrivnost (da umira), ki je le-ta seveda ne razume. Tina na drugi strani je »tomboy« – fantovski so njen kostum, maska (je popolnoma nenaličena/naravna), geste, hoja ... je tiha, zadržana in predvsem nesamozavestna (*»I'm not mysterious, I'm just nothing«*/*«Nisem skrivnostna. Samo...nič sem«*). Je na prelomnici svojega mladega življenja, a se je še sama ne zaveda – na prvi pogled je to nova/boljša služba, na razgovor katere gre (uredil ga je njen oče) – a ko ugotovi, da so

v banki, kjer naj bi delala ljudje neosebni, nesramni, »robotski« in tudi nesrečni, po hitrem postopku odide. To je končno njena lastna odločitev in ob njen se počuti odlično (ne ve točno, kaj hoče, ampak ve, česa ne želi).

V baru, kjer pijeta pivo, imata obe glavni protagonistki pogovor o njuni spolni usmerjenosti in Tina pove, da že celo življenje ve, kakšna je njena, tj. homoseksualna. Iben pa svoje spolne usmerjenosti ali identitete ne more definirati s takšno sigurnostjo kot Tina in vendar ji pove: *»I don't care if you're a girl when it feels so good«*/*«Vseeno mi je, če si dekle, ko mi je lepo«*.

Ko se Tina odloči, da bo spakirala svoj nahrbtnik in z Iben odšla s prvim vlakom, je njen oče besen – ne jemlje je resno (prepričan je, da se bo kmalu poklapana vrnila domov), jo žali in dvomi v primernost njene odločitve. Njun odnos je kompleksen zaradi očetovega zmedenega/dvojnega (rad te imam/sovražim te) odnosa – ki je morda posledica tega, da je oče nesiguren vase in zaradi tega razpet med tem, kakšen bi moral biti kot starš oziroma kakšno hči naj bi vzgojil po pričakovanjih drugih/družbe ter svojimi lastnimi čustvi, saj ima Tino nenazadnje resnično rad. Tinina mati podpre njen odhod (*»Če tega ne boš naredila zdaj, ne boš nikoli«*), ki predstavlja »pobeg«, ki ga sama ni bila zmožna storiti. Tina ima okoli sebe tri izjemo nesrečne ljudi (mama, oče in prijatelj Matic, ki z alkoholom (ogromno alkohola) celi strto srce) in iz tega vidika njena okolica resnično ni spodbujajoč kraj zanjo. Oče ji ob slovesu izreče: *»Nikoli ne boš srečna. No, saj tudi jaz nisem pa mami tudi ne. Boš pa nesrečna vsaj kje drugje«*.

Tina res odide (ne vidimo je sicer stopiti na vlak) – najbrž sama. Iben na koncu izgleda kot čudovit privid, ki ji je pomagal zbrati pogum, da odide iz svoje nesrečne, pasivne in (samo)destruktivne okolice ter hkrati ohrani vero v ljubezen, ki ji jo prav ta ista okolica poizkuša ubiti.

Tina in Iben sta si v nekaterih pogledih podobni z Lučko in Žakom iz Završnikovega Pot v raj – obe/vsi v sebi nosita bolečino iz preteklosti in nesigurnost glede prihodnosti.

Pozitiven lik je Tinin mlajši bratec Domen, ki je (še) brez predsodkov in takoj vzljubi Iben kot sestrično dekle (kljub temu, da je nihče ne predstavi tako). Ostali liki praktično ne posedujejo moči – oče, mati, Matic ... in na koncu je Tina tista, ki je aktivna, ki vzame usodo v svoje roke (je ne pusti v očetovih) in kljub strahu ter negotovosti odide.

6.2.4 GREMO MI PO SVOJE 2

Leto: 2013

Režija: Miha Hočevar

Scenarij: Miha Hočevar

Dva tabora, ogromno tabornikov in dve taborniški vodji – ljubljanski Starešina in mariborski Šefe. Kljub temu, da se Starešina in Šefe ne prenašata najbolje, združita moči v »boju« proti taborniški inšpektorici Ines, ki pride pregledati, ali oba tabora vzdržujeta predpisane taborniške standarde.

ANALIZA

V filmu nastopata dve generaciji tabornikov – mladi taborniki, ki glede na svojo starost pripadajo določenemu vodu, in starejši taborniki, ki so vodniki mlajših ali pa skrbijo za delovanje tabora (starešina, kuharica itd.).

Med mlajšimi taborniki že na začetku, ko postavljajo tabor, vidimo razliko med spoloma – fantje pomagajo/so aktivni, dekleta ne pomagajo pri postavljanju in na začetku ne govorijo/so pasivne. Poleg tega jih je v taboru opazno manj kot fantov – kljub temu, da sta sicer v taborništvu precej enakomerno zastopana oba spola. Deklet ni zraven, ko gredo Ljubljanci skrivaj opazovati Mariborčane in njihov tabor – zopet fantje kot aktivni. Nadaljnja opazna vloga deklet je ta, da se vanje zaljubljuje fantje (o njih sanjarijo in jih osvajajo – tukaj so vloge tudi zamenjane in tudi mariborska dekleta pristopijo k ljubljanskim fantom). V filmu je prikazano snemanje filma s strani mladega in nadobudnega tabornika, ki ima vlogo režiserja – pomagata pa mu »asistentka« (ki bi ji lahko rekli tudi producentka in bi s tem dobila večje spoštovanje) ter maskerka.

Med odraslimi taborniki sta obe vodji taborov moška (Starešina in Šefe), njuni partnerki pa sta v obeh primerih kuharici (imata celo isto ime – Majda). Obe Majdi sta večino časa v kuhinji (kjer jima pomagajo tabornice) in v enem trenutku obe presenetita svoja partnerja z novico o otroku. Mariborska Majda Šefetu pove, da si želi otroka, Ljubljanska Majda pa Starešini pove, da pričakujeta otroka – tako se bosta njuni vlogi iz skrbnic, za tabornike in svoja partnerja, kmalu razširili na vlogo matere.

Moški skopofilični pogled je v filmu uporabljen, ko fantje na skrivaj gledajo dekleta pri tuširanju.

Ženska, ki spremeni pretirano karikiran in stereotipiziran sovražni ljubljansko-mariborski odnos (ki služi žanru komedije) med Starešino in Šefetom, je taborniška inšpektorica Ines. Sprva je Ines všeč

obema vodjema taborov in oba želita, da bi svoj šotor postavila pri njih. Ko se predstavi (je stroga, resna, natančna – popolno nasprotje zabavnih in razpuščenih tabornikov) in pove, kakšen je namen njenega obiska – pregledati oba tabora in poiskati morebitne zdravstvene in druge nepravilnosti – se proti njej sproži prava mala taborniška vojna. Starešina in Šefe se skupaj napijeta, da bi lažje napravila načrt, kaj storiti z Ines in oba se strinjata, da mora za to, da bo vse v redu, tj. da Ines zaradi potencialnih nepravilnosti ne bo zaprla obeh taborov, nekdo seksati z njo. »*Ti jo kresni, Gorenjko grintavo*«. Sporočilnost tega mladinskega filma torej pravi, da kadar je ženska profesionalna in odločena opraviti svoje delo z resnostjo in natančnostjo (oziroma je z drugega vidika tečna oziroma zatežena) – takrat ženska potrebuje seks (z moškim!), da se sprosti in postane bolj dostopna in popustljiva. Ines je, kot vsi ostali liki, karikatura in sicer je poizkus karikature nacistično-sadistične oficirke; nasproti moškim likom, ki so zabavni, pametni, iznajdljivi in vedo, kdaj »stopiti skupaj«. Poleg stereotipnih prikazov odnosov med Štajerci, Ljubljanci in Gorenjci; so takšni tudi odnosi med spoloma – obe Majdi si želita otroka, Ines pa je »ubijalka zabave«, katere ustvarjalci so moški. Taborništvo sicer je prostor, kjer se otroci učijo o naravi v naravi, so zaradi tega lahko umazani, se kdaj urežejo ali celo izgubijo – gre za proces učenja oziroma širjenja znanja izven (domačega) urbanega okolja (kjer se do njih nemalokrat vede preveč zaščitniško) – zaradi česar tabor ne potrebuje »taborniških inšpektorjev«, ki naj bi delovali po »novih evropskih direktivah«.

Ines se nato spolno zaplete, a z nobenim od dveh vodij, ampak z enim od vodnikov (»*Kaj pa je z uno, da ni več tok kislja? A s jo kresnu?*«), a ker zaradi tega ne pozabi, zakaj je prišla v oba tabora (da opravi svoje inšpektorsko delo), je Starešina prepričan, da je vodnik Peter ni dovolj dobro »kresnil«.

Na koncu uspejo Ines prestrašiti in prepoditi iz tabornega prostora, preden bi imela čas opraviti svoje inšpektorsko delo. Tako je Ines uspešno kaznovana za to, ker je poizkušala pokazati moč in nepopustljivost tam, kjer je to domena moških – na koncu tako, kot da je to neka druga oseba, popolnoma prestrašena, zbeži (ne da bi pobrala vse svoje stvari).

6.2.5 ODMEVI ČASA

Leto: 2013

Režija: Ema Kugler

Scenarij: Ema Kugler

Gospodar in njegov alter ego, vojaka mučitelja, civilist, verniki, nosečnice, kolona dom zapuščajočih posameznikov, otrok, neskončne kamnite pokrajine, marmornate dvorane ... politika, vera, religija. V Odmevih časa ni (linearne) naracije z zapletom, vrhom in zaključkom. Zgodba je prepleten prikaz nespreninjajoče se vloge spolov skozi zgodovino, ki govori o tem, da je »največja zabloda človeka (...) njegova iluzija, da je svoboden« (Kugler v Kinodvor 2014). Navdih filma je skladba *Lontano* Györgyja Ligetija.

ANALIZA

Glavna lika sta Gospodar in ona, ki je Gospodarjev alter ego. Od Gospodarja se pričakuje, da daje odgovore in ukaze, da je močan odločevalec, ki vlada svojemu ljudstvu. A vendar njegova volja ni njegova lastna – »voden« je s strani nekakšne višje sile – neimenovanega boga. Poleg tega v glavi sliši glas svojega alter ega, ki mu v zvezi z dvomi o izvrševanju svoje vloge prigovarja »*Navadi se*« in »*Prvič je težko, potem se navadiš*«. Gospodar, poleg izostanka lastne volje, poseduje šibkosti, ki pa jih pred drugimi skriva, in v trenutku slabosti pobegne ter klavrno oziroma nedostojanstveno zaključi z bruhanjem na stranišču. Ko pride k sebi, se nemudoma vrne nazaj na svoj »prestol«.

Ona je Gospodarjev alter ego, ki se giba znotraj štirih sten »palače« z marmornato notranjostjo – se liči pred ogledalom, prehranjuje. Ko jo gledalec prvič zagleda, je to voajerističen in skopofiličen pogled, saj se proti kameri počasi in zapeljivo sprehaja v tesno oprijemajoči se obleki, visokih petah, naličena in s popolno urejeno pričesko. A vendar je že v tej prvi sceni, v kateri se pojavi Gospodarjev alter ego, direktno zavrtnjen voajeristično-skopofiličen pogled in prekinjeno filmsko ugodje ob gledanju. Takšnih primerov je skozi film več, kar je izjema med analiziranimi filmi.

1. moški pogled je zavrtnjen že ob tem prvem sprehodu Gospodarjevega alter ega proti kameri, ko se »nerodno« spotakne in s tem nepričakovano prekine ugodje ob gledanju,
2. kader, v katerem gole nosečnice brez obrazov (ker ni pomembno, kdo so, ampak razplojevalna funkcija, ki jo opravljajo) plavajo/lebdijo na vodi, prekine nazoren prizor kravjega kadavra (z bližnjim posnetkom tega, kako iz njega lezejo črvi in nekakšni hrošči),
3. prizor ličenja Gospodarjevega alter ega (close-upi na ustnice – fetišiziranje in predvsem objektificiranje telesa) prekine Ojdipski prizor, v katerem popolnoma histeričnega odraslega moškega (Gospodar) v objemu svoje matere umiri šele sesanje njenih prsi (izjemno nazoren prizor s

psihoanalitično referenco), ki mu sledi njegov blažen pogled (kader, ne samo da zavrne moški pogled, poleg tega namerno vzbudi določeno mero nelagodja) ter

4. nazadnje ko Gospodarjev alter ego prečka hodnik in kljub njeni (še zmeraj) popolni opravi in izgledu, s čimer služi moškemu pogledu, le-tega zavrne – s tem, ko s sprehodom mimo vrste različnih ogledal, ki vsa po vrsti iznakazijo oziroma popačijo njeno podobo (obraz).

Vmes gledalec spremlja kolono posameznikov, ki izgledajo, kot da so zapustili svoje domove in sedaj vsak s svojim kovčkom hodijo skozi neskončno pokrajino do neke nove točke, ki jo bodo lahko poimenovali dom. Vmes vidimo dva umreti – najprej moškega, nato še žensko. Nihče se ne ustavi, jima pomaga, postane ob njunem truplu. Ni časa, ni empatije. Ni pomemben njun spol – najšibkejši umirajo.

Moški je torej tisti, ki navidezno poseduje moč (ker se tako pričakuje od njega) – vendar je voden s strani religije. Vsi posamezniki, ne glede na spol, pa so vodeni s strani posvetne in cerkvene oblasti, da ostajajo razplojevalci lastne človeške vrste, ki se jo nato vzgaja v nekonfliktne pripadnike oziroma sledilce, ki so prepričani, da je vloga razplojevalca njihova svobodna izbira (ta vloga jih dela pripadnike družbe oziroma jih definira, če se ji odpovejo (kar se ji ne) so izločenci). Spol ni pomemben, ker nihče ne glede na njegov spol ni svoboden. In brez svobode ne poseduje moči.

A vendar je na koncu filma ona, Gospodarjev alter ego, tista, ki se iz štirih zidov marmornate palače poda ven – odide nekam, kamor prej še ni stopila. Si sezuje čevlje z visoko peto in se nameni ... neznano kam (a vendar drugam – izven običajnega radiusa, ki ji je bil določen). »Zdi se, da najde izhod ali vsaj prehod v drugo stanje« (Kolšek 2014).

6.2.6 PANIKA

Leto: 2013

Režija: Barbara Zemljič

Scenarij: Barbara Zemljič

Vera je žena in mati, je bolniška sestra, je v štiridesetih, je nesrečna. Verjame v to, da bo nekoč spet čutila, ljubila. Zaplete se v afero in poda na pot spoznavanja sebe, svojih čustev, strahov – na tej poti laže možu, hčeri, mami, prijateljem – ne laže pa sebi.

ANALIZA

Vera je glavni lik, ki je skozi celoten film nosilec naracije. Gledalec jo spozna kot stereotipno ženo, mati in gospodinjo, ki tudi v službi skrbi za druge/moške – je namreč medicinska sestra. Toda Vera v vlogah, ki ji pripadajo ni srečna – želi biti več kot le ultimativna skrbnica za druge, želi poskrbeti zase – njena želja je, da bi zopet ljubila. Priložnost za to prepozna v družinskem prijatelju, sicer velikem šarmerju Mitji in se z njim zaplete v romanco (ki se dogaja v njegovi hiški na Krasu) – iz Verine strani je to ljubezen oziroma Vera iskreno verjame, da je zveza z Mitjo (čeprav zaenkrat še skrivna) pot iz vsakdanje rutine in dolgočasnega življenja. Tekom romance z Mitjo Vera pridobi na samozavesti, kar odražajo njena oblačila – na začetku filma nosi predvsem pulije in dolge hlače (nevpadljiv kostum), nato pa začne nositi izjemno kratke hlače, majice z dekoltejem in čevlje z visoko peto (res je, da se vmes spremeni letni čas, a njena oblačila odražajo novo pridobljeno samozavest). Pri tem se poraja vprašanje, ali njena oblačila odražajo »vse za Mitjo« ali »končno zadovoljna s sabo« počutje – ali oboje. Kot je za komedijo značilno, so liki nekoliko karikirani (vključno z Vero) in tako tudi spremljajoča glasba potencira občutke romantičnosti in idiličnosti (med poljubljanjem in seksom). Panika je v tem, da tematizira (poleg vsakdanjega tudi) spolno življenje 40-letnikov izjema, saj je v filmih le-to navadno rezervirano za mlajše protagoniste.

Vera občuduje Mitjo, s kakšno lahkoto se svoji ženi (z)laže – kot da bi to že počel (in tukaj je Verin trenutek naivnosti, saj Mitja to seveda je že počel – Mitja stalno vara svojo ženo, Vera zanj ni posebna (kot je on zanj)).

Verin mož Rudi posumi, da ga žena vara, in ko se neko noč ne vrne domov, jo zjutraj ves razjarjen pričaka in seznanjen z dejstvom, da ve za avanturo, ter naj mu nemudoma pove, s kom ga vara. Vera se v paniki zlaže, da ga ne vara, ampak da je ni bilo domov zato, ker je želela narediti samomor. Kot mnogokrat skozi zgodbo je tudi tokrat Vera soočena z notranjim konfliktom, ki ga gledalec spremlja s pomočjo »voiceover-ja«: »Vera, prastica!«. In vendar spozna, da s tem, ko se je naredila

nemočno, v resnici pridobi ogromno moči – »(...) odkar me imajo za noro imam več pravic, več si lahko privoščim pa še vsem se malo smilim«.

Da je ženska, ki se hoče emancipirati (ki hoče tudi živeti, ne pa le služiti domu, družini, možu ipd.), nora, je kakopak stereotip, star kot patriarhat in Hollywood. Toda ironično: Vera, ki skuša zlesti iz klasičnega patriarhalnega stereotipa (da so kariera ženske dom, družina in mož), reši prav patriarhalni stereotip (da je nora, ker s tem, kar ima, ni zadovoljna in ker hoče nekaj več). (...) to, da se zna tako dobro delati inferiornejšo od moža, je znak njene superiornosti (Štefančič 2014a).

Medtem nadaljuje romanco z Mitjo in se odloči ločiti – ironično, zaupa se družinski prijateljici, o vsem nevedni ženi svojega ljubimca – Jasni. Le-ta o njeni aferi ne moralizira, ampak jo postavi pred odločitev in opozori, da se takšne avanture navadno ne izidejo dobro (pa vendar izgleda nekoliko vzvišena v svojem neobsojanju tipa »vsi smo ljudje, ampak jaz tega nikoli ne bi naredila«). Poizkuša jo prepričati, naj obdrži družino (moža in hči) na prvem mestu, Vera pa pri sebi ve, da je prišel čas, da sebe postavi na prvo mesto (družino je leta postavljala na prvo mesto, kar jo je pripeljalo do popolnega osebnostnega iztrošenja). Tematika nesrečne žene, ki prevara moža, se zaljubi v ljubimca in odloči zapustiti moža, je v Paniki podobna tisti v Avtošoli (ko Ema zapusti Jožeta). Okoliščine so sicer drugačne, tematika oziroma težka življenjska odločitev o prekinitvi dolgoletnega zakona pa je v Paniki prikazana veliko bolj kompleksno, z dvomi, argumenti za in proti – protagonisti so večplastni, kar vodi v težje odločljive situacije in (tudi različen) končen razplet. V Avtošoli so liki ustvarjeni z več pretiravanja/karikiranja, so »črno-beli«, zgolj dobri ali slabi.

Vera zapusti Rudija in ta se gledalcu zasmili v svoji nemoči (in naivnosti). Vera pa kmalu čaka veliko razočaranje, ko jo prav na pogrebu njene mame Mitja zapusti (»(...) nočem biti ljubimec poročene ženske (...)«) – izkaže se, da jo je zapustil zaradi svoje naslednje avanture z »neko« igralko. In to je ključni trenutek, ko Vera prvič v filmu Mitjo vidi z »realnimi« očmi (ne le z naivnim srcem) in neha »sanjariti« o njem in njuni skupni prihodnosti. Njeno življenje je v kaosu – ne funkcionira normalno v službi niti v zasebnem življenju. To je sicer »kazen«, ki je v filmih značilna za ženske, ki so aktivne in ravnajo po svojih željah (ter na primer prevarajo moža) – na koncu ostanejo same, ali se vrnejo nazaj k možu (v okolje kjer so bile nesrečne). In tudi Vera po tem, ko vidi, da je tudi Rudi prevzel aktivno vlogo v svojem življenju oziroma pokazal proaktivnost (ki je prej ni bilo videti) in se vpisal na fakulteto, pomisli na to, da bi se vrnila k njemu. Vmes pa ji uspe skupaj s starejšo gospo (sosedo in prijateljico njene mame) doživeti najbolj emancipatoren

trenutek filma – sosedu ji predstavi terapevtsko skupino, kjer o svojih stiskah govorijo skozi humor – in z njihovo pomočjo Vera (tudi simbolično) iz svojega življenja odstrani Mitjo (izbriše njegovo sliko iz svojega mobitela). Tako je končno »sama«, brez moškega v svojem življenju, zadovoljna sama s seboj in s tem dober vzgled svoji hčeri. Na koncu pa vendarle ne ostane sama, tj. simbolično kaznovana za svojo aktivno vlogo – v njeno življenje vstopi možki/odvetnik, ki izgleda, da bi lahko bil »the One«.

»Hotela sem pokazati, da je Vera za trenutek sreče na Krasu žrtvovala zelo pomembne stvari v življenju. Ne gre za racionalni razmislek, niti za neumnost. Menim, da gre za globlji odnos, za ljubezen do sebe. Ker ni imela izoblikovane lastne vrednosti, je potrebovala potrditev od zunaj« (Zemljič v Šuštar 2013).

Med analiziranimi protagonistkami je Vera edinstvena in pomembna predvsem zato, ker si kot mati in žena v srednjih letih želi nekaj *zase* – njene življenjske želje (ki večino časa prežemajo njene misli in posledično vplivajo na njena dejanja) niso povezane z njenim otrokom (Milena (Drevo) si želi, da bi njena otroka preživela; Ranka (Čefurji raus!) si želi, da bi bil Marko srečen) ali možem (Sonja (Adria Blues) si želi, da bi Toni zopet igral kitaro), kot je to navadno, tj. da žensko navadno definira to, da je mati in žena. Mlajše ženske večkrat »še« imajo ta privilegij neporočenosti, a jih zaznamujejo druge dileme – kaj početi v življenju – slediti željam staršem ali svojim in podobno. Verina želja je povezana z njo samo, nakar prevzame aktivno vlogo (ne ostane samo pri sanjarjenju) in si poizkuša ponovno izboriti ljubezen – čutiti – biti zadovoljna s sabo in svojim življenjem.

6.2.7 RAZREDNI SOVRAŽNIK

Leto: 2013

Režija: Rok Biček

Scenarij: Rok Biček, Nejc Gazvoda in Janez Lapajne

Srednješolski razred dobi novega razrednika, s katerim se dijaki ne razumejo dobro. Po tem, ko njihova sošolka Sabina stori samomor, krivca vidijo v razredniku, kar njihov soobstoj pripelje do nemogoče točke.

ANALIZA

Kot zgodba sama so tudi liki znotraj nje (bolj) kompleksni (kot v večini analiziranih filmov) oziroma večplastni – niso črno-beli, dobri ali slabi, ampak so prikazani kot posamezniki, ki se s

težavo spoprijemajo z realnostjo, ki jo prinese samomor sošolke/prijateljice/učenke/hčere.

Kar se tiče razmerij moči, je le-ta skozi zgodbo fluidna oziroma ni stalna. Najprej jo poseduje razrednik Zupan (je strog, resen, zahteven, dosleden, egalitaren, ima nepreberljiv »poker face«) in »razred«, ki deluje kot skupinski protagonist, sprva ne ve, kako naj se odzove nanj. Navajeni so namreč prejšnje razredničarke Nuše, ki je imela do »svojega« razreda materinski (je skrbna, pove da jih ima rada in vselej ponuja svojo pomoč) in demokratičen odnos (prosi jih naj naredijo stvari, se jim zahvali in vpraša, če se strinjajo z njenimi odločitvami), poleg tega je bila do njih manj zahtevna kot Zupan.

Vendar se tudi mnenja znotraj razreda, ki naj bi deloval skupinsko, delijo in si nasprotujejo. Glede tega, ali naj ima otrok dva očeta ali je za otroka nujno imeti mater; en del razreda nemudoma sklepa oziroma »ve«, da je Zupan pedofil in kasneje, da je nacist, drugi takšne trditve zavrnejo kot prehitro sklepanje brez dokazov; in nenazadnje so mnenja deljena o samomoru Sabine. Dijaki svojo jezo in sovraštvo (ki je morda povezana z lastnimi negotovostmi in dvomi glede tega, kaj je Sabino pripeljalo do samomora) usmerijo proti Zupanu in kljub temu, da poizkušajo dokazati, da je razrednik tisti, ki »terorizira« svoje dijake (ter je po njihovem mnenju eno od njih s svojim terorjem že prignal do samomora) – je razred tisti, ki terorizira razrednika (in kasneje podobno vse tiste sošolce, ki si drznejo izraziti nestrinjanje oziroma spregovoriti proti njim, tj. dijakom, ki sestavljajo glavne akterje v boju proti t. i. razrednem sovražniku).

»[M]ladostniki ne reflektirajo, da so sami postali vladajoči razred, razredni sovražnik na šoli, da so prevzeli oblast, da so postali sovražnik družbenega razreda, ki je šolski sistem sam po sebi. Edina, ki to ve, je ravnateljica, ki mora do spoznanja, če je le možno, pripeljati tudi kolektiv, ne samo dijakov« (Merc 2013).

Spor skuša rešiti ravnateljica Zdenka, ki je tisti (ženski) lik, ki poseduje moč skozi celoten film, je (nesporna) avtoriteta šole in vzbuja spoštovanje pri vseh »sprtih straneh« – deluje kot vmesnik med profesorji, dijaki in njihovimi starši. Je tako tista, ki na koncu doseže »rešitev«, ki naj bi odgovarjala vsem.

Profesorica telovadbe Saša je šolska spogledljivka, ki želi biti vseč vsem – profesorjem in dijakom – ter se po tem, ko Zupan zavrne njene poizkuse zapeljevanja, (spre)obrne in deluje proti njemu (podpira dijake).

Lahko bi rekli, da so na koncu, tako Zupan kot dijaki, brez moči (za to poskrbi ravnateljica Zdenka) – kar jih pripelje do neke vrste sprave in konec predstavlja nov začetek, predvsem za dijake. Zupan morda »odpustek da mladim, ne pa svojim kolegom ali staršem na roditeljskem sestanku. V tem je na strani tistih, ki so ga proglasili za razrednega sovražnika« (Merc 2013).

6.2.8 ZAPELJI ME

Leto: 2013

Režija: Marko Šantić

Scenarij: Marko Šantić

Luka je devetnajstletnik, ki je na poti iz mladostniškega zavoda oziroma doma, kjer je preživel zadnja leta (njegova mati ni bila sposobna skrbeti zanj, oče je mrtev). Postane podnajemnik in dela v predelovalnici mesa. Ko spozna Ajdo, izgleda kot da bi se, kljub težkem otroštvu, lahko njegova krivulja sreče končno obrnila navzgor. Še prej mora od mame izvedeti, kje je pokopan njegov oče.

ANALIZA

Glavni protagonist je Luka in iz njegovega zornega kota spremljamo zgodbo filma. Luko obkrožajo štiri ženske protagonistke – manjši vlogi imata njegova najemodajalka (starejša gospa, ki z nepotrebni vprašanji in brezobzirnim prihajanjem v njegovo stanovanje/kopalnico, kjer ima pralni stroj, nenehno vdira v njegov osebni prostor) ter socialna delavka Milena, ki predstavlja materinsko vlogo v Lukovem življenju, pa čeprav v sklopu opravljanja svoje službe.

Nadalje je tu Lukova mati, h kateri se Luka odpravi po odgovor, kje je pokopan njegov oče. Namesto tega mu stric pove, da sploh ni mrtev. Luka je v izjemno slabem oziroma v nikakršnem odnosu s svojo mamo, ki je prikazana kot apatična alkoholičarka, z žaljivim odnosom do ljudi okoli sebe, za katero (v finančnem smislu) skrbi njen brat. Kljub precej negativnem prikazu Lukove mame pa gledalec ne dobi nikakršnega namiga oziroma odgovora na to, kaj jo je privedlo do takšnega stanja – s čimer bi jo lahko bolje razumeli ali vsaj povezali zgodbo – tako ostaja le brezбриžna ženska, ki se je odpovedala Luki (menda zato, ker je bilo tako zanj bolje) in mu celo življenje lagala glede smrti njegovega očeta. Lukova mama ve, kje je njegov oče in mu na koncu tudi napiše njegov naslov. Lukova mati je odpadnik družbe, sin ji ne odpusti in je prikazana kot krivka, da je sin zrasel v disfunkcionalnega moškega z resnimi travmami iz mladosti. Luka odide do očeta, a tudi on ne pokaže večjega zanimanja zanj in se ga poizkuša na hitro znebiti z neprepričljivim argumentom, da se ravno spravljajo h kosilu (ima namreč novo družino z majhnim sinom) ter mu ponudi darilo v obliki stotih evrov.

Razočaran in zavržen s strani družine se Luka vrne na delo v predelovalnico mesa, kjer pa ga prav tako čakajo težave – dva sodelavca ga namreč stalno spravljata v njih, kar ga na koncu stane zaposlitve. Najprej ga napijeta (z argumentom, da je tretji sodelavec dobil otroka in je ob tej priložnosti nevljudno zavriniti alkohol) – zaradi česar Luka pri delovodji dobi prvi opomin, nato ga poizkušata vplesti v krajo mesa (Luka se jima upre, delovodji pove, kaj se je zgodilo in njegova poštenost je »nagrajena« z izgubo dela) ter ga na koncu v maščevanju skoraj do smrti pretepeta.

Najpomembnejšo žensko vlogo igra Ajda – privilegirana hči delovodje, ki ji delo v predelovalnici mesa priskrbi zato, da (mu) bo lahko odplačala na novo kupljeni avtomobil. Študij je po enem letu zapustila, ker raje žura. Njena mati je zapustila moža/očeta/delovodjo, ki se sedaj fizično spravlja nad Ajdo. Le-ta z navidez sproščenim in zapeljivim obnašanjem skriva bolečino zaradi disfunkcionalnega odnosa z očetom. Ajda zapelje Luko in tako hitro pristaneta v postelji (tudi tam je ona dominantna in daje napotke Luki, kako ravnati z njo). Luka Ajdi sprva predstavlja le avanturo, distrakcijo oziroma pobeg od nasilnega očeta (*»Mene ne zanima nič o tebi, men je tko fajn. Js hočem sam uživati«*), medtem ko bi jo Luka rad bolje spoznal, se pogovarjal tudi o njeni zlorabi in ji po enem seksu celo predlaga, naj se preseli k njemu. V tem smislu sta njuni vloge drugačni od stereotipnih moško/ženskih vlog, kjer je večkrat prikazano, da je moški tisti, ki v ženski vidi priložnost za avanturo – ona pa si na primer želi spoznavanja drug drugega, pogovorov ali resne zveze.

Skozi zgodbo torej spremljamo dva mlada odrasla, ki iščeta svoj prostor v svetu oziroma prikaz »generacije, ki so jo tisti, ki bi morali zanjo poskrbeti, pustili na cedilu« (Cvar 2013), z drugimi besedami – »posameznikov, večinoma zapuščenih bodisi od t. i. pomembnih Drugih bodisi odgovornih institucij« (prav tam). Luko torej »tepe življenje«, je žrtev in tudi sam krivec slabih komunikacijskih sposobnosti – s pomočjo katerih bi lahko nekatere od teh težav (z mamo, očetom, sodelavci, delovodjo, Ajdo) lahko pripeljal do manj tragičnih koncev.

Luka v trenutku jeze (ker je bil ravno odpuščen) in posledično nemoči – med trenutkom strasti – udari Ajdo. Ta ga po tem ne želi več videti niti slišati. Poleg tega se Ajda odloči upreti nasilnemu očetu, a je poizkus neuspešen in le-ta jo še enkrat več pretepe (tokrat na delovnem mestu, v predelovalnici mesa) ter odneha šele, ko se Ajda dokoplje do velikega mesarskega noža, s katerim se je pripravljena braniti. Po tem, ko sodelavca kruto pretepeta Luko, ki pristane v bolnišnici (kjer ga nihče ne obišče), se Ajda omehča – Luki odpusti za klofuto in mu pove, da je odšla od doma in prijavila očeta (kar je verjetno najbolj proaktivna, pogumna in pomembna stvar, kar jo je naredila).

Tako dva pretepena in od najbližjih izdana/zapuščena mlada odrasla nadeta upanje drug v drugemu oziroma, kot se je izrazil režiser Marko Šantič »dve osebi lahko naredita korak naprej le, ko se združita – ljubezen naredi korak naprej«.

6.2.9 AVTOŠOLA

Leto: 2014

Režija: Janez Burger

Scenarij: Janez Burger in Ana Lasić

Direktor Stane pošlje svojo hči Emo v izvidnico, da bi ugotovila, kaj je naslednja poteza njegovega nekdanjega poslovnega partnerja Roberta, v katerega se Ema nepričakovano zaljubi. Izvemo, da želi poslovnež/kriminallec (Valentinčič 2014) Robert kupiti še zadnji kos zemlje, ki mu manjka, da bi lahko zgradil nakupovalno središče – na tem zemljišču stoji majhna avtošola. Inštruktor v avtošoli je Jože, ki ga žena Ema zapusti zaradi Roberta. Jože združi moči v »amaterski detektivski duo« (Valentinčič 2014) z Robertovo hčerjo Lijo, da bi vsak dosegla svoj cilj. Lija se želi naučiti voziti avto, Jože pa želi nazaj pridobiti svojo ženo.

ANALIZA

V filmu spremljamo dva glavna junaka, Lijo in Jožeta, ki je glavni nosilec naracije. Pri tem, poleg Lije, izstopa še en ženski lik in sicer Ema (Jožetova žena). Obema je skupen emancipatoren trenutek, ko se odločita ravnati po svoji želji in se s tem postaviti nasproti moški figuri, ki je do takrat obvladovala življenje vsake od njiju in ju s tem delala nesrečni in neizpolnjeni.

Lija je 25-letnica, ki živi z bogatim očetom, ne dela, ne študira ter je prikazana kot razvajena in od očeta odvisna mlada ženska, brez skrbi ter brez občutka za denar ali finančne težave (ker ima vsega dovolj in še več). Pa vendar Lijo muči to, da ji oče Robert, kljub njeni veliki želji, ne dovoli narediti voznškega izpita (*»zaradi družinske nenadarjenosti«* za vožnjo, katere dokaz sta smrt njene mame in brata v avtomobilu – Roberta okoli prevaža osebni voznik in enako želi za Lijo). Lija se po prepiru z očetom odseli na svoje ter vpiše v avtošolo. Dodaten problem nastopi, ko ji Robert onemogoči dostop do družinskih financ – oče poseduje moč v obliki denarja, ki hči drži v podrejenem položaju. V iskanju rešitve, se Lija NE odloči za to, da bi si poiskala delo, nadaljevala z učnimi urami v avtošoli, si s tem izpolnila največjo življenjsko željo, hkrati pa postala neodvisna od očeta. Ne, Lija se nameni očeta, zaradi njegovih nezakonitih poslov, anonimno izsiljevati in z odkupnino, ki jo bo od njega zahtevala, še naprej lagodno živeti brez večjih skrbi. Lija kljub svoji

mladosti v filmu ni pretirano objektivirana – večino časa je na sledi očetu, da bi pridobila obremenilne dokaze zoper njega in temu »vohunskemu stanju« primerna sta tudi njen kostum in maska (brez make-upa, v ohlapnem črnem kapucarju). Njen poizkus samostojnosti kot prekinitve (finančne) odvisnosti od očeta, ki predstavlja njen uporniški moment pa se konča hitro in kruto – z učiteljem vožnje Jožetom doživita nesrečo (Lija vozi), medtem, ko ju v drugem avtu lovi Robertov voznik. Na koncu se Lija iz bolnišnice odpravi z očetom (vmes odideta pogledati še v celoti v mavec odetega Jožeta) in s tem privilegij finančne varnosti pretehta kratkotrajno željo po samostojnosti. Lija očetu prizna celo to, da je imel ves čas prav: »*Sam jaz res ne smem vozit, si mel prav*«, on pa ji pokroviteljsko odgovori: »*Vsaka šola nekaj stane*«.

Potem je tu Ema, uspešna poslovna ženska srednjih let, ki je čisto nasprotje svojega nesamozavestnega, štorastega, do določene meje nesposobnega in na splošno pretirano karikirano prikazanega glavnega protagonista, moža Jožeta. Po tem, ko spozna Roberta in se vanj zaljubi, se odloči zapustiti moža. Jože, za katerega bi lahko rekli, da »trpi za sindromom cankarjanske matere in se bolešno oklepa nadomestne mame« (Valentinčič 2014) Eme, njene namere po ločitvi ne jemlje resno, pri čemer je Ema do njega popolnoma brezčutna (med pogovorom večkrat povzdigne glas in ga žali, zaradi česar Jože pri gledalcu vzbuja usmiljenje, Ema pa je prikazana precej negativno). To je njen emancipatoren moment, saj se odloči vzeti usodo v svoje roke, za kar pa je hitro kaznovana – Robert jo po kratki avanturi zapusti, ona za njim moleduje, nakar jo on udari in Ema se poklapana in pokesana vrne k Jožetu (kasneje ga še enkrat prevara, ko Robertu preda obremenilne dokaze zoper njega (ki sta jih zbrala Lija in Jože)). S tem se iz uspešne, samozavestne in na trenutke celo nesramne ženske spremeni v naivno, zaljubljeno in izkoriščeno protagonistko (vmes njeno zaupanje (poleg Roberta) izkoristi še njen oče, ki se iz Robertovega »tajkunskega« nasprotnika (ponovno) prelevi v njegovega poslovnega partnerja).

V prikazu dvojnega odnosa med hčerjo in očetom (Lija – Robert, Ema – Stane), sta obe moški figuri – očeta – na koncu tista, ki dosežeta svoj cilj (povečata delež svoje (finančne) moči), uporni trenutek obeh hčera pa je hitro zaduščen – njuno zavzetje aktivne pozicije je kaznovano, usode ne uspeta vzeti v svoje roke. Kljub temu, da se Avtošola osredotoča na aktualno tematiko razrednega boja (majhna avtošola proti bogatemu tajkunu), izid katerega je grenko-pesimistična zmaga kapitala nad malim človekom, sta očitna poraženca tudi oba ženska lika.

6.2.10 DREVO

Leto: 2014

Režija: Sonja Prosenc

Scenarij: Sonja Prosenc in Mitja Ličen

Drevo prikazuje zgodbo družine (mati in dva sinova), ki zaradi krvnega maščevanja, ki grozi obema sinovoma, živi »ujeta« znotraj zidov lastnega doma – »trdnjave«, ki ga (za njihovo dodatno varnost) obkroža še visok kamniti zid.

ANALIZA

Film se dogaja na podeželju, pri čemer (geografski) prostor in čas nista definirana. Zgodba ima »tridelno strukturo« (Prosenc v Poglajen 2014) oziroma tri poglavja, ki predstavljajo »tri različne oblike ujetosti« (prav tam), skozi katere spremljamo pripoved iz zornega kota vsakega od treh protagonistov, ki je skozi tisti čas tudi nosilec naracije: matere Milene in njenih sinov, devetletnega Velija ter najstnika Aleka. Milena je močna, resna, osredotočena in nemalokrat zaskrbljena ženska, ki sama skrbi za družino – predvsem za varnost obeh sinov, ki ne zapuščata zidov lastnega doma. Skozi naracijo izvemo, od kod izvira Milenina anksioznost. Po spletu nesrečnih okoliščin, v katerih je umrl Alekov prijatelj, je sedaj nad obema, Alekom in Velijem, »razpisana« kazen krvnega maščevanja umrlega sina (tipa »oko za oko«) – iz česar se lahko sklepa o tem, da film pripoveduje o tradicionalni, (posledično) patriarhalni družbi (v filmu se sicer govori slovensko in albansko – slednje zgolj zato, da se ohrani »začetna točka, iz katere se film rodi« (Prosenc v Pihler 2014)).

Milena je v prvi vrsti mati in zaščitnica, katere primarna naloga je svoja otroka obvarovati pred zunanjo grožnjo, ki je gledalcu neznana, kar je sicer tipična vloga ženske v filmih, vendar je Milena specifična v tem, da nima moža ali kakršne koli druge moške figure v življenju (najbližje tej vlogi je starejši sin Alek) in zato predstavlja tudi »glavo družine«, avtoriteto ter hkrati mati kot zaupnico in skrbnico. Njen kostum in maska sta preprosta in naravna – v sožitju z ostalimi minimalističnimi mizanscenskimi elementi, a vendar ne zbudjata ali nase vlečeta nepotrebne pozornosti – le mestoma kostum odstira nekoliko več Mileninega telesa (nog in dekolteja) ter s tem doseže določeno stopnjo objektifikacije. Nakazan je tudi njen poročni prstan, ki gledalcu vzbudi vprašanje o tem, kje je njen mož, za katerega kasneje izvemo, da je mrtev (on je bil sicer pripadnik te tradicionalne skupnosti, Milena je priseljenka ali obrnjeno, je imigrantka). Njen cilj je odhod iz vasi ter s tem rešitev sinov, katero predstavlja pobeg pred njunimi rablji. Skozi film Milena išče rešitev iz stanja ujetosti – obrača se na sovaščane, a ji nihče ni pripravljen pomagati (»to se nas ne tiče«), morda zaradi tega, ker je ženska ali pa nevezano na njen spol preprosto zato, ker živijo strogo po tradicionalnih načelih skupnosti in jih ne želijo (pre)kršiti (Milena v sovaščanih ne vzbuja usmiljenja) – lahko, da se bojijo posledic, ki bi jih doletele, če bi prekršili nenapisana pravila. Skozi cel film občutek tesnobe pri

gledalcu uspešno povzročajo odsotnost svobode, solidarnosti, ljubezni (Štefančič 2014b).

Milena je izjemno močan in samostojen lik, saj ji nič drugega (v kolikor ne želi izgubiti obeh sinov) niti ne preostane – njena usoda (v smislu njene sreče in ljubezni do sinov) sicer je odvisna od nekoga zunanjega (v tem primeru to ni oče ali mož, ampak neznani lik s puško), a se skozi film trudi rešiti iz te odvisnosti ter zbežati in posledično nekje drugje, zaživeti na novo (obrniti nov list in življenje nadaljevati iz »nule«). Zaradi tega je upornica, ki se ne podredi načelom in pričakovanjem družbe, v kateri živi in sicer temu, da bo žrtvovala življenji svojih sinov, ker ji tako narekuje njena okolica. Poleg tega Milena nima nobenega zaščitnika – »junaka«, ki bi jo rešil pred trpko usodo in bi mu bila zaradi tega do konca svojega življenja hvaležna. Nje ne reši princ na belem konju. Pri tem se poraja vprašanje, kako bi ravnal njen mož, če bi bil še vedno živ. Bi na prvo mesto postavil skupnost, v kateri je odraščal in posledično svoja sinova poslal v smrt (s tem zadostil pričakovanjem »oko za oko«, »sina za sina«), ali pa bi bila močnejša ljubezen do sinov? Bi bil njemu, kot moškemu (in pripadniku dotične skupnosti), kdo od sovaščanov pripravljen pomagati, ali pa bi morda on sam poprijel za orožje in z njim branil družino?

V filmu Drevo je tradicionalna ter patriarhalna skupnost predstavljena z izjemno močno sporočilnostjo (kljub temu, da njenih predstavnikov v filmu praktično ne vidimo). Scenarista filma nista hotela preprosto šokirati gledalca in zato napisati scenarij o maščevanju »sina za sina« kot nekaj izmišljenega (fikcijske filmske zgodbe), povod je bilo »prekletstvo krvnega maščevanja, navdihnjeno z resničnimi pripovedmi iz naše širše regije« (Pric 2014), ki datira(jo) v 21. stoletje. In vendar, znotraj filma ženska (ki jo neposredno obdaja, utesnjuje in ogroža tradicija patriarhata) ni prikazana kot pasiven objekt moškega užitka, brez upornega in emancipatornega potenciala. Milena krmari med grožnjami od »zunaj« (vsi in vse, kar je zunaj njihovega doma, »trdnjave«, je potencialna grožnja), iskanjem rešitve in vedno večjim brezupom, v katerega drvi njena družina – pri čemer je gledalec skozi cel film držan v suspenzu (kaj se bo zgodilo, bodo pobegnili, bo kdo oziroma kdo bo umrl, bomo videli rablja?). Pričakovane ali klasične rešitve v smislu »srečnega konca« ni. S postopnim manjšanjem možnosti pobega in končne rešitve iz ujetosti (znotraj zidov lastnega doma), se spreminja tudi Milena (od začetka zbrana, odločna in resna) – vse bolj, kot je položaj njene družine izgubljen, več čustev kaže, večkrat joče. Kljub temu, da je v primerjavi z moškim (ki poseduje moč v obliki orožja) podrejena in na koncu izgubi enega sina, je moralno močna in ji uspe, da se z drugim sinom odpelje v novo prihodnost (ne spremeni ali premaga patriarhata, a mu ubeži). Če je to njena kazen, potem je polovična. Svoboda in ljubezen morda nista za vedno izgubljena, solidarnost (med spoloma) pa ostaja le odsev iz neke druge preteklosti.

6.2.11 INFERNO

Leto: 2014

Režija: Vinko Möderndorfer

Scenarij: Vinko Möderndorfer

Mare izgubi službo v tovarni, a tega ne pove svoji ženi Sonji, ki je prav tako brezposelna. Imata dva majhna otroka, tj. dvojce lačnih ust. Gospodarska kriza je najbolj prizadela ravno najšibkejše družbene skupine – tiste, ki je niso sprožili in se proti njenim posledicam zaradi pomanjkanja družbene moči najtežje borijo. Ulice so polne protestnikov, kamere na vsakem vogalu beležijo potencialna deviantna dejanja. Delavci pa se trudijo preživeti – med njimi tudi Mare.

ANALIZA

Glavni protagonist je Mare, ki je skozi celoten film tudi nosilec naracije. Mare je (bivši) tovarniški delavec, ki skozi zgodbo služi kot primer predstavnika izkoriščenega delavskega razreda, katerega družbeno-ekonomska situacija se je z začetkom svetovne ekonomske krize še poslabšala. Film poizkuša prikazati kruto realnost socialnega dna, ki ga posameznik (z nekaj dodatne življenjske nesreče) lahko doseže. Mare je izgubil službo (ker je direktorju tovarne, medtem, ko ga je poizkušal prepričati naj nazaj v službo vzame njegovo ženo, zlomil roko). Sedaj sta oba brezposelna, le da Sonja tega ne ve/Mare ji ne pove, da je izgubil službo, saj jo namerava čim prej spet dobiti. Doma nimajo elektrike in ogrevanja, zaradi neplačevanja položnic jim grozi deložacija. Mare in Sonja nimata nikogar, na katerega bi se v teh težkih trenutkih lahko zanesla – ne staršev, starih staršev, brata, sestre, tete, strica, prijateljev ... nikogar. Le občasno jim starejša soseda prinese, kaj sladkega za otroka.

Sonja je prikazana kot iznajdljiva (na pokopališču krade sveče, da bi doma vsaj malo ogrela in osvetlila stanovanje), vendar je v nasprotju z Maretom bolj realistična – vidi oziroma prizna si, kako velike so njihove finančne težave, zaradi česar je nenehno žalostna/skoraj depresivna oziroma pesimistična. Pred otrokoma se težje kot Mare pretvarja, da je/bo vse zopet bolje/normalno, zaradi česar mestoma izgleda precej hladna oziroma čustveno odsotna. Poleg tega je Sonji z vsakim dnevom, ki ga v mrzlih zimskih mesecih preživijo v ledenem stanovanju, odvzeto malo človeškega dostojanstva, ki vrhunec doseže, ko neznanega moškega za plačilo petih evrov oralno zadovolji v njegovem kombiju. In po tem, ko s temi petimi evri kupi bencin, da si bodo končno lahko pogreli stanovanje ter jo doma pričaka deložacijska ekipa – ima Sonja dovolj bede in poniževanja – sredi lastnega stanovanja, iz katerega jo izseljujejo, se polije s tistim, na ponižujoč način pridobljenim, bencinom in se samozažge. Po tem jo gledalec še enkrat vidi, ko mrtva, zогlenela in razgaljena leži

v mrtvašnici, kamor jo pride identificirat Mare.

Vse tegobe, ki so se do tega trenutka zgrnile nad Mareta in njegovo družino, od katere sta mu sedaj ostala le še dva otroka, še niso niti začetek tega, kar se mu očitno v filmu lahko zgodi. Mare je prikazan predvsem kot trmast, ponosen in vztrajen (do otrok pa še skrben, pozoren, poln pozitivnih misli in nasmehov). Še vedno potrebuje službo, pri kateri mu ne more pomagati socialna delavka (je v postopku zaradi incidenta z zlomljeno roko direktorja tovarne), niti nihče drug, komur ponudi pomoč v obliki fizičnega dela za plačilo. Prav tako njegovo prošnjo za pomoč (po ženini smrti) zavrne ravnateljica vrtca (katerega zaradi neplačevanja položnic otroka nista smela več obiskovati) – le-ta je prikazana kot brezsrčna in kruta – njeno vodstvo vrtca je bolj podobno neosebneemu vodenju korporacije in ne tople ter navdihujoče vzgojno-izobraževalne ustanove, kot je vrtec. Mare tako za kos kruha in polovico kranjske klobase, ki jih odnese domov, (prepogosto) daruje kri – saj kri jemlje njegova prijateljica Jana. Na njo se obrne tudi po Sonjini smrti, a Jana ne more/noče za nedoločen čas k sebi vzeti Maretovih otrok – želi si namreč svojih in aktivno išče partnerja, s katerim se bo ustalila in ustvarila družino. Jani je zelo žal za zavrnitev Maretovega klic na pomoč – in ker prepozna, da je v izjemno težki situaciji, mu ponudi pomoč prijateljice – socialne delavke, s pomočjo katere bi Mare otroka lahko (vsaj za nekaj časa oziroma dokler ne najde službe) dal v rejništvo. Mare je najprej nad idejo zgrožen, a na koncu popusti in tako »izgubi« še otroka.

Vmes je Mare zopet poizkušal dobiti nazaj delo pri direktorju tovarne, tokrat je požrl svoj ponos, se pred njim spravil na kolena in moledoval za svoje bedno delovno mesto – ki ga ni dobil. Kljub temu, da ga je direktor ironično opisal z besedami »ponosno, pokončno, uporno« – ti močni pridevniki pa nimajo dejanske družbene moči – poseduje jo tisti, ki poseduje kapital in to je v tem primeru direktor.

Nazadnje se Mare odloči sprejeti bizarno ponudbo darovanja ledvice za denar, pri čemer pa mu sreča spet ni naklonjena – kirurg ugotovi, da ima dedno napako obeh ledvic. Ni primeren darovalec, v prihodnosti bo imel zdravstvene težave z delovanjem ledvic in ostane brez obljubljenega denarja.

Vmes umre še njegov najboljši prijatelj Vlado – vodja sindikata v tovarni (pijanega ga zbije tovornjak), ki so se ga s teorijo zarote znebili mladi pomočniki direktorja tovarne (s prisilo so ga alkoholizirali z vedenjem, da je zdravljen alkoholik). Vlado je bil v filmu tisti, na katerega se je Mare lahko zanesel – bil je sodelavec, prijatelj in zaupnik (nekaj, česar Sonja ni imela).

In za konec, ko v trenutku absolutnega obupa vrže granitno kocko v kamero (pred slovenskim parlamentom) – se ta od nje odbije in po nesreči ubije policista.

To, da so lastniki kapitala oziroma poenostavljeno rečeno, posamezniki z več denarja in s tem ekonomske moči, prikazani kot družbeno močnejši od posameznikov iz delavskega, tj. nižjega družbenega razreda, je jasno in v filmih večkrat prikazano. To, da direktor tovarne kljub mnogim visoko moralno spornim odločitvam ostane nekaznovan, je jasno in je posledica posedovanja moči. To, da delavcu, kljub poštenosti in dobrosrčnosti, ostane tako malo dostojanstva in absolutno nič moči – da ga življenje znova in znova tepe, kot tepe Mareta – ne glede na to, koliko se trudi spremeniti določene vzorce (četudi s gre s svojimi trmastimi metodami nemalokrat z glavo skozi zid), pa je v absurdni formi, do katere je to pripeljano v Infernu, žaljivo do delavca. Liki ne premorejo večplastnosti – preprosto binarno se delijo na dobre/poštene/kaznovane/brez moči in slabe/nepoštene/nagrajene/imetnike moči (večina protagonistov je v obeh primerih moških). Odločitev, da se v slovenskem filmu obravnava tematika in problematika delavskega razreda je vzpodbudna ... da je njegova usoda tako grozno negativna in nespremenljiva oziroma brezupna, pa zaskrbljujoča.

6.2.12 POT V RAJ

Leto: 2014

Režija: Blaž Završnik

Scenarij: Blaž Završnik, Ajda Smrekar in Klemen Janežič

Žak in Lučka sta si tako različna, kot da sta vsak iz svojega filma. A njune poti se križajo in pristaneta skupaj na majhni barki, ki pluje po Jadranu. Vsak s svojo življenjsko »prtljago«.

ANALIZA

Lučka po naključju sreča Žaka in se mu pridruži na poti do morja. On je tja namenjen peš, v iskanju mirnega prostora za žalovanje ali pa v pobegu od žalovanja, po tem, ko sta mu naenkrat umrla starša. Lučka želi na hrvaški otok Olib, čeprav ne kaže, da bi dejansko vedela, kje to je. Lučka je zelo zgovorna, vztrajna in prepričljiva, saj »sledi« Žaku vse do njegove barke, na katero se bo vkrca in plul po Jadranskem morju (ker se Žaka drži »kot klop«, je v začetku filma od njega na nek način odvisna) in ga prepriča v to, da jo, sicer izjemno tih, zadržan in umirjen Žak, vzame s seboj na barko (z njim bo lahko plula do Oliba). Drug o drugemu vesta prav toliko, kot o njima ve gledalec – praktično nič; a vendar se čuti, da ju kljub njuni mladosti mučijo intimne življenjske tegobe, ki so ju nenazadnje pripeljale do želje po umiku od vsakdana, tj. na barko. Kljub temu, da sta si karakterno povsem različna in je pričakovati, da si bosta hitro začela iti na živce (še posebej Lučka Žaku, s svojim neustavljivim čebljanjem), se na barki s pomočjo »timskega dela« zblížata in začneta odpirati drug drugemu (in s tem tudi gledalcu). Lučka kot ženska ni manjvredna Žaku na barki (kljub temu, da njena reprezentacija na trenutke meji na prikaz malo »smotane« blondinke – kar je negirano z razvijanjem njenega karakterja) – delita si vsakdanja opravila in večerni alkohol ter se vmes oba zjočeta. Tako Lučka pove, da je vse svoje življenje počela stvari, ki so jih od nje želeli/pričakovali starši – bila je pridna učenka, se vpisala na pravo in študij tudi uspešno končala. Po končanem študiju naj bi imela proste roke pri tem, kako bo potekalo nadaljevanje njenega življenja, a izkazalo se je, da sta ji ga v resnici starša že »splanirala« – na njen prihod je že pripravljena pisarna v očetovem podjetju. Ker Lučka takšnega pritiska ni zdržala, je doživela živčni zlom, zaradi česar jemlje antidepresive (v enem trenutku se jih odloči znebiti in tako simbolično dokončno prekine nadzor staršev nad svojim življenjem) in odšla. S tem se je rešila odvisnosti od staršev, ki jo je dušila in ovirala. Obema, Lučki in Žaku, je skupno to, da iščeta svoj prostor v veselju – svoje bistvo, svobodo, srečo. Lahko bi rekli, da glavna lika pripadata generaciji (rojeni v osemdesetih letih prejšnjega stoletja), »ki ne ve natančno, kam jadra, ve samo, da bi rada čim prej zapustila obalo, pri tem pa upa na ugoden veter« (Černe 2014). In kljub temu, da se počasi, a vztrajno, zaljubljata drug v drugega (ter sta pogosto pomanjkljivo oblečena – saj sta na barki sredi

vročega poletja), se čisto do konca filma ljubezensko ne zapleteta – na koncu si izmenjata poljub in odideta vsak zase – Lučka na Olib, Žak naprej s svojo barko – najprej namreč želita najti sebe, da bi mogoče nekoč lahko bila skupaj. Brez patetičnega obžalovanja, joka, klicanja drugega z željo po njegovi vrnitvi. Takšen prikaz je edinstven v sklopu analiziranih filmov, ki večkrat poudarjajo pomen ljubezni v smislu »ljubezen bo premagala vse, srečna bosta le v dvoje, z ljubeznijo nad nepravičen svet« (kot npr. v *Zapelji me*) in le enkrat to ni heteroseksualna ljubezen (*Dvojina*).

Lučkin zapis v ladijski dnevnik poudari, da mora posameznik za to, da bo lahko srečen v dvoje, najprej biti srečen sam s seboj:

»Jaz grem, da najdem svojo pot in upam, da jo najdeš tudi ti (...). Želim si, da bi se najine poti spet križale, ko bodo stvari drugačne in da bi mogoče od tam naprej šla skupaj. Kdo ve.«

6.2.13 RAZPRAVA

S pomočjo tekstovne analize dvanajstih celovečernih filmov (med katerimi so trije delo režiserk in scenaristk (plus en koscenarist), devet pa delo režiserjev in scenaristov (plus dve koscenaristki)) sem želela ugotoviti, kakšna je reprezentacija spolov v njih – v smislu posedovanja moči in s tem potrjevanja ali rušenja pokazateljev prisotnosti patriarhalne ideologije znotraj filma. Zanimalo me je tudi, ali ženske režiserke v svojih filmih skozi (bolj emancipirane) protagonistke morda (vsaj deloma) rušijo patriarhalne konstrukcije in reprodukcije obstoječih vzorcev moč. Najprej želim podati nekakšno kategorizacijo ženskih likov, ki so v analiziranih filmih največkrat prisotni ter poudariti njihove skupne ali izstopajoče lastnosti. Nato pa opisati še izjeme, ki s svojo reprezentacijo izstopajo iz zбора »tipičnih« slovenskih filmskih junakinj ter izpostaviti tudi druge, patriarhalni ideologiji, nasprotujoče vzorce (obnašanja, delovanja), ki jih vsebujejo analizirani filmi.

MATI KOT/ALI SKRBNICA

--- Sonja (*Adria Blues*), Ranka (*Čefurji raus!*), Milena (*Drevo*), obe Majdi (*Gremo mi po svoje 2*), Vera (*Panika*), razredničarka Nuša (*Razredni sovražnik*), socialna delavka Milena (*Zapelji me*)

V analiziranih filmih je ženska najpogosteje mati ali skrbnica v nekem drugačnem kontekstu (kot žena, ki skrbi za moža; razredničarka, ki ima materinski odnos do svojih dijakov; kot socialna delavka ali v vlogi taborniške kuharice, ki skrbi za celoten tabor). V vlogi matere, ženske seveda skrbijo za svoje otroke, njihovo dobro sedanost in potencialno boljšo prihodnost. Pri tem se Ranka in Milena razlikujeta od Vere, kateri biti mati (in žena in medicinska sestra – torej trojna *skrbnica*) ne prinaša absolutne življenjske sreče in neomajnega zadovoljstva, ki naj bi jo ženska dosegla

takrat, ko postane mama. Vera se (kljub temu, da ima »že« štirideset let) poda na pot iskanja sebe – ljubezni do sebe in drugih, ter davno izgubljene samozavesti, ki bi jo zopet navdala z občutki (samo)zadovoljstva in sreče. Na tej poti se oddalji od svoje najstniške hčere (ki med tem doživi svoj najstniško-uporniški trenutek), a na koncu filma, ko Vera »najde« sebe in je zadovoljna s sabo ter s svojim življenjem – takrat Vera zopet postane hčeri vzornica, kakršna ji želi biti. Med liki mater in skrbnic so nekatere povsem podrejene moškemu v njihovem življenju, tj. so šibkejši del zakona oziroma zveze in znotraj zakona/zveze ne ravnaajo po lastnih željah (če že, pa so za to kaznovane). Zahtevam in pričakovanjem moških so podrejene Ranka, Sonja in obe Majdi. Tukaj zopet izstopa Vera, ki je po tem, ko prevara in zapusti moža sicer prvotno kaznovana, saj jo njen ljubimec zapusti – a vendar se ne vrne k možu in na koncu spozna novega moškega/partnerja.

V kategorijo matere pa spadata še dve protagonistki, ki bi ju lahko umestili v lastno kategorijo t. i. *krive matere*. To sta Marina (Čefurji raus!) in Lukova mama (Zapelji me), katerima je skupno to, da sta njuna sinova (Aco in Luka) težavna mlada moška. Oba tekom naracije, do določene mere sicer nepravilčno, zaideta v težave - Acota aretirajo in pretepejo policisti, Luko pa napijeta in kasneje močno pretepetata sodelavca. Ker pa so tisti, ki so ju pretepli (družbeno ali/in fizično) močnejši, oba svojo agresijo streseta nad nekom šibkejšim (Aco nad voznikom avtobusa, Luka nad Ajdo). Poleg tega jima je skupno to, da nimata dobrega odnosa s svojima materama, se do njiju obnašata nespoštljivo in ju celo verbalno žalita. Prav tako pa sta oba brez očeta (Luka ga sicer pri svojih devetnajstih letih najde, vendar se počuti z njegove strani zavrnjenega), zaradi česar med filmom glede obeh prihaja do namigovanj, da morda ne bi bila tako težavna in neprilagojena, če bi očeta (tekom odraščanja) vendarle imela. S tem se mati samohranilko (ki je šla v Lukovem primeru tako daleč, da ga je zaradi svoje domnevne materinske nesposobnosti poslala v mladostniški dom) predstavi kot nezadostnega starša z mankom druge, močnejše polovica – očeta.

NESREČNA ŽENA

--- Sonja (Adria Blues), Ema (Avtošola), Sonja (Čefurji raus!), Tinina mama (Dvojina), Vera (Panika)

Kategorija nesrečne žene se razlikuje od kategorije mati/skrbnica, kljub temu, da nekatere junakinje spadajo v obe kategoriji. Te ženske so nesrečne znotraj svojega zakona in imajo dve možnosti – lahko odidejo/so aktivne ali ostanejo/kot pasivne. Za svojo proaktivnost sta kaznovani Sonja (Adria Blues) in Ema – Sonja dvakrat poizkuša zapustiti moža in vendar je on na koncu tisti, ki »nažene« njo (Sonja ostane v svojem avtu, pred hotelom v katerem sta se razšla in joče). Emo pa najprej zapusti njen ljubimec (nato jo še udari) - kateremu Ema tudi po tem, ko se vrne nazaj k možu poizkuša še enkrat pomagati (preda mu obremenilne dokaze, ki jih je zoper njega zbral Emin mož)

ter tako dvakrat prevara moža. Tako se po zelo kratkem emancipatornem momentu večkrat poniža pred ljubimcem in na koncu pristane oziroma ostane z možem (s katerim je bila že od začetka filma nesrečna – nesreča tako predstavlja njeno kazen). Sonjina (Čefurji raus!) jeza in prezir do moža – alkoholika - se stopnjuje skozi celotno filmsko naracijo in na koncu ga vendarle zapusti in odide skupaj z obema otrokoma. Vera, kot že omenjeno, prav tako deluje proaktivno in je izjema zato, ker znotraj zgodbe ni kaznovana za svojo aktivno vlogo (ne ostane sama, niti se ne vrne k možu). Tinina mama pa, edina med »nesrečnimi ženami«, nima svojega emancipatornega trenutka – v zakonu je nesrečna že precej let in ko je (po njenem) imela priložnost, da bi zapustila moža (to je bilo, ko je bila Tina stara dovolj, da je ni več potrebovala) – je z njim imela še enega otroka. Meni, da takrat, ko bo Tinin bratec star dovolj (da je ne bo več potreboval), bo pa ona že prestara, da bi zapustila moža.

MLADO DEKLE KOT UPORNICA

--- Lija (Avtošola), Tina (Dvojina), Lučka (Pot v raj), Ajda (Zapelji me)

Ta dekleta so mlade ženske v iskanju oziroma grajenju lastne prihodnosti in so v svoji osnovi upornice, saj se prav vse upirajo pričakovanjem, ki jih imajo o njihovi prihodnosti (največkrat v smislu zaposlitve) njihovi starši. Pri tem je zanimivo ter hkrati zaskrbljujoče dejstvo, da je od štirih deklet (starosti približno od 19 do 25 let), le Lučka izobrazena (končala je študij prava) – Tina ne študira (morda je, a v filmu to ni omenjeno), Ajda je po enem letu študij pustila (in se raje posvetila žuriranju), Liji pa (najbrž) ni potrebno študirati, ker je njen oče bogat tajkun(ček). Poleg tega so, v primerjavi z mladima moškima protagonistoma, vsa štiri dekleta prikazana kot privilegirana. Kljub temu, da nobena ne želi početi tega, kar od njih pričakujejo starši – imajo možnost »rezervnega načrta«, v kolikor se njihov poizkus emancipacije oziroma samostojnosti izjalovi (med njimi ga Lija tudi edina unovči). V primeru vseh štirih deklet je oče tisti, ki je sposoben s svojim vplivom oziroma močjo (ki je matere ne posedujejo) hčeri zagotoviti zaposlitev (ali denar). Tini oče uredi razgovor za službo (v banki kjer je zaposlen), Ajdi oče priskrbi delo v predelovalnici mesa, Lučki oče uredi pisarno v svojem podjetju ter nenazadnje Lijin oče, ki ji lahko (pod pogojem, da bo upoštevala njegova pravila življenja) zagotovi neomejene količine denarja (zaradi česar ji sploh ni potrebno delati). Na drugi strani morata Luka (Zapelji me) in Žak (Pot v raj) sama poskrbeti zase – sta namreč brez staršev (Žaku sta umrla, Lukova pa kljub temu, da sta živa, nimata aktivne vloge v njegovem življenju) – kar zahteva od njiju višjo stopnjo aktivnosti in samostojnosti. In vendar Tina, Ajda in Lučka vse odidejo stran od svojih staršev, saj imajo dovolj tega, da jim neko drug upravlja življenje in tako zavzamejo aktivno vlogo/imajo svoje trenutke emancipacije. Skupno pa jim je tudi to, da so vse protagonistke filmov slovenskih režiserjev mlajše generacije. Ti so Nejc Gazvoda (30), Marko Šantić (32) in Blaž Završnik (31). Pri tem je Tina pomembna zato, ker je med analiziranimi

edina homoseksualna junakinja (Tina svoje spolne usmerjenosti ne skriva – že vse življenje se je zaveda in ljubi v skladu z njo). Ajdin izstopajoči trenutek je, ko se upre in zbere pogum, da odgovornim organom prijavi svojega nasilnega očeta. Lučka pa je med junakinjami edinstvena, ker se zaveda svojih težav (ki so posledica tega, da je vse življenje počela stvari, kot so jih za njo izbrali starši in ne sama) in želi najprej »najti sebe«, da bi lahko potem imela funkcionalno ljubezensko zvezo (Ajda in Luka na drugi strani upanje za pobeg od disfunkcionalne mladosti najmeta v medsebojni ljubezni).

Med vsemi štirimi sta Ajda in Lučka deloma izpostavljeni skopofiličnemu pogledu kamere oziroma gledalca (Ajda med in po seksu z Luko, Lučka pa med golim kopanjem), medtem ko Lija in Tina nista objektivirani ali kako drugače predstavljeni kot objekta poželenja.

OBJEKT POŽELENJA

--- Ajda (Adria Blues), Voditeljica (Čefurji raus!), Iben (Dvojina), Vera (Panika), Ajda (Zapelji me), Ema (Avtošola), Sonja (Inferno)

To so ženske, ki si jih v filmu nekdo želi in jih v nekaterih primerih tudi dobi. Vera, Ajda (Zapelji me) in Ema so v filmih posnete med prizori seksa, kjer pokažejo precej gole kože in nekatere izmed njih tudi gole prsi. Pri tem sta Ema in Vera v svojih poznih tridesetih oziroma zgodnjih štiridesetih letih, kar je zanimivo s stališča, da je spolnost v filmu največkrat rezervirana za mlajše protagoniste (večinoma v njihovih dvajsetih). Ajda (Adria Blues) in Voditeljica sta objektivirani skozi celotno zgodbo obeh filmov – kamera se sprehaja po njunem telesu in nudi skopofiličen užitek ob gledanju – kjer je kamera (predvsem v primeru Voditeljice) tudi direkten podaljšek moškega pogleda. Iben pa je objekt poželenja Tine, ki ji najprej pove, da si je želi (v Slovenščini, česar Danka ne razume), kasneje pa se tudi poljubita – to je znotraj analiziranih filmov edina lezbična oziroma istospolna romanca. Morda najbolj eksplicitne prizore seksa vsebuje Inferno, kjer pa Sonja zaradi sicer izjemno težavne eksistencialne družinske situacije, izstopa v kategoriji objektov poželenja. Okoliščine v katerih se seks dogaja namreč znižujejo stopnjo ugodja pri gledanju, a vendar ga ne zavračajo ali razstavljajo.

Med moškimi protagonisti je v smislu večkratne popolne golote direktno objektiviran (pred in med spolnim odnosom ter v bolnišnici, ko se pripravlja na operacijo) – Mare (Inferno).

Z drugega zornega kota, pa lahko v analiziranih filmih najdemo le eno »pravo« *zapeljivko* – Ajda (Adria Blues) je namreč samozavestna, neodvisna (najprej še delno odvisna od ljubimca, na koncu ne več), objektivirana, ravna se po lastnih željah in za to ni kaznovana.

PREŠUŠTNICA

--- Vera (Panika), Ema (Avtošola), Katarina (Adria Blues)

V kategoriji t. i. prešuštnic se nahajajo poročene ženske, ki (vsaka v svojem filmu) prevarajo moža. Veri in Emi ljubimca predstavljata več kot zgolj avanturo – obe se namreč v ljubimca iskreno zaljubita. Ker si s sedanjim ljubimcem, tj. bodočim partnerjem predstavljata skupno prihodnost, obe zapustita moža. Ob tem sta prikazani precej negativno – kot nesramni in do njunih »nedolžnih« in ljubečih mož kruti osebi. Obe doleti podobna usoda, ko ju njuna ljubimca (zaradi različnih razlogov oziroma v drugačnih okoliščinah) zapustita in jima s tem popolnoma steta srce – obe protagonistki sta tako za svojo aktivno delovanje kaznovani. Ema se vrne k možu (vmes jo ljubimec še udari ter jo še enkrat izkoristi, njeno zaupanje pa izda tudi njen oče) in je tako kot protagonistka resnično poražena. Vera pa se ne vrne k možu (čeprav jo obide ta misel), ampak s pomočjo skupinske terapije najprej preboli ljubimca (uspešnost tega je pokazana s tem, ko iz telefona zbriše njegovo sliko), nato pa (povsem nepričakovano) spozna novega moškega, ki je do nje pozoren, prijazen in ljubezniv. Katarinina avantura ima drugačno zasnovo in tudi razplet. Najprej želi Katarina dobiti dokaz o moževi nezvestobi in tako vdre v hotelsko sobo kjer naj bi bil s svojo ljubico. Ljubica (Ajda) je res tam, moža ni. Tako sledi soočenje in verbalni spopad žene in ljubice, po katerem je Ajda presenečena, da Katarina še nikoli ni prevarala moža (ponudi ji možnost, da se to spremeni – z njo, Ajdo). Katarina je kot resna, zvesta, ljubeča in nekoliko »zategnjena« ženska nad njenim obnašanjem in namigovanjem zgrožena (ter v tistem trenutku bolj jezna na Ajdo, kot na svojega moža). Po njunem pogovoru pa spozna Zorka (prodajalca masažnih stolov) in njegova prijaznost ter nedolžna naivnost v kombinaciji z jezo na moža in predhodnim pogovorom z Ajdo, jo posledično pripeljeta do tega, da Katarina sama postane pobudnica njune kratke afere. Kratke zato, ker seksom na masažnem stolu v Zorkovem kombiju namreč on skozi okno opazi potencialnega kupca njegovega stola in tako hitro konča nedokončano afero z Katarino. Le-ta se po tem počuti grozno (kljub temu, da njen mož njo neprestano vara) in se tako izpove Sonji, ki jo naključno sreča (prav tako nesrečno zaradi razhoda s Tonijem). Katarina ne potrebuje kazni, saj se že sama dovolj kaznuje.

Na drugi strani so tudi ženske, ki *so varane* in sicer Samira (Čefurji raus!), Katarina (Adria Blues) ter Jasna (Panika). V vseh primerih jih njihovi možje kontinuirano varajo z več različnimi ženskami, pri čemer Katarina in Jasna (tekem filmske naracije) to tudi izvesta in s tem soočita moža. Le Jasnin mož (Mitja) pa je tisti, ki je (z odhodom Jasne) vsaj deloma kaznovan za svoje prešušništvo (deloma zato, ker ga to v resnici ne gane kaj preveč) – medtem, ko Samirin in Katarinin mož oziroma zakon še naprej živita.

S tem je zaključena kategorizacija najpogostejših ženskih filmskih junakinj. V stranskih vlogah so sicer nastopale še številne ženske protagonistke, ki so igrale oziroma soustvarjale pomemben del pripovedi. Med temi je bilo tudi precej otroških oziroma najstniških vlog (Razredni sovražnik, Gremo mi po svoje 2, Drevo), ki bi zaslužile lastno kategorijo. Film kot tekst je namreč izjemno kompleksen in ga je nemogoče dokončno raziskati, saj skriva in odkriva vedno nove pomene. Zato lahko zgoraj opisana kategorizacija služi zgolj kot okvir, ki ostaja odprt za nadaljnjo raziskovanje.

Sledi opis še ene protagonistke, ki ne spada v nobeno od zgornjih kategorij, a izstopa zaradi avtoritete, spoštovanja in moči, ki jo v filmu poseduje. To je *Ravnateljica Zdenka* (Razredni sovražnik), ki je eden močnejših ženskih likov analiziranih filmov. Njena vloga znotraj naracije je kompleksna, saj je vmesi člen med štirimi sprtimi oziroma v določenih pogledih nasprotujočimi si stranmi, ki so posledica samomora dijakinje. Je torej arbiter med dijaki, profesorjem Zupanom, ostalimi profesorji in starši dijakov. Prikazana je kot izjemno modra, iznajdljiva, pomirjujoča in tudi stroga protagonistka, ki zna uveljavljati svojo avtoriteto (ne glede na to katerega spola je tisti, ki ji stoji nasproti), brez, da bi jo nepošteno izkoristila sebi v prid (kar bi ji lahko dalo pridih negativke). Tako je na koncu tudi tista, ki najde »rešitev« oziroma izpelje situacijo na šoli način, da zadovolji vse (prej omenjene) strani.

V analiziranih filmih izstopa tudi dejstvo, *ženske nimajo prijateljic* (izjema je Vera (Panika)). Na drugi strani, imajo moški protagonisti precej pogosto prijatelje. To so lahko »pivski« prijatelji ali pa prijatelji kot zaupniki, na katere se lahko zanesejo tudi v težkih življenjskih situacijah (Čefurji raus!, Gremo mi po svoje 2, Inferno, Avtošola). Pri ženskah so sicer občasno prisotne sosede, ki jih bežno srečajo in izmenjajo besedo ali dve (Inferno) ali pa sodelavke s katerimi klepetajo med malico (Panika, Razredni sovražnik). Večkrat pa so si ženske znotraj filmske naracije celo nasprotnice (Ajda in Katarina (Adria Blues), obe Majdi in Ines (Gremo mi po svoje 2)). Največkrat pa so ženske protagonistke povezane zgolj z možem, otroci ali starši – interakcije z drugimi ženskami so zgolj bežne ali naključne.

Nenazadnje pa je med filmi edini, ki izstopi iz heteronormativnih vzorcev in reprezentira istospolno ljubezen, *Dvojina*. Res je, da je za to morala v Slovenski film oziroma v Ljubljano priti Danka, a to ne zmanjša pomembnosti te suverene in direktne istospolne filmske romance. Tudi zato, ker ne gre za zgolj za namigovanje homoseksualnosti (v smislu prijateljstva, ki bi lahko bilo kaj več) ali izkušnje, ki se zgodi pod vplivom alkohola, drog ali kakšnih drugih substanc, ki v posamezniku vzbudijo željo po eksperimentiranju. Tina se svoje spolne usmerjenosti zaveda še od malega, je ne zanika – živi in odkrito (čeprav sramežljivo) ljubi v skladu z njo.

Raziskovalno vprašanje, ki je predstavljalo teoretsko in analitsko vodilo naloge, sprašuje *kako spol v procesu filmske proizvodnje (režiser/ka in scenarist/ka) vpliva na konstrukcijo moških in žensk v filmu, pri čemer me zanima ali več žensk (v procesu filmske proizvodnje) pomeni manj patriarhalne konstrukcije in reprodukcije obstoječih vzorcev moči ali jih le potrjuje?* Analiza je potrdila, da spol v procesu filmske proizvodnje definitivno vpliva na konstrukcijo spola znotraj filma. Med tremi film režiserk in scenaristk (plus Mitje Lična v koscenaristični vlogi) ter na drugi strani devetimi filmi režiserjev in scenaristov (z Ano Lasić in Ajdo Smrekar kot koscenaristkama), lahko najdemo precejšnje razlike, predvsem pri obravnavi žensk(ih tematik in problematik) oziroma prikazu ženskih protagonistk. V prvi vrsti izstopa Ema Kugler (ne samo zaradi eksperimentalnosti oziroma nenarativnosti svojega celovečerca *Odmevi časa*) – ki skozi film potrjuje tezo o nepomembnosti spola, ki izhaja iz njegove nesvobode. Ne glede na to, katerega spola posameznik je, ga v življenju zaznamuje zabloda oziroma iluzija o njegovi lastni svobodi. V resnici pa je le objekt družbe, tj. njegovo (tako kot vsako drugo) življenje določajo tri veje oblasti (posvetna, cerkvena in vojaška) z nevidnimi sredstvi prisile, pri čemer sta oba – ona in on – le razplojevalca. V kolikor posameznik svoje razplojevalne vloge ne izvršuje, ga družba izloči. Sonja Prosenc in Barbara Zemljič pa obe poudarjata pomen ženske filmske protagonistke (pri njima sta to Milena in Vera) – moč, ki jo lahko vsebuje ... emancipatorni tenutek, ki ga lahko doseže ... družbeno kazen, ki ji lahko uide. Milena je med protagonistkami posebna zato, ker v svojem življenju nima nobene moške figure (ima sicer sva sinova, mož pa je mrtev) in mora tako svoja sinova sama (pomoč ji odrečejo tudi sosede oziroma znanci) izvleči iz težke situacije – nad njima je razpisana kazen krvnega maščevanja, tj. Mileni grozi, da bo izgubila oba sinova. Ker je v situaciji sama, je Milena tista, ki mora biti aktivna (sicer bosta njena sinova umrla) in predvsem pokazati moč, osredotočenost, iznajdljivost in visoko stopnjo materinsko zaščitniške odločnosti – značilnosti, ki jih slovenske filmske junakinje ne posedujejo prav pogosto. Vera pa je, kot že mnogokrat poudarjeno, tista edina proaktivno delujoča junakinja, ki za to, ker prevara moža, ni družbeno kaznovana – poleg tega je v svojih štiridesetih (ko je za ženske (junakinje) značilna določena stopnja pasivnosti oziroma ujetosti v vlogi matere in gospodinje) spolno aktivna in želi nekaj zase (je zopet nekaj kar mati in žena načeloma nista –

sebična, ker se ne želi popolnoma podrediti vlogam, ki jih njena okolica od nje pričakuje). Nato pa gre še dlje, ko z lažjo (namesto, da bi priznala afero, se lažno izpove o svoji nameri narediti samomor), pridobi do tedaj nepredstavlljivo mero moči. Sedaj jo imajo vsi za izjemno krhko in (psihično) nemočno, jo podcenjujejo in nihče več je ne sprašuje o aferi. Sama pa uživa v svobodi, katero ji ta (sicer tudi sama prizna, da precej grozna) laž prinese, tj. nadaljuje afero z Mitjo. Mitja je plejer in Vera ni edina ženska s katero je kdaj prevaral ženo in ko v njegovo življenje vstopi nova ženska, Mitja zapusti Vero. Tukaj bi se večina filmov končala oziroma bi se končali po tem, ko bi se Vera vrnila nazaj v svoje staro nesrečno življenje – k možu. V Paniki pa Veri najprej »razpade svet«, da ga lahko nato počasi spet sestavi skupaj in tu v enačbo pade nov moški, katerega simpatičnosti Vera najprej ne opazi. Potem pa jo in je nad tem še sama presenečena. Poleg tega ima Vera, za razliko od ostalih analiziranih filmskih junakinj – ženske prijateljice.

Med tremi filmi ženskih režiserk, so Odmevi časa najbližje neki alternativni, tj. protikinematografiji, saj je Kuglerjeva edina, ki v svojem filmu večkrat direktno zavrne oziroma razstavi voajeristično-skopofiličen pogled, ki po Mulveyevi predstavlja vir filmskega užitka. Drevo bi lahko umestili v kategorijo evropskega art filma, Panika pa je 'mainstream' komedija.

Pri tem naj omenim, da analizirane filme zaznamuje izjemna *žanrska ozkost*, saj se gibajo zgolj v okvirih (romantične/ljubezenske) drame in komedije (s poizkusom kriminalke):

Adria Blues (drama), *Čefurji raus! (komedija)*, *Dvojina (romantična drama)*, *Gremo mi po svoje 2 (mladinska komedija)*, *Odmevi časa (fantazijska drama)*, *Panika (komična drama)*, *Razredni sovražnik (drama)*, *Zapelji me (ljubezenska drama)*, *Avtošola (komična kriminalka)*, *Drevo (drama oziroma distopični triler (Marcel Štefančič 2014b))*, *Inferno (drama)* in *Pot v raj (romantična komična drama oziroma romantična komedija)*.

Vprašanje ostaja ali bi lahko slovenska feministična filmska ustvarjalka (ki morda (je) obstaja(la)) bila pri prijavi za sredstva sofinanciranja tako uspešna kot uveljavljeni 'mainstream' avtorji? Najbrž bi ji preostala neodvisna filma produkcija. Nihče od avtorjev (režiser/ka in scenarist/ka) analiziranih filmov seveda ne spada v kategorijo feminističnih filmskih ustvarjalcev, saj v večini snemajo 'mainstream' filme, nekaj pa jih je (oziroma mejijo na) art filmov. S tem v mislih, je pričakovano, da njihovi filmi ne služijo kot pomoč rušenja kategorije spola ali kategorijo ženske (vsaj ne v tako radikalni smeri, kot to predlaga Wittigova), ampak je za njih značilno, da brez prevpraševanja potrjujejo binarnost spolov ter heteroseksistične norme in vrednote, ki služijo utrjevanju patriarhalne ideologije.

Zgoraj so podani argumenti zakaj so filmi Eme Kugler, Sonje Prosenč in Barbare Zemljič (čeravno jih ne zaznamuje pretirano rušenje vzorcev patriarhalne ideologije) drugačni od tistih, posnetih iz strani moških avtorjev. Tudi med njimi pa (prav tako že zgoraj opisano) najdemo protagonist(k)e in odnose med njimi, ki so izstopajoči in ti (vsaj v primeru analiziranih filmov) pripadajo slovenskim režiserjem mlajše generacije, ki so: Nejc Gazvoda (Dvojina), Blaž Završnik (Pot v raj), Marko Šantič (Zapelji me) in Rok Biček (Razredni sovražnik). Za tri je bil to režijski prvenec (Završnik, Šantič in Biček), za Gazvodo pa drugi celovečerni film. V primerjavi s filmi afirmiranih režiserjev so prikazali več odprtosti pri prikazovanju ljubezenskih odnosov, obravnavanju problematike (družinskega) nasilja in raznovrstnosti ženskih likov (ki lahko posedujejo tudi moškimi likom enakovredno mero moči in neodvisnosti). Pri tem pa ne gre pozabiti, da so bili tudi prvenci, danes že izkušenih režiserjev (v nalogi analiziranih filmov) drzni in za slovensko kinematografijo prelomni filmi – V leri (Janez Burger, 1999), Jebiga (Miha Hočevar, 2000), Predmestje (Vinko Möderndorfer, 2004) ter neslovenska, a kulturna Top Lista Nadrealista (pri kateri je deloval Miroslav Mandić). Morda je pri tem vključena tudi določena mera komercialnega interesa, katera je pri nizkih vsotah, ki so letno namenjene slovenski filmski industriji lahko v konfliktu z avtorjevimi umetniškimi željami in vizijami. Komercialna uspešnost filma, najbrž pomeni višje kotiranje pri nadaljnjem prijavljanju za sofinanciranje pri Slovenskem filmskem centru. Kar pa ne pomeni, da tudi komercialno uspešni filmi ne morejo biti kritični, široko-nazorni, za manjšine emancipatorni in za večino, ne le zgolj zabavni, ampak tudi v smislu odpiranja družbenih vprašanj (ki se posameznika držijo in okupirajo njegove misli še po odhodu iz kinodvorane) – izobraževalni.

7 SKLEP

Se pogovarjamo radi v zadnjem času o napredku, kako se gleda skozi film na žensko ali kako se govori o ženski. Ampak se mi zdi, da se še vedno morda to na malo prelahak način jemlje – v smislu diskriminacije na različnih ravneh, (...) se MI še vedno na prepovršen način lotevamo tabu tem. (...) [J]e naš narod še v predpripravi, da bo znal zaznati to, kako se pravzaprav diskriminatornost mora obravnavati, da se lahko iz nje nekaj tudi naučimo.

Polona Juh (v Kaj pa Mojca?)

V zadnjem času se (tudi v mainstream medijih) ogromno govori o vlogi ženske v (predvsem hollywoodski) filmski industriji. Tako njeni vlogi *za kamero*, kjer se poudarja kako malo je v resnici režiserk in tisti *pred kamero* – v smislu samega lika oziroma vloge, ki jo igrajo (kjer se spodbuja enakopravnost v zvezi z moškimi filmskimi junaki) ter v zvezi s plačilom, ki ga (zopet v primerjavi z moškimi igralskimi kolegi) igralke za svoje delo prejmejo.

Tako se lahko v kontekstu predhodne analize ženske kot režiserke navežemo tudi na leta 2014 izdano raziskavo »Ženskih vlog v popularnem filmu« s strani *Geena Davis Institute on Gender in Media* (ja, inštitut je ustanovljen s strani tiste Geene Davis, ki je kot Thelma navdušila v Ridley Scottovem *Thelma in Louise* (1991)). Rezultati so namreč pokazali, da je med 120 (finančno) najuspešnejšimi filmi enajstih držav (Avstralija, Brazilija, Francija, Indija, Japonska, Južna Koreja, Kitajska, Nemčija, Rusija, Velika Britanija in ZDA), ki so izšli med letoma 2010 in 2013 – za režiserski stolček sedlo 7% ženskih režiserk (največ v Veliki Britaniji), 19,7% scenaristk in 22,7% producentk (Smith in drugi 2014). Kar dokazuje, da režiserke še vedno ostajajo manjšina v filmskem svetu. In podobno je tudi v Sloveniji, kjer imamo šest režiserk s (tudi mednarodno nagrajenimi) celovečerci – in še več tistih, ki jim svojega celovečernega filmskega prvenca (najbrž zaradi težavnosti pridobivanja (so)financiranja zanj) še ni uspelo posneti.

V povezavi z žensko in njeno zastopanostjo znotraj filmske industrije je aktualna tudi, v sklopu Sarajevo Film Festivala (avgust 2015) sprejeta deklaracija o pozivu k sprejemanju ukrepov, s pomočjo katerih bi spodbudili povečanje zastopanosti žensk v (evropski) filmski industriji. Vendar takšne načelne deklaracije navadno ostanejo same sebi namen, dokaz česar je podobna deklaracija, ki je bila leta 2008 podpisana v Madridu – a ni znotraj evropske filmske industrije spremenila praktično ničesar. In vendar je nato, na istem filmskem festivalu, glavno nagrado za najboljši celovečerni film – Srce Sarajeva, osvojil film *Mustang* (2015), turške režiserke Deniz Gamze Ergüven.

Film je torej, zaradi svoje tekstovne kompleksnosti, izjemno težko dokončno raziskati in najti prav vse pomene, ki jih v svojih kadrih skriva. Sama sem se omejila na analizo razmerij moči med spoloma, znotraj le dvanajstih (v letih 2013 in 2014) izdanih igranih celovečercih. Pri tem sem izbrala tiste, ki so bili vsaj delno sofinancirani s strani Slovenskega filmskega centra ali posneti po razpisu RTV-ja. Vključeni niso bili neodvisni filmski izdelki teh dveh let (*Izhod* (Dejan Babošek (2013)), *Vloga za Emo* (Alen Pavšar (2014)), *Zgodbe iz sekreta* (Gregor Andolšek in Tijana Zinajić (2014))), saj me je zanimalo kakšni filmi (in znotraj njih odnosi med spoloma) prihajajo skozi »sito« naših dveh ključnih kulturnih institucij povezanih s financiranjem produkcije filma v Sloveniji. Tematiko oziroma raziskavo bi bilo seveda smiselno razširiti (vsaj na filme posnete od leta 2000 oziroma 2002 naprej, ko sta izšla prvenca ženskih režiserk) in izvedeti kako spol v procesu produkcije filma vpliva na razmerja moči med spoloma znotraj filma – na razširjeni časovni in kvantitativni, ter s tem tudi kvalitativni, filmski ravni.

V kolikor bi bilo v analizo vključeno tudi produkcijsko leto 2015, bi morda prišla do drugačnih zaključkov. Nabor filmov, ki bodo prikazani na Festivalu Slovenskega Filma (september 2015), namreč kaže, da ni bil posnet (oziroma vsaj na festivalu ne bo prikazan/ni bil uvrščen) noben celovečerni film ženske režiserke ali scenaristke. Na drugi strani pa žanrsko (iz sicer v kategoriji drame in komedije ujetih slovenskih filmov novega vala) izstopata dva celovečerca in sicer grozljivka oziroma »slasher« *Idila* (Tomaž Gorkič (2015)) in kriminalka oziroma film noir *Psi brezčasja* (Matej Nahtigal (2015)) s čisto pravo zapeljivko v podobi *femme fatal*.

Ženska znotraj slovenskega filma vendarle še vedno ostaja Drugi. Tako kot protagonistka *pred kamero* (med katerimi bi svojo vlogo lahko končno dobila tudi kakšna »super pametna« antijunakinja), kjer so tiste s svojo voljo, željo in močjo (pa da za njo niso bolj ali manj kaznovane) skoraj tako redke, kot naše – sicer odlične – režiserke, *za kamero*.

8 LITERATURA

Barbara Zemljič. Dostopno prek: <http://www.barbarazemljic.com/> (30. julij 2015).

Barker, Chris. 2004. *The SAGE Dictionary of Cultural Studies*. London; Thousand Oaks; New Delhi: SAGE Publications.

Beauvoir, Simone de. 2013a. *Drugi spol 1*, 2. izd. Ljubljana: Krtina.

--- 2013b. *Drugi spol 2*, 2. izd. Ljubljana: Krtina.

Butler, Andrew M. 2005. *Film Studies*. Harpenden: Pocket Essentials.

Butler, Judith. 2001a. *Težave s spolom: feminizem in subverzija identitete*. Ljubljana: ŠKUC.

--- 2001b. Lanina »imitacija«. Melodramatično ponavljanje in spolni performativ. V *Ženski žanri: spol in množično občinstvo v sodobni kulturi: zbornik besedil medijskih študijev in feministične teorije*, ur. Ksenija Vidmar, 291–319. Ljubljana: ISH - Fakulteta za podiplomski humanistični študij.

Comolli, Jean-Luc in Paul Narboni. 2000. Cinema/ideology/criticism. V *The film studies reader*, ur. Joanne Hollows, Peter Hutchings, and Mark Jancovich, 197–200. London: Arnold; New York: Co-published in the United States of America by Oxford University Press.

Cvar, Nina. 2013. Zapeljevanje s filmskimi podobami: novi slovenski film, drugič. *Ekran 50*. Dostopno prek: <http://www.ekran.si/iz-tiskane-izdaje/37-iz-tiskane-izdaje/1429-zapelji-me> (11. maj 2015).

Černe, Klemen. 2014. *OCENA FILMA: Pot v raj*. Dostopno prek: http://www.siol.net/scena/film/recenzije/2014/09/pot_v_raj.aspx (4. maj 2015).

Dobnikar, Mojca. 1985. Osebno je politično. Nekaj besed o sodobnem ženskem gibanju. V *O ženski in ženskem gibanju: zbornik*, ur. Ti-Grace Atkinson, vii–xx. Ljubljana: Univerzitetna konferenca ZSMS: Republiška konferenca ZSMS.

Dyer, Richard. 1998. Introduction to film studies. V *The Oxford guide to film studies*, ur. John Hill in Pamela Church Gibson, 3–10. New York: Oxford University Press.

Elsaesser, Thomas in Warren Buckland. 2002. *Studying contemporary American film: a guide to movie analysis*. London: Arnold; New York: Oxford University Press.

IMDb. Dostopno prek: <http://www.imdb.com/> (7. maj 2015).

Kaplan, E. Ann. 2000. *Women and film: both sides of the camera*. London; New York: Routledge.

Kinodvor. 2014. *Odmevi časa*. Dostopno prek: <http://www.kinodvor.org/spored/arhiv-filmov/odmevi-casa/> (27. april 2015).

Kolker, Robert P. 1998. The film text and film form. V *The Oxford guide to film studies*, ur. John Hill in Pamela Church Gibson, 11–23. New York: Oxford University Press.

Kolšek, Peter. 2014. *Ocenjujemo: Odmevi časa*. Dostopno prek: <http://www.delos.si/kultura/film/ocenjujemo-odmevi-casa.html> (28. april 2015).

Kovačič, Zlatko. 2003. *Ideološki aparat države*. Dostopno prek: http://zofijini.net/online_althusser/ (10. marec 2015).

Lutman, Andrej. 2009. Ženska ihta: migotave podobe Eme Kugler. *Ekran 46*. Dostopno prek: <http://www.ekran.si/iz-tiskane-izdaje/37-napovedi/498-migotave-podobe-eme-kugler> (30. julij 2015).

McCabe, Janet. 2004. *Feminist Film Studies: Writing the Woman into Cinema*. London; New York: Wallflower Press.

Menart, Urša. 2014. *Kaj pa Mojca?*. Ljubljana: Sever & Sever; RTV Slovenija.

Merc, Dušan. 2013. Razredni sovražnik. *Ekran 50*. Dostopno prek: <http://www.ekran.si/iz-tiskane-izdaje/37-iz-tiskane-izdaje/1388-razredni-sovraniki> (10. maj 2015).

Millett, Kate. 1985. Seksualna politika. V *O ženski in ženskem gibanju: zbornik*, ur. Ti-Grace Atkinson, 12–38. Ljubljana: Univerzitetna konferenca ZSMS: Republiška konferenca ZSMS.

Mulvey, Laura. 1981. *Afterthoughts on »Visual Pleasure and Narrative Cinema« inspired by Duel in the Sun*. Frameworks 6 (13). Dostopno prek:

<http://afc-theliterature.blogspot.com/2007/07/afterthoughts-on-visual-pleasure-and.html> (20. april 2015).

--- 2001. Vizualno ugodje in pripovedni film. V *Ženski žanri: spol in množično občinstvo v sodobni kulturi: zbornik besedil medijskih študijev in feministične teorije*, ur. Ksenija Vidmar, 271–289. Ljubljana: ISH - Fakulteta za podiplomski humanistični študij.

Nelmes, Jill. 2012. *Introduction to Film Studies*. London; New York: Routledge.

Pearson, Roberta E. in Philip Simpson. 2001. *Critical dictionary of film and television theory*. London; New York: Routledge.

Pihler, Natalija. 2014. *Intervju s Sonjo Prosenc, režiserko filma Drevo, ki bo 28.10. 2014 premierno prikazan v Kinodvoru*. Dostopno prek: <https://natalijapihler.wordpress.com/2014/10/25/intervju-s-sonjo-prosenc-reziserko-filma-drevo/> (25. april 2015).

Pirc, Vanja. 2014. Sonja Prosenc: filmska režiserka: ki črpa iz družbenih problemov, a nam jih odstira metaforično. *Mladina 41*. Dostopno prek: <http://www.mladina.si/161005/sonja-prosenc-filmska-reziserka/> (25. april 2015).

Poglajen, Tina. 2013. Adria Blues. *Ekran 50*. Dostopno prek: <http://www.ekran.si/iz-tiskane-izdaje/37-iz-tiskane-izdaje/1335-adria-blues> (30. april 2015).

--- 2014. Nujna je samorefleksija. *Ekran 51*. Dostopno prek: <http://www.ekran.si/fokus/36-fokus/1550-qnujna-je-samorefleksijaq> (25. april 2015).

Pramaggiore, Maria in Tom Wallis. 2008. *Film: a critical introduction*. Boston; Mexico City; Hong

Kong: Pearson/Allyn and Bacon.

Ransome, Paul. 1992. *Antonio Gramsci: A new introduction*. New York; London: Harvester Wheatsheaf.

Richardson, Diane. 2008. Conceptualizing Gender. V *Introducing Gender and Women's Studies*, ur. Diane Richardson in Victoria Robinson, 3–19. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan.

Rodic, Zoran. 2011. Camp naš vsakdanji. *Narobe* 16. Dostopno prek: <http://www.narobe.si/stevilka-16/camp-nas-vsakdanji> (10. junij 2015).

Saukko, Paula. 2003. *Doing research in cultural studies: an introduction to classical and new methodological approaches*. London; Thousand Oaks; New Delhi: Sage.

Smelik, Anneke. 2007. Feminist Film Theory. V Pam Cook ur., *The Cinema Book*, 491-504. London: British Film Institute.

Slovenski filmski center. Dostopno prek: <http://www.film-center.si> (7. marec 2015).

Smith, Stacy L., Marc Choueiti in Katherine Pieper, 2014. *Gender Bias Without Borders: An Investigation of Female Characters in Popular Films Across 11 Countries*. Dostopno prek: <http://seejane.org/research-informs-empowers/> (10. avgust 2015).

STA. 2015. V kinodvorane prihaja Burgerjeva komedija Avtošola. Dostopno prek: <http://ms.sta.si/2015/02/v-kinodvorane-prihaja-burgerjeva-komedija-avtosola/> (27. april 2015).

Stanković, Peter. 2006. *Politike popa: uvod v kulturne študije*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

--- 2012. A small cinema from the other side of the Alps: a historical overview of Slovenian films. *Film history: an international journal* 24 (1): 35–55.

--- 2013. *Zgodovina slovenskega celovečernega igranega filma. 1, Slovenski klasični film (1931–1988)*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

Štefančič jr., Marcel. 2014a. Njeno življenje: seks & druge katastrofe: Panika. *Mladina* 9. Dostopno prek: <http://www.mladina.si/154338/panika/> (30. april 2015)

--- 2014b. Drevo. *Mladina* 44. Dostopno prek: <http://www.mladina.si/161585/drevo/> (25. april 2015).

--- 2015. Maškarada. *Mladina* 11. Dostopno prek: <http://www.mladina.si/164891/kaj-pa-mojca/> (7. maj 2015).

Šuštar, Lucija. 2013. *Barbara Zemljic: Nisem želela, da je Vera tepka*. Dostopno prek: http://www.siol.net/scena/film/fokus/2013/09/barbara_zemljic_nisem_zelela_da_je_vera_tepka.aspx (30. april 2015).

Valentinčič, Mateja. 2014. Avtošola: Zapelji me v Paniko, če že, lepo prosim! *Ekran* 51. Dostopno prek: <http://www.ekran.si/iz-tiskane-izdaje/37-iz-tiskane-izdaje/1587-avtoola> (27. april 2015).

Vidmar, Ksenija. 2001. Ponavljanje pogleda: ženski žanri v preseku množične kulture. V *Ženski žanri: spol in množično občinstvo v sodobni kulturi: zbornik besedil medijskih študijev in feministične teorije*, ur. Ksenija Vidmar, 11–40. Ljubljana: ISH - Fakulteta za podiplomski humanistični študij.

Vrdlovec, Zdenko. 2013. *Zgodovina filma na Slovenskem: 1896-2011*. Ljubljana: Umco.

White, Patricia. 1998. Feminism and film. V *The Oxford guide to film studies*, ur. John Hill in Pamela Church Gibson, 117–131. New York: Oxford University Press.

Wittig, Monique. 2000. *Eseji*. Ljubljana: Škuc.

PRILOGA: SEZNAM FILMOV

Biček, Rok. 2013. *Razredni sovražnik*. Domžale: Triglav Film.

Burger, Janez. 2014. *Avtošola*. Ljubljana: RTV Slovenija.

Gazvoda, Nejc. 2013. *Dvojina*. Ljubljana: PERFO Production.

Hočevar, Miha. 2013. *Gremo mi po svoje 2*. Ljubljana: Vertigo.

Kugler, Ema. 2013. *Odmevi časa*. Ljubljana: Zavod ZANK.

Mandić, Miroslav. 2013. *Adria Blues*. Ljubljana: Gustav Film, SENCA STUDIO, Filmostovje.

Möderndorfer, Vinko. 2014. *Inferno*. Ljubljana: FORUM LJUBLJANA.

Prosenc, Sonja. 2014. *Drevo*. Ljubljana: Zavod Monoo.

Šantić, Marko. 2013. *Zapelji me*. Ljubljana: RTV Slovenija.

Vojnović, Goran. 2013. *Čefurji raus!*. Ljubljana; Zagreb; Sarajevo: Ars Media; Jadran film; Depo.

Završnik, Blaž. 2014. *Pot v raj*. Ljubljana: Sever & Sever.

Zemljič, Barbara. 2013. *Panika*. Ljubljana: RTV Slovenija.