

Mateja Erčulj

Podoba ženske v slovenskem celovečernem filmu

ERČULJ Mateja, univ. dipl. novinarka, podiplomska študentka sociologije, Cankarjeva 12, SI-1236 Trzin

791.43-055.2(497.4)

PODOBA ŽENSKE V SLOVENSKEM
CELOVEČERNEM FILMU

Slovenski film ima v primerjavi s produkcijo hollywoodskega filma, pa tudi v primerjavi s produkcijami filmov drugih evropskih držav, samosvojo tradicijo.

Na to, kakšne in katere filme smo pri nas posneli, je vplivalo več dejavnikov, in sicer družbeni in zgodovinski dejavniki (socializem, emancipacija žensk ...), politični dejavniki (tisti, ki financira film, določa, kaj se bo posnelo in na kakšen način), žanrska usmeritev (melodrama, komedija, grozljivka, tragedija), kulturna določenost (pomen literature v slovenski zavesti in vloga gledališča ob začetkih filmske umetnosti) in mitologije slovenske družbe.

Ti dejavniki so glavni »krivci«, da je ženska na slovenskem filmu predstavljena dokaj stereotipno, in da smo lahko določili posamezne tipe žensk na filmskem traku. Ti tipi pa so: šarmantna zapeljivka, ženska kot angel, melodramski tip ženske, partizanska mati, ženska kot neodvisno bitje, nevtralna družinska mati in ženska kot borka, upornica.

Ključne besede: slovenski film, ženske, zgodovina filma

ERČULJ Mateja, BA Journalism, Postgraduate student of Sociology, Cankarjeva 12, SI-1236 Trzin

791.43-055.2(497.4)

WOMEN AS PORTRAYED IN SLOVENIAN
FEATURE FILMS

When comparing Slovenian movies with Hollywood productions and film production in other European countries, we find Slovenian filmmaking has a tradition of its own.

The many factors which had a bearing on the genre and type of films made in Slovenia were of a social and historical nature (socialism, the emancipation of women), political (those financing the film decided what would be filmed and how), the genre popular at the time (melodrama, comedy, horror, tragedy), cultural determinants (the importance of literature in Slovenian culture and the role of the theatre in the early years of the seventh art) and Slovene mythology.

These factors are mainly to blame for the fact that women are portrayed rather stereotypically in Slovene films, to the extent that it is possible to group them into the following categories: charming temptress, angelic woman, the melodramatic type, partisan mother, woman as an independent being, neutral housewife and mother, and woman as fighter/rebel.

Key words: Slovenian film, women, history of filmmaking

Začelo se je davnega leta 1895, natančneje 28. decembra, v Parizu. Brata Lumière sta pariško občinstvo vabila na edinstveno predstavo »živih slik«. Kar je sprva zbujalo strah in grozo (občinstvo se je ob podobi bližajočega vlaka skrivalo za stoli in bežalo iz dvorane) in se je pravzaprav začelo kot nedolžna oblika zabave, je skozi desetletja postalo stroj za obračanje velikih zaslužkov ter predmet številnih raziskav. Film se je zaradi svoje izjemne sugestivne moči znašel v središču zanimanja industrije, trgovine, politike, kulture in znanosti.

Na filmskem platnu so se skozi celotno 20. stoletje bojevali junaki, umirale boginje, se rojevali otroci, se porajale različne podobe moškosti (tipa James Bond) in ženskosti (tipa Marilyn Monroe).

Slovenski celovečerni film je svoje prve korake na svoji zemlji naredil nekaj let kasneje. Kot majhen otrok, ki je komaj shodil, je tudi slovenski film skozi zgodovino doživljal težave, vzpone in padce. Vendar se tokrat ne bomo osredotočili na tiste slavne in manj slavne dni filmskega vsakdana, temveč bomo pogledali, kakšne so bile podobe ženske, ki smo jih lahko skozi zgodovino opazovali na našem filmskem traku. Ugotavljali bomo, ali se je podoba ženske glede na zgodovinski čas, v katerem je bil film posnet, temu času prilagodila in ali se je v stotih letih slovenskega filma kaj spremenila. Da bomo to lahko storili, si moramo najprej ogledati nekatere pomembne značilnosti zgodovine slovenskega filma, ki so močno vplivale na podobo ženske na filmskem traku.

Problemi slovenskega filma

Slovenski film ima v primerjavi s hollywoodsko produkcijo, pa tudi v primerjavi s produkcijami filmov drugih evropskih držav, samo svojo tradicijo. Slovenci kot literarni, politični in kulturni narod zamudnik¹ dolgo sploh nismo prišli v poštev, da bi se mogli udeleževati v tekmi drugih narodov pri oblikovanju filmskega umetniškega izraza.²

Šele po drugi svetovni vojni so se nam odprle možnosti, da umetniški izraz filma aktivno vključimo v svoje kulturno dogajanje.

Kako počasi je stopal film na slovenska tla, pove podatek, da v svetu že dolgo niso več snemali nemih filmov, ko so pri nas šele posneli prvega, in ko so polemike o zvočnem filmu po svetu že dokaj potihnile, je Župančič šele izrekel tiste svoje slavne besede, češ da »/.../ ne bomo uspeli pobiti ton filma.«³

Na slovenski film ni vplivala zgolj časovna zamuda pri snemanju filmov, temveč tudi družbeno-politično stanje in dogodki tistega časa (npr. vpetost Slovenije v Jugoslavijo, socialistična kulturna politika itd.), kot tudi kulturne značilnosti slovenskega naroda (pomen gledališča⁴ in literature). Nezanemarljivo vlogo pri vsem skupaj ima seveda tudi kapital, ki je zagotavljal snemanje filmov tudi pri nas. V nasprotju z versajsko Jugoslavijo (1918–1941), ki ni namenjala denarja za film, se je avnojska Jugoslavija (1945–1991) za film zelo zanimala in ga tudi izdatno podpirala.⁵ A film so takrat podpirali namenoma, saj so bili politiki večinoma

³ Prim. Silvan Furlan, *V kraljestvu filma: fotozgodovina slovenskega filma, filmografija 1905–1945*. Slovenski gledališki in filmski muzej (SGFM), Ljubljana 1988, str. 32.

⁴ Mnogo kritikov in kulturnikov je dolžilo kinematograf, češ da uničuje dolgoletno gledališko kulturo. Tudi slovenski kulturniki so bili po prvi svetovni vojni proti filmu, saj so ga občutili kot sovražnika gledališča. Igralec Milan Skrbinšek je že leta 1917 v reviji *Dom in svet* obupano zapisal: »Slovensko gledališče je pokopano in na njegovi gomili cvete bohotno strupena roža - film.« V najširših krogih, posebno podeželskih, je bilo tudi precej razširjeno mnenje, da film ne prinaša nič dobrega in da se ga je zato treba ogibati. Ta odnos do filma je pri nekaterih Slovencih živel še nekaj časa po drugi svetovni vojni. Prim. Stanko Šimenc, *Panorama slovenskega filma*, DZS, Ljubljana, 1996, str. 50–56.

⁵ V času prvega petletnega načrta razvoja narodnega gospodarstva Federativne ljudske republike Jugoslavije (v letih 1947–1951) je v 17. členu Zakona o petletnem razvoju med drugim pisalo, da mora država zgraditi filmske studije v glavnih mestih republik, poleg določenega števila celovečernih filmov pa je treba posneti še sto dokumentarcev in sto petindvajset filmskih obzornikov letno. Vendar pa so v tem zakonu naloge in načrti za film na jugoslovanskih tleh bili preširoko zastavljeni, saj je primanjkovalo tako »proizvodnih sredstev« kot tudi ljudi, ki bi znali z njimi delati. Ravno zato so kaj kmalu izdali Uredbo o ustanovitvi dvoletne tehnične šole, ki je ponudila izobrazbo za poklic filmski tehnik. Prim. Marta Rau-Selič, *Slovenska filmska dediščina - posvečeno 100-letnici slovenskega filma*, Tehnični in vsebinski problemi klasičnega in elektronskega arhiviranja, št. 4, 2005, str. 211.

¹ Prim. France Brenk, *Slovenski film: dokumenti in razmišljanja*, Ljubljana 1980, *Partizanska knjiga*, str. 34.

² *Filmi, posneti v tujini, so sicer kaj hitro našli pot do slovenskega občinstva, prve slovenske filmske posnetke pa je „zakrivil“ Karol Groszmann leta 1905.*

prepričani, da je uporabno sredstvo za širjenje komunistične ideologije. Strukturo slovenske zavesti je namreč vrsto let poganjala leninska parola: »*Od vseh umetnosti je za nas najvažnejši film.*«⁶ Filmska umetnost je bila najpomembnejša za proletarsko državo zato, ker je »*film neposredno povezan z revolucijo in ima zato docela določene naloge in cilje, ne le kot ustvarjalna zvrst, temveč tudi kot propaganda, vzgojno sredstvo in pedagoški učbenik.*«⁷

Druga značilnost slovenskega filma je njegova dolgoletna **podrejenost literaturi**. Inkret je že leta 1968 ugotovil, »*da slovenskega filma tako rekoč ni*«, to pa zato, ker »*ostaja pastorek literature oziroma nekaterih ideologij literature, med katerimi je nacionalna prevladujoča*«. ⁸

Ta podrejenost literaturi je vplivala na to, da je, kot pravi Štefančič »... *slovenska zavest slovenskemu filmu predpisala ukvarjanje s slovensko književnostjo, z ekranizacijami slovenskih slovstvenih del – slovenski film je bil le popularizator in ilustrator slovenske literature, le prevajalec književnih vrednot ...*«. ⁹

Mnogi so namreč menili, da je dobra, tradicionalna, po možnosti časovno nekoliko odmaknjena literatura že pogoj za filmsko uspešnost. Prepričanje, ki vlada o slovenski literaturi pa je, da ima le-ta po nekem nenapisanem pravilu izredno izdelane karakterje in precej tradicionalne, a močne fabule, kar naj bi vplivalo tudi na uspešnost slovenskega filma pri občinstvu, gledalcem pa nudilo močan identifikacijski potencial. ¹⁰

Seveda so obstajali tudi drugi, praktični razlogi, da je bil slovenski film tako zelo naslonjen na literaturo. Med njimi bi lahko omenili pomanjkanje izvirnih scenarijev, aktualnost besedil, nji-

hovo pripravnost za prenos, posebno naklonjenost avtorja literarnemu besedilu in seveda tradicijo v svetovnem filmu, posebno evropskem. Vendar pa je literatura storila nekaj, kar slovenskemu filmu občinstvo še danes nenehno očita: odtujevala ga je sodobnosti. Pri slovenskih filmih imamo namreč kot gledalci vedno občutek, da zamujajo, da niso dovolj aktualni, da so prepozni – da torej zamujajo tako za sodobnostjo kot za drugimi kinematografijami. Vedno so videti, kot da so nastali pred desetimi leti. A ne le, da zamujajo sodobnost, še več – zamudili so tudi sodobnost slovenske literature, pri kateri so črpali in ki so jo ilustrirali. ¹¹

Problem slovenskega filma torej ni toliko v tem, da je film na platna skušal prenesti književna dela, ki jim je že bila priznana umetniška vrednost, kar je pravzaprav vsakdanji pojav v filmih povsod po svetu. Problem je predvsem v tem, da je skušal pripovedovati na literarni način in da je premalokrat iskal svoj pristen filmski izraz. Poleg tega so bile teme, ki so jih prikazovali filmi, v družbi že prežvečene (v literaturi, gledališču, slikarstvu ipd.). Navedeni problem kot posebnost slovenskega filma pa postane pomemben, ko začnemo pregledovati podobo ženske na filmskem traku.

Slovenska klasična literatura nam nimalokrat postreže s podobo trpeče, v usodo vdane ženske, ki se iz slabega položaja pogosto ne uspe, ne zna ali pa ne zmore rešiti. Ženska v literaturi je prikazana kot mati, žena ali ljubica. In pričakujemo lahko, da se bo tudi slovenski film, nezmožen najti svoj pristen filmski izraz in naslonjen na klasično literaturo, držal takšnih stereotipnih podob ženske.

Sedaj, ko smo razkrili zgodovinske, družbene, kulturne ter politično pogojene »hibe« slovenskega filma, pa si pogledajmo, kaj se je skozi čas dogajalo z žensko podobo na filmskem platnu.

⁶ Lenin je odločno vztrajal pri tezi, da mora revolucionarna zavest prodreti v delavski razred in postati njegova last. Ker ima film, kakor je dobro znano, zelo velik vpliv na oblikovanje kulture vsake družbe, je tako zelo pomemben.

⁷ Prim. Tone Frelj (ur.), *Film med sanjami in resnico*, Mladinska knjiga, Ljubljana, str. 177.

⁸ Prim. Andrej Inkret; v: Zdenko Vrdlovec, 40 udarcev, *Slovenska filmska publicistika o slovenskem in jugoslovanskem filmu 1949–1988*, SGFM, Ljubljana, 1988, str. 175.

⁹ Prim. Marcel Štefančič, *Na svoji zemlji: zgodovina slovenskega filma*, UMco, d.d., Ljubljana, 2005, str. 254.

¹⁰ Odločanje za ekranizacijo literarnih del hkrati pomeni tudi izrabljanje že preverjenih kvalitet, pri čemer odpade želja po neposredni posodobitvi.

¹¹ Filmov, posnetih po literarnih predlogah, je v slovenskem prostoru mnogo, nastajali pa so po delih Cankarja, Voranca, Kranjca, Kosmača, Bevka, Kersnika, Vandota, Ingoliča, Finžgarja, Tavčarja, Jurčiča, Potrča, Zupana, Jančarja, Parltiča in še koga.

Tabela 1. Prikaz števila posnetih filmov ter vseh ženskih in moških vlog v njih po desetletjih.

Leto	Število posnetih filmov	Vse vloge	Ženske vloge	Delež ženskih vlog v %	Delež moških vlog v %
do leta 1950	3	38	9	23.684	76.316
1951–1960	16	453	115	25.386	74.614
1961–1970	28	652	213	32.668	67.332
1971–1980	29	756	244	32.275	67.725
1981–1990	44	1532	462	30.156	69.844
1991–2000	27	822	259	31.508	68.492
od leta 2001	26	721	237	32.871	67.129
Skupaj	173	4974	1539	30.940	69.060

Podatki v tabeli 1 kažejo, da je bilo od začetka uveljavljanja filmske umetnosti pa do leta 2004 na Slovenskem posnetih 173 celovečernih filmov, v katerih je bilo odigranih 4974 moških in ženskih vlog. Ženske so v teh letih odigrale 1539 glavnih in stranskih vlog, moški pa 3435 glavnih in stranskih vlog. Število ženskih vlog je skozi desetletja postopoma naraščalo in se v sedemdesetih ter osemdesetih letih prejšnjega stoletja ustalilo na 32 % odigranih vlog. Moški, ki so v prvih dvajsetih letih odigrali kar 80 % vseh vlog, pa so skozi desetletja pristali na 68 % vseh odigranih vlog. V povprečju so ženske skozi celotno zgodovino slovenskega filma odigrale 31 % vseh vlog. Ženske so torej odigrale precej manj vlog kot moški, tako glavnih kot tudi stranskih.

Nekoliko presenetljiv se zdi podatek, da je nekje do sredine šestdesetih let delež vlog, ki so jih odigrale ženske, bil le borih 25 %. Najverjetneje lahko tako nizek delež ženskih vlog povežemo s tem, da se šele konec petdesetih in v začetku šestdesetih let slovenski film začne poslavljati od tematike NOB, kjer so glavne in stranske vloge odigrali strumni partizani¹² (npr. *Nevidni bataljon*, *Peta zaseda*, *Sedmina*) in kjer ženske niso imele kaj dosti iskati. V tem času tudi začnejo nastajati filmi s socialno tematiko (npr. *Po isti poti se ne vračaj*) ter črni film, tedaj značilen za jugoslovanski filmski prostor (*Grajski biki*). V teh filmih so ženske že lahko bile bolj prisotne.

Drugi morebitni razlog za nizek delež ženskih vlog je morda v tem, da slovenski filmski režiserji šele sredi šestdesetih let začenjajo snemati prve melodrame, v katerih je ena glavnih sestavin nosilna ženska vloga. Takšen delež v tem obdobju tako lahko pripišemo dejstvu, da filmi, ki so bili posneti, niti tematsko niti žanrsko niso ustrezali večjemu številu ženskih vlog.

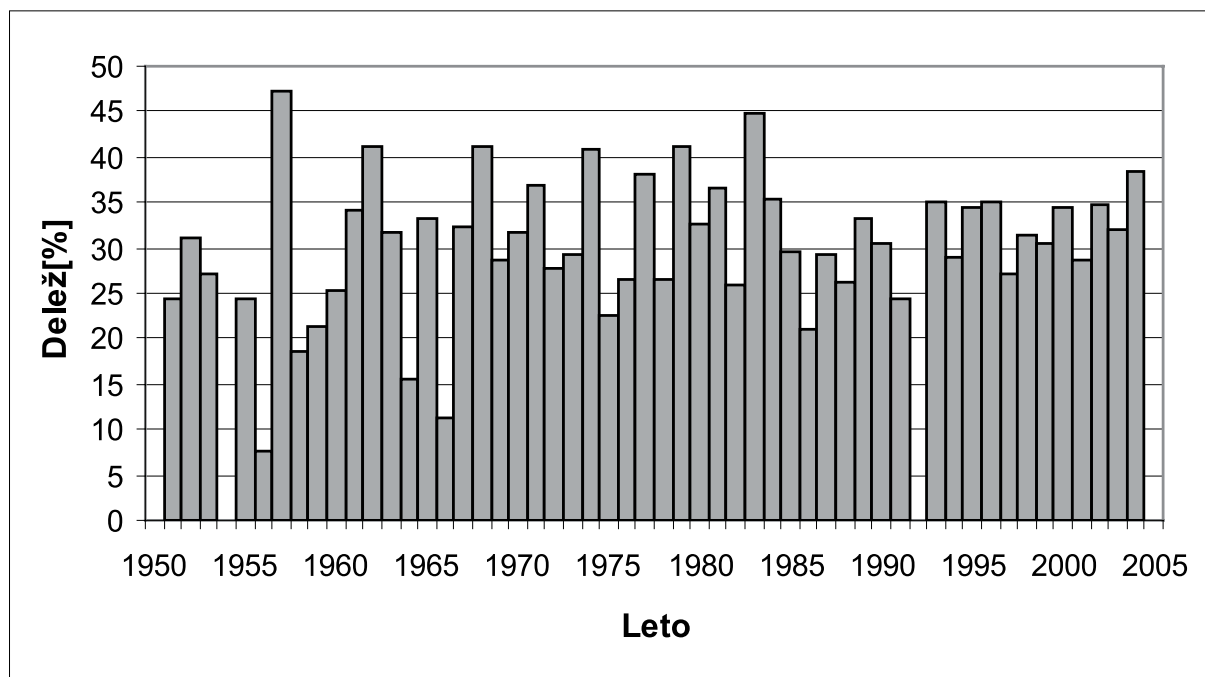
Nizek delež ženskih vlog v prvih desetletjih slovenskega filma bi lahko pripisali tudi družbenim razmeram tedanjega časa. Šele leta 1963 se je FLRJ preimenovala v Socialistično federativno republiko Jugoslavijo (SFRJ), Slovenija pa v Socialistično republiko Slovenijo, in s tem potrdila, da se je socializem dobro usidral v slovenski kolektivni zavesti. S širjenjem socializma pa je na Slovenskem močno povezano žensko gibanje, v katerem slovenske realne ženske pridobivajo na enakopravnosti. In če film po eni izmed teorij ameriških feministk¹³ res odslikava dogajanja v družbi, bi lahko večanje deleža ženskih vlog pripisali tudi temu dejstvu.

Navedemo pa lahko še en argument za takšno porazdelitev ženskih vlog. Omenili smo ga že pri problemih slovenskega filma, in to je naslonjenost na literaturo. V literaturi pa v znatno večji meri nastopajo moški.

¹² Ob njih je bilo le skromno število vlog, ki so jih odigrale ženske, pa še te so bile navadno v vlogi partizanske matere.

¹³ Prim. Annette Kuhn; v: Vesna Rojko, *Slovenski film in seksizem*, diplomsko delo, Fakulteta za družbene vede, Ljubljana, 1997, str. 23–25.

Graf 1. Delež ženskih vlog glede na leta.



Najverjetneje pa so na takšno porazdelitev ženskih in moških vlog vplivali vsi navedeni dejavniki, morda pa še kakšen, na katerega nismo pomislili.

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

Podoba ženske in ženske vloge

V slovenskih celovečernih filmih lahko opazujemo dokaj pestro paleto ženskih likov, čeprav bi težko rekli, da se v posameznih časovnih obdobjih razvoja slovenskega filma oblikujejo tako značilni tipi, kot so se oblikovali v hollywoodskem filmu (kjer lahko skozi zgodovino občudujemo t. i. vamp ženske, ženske pajke, usodne zapeljivke, navihane in norčave gospodične, naivna dekleta, trapaste

blondinke, seksbombe, ustrežljive soproge, super-ženske in osamljene, ranljive ženske v poznih dvajsetih oziroma zgodnjih tridesetih letih). Pa vendar ima tudi slovenski film nekaj svojih tipičnih žensk, in sicer **šarmantno zapeljivko, žensko kot angela, melodramski tip ženske, partizansko mater, žensko kot neodvisno bitje, nevtralnno družinsko mater in žensko kot borko, upornico.**

V nadaljevanju si pogledimo te tipe ženske in skušajmo ugotoviti, kakšne so povezave z zgodovinskim obdobjem, v katerem je bil film posnet.

Šarmantna zapeljivka

»Od nekdaj lepe so Ljubljanke slovele, al lepši od Urške bilo ni nobene ...« je ugotavljal že Prešeren v svojem *Povodnem možu*. Slovenski film bi tem verzom lahko samo prikimal, Ljubljančanke pa bi lahko brez sramu zamenjal s Slovenkami.

V slovenskih filmskih zgodbah skozi zgodovino kar mrgoli šarmantnih zapeljivk. Začnimo kar z Vesno (*Vesna* in *Ne čakaj na maj*, 1953, 1957), ki se je slovenskim gledalcem tistih dni vtisnila v spomin, saj je bila prva ženska, ki je odlikavala »današnjost« tistega časa (takisto velja za oba filma). V bližnjih planih omenjenih filmov lahko

opazujemo izredno mil obraz, čistih in pravilnih potez, vitko postavo, sijaj v očeh. Zapeljiva je Špela Rozin v filmu *Nočni izlet* (1961), ki je po mnenju nekaterih filmskih kritikov postala »prva slovenska starleta s petimi čuti«. ¹⁴ Na filmskem platnu je bila zapeljiva tudi Lucija (1965) iz istoimenskega filma (vanjo so zagledani vsi trije bratje Podlogar, ki v filmu nastopajo, še za očeta Podlogarja vaške opravljivke vedo povedati, da je bolj nor nanjo kot njen mož). Zapeljiva je Hedvika, v katero so uprte tako italijanske kot slovenske oči v filmu *Tistega lepega dne* (1962), zapeljiva je še Meri v filmu *To so gadje* (1977), kjer jo oblega cela družina Štebetovih fantov. Zapeljiva je celo Carmen (kljub temu, da je prikazana kot zapita in natabletirana klošarka, sta vanjo zagledana dva glavna lika), zapeljiva je Mojca v filmu *Vojka Anzeljca* iz leta 2001 *Zadnja večerja* (vanjo se zaljubi bebec – glavni junak) ... O šarmantnih zapeljivkah slovenskega filma bi lahko spisali veliko strani, ob tem pa bi težko trdili, da je podoba takšne ženske povezana z zgodovinskim obdobjem, v katerem je film nastal. Podobo ženske na filmskem traku kot šarmantne zapeljivke lahko povezujemo z različnimi miti o ženskah, ki se prepletajo tako v realni družbi kot v medijih.

Ženska kot angel

Ženska, ki je predstavljena kot angel, je slepa Katica v *Povesti o dobrih ljudeh* (1975), Meta v *Cvetju v jeseni* (1973) in Ana v filmu *Strah* (1974). Katica, ki ima »nežen obraz kot nedolžna poljana, lepe, velike oči, kot jezera dobrote, krhko telo«, ¹⁵ in Meta, dekle z angelskim obrazom in dušo, ter angelska Ana, krhko, kmečko dekle, naravno čista in ljubezni vredna odreševalka v mestu strtih in propadlih src, so torej ženske slovenskega filma, reprezentirane kot angeli. Zanimivo je, da se »angelske ženske« pojavljajo le v letih 1973–1975, potem pa ne več in da vsa tri angelska dekleta tragično končajo. Slepa Katica utone v močvirju, ko skuša opozoriti razbojnika Petra, da ga lovijo žandarji, Meta se ob srečni novici, da jo bo doktor Janez poročil, zgrudi in umre, Ana, ki se iz gorjanske domačije odpravi na pot mestnega blišča, pa konča v bordelu, z umorjenim ljubimcem.

¹⁴ Prim. Silvan Furlan (ur.), Marcel Štefančič (ur.) et al., *Slovenske filmske zvezde*, SGFM, Ljubljana, 1993, str. 54.

¹⁵ Prim. Silvan Furlan (ur.), Marcel Štefančič (ur.) et al., *Slovenske filmske zvezde*, SGFM, Ljubljana, 1993, str. 34.

Rdeče klasje

Producent: Viba film

Režiser in scenarist: Živojin Pavlović

Direktor fotografije: Milorad Jakšić



Prešuštna Zefa je namesto bolehnega moža raje izbrala mladega ljubimca.



Neodvisni Zefi ni odveč opravljati moška opravila in skrbeti za celoten grunt.

Melodramski tip

Kot smo že omenjali, ženske v melodrami igrajo nosilno vlogo, v ospredju so ženska čustva. Melodramski karakter razvija čustva iz svoje strukturno dane pozicije, močno zaljubljeni ženski se, na primer, ljubezen kaže kot rešitev z dna socialne lestvice ali iz dolgočasa visokega stanu. »Karakter v melodrami je v osnovi nezadovoljen s svojo usodo, aktivno ali pasivno (tako da je zapeljan), išče pot iz nje, niha med uporom (družbi, družini) in spravo (v zakonu, žrtvovanju), ves čas pa ga preplavljajo intenzivna čustva, dvomi, zaslepljenost, hrepenenje, upanja ...« ¹⁶

Slovenski celovečerni film je žanrsko prepleten z melodramami, kjer se pojavlja tak melodramski tip ženske.

¹⁶ Prim. Darko Štrajn, *Melodrama: žanr sreče in obupa*, Imago, revija Ekran, Ljubljana, 1989, str. 20.

Melodramski tip ženske, ženske kot trpeče žrtve, ki nikamor ne sodi, se pojavi že v začetkih slovenske filmske tradicije. Ančka v *Jari gospodi* (1953) je prva takšna ženska, ki je s poroko z Andrejem postala del življenja, na katerega nima vpliva. Njen zakoniti mož jo je vzel zgolj zato, ker je bila lepotica in ker mu je z doto prinesla nekaj denarja. Preden jo je Andrej omožil, ji je namreč govoril: »Ančka, vi ste kakor življenje /.../ Zdaj sva lepa in mlada. Jutri bom s svojim denarjem in tvojo doto kupil tole graščino ...«. Kasneje mu Ančka očita, češ, čemu da jo je poročil: »Samo postavljáš se z mano, da se lepo oblačim in lepo smejem ... Imel si moj denar, mojo mladost, mene ne.« Ančka je tako torej žrtev svojega moža, njena žrtev pa je podvojena še z zunajzakonsko zvezo z Andrejevim prijateljem Pavlom. Pavle, njen ljubimec, jo je večkrat zatajil – sprva kot žensko (Ančka mu pravi, da jo ima le za zabavo), nato kot mater (imata nezakonskega otroka, ki umre, zanj pa Pavle izve šele na sodišču, ko jo pripeljejo kot obtoženko) in tudi kot ljubico (ko ju Andrej povpraša, ali ga res že leto dni sramotita, Pavle vse zanika, Ančka pa prizna). Ob koncu filma Pavle v vlogi sodnika Ančko obsodi zaradi vlačuganja – ženska kot žrtev dotrpi.

Ženska, ki je imela zunajzakonsko razmerje, je torej kaznovana z obsodbo, da je vlačuga, moški ponos pa pri tem ostaja nedotaknjen. Podvojena žrtev Ančke v filmu ni z ničimer argumentirana, tako lahko sklepamo, da je njena vloga povezana z družbenim in kulturnim ozadjem, v katerem se zgodba dogaja, pa tudi z družbeno naravnanoostjo do ženske, ki vara, nasploh.

Tovrstne značilnosti melodramske junakinje se zrcalijo tudi v liku Maruše, junakinje filma *Ples v dežju* (1961). Maruša je poleg tega, da je nezadovoljna kot ljubica, nezadovoljna tudi kot igralka (v gledališču jo zaradi stalnega zamujanja odpustijo). Hrepeni po lepši, boljši usodi, kar se ji razkrije v sanjah, v katerih se vrača domov. Maruša kot melodramska junakinja niha med pasivnostjo in aktivnostjo – aktivna je v svojem odnosu do Šepetalca, ki je zaljubljen vanjo in kateremu zmore reči vse, pri njenem dragem pa jo dar govora pušča na cedilu. Maruša se nazadnje odloči za največjo možno žrtev – samomor. Tako je rešena vseh želja, rešena tega, da bi si sploh želela. Film tako ponuja podobo ženske kot pasivne junakinje, ki lahko življenje aktivno vzame v svoje roke le v trenutku

smrti, ne zmore pa se soočiti s svojim ljubimcem in deliti z njim svoja notranja hrepenenja in koprnenja.

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

Tudi v *Lažnivki* (1965) lahko opazujemo glavno junakinjo Branko kot tipično melodramsko junakinjo. Branka je namreč nezadovoljna s svojo usodo, želi si moškega, ki bi jo ljubil. V svoji želji gre celo tako daleč, da si razmerje preprosto izmisli, sodelavkam pa naplete zgodbo o nekem doktorju, s katerim naj bi imela resno zvezo. »Branka je torej 'želeča ženska', ženska, ki ima izdelano matrico željenja in vanjo vpet objekt želje – moškega«. ¹⁷ Ko se v Brankinem življenju pojavi Bata, se vanj zaljubi in začne razmerje, ki pa z njegove strani ni iskreno, saj je njegov edini cilj, da dobi Brankin denar. Branka tega seveda ne ve, ob njem jo preplavljajo intenzivna ljubezenska čustva, zaslepljenost, upanje na poroko. Ob koncu filma, ko izve, da je bila prevarana, s solzami v očeh odide z zabave v objem svojega izmišljenega doktorja. Vseeno pa si Branka na koncu še vedno želi, da bi želela.

Trpeča melodramska junakinja, obravnavana kot žrtev, je še mati Francka iz filma *Na klancu* (1971). Francka trpi v ljubezni, ko jo vara ljubimec, ki ga ljubi, v zakonu, ko mož vso krivdo za bedo naprti njej in nato odide v tujino za boljšim zaslužkom, pri skrbi za otroke, ko jim skuša pridobiti de-

¹⁷ Prim. Zdenko Vrdlovec, 40 udarcev, Slovenska filmska publicistika o slovenskem in jugoslovanskem filmu 1949–1988. SGFM, Ljubljana, 1988, str. 394–401.

nar za šolanje. Njeno trpljenje ji na obrazu zariše globoke gube, njeni gibi delujejo utrujeno, videti je stara. Živeč na klancu siromakov, je odrinjena na rob družbe, v stiski ji pomagajo edino nekateri sosodje. Franckino trpljenje pa ni z ničimer nakazano ali pogojeno. Lahko bi rekli, da trpi zato, ker je ženska in ker je mati. Na to nakazuje tudi podvojena zgodba njene hčere Francke. Francka dotrpi, ko umre.

Film *Ljubezni Blanke Kolak* (1987) je žanrsko spet melodrama, kjer že sam naslov implicira na to, da bomo opazovali ljubezenska razmerja ženske. Čeprav zgodba resnično prikazuje Blankine ljubezni, pa je eno od glavnih sporočil filma nekaj povsem drugega: gledalce skuša ozavestiti, da bi razumeli, kako lahko politika pogubno posega v intimo človeka.¹⁸ Vseeno pa bi bilo zgrešeno v tej protagonistki videti zgolj trpečo ali nesrečno junakinjo. Blankina ljubezenska kalvarija se je začela zaradi politike, njena prva ljubezen je bila tipična povojna ljubezen (upravnik kmetijske zadruge, ki pleza po družbeni lestvici zaradi politike), njena druga pa melodramska (v Lacota se Blanka noro zaljubi in upa na lepše življenje z njim, vendar pa je Laco prekupčevalec in izsiljevalec in ga zaprejo). Blanka sicer skuša svoje duševne bolečine rešiti v svojem poklicnem življenju ter v alkoholu. V stanju opitosti skuša zapeljati prijatelja Lakija, ki pa je homoseksualec. Blanka uspe v svojem fotografskem poklicu, ne uspe pa v ljubezni.

Ta film torej reprezentira žensko, ki je poklicno dokaj emancipirana, samostojna, svobodna in uspešna, ji pa manjka moške ljubezni, saj je leta pogojena s političnimi dejavniki, proti katerim je ženska nemočna. Podoba ženske je torej precej dvoumna: po eni strani je predstavljena kot aktivna (fotografinja), po drugi strani pa pasivna (ljubezensko življenje).

Tu smo našli le nekaj najbolj značilnih slovenskih melodram in melodramskih junakinj.

¹⁸ Namreč Blankine želje oziroma zagate njenih želja ustvarja prav Zgodovinska Nujnost, povezana s političnimi dejavniki (izgradnja socializma). Zaradi Zgodovinske Nujnosti izgubi moža, ki ga požre revolucija kot enega izmed svojih otrok; kot žrtev političnih čistk ga deportirajo na Goli otok. Potem izgubi še ljubimca, ki je sicer navaden lopov, vendar ga odpelje isti policaj, ki je zaprl že njenega moža. In ko Blanka ostane brez moških, ostane sama, prepuščena svoji histeriji.

Gledano skozi oči časa pa se melodrame snemajo še danes. V slovenski družbi se celo kažejo kot najbolj hvaležna »roba«. Melodramska trpeča ženska je najverjetneje »v sorodu« s slovansko trpečo dušo in je zato tako pogosto rabljen tip v slovenskem filmu. Melodramsko podoba ženske lepo dopolnjuje podoba ženske kot trpeče matere, ki je najpogostejši tip ženske v slovenskem filmu (cankarjanska mati), njej nasprotni pa sta neodvisna ženska in ženska kot borka ter upornica.

Neodvisna ženska

Silvan Furlan je menil, da se ženske kot neodvisne ženske pojavljajo na filmskem platnu le poredko. Pri tem moramo povedati, da kot neodvisno žensko prepoznamo tisto, ki je samostojna, svobodna in ki se kaže kot nepodrejena moškemu. Seveda so ženske v filmu večkrat neločljivo povezane z moškimi liki in so lahko v filmih prikazane kot neodvisne zgolj v kratkem kadru. Poleg tega pa je predstava o tem, katera ženska je v filmu reprezentirana kot neodvisna, povezana tudi z osebnimi prepričanji opazovalca/raziskovalca. Kljub tem omejitvam bomo skušali nakazati vsaj nekatere neodvisne ženske like slovenskega filma.

Delno neodvisna je, na primer, Branka v filmu *Lažnivka*, ki si sama služi svoj denar in sodelavke v službi spodbuja k neodvisnosti od moških; tudi Karla v filmu *Iskanja* je izrazito samosvoja in samostojna, emancipirana, drugačna od drugih ženskih likov v tem filmu. Neodvisna je tudi go-

Na klancu

Producent: Vesna film
Režiser in scenarist: Vojko Duletič
Direktor fotografije: Mile de Gleria



Mati Francka je utrujena in zgarana. Tipična podoba cankarjanske trpeče matere, ki je dala pečat podobi ženske v slovenskem celovečernem filmu.

Povest o dobrih ljudeh

Producent: Viba film

Režiser: France Štiglic

Scenarista: France Štiglic in Andrej Hieng

Direktor fotografije: Rudi Vavpotič

Snemalec: Slavo Vajt



Slepa, pa vendar angelska Katica ima nežen obraz kot nedolžna poljana, lepe, velike oči, kot jezera dobrote in krhko telo.

spodična Julija, ki ima sicer v filmu *Jara gospoda* zgolj epizodno vlogo (neodvisnost ji je podeljeval njen meščanski razred). Neodvisni sta zagotovo še Zefa v *Rdečem klasju*, ki brez pomoči bolehnega moža skrbi za grunt, in Radmanca v *Ljubezni na odoru*, ki svojo neodvisnost pokaže s tem, da se odseli od starega Radmana k mlademu ljubimcu. Takšne so tudi Minka v *Pustoti*, ki po smrti očeta župana prevzame vlogo županje, Meri iz filma *To so gadje*, ki svojo neodvisnost kaže s tem, da se odloči za tipično moški poklic, in mlada Jagoda iz filma *Ko zorijo jagode*, ki kljub svoji mladosti življenje živi tako, kot se ji zdi najbolj prav. Od nikogar odvisne so tudi babica Sara B. v filmu *Babica gre na jug*, dekle iz filma *Ekspres, Ekspres*, Magdalena-Mojca v *Zadnji večerji*; zelo samostojna so tudi tri dekleta v filmu *Varuh meje* in pa Špela v *Kajmaku in marmeladi*.

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

odraža družbena dogajanja in družbeno realnost, lahko rečemo, da je več neodvisnih žensk v sodobnosti na slovenskem filmu mogoče najti zato, ker je tudi realna ženska v slovenski družbi postajala vedno bolj neodvisna in vedno bolj emancipirana.

Ženska kot upornica in borka

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

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

Film *Slepa pega* (2002) je drugi slovenski film, ki ga je režirala ženska in katerega filmski kritiki skupaj s filmom *Varuh meje* postavljajo v okvir neke vrste ženskega filmskega žanra. Film v prvi vrsti govori o prekletstvu narkomanske odvisnosti, o izgubljenosti v svetu in o nerazumevanju. Govori pa tudi o tem, da je ženska tista, ki pogumno skuša najti rešitev za tragično situacijo, medtem ko moški junak, za katerega se izkaže, da je njen brat, lastni izgubljenosti noče ubežati. *Slepa pega* je film z močno in karizmatično žensko junakinjo Lupo. Lupa je močan karakter v boju z mamilarsko odvisnostjo, vendar je način njenega boja pravzaprav preveč šibek za brata. Tudi zato se nazadnje odloči

za smrtonosno dozo, ki mu jo vbrizga kar sama. Pri tem v filmu ni nazorno pokazano, da je odločitev za evtanazijo zanj težka odločitev, zdi se bolj kot odločitev iz ljubezni do brata, ki zanj ne želi več, da trpi. Film nam prikazuje žensko kot borko, ki bo storila vse za tistega, ki ga ima rada, in kot žensko, ki se neizmerno upira bolezni, odvisnosti ipd.

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

Ženske upornice torej kot osamele planike sredi gora štrlijo iz sivega povprečja trpečih mater. To, da smo v zgodovini slovenskega filma našli le nekaj upornic, zgovorno priča o mitu ženske, ki je vdana, poslušna, neaktivna, kar potrjuje misel, da ta mit vlada tudi v slovenski družbi. Tudi če pogledamo po slovenski zgodovini boja žensk za enakopravnost, najdemo le nekaj pravih bork, kot je na primer Angela Vode.

Nevtralna družinska mati

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

Takšne mame se bolj ali manj sicer pojavljajo v stranskih vlogah, na primer v filmih *Kekec* (1951), *Balada o trobenti in oblaku* (1961), *Družinski dnevnik* (1961), *Naš avto* (1962), *Srečno Kekec* (1963), *Lucija* (1965), *Lažnivka* (1965), *Cvetje v jeseni* (1973), *Na papirnatih avionih* (1967), *Povest o dobrih ljudeh* (1975), *Sreča na vrvici* (1977), *Ko zorijo jagode* (1978), *Iskanja* (1979), *Boj na požiralniku* (1982), *Pustota* (1982), *Nobeno sonce* (1984), *Veselo gostivanje* (1984), *Poletje v školjki* (1986), *Moj ata socialistični kulak* (1987), *Carmen* (1995), *Outsider* (1997), *V petek zvečer* (2000), *Nepopisan list* (2000), *Kruh in mleko* (2001), *Sladke sanje* (2001), *Pozabljeni zaklad* (2002), *Na planincih* (2003), *Kajmak in marmelada* (2003), *Pod njenim oknom* (2003) itd., našli pa jih bomo v vsakem zgodovinskem obdobju, v skorajda vsakem filmskem žanru.

Tistega lepega dne

Producent: Viba film
Režiser: France Štiglic
Scenarista: France Štiglic in Andrej Hieng
Direktor fotografije: Ivan Marinček
Snemalec: Ivo Belec



Hedvika je s svojo lepoto očarala italijanske vojake, mnoge vaščane, med njimi pa tudi Štefuca.



Opravljuje gospe se zberejo v gručo in »zaslišujejo« otroke o novicah.

K podobi nevtralne družinske matere sta najpogosteje pripeta označevalca 'predana' in 'skrbna'. Takšne matere sicer nudijo dober identifikacijski potencial zaradi mitskih predstav in kulturne pogojenosti Slovencev. Čeprav nevtralne družinske matere ne nastopajo v glavnih vlogah in niso v ospredju filmske naracije, bi lahko rekli, da na gledalca vseeno vplivajo, vendar bolj na implicitni ravni, ko v njegovo zavedno in nezavedno prihajajo »skozi zadnja vrata«.

Ženska v slovenskem filmu skozi posamezna zgodovinska obdobja torej zaseda nekaj osnovnih reprezentacijskih tipov, a podoba ženske je konstruirana nekoliko širše, kot smo sprva pričakovali. Reprezentacije žensk se sicer v času spreminjajo. Tako smo na primer od petdesetih do sedemdesetih let prejšnjega stoletja lahko opazovali partizanske matere, ki jih danes v filmu ne bomo več našli

(in jih tu tudi nismo posebej omenjali),¹⁹ nekaj malega je angelskih žensk in žensk upornic, mrgoli pa trpečih melodramskih žrtev, trpečih mater in nevtralnih družinskih mater.

Različni teoretiki bodo trdili, da obstaja nekaj takšnega, kot so tipične ženske lastnosti in nekaj takšnega, kot so tipične moške lastnosti. Ne glede na to, ali se s to trditvijo strinjamo ali ne, pa si lahko pogledamo, katere od lastnosti so v slovenskem filmu skoraj vedno pripisane ženski.

Podoba ženskih opravljk

V družbi obstaja prepričanje, ki pravi, da se je Kristus najprej pokazal ženskam zato, ker je vedel, kakšne klepetulje so, in ker se mu je mudilo širiti vest o svojem vstajenju.²⁰ Mediji in film pa to stereotipno podobo žensk ohranjajo in jo nenehno utrjujejo.

V slovenskih filmih so tako ženske skoraj vedno prikazane kot tiste, ki prenašajo novice, so tiste, ki se zbirajo v gručah in opravljajo. V *Tistega lepega dne* (1962) štiri različno stare ženske opravljajo Štefuca, ki se je šel razburjat k župniku, da želi Pečanovo hčer za ženo. Ko jih zasliši eden od vaščanov, jim reče, da je radovednost greh ženske ter da bi Štefuca ena od njih zagotovo pokončala z jezikom.²¹ Opravljajo tudi ženske v filmu *To so gadje* (1977), ki imajo nenehno v zobeh Štebetove fante in samo prežijo, kaj se bo pri Štebetovih zgodilo, da si bodo sploh imele kaj pripovedovati. Opravljiva so tudi dekleta v filmu *Lucija* (1965), ki za Lucijinim hrbtom govorijo, kako dobro si je postlala, ker se bo poročila na Podlog in kako jih zdaj še pogledati noče.

Na opravljanje žensk se sklicuje tudi eden od Podlogarjevih fantov: »Sem pa rajši za strica, kot da bi me babe po zobeh vlačile«, pa tudi oče Podlogar Luciji da vedeti, da mora biti poštena, češ, »ne maram jezikov«. Tudi v filmu *Vesna* (1953) imajo

glavni moški junaki Kocjanovi sosedo, opravljivo radovednico, ki se boji, da ne bi česa zamudila in ves čas kuka skozi okno, da bi videla, kaj se dogaja pri njih. V *Samorastnikih* (1963) opravljivke pri maši Meto za njenim hrbtom označijo kot pankrtnico in pregrešnico.

Zanimivo je, da v izredno redkih filmih takšne »novice« pripovedujejo moški. Če jih že pripovedujejo, pa niso »pravi« moški. Tako je, na primer, v filmu *Ljubezen nam je vsem v pogubo* (1987) novico o smrti ljubice in nerojenega otroka glavnega junaka v gostilni povedal vaški pijanček. Moški v treznem stanju opravljivih novic, kot kaže slovenski film, ne pripovedujejo, če pa že, so taki moški opravljivci vedno nekakšni posebneži, kar za ženske ne velja. Seveda pa se moški junaki z opravljanjem pogosto tudi ne strinjajo, kar dajo eksplicitno vedeti. Žensko na tak način postavijo v položaj neumne opravljivke, ali kot pravi moški v filmu *Ljubezen nam je vsem v pogubo*: »Kaj pa opletaš z jezikom kot krava z repom.«

V filmih novejšega datuma (predvsem od leta 1990 dalje) opravljivk ne najdemo več veliko. To najverjetneje ne pomeni, da se je moč mita o ženskah klepetuljah zmanjšala. Ena izmed možnih razlag za zmanjšanje števila opravljivk na platnu je ta, da se novejši filmi dogajajo večinoma v mestih, kjer opravljanje nima tolikšnega pomena kot v vaških skupnostih, saj je skupnost mestnih ljudi manj koherentna, pa tudi ljudje se manj poznajo med sabo in opravljanje kot tako nima pomena.

Podoba žensk kot prešuštnic

Če govorimo o prešuštvu, je ženska zaradi svojega izvirnega greha že vnaprej sumljiva, njej grehov namreč ni potrebno dokazovati, saj je kriva, še preden ji je krivda dokazana. »Ženska mora potrditi svojo nedolžnost, kajti ženska je zvižajna«,²² ali kot pravi srednjeveški izrek, češ, ženska, ki ne vara, ni prava ženska.

Ženske so v slovenskem filmu prikazane kot prešuštnice kar nekajkrat. Tako ima zunajzakonsko razmerje Ančka v *Jari gospodi* (1953), Zefa v *Rdečem klasju* (1970), Dina v *Maškaradi* (1971), Karolina Žašler (1976); ta je prešuštovala že pred

¹⁹ O partizanskem filmu ter s tem tudi o podobi partizanskih žensk, mater, veliko več piše Peter Stankovič v knjigi *Rdeči trakovi* (Fakulteta za družbene vede, knjižna zbirka Kiosk, 2005).

²⁰ Prim. Simone de Beauvoir, *Drugi spol*, Delta, Ljubljana, 1999, str. 152.

²¹ Ena od gospa se celo pridruža: »Kakšen blagoslov, toliko novega na en sam dan!«

²² Prim. Simone de Beauvoir, *Drugi spol*, Delta, Ljubljana, 1999, str. 266.

smrtjo svojega moža, pa tudi potem si je omislila mnoge ljubimce.

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

Seveda so nekajkrat varali tudi moški, čeprav je filmov s takimi zgodbami manj. Blanko vara mož Pavle v filmu *Ljubezni Blanke Kolak* (1987), tudi Boris v *Pod njenim oknom* (2003) vara svojo ženo, ki je v filmu sicer sploh ne vidimo, Kern v *Odpadniku* (1988) pa ima ljubico Nino (tajnico v svojem podjetju). Svojo ženo Mojco vara Stane Berger v filmu *Decembrski dež* (1990); Maks, tipični ljubljanski umetnik, vara svojo ženo Marjetico, ki finančno oba vzdržuje, v filmu *Stereotip* (1997), pa tudi Gregor v filmu *Ruševine* (2004) ima poleg razpadajočega zakona z Emo še razmerje z mlado igralko Suzano.

Vendar pa je mogoče opaziti razliko v filmski naraciji, kadar prešuštvuje ženska ali kadar je grešnik moški. V večini navedenih filmov je ženska za svoje prešušstvo vedno kaznovana: obsojena je kot vlačuga (Ančka), doživi tragičen konec (Karolina, Lenčka) ali pa je prešušstvo kaznovano s smrtjo ljubimca (Voruh). V nekaterih primerih pa se zgolj nesrečno nadaljuje njeno življenje. Krivda za napačno ljubezensko izbiro je torej običajno pripisana ženski, lahko bi rekli, da je v večini primerov ženska prikazana kot tista, ki je kriva za razpad zakona. Pri moških prešuštnikih pa lahko opazimo, da njihovo varanje ne vpliva tako močno na njihovo zgodbo. Največkrat njihova kazen niti ni nakazana. Izjema sta Maks (*Stereotip*) in pa Stane Berger (*Decembrski dež*), ki umreta pod streli svojih žena, vendar je zgolj Maks ustreljen namenoma, pa še to v afektu. Opazimo lahko tudi, da je žensko prešuštvovanje na filmskem traku prisotno že od samih začetkov slovenskega filma, medtem

ko smo za prikaz moškega prešuštvovanja morali čakati do osemdesetih let.

Mit o ženski prešuštnici pa je tako močan, da v slovenskem celovečernem filmu prešuštvujejo tudi ženske sodobnega časa.

Oblačila kot del ženske

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

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

V filmih petdesetih in šestdesetih let so bila oblačila močno povezana z osvajanjem. V filmu *Jara gospoda* (1953) je tako Ančko čakalo popolnoma novo oblačilo za zmenek, ki ji ga je podaril njen spremljevalec, pri tem pa ji je, ko je prišel ponjo, dejal: »Preoblecite se, Ančka, čakam vas«. Torej, za zmenek ne moreš obleči česar koli že, ampak se je potrebno obleči priložnosti primerno.

Babica gre na jug

Producent: Vogue & Kline Production
Režiser in scenarist: Vinci Vogue Anžlovar
Direktor fotografije: Peter K. Bratuša
Snemalca: Peter K. Bratuša, Sven Pepeonik



Uporniška babica Sara si ne želi v dom za ostarele in to tudi jasno pokaže

Carmen

Producent: Vertigo/ Emotion film, TV Slovenija

Režiser in scenarist: Metod Pevec

Direktor fotografije: Tomislav Pinter



Carmen je le ena od melodramskih žensk slovenskega filma, ki pa s svojo lepoto očara kar dva moška lika v filmu.

Tudi v filmu *Ne čakaj na maj* (1957) lahko ugotovimo, kako pomembna so oblačila. Tri dekleta se odločajo za to, katera od njih bo šla na ulico povabit fante na smučanje. Dekleta se domenijo glede na to, kako so oblečena: »Jaz sem v hlačah, Breda v trikoju, samo ti si v krilu.« Na ulico je odšla tista, ki je bila v krilu. Krilo je torej predstavljalo simbol ženske in ženstvenosti. S primerno izbiro oblačil pa ženske tudi osvajajo.

V filmu *Na klancu* (1971) Franckin mož jezno zahteva, da si mora Francka kupiti kakšna nova oblačila, češ: »Ne boš hodila, kakor kakšna dekla.« Tončka v *Idealistu* (1976) pa svojega moža sprašuje: »Ti je všeč moja obleka?« Ko se Tončka lepo obleče, jo mož vpraša: »Za koga se pa tako na-pravljaš?« Odgovori mu: »Zate prav gotovo ne.«

V naštetih filmih so bila oblačila pomemben označevalec ženske, njenega družbenega statusa in njene zapeljevalne vloge. V teh filmih so se o ženskih oblačilih tudi eksplicitno pogovarjali. Sicer lahko do filma *To so gadi* (1977) opazujemo ženske več ali manj v krilih ali oblekah, v tem filmu pa pride do preloma, kjer obleka simbolizira emancipacijo ženske: vse ženske v filmu nosijo krila, razen emancipirane Meri (ona je tista, ki se odloči za značilno moški poklic – šoferko avtobusa), ki nosi hlače, vendar jih tudi ona nosi samo v domačem okolju. Meri se namreč takoj, ko pride k njej snubec, preobleče v krilo. Seveda ne moremo trditi, da so po tem filmu vsi nadaljnji filmi prikazovali ženske, oblečene v hlače. Pravzaprav so se ženske v hlačah v slovenskih filmih bolj množično začele

pojavljati šele od konca osemdesetih let naprej. Emancipirana ženska v slovenski družbi se je torej kaj kmalu pojavila tudi kot emancipirana ženska v slovenskem filmu.

Po pregledu slovenskih celovečernih filmov lahko rečemo, da se je v filmih devetdesetih let spremenila vloga oblačil. Oblačila v prvotnem pomenu niso več »osvajalski« element, temveč postanejo pomemben vir ženske želje. Pravzaprav se zdi, kot da ženska nima drugih želja, kakor da si kaj kupi. Nakupovanje oblek tako postane potešitev ženske želje. Spremembe, ki so se zgodile v slovenski družbi devetdesetih let (tranzicija, kapitalizem, večanje potrošništva), so se tako odrazile tudi na filmskem platnu. Tako Marjetica (*Stereotip*, 1997) sprašuje svojega moža Maksa: »Kdaj bom jaz kaj imela od tega blesavega življenja? Kdaj si bom lahko kaj za obleč kupila?« V filmu *Kajmak in marmelada* (2003) pa Špela rohni na svojega Boža: »Tiho bodi gnida, kdaj sem si nazadnje kaj kupila? Vse dam zate.«

Oblačila so torej skozi različna obdobja slovenskega filma odražala emancipacijo žensk, v zadnjih letih pa so postala pomembna ženska želja.

Zaključek

Pregledali smo celoten opus slovenskih celovečernih filmov v stotih letih (z opombo, da se kontinuirano snemanje celovečernih filmov začne šele leta 1948) in ugotovili, da je mnogo dejavnikov vplivalo na podobo ženske v slovenskem filmu.²³ Vsekakor gre za družbene in zgodovinske dejavnike (socializem, emancipacija žensk ...), politične dejavnike (tisti, ki financira film, določa, kaj se bo posnelo in na kakšen način), žanrsko usmeritev (melodrama, komedija, grozljivka, tragedija – v nekaterih žanrih so ženske vloge in tipi določene), kulturno določenost (pomen literature v slovenski zavesti in vloga gledališča ob začetkih filmske umetnosti) in mite slovenske družbe (ženska je prešuštnica, ženska je opravljivka, ženska je mati).

Ti dejavniki so glavni »krivci«, da je ženska v slovenskem filmu predstavljena dokaj stereotipno in da smo lahko določili posamezne tipe žensk. Ugotovili smo tudi, da so nekatere podobe žensk

²³ Ob tem se moramo strinjati s trditvijo, da se v slovenskem filmu odraža konstruirana realnost slovenske družbe.

iz slovenskega filma skozi čas izginile (na primer partizanska mati) in da se nekatere podobe porajajo le občasno (na primer ženska kot angel, ženska kot upornica, borka).

Viri – filmi

Kekec (Jože Gale, 1951)
Vesna (František Čap, 1953)
Jara gospoda (Bojan Stupica, 1953)
Ne čakaj na maj (František Čap, 1957)
Nočni izlet (Mirko Grobler, 1961)
Ples v dežju (Boštjan Hladnik, 1961)
Balada o trobenti in oblaku (France Štiglic, 1961)
Družinski dnevnik (Jože Gale, 1961)
Tistega lepega dne (France Štiglic, 1962)
Naš avto (František Čap, 1962)
Srečno Kekec (Jože Gale, 1963)
Samorastniki (Igor Pretnar, 1963)
Lucija (France Kosmač, 1965)
Lažnivka (Igor Pretnar, 1965)
Po isti poti se ne vračaj (Jože Babič, 1965)
Grajski biki (Jože Pogačnik, 1967)
Na papirnatih avionih (Matjaž Klopčič, 1967)
Nevidni bataljon (Jane Kavčič, 1967)
Peta zaseda (France Kosmač, 1968)
Sedmina (Matjaž Klopčič, 1969)
Rdeče klasje (Živojin Pavlović, 1970)
Maškarada (Boštjan Hladnik, 1971)
Na klancu (Vojko Duletič, 1971)
Cvetje v jeseni (Matjaž Klopčič, 1973)
Ljubezen na odoru (Vojko Duletič, 1973)
Strah (Matjaž Klopčič, 1974)
Povest o dobrih ljudeh (France Štiglic, 1975)
Bele trave (Boštjan Hladnik, 1976)
Idealist (Igor Pretnar, 1976)
Vdovstvo Karoline Žašler (Matjaž Klopčič, 1976)
Sreča na vrvi (Jane Kavčič, 1977)
To so gadi (Jože Bevc, 1977)
Ko zorijo jagode (Rajko Ranfl, 1978)
Iskanja (Matjaž Klopčič, 1979)
Boj na požiralniku (Janez Drozg, 1982)
Pustota (Jože Gale, 1982)
Dih (Božo Šprajc, 1983)
Eva (Franci Slak, 1983)
Nobeno sonce (Jane Kavčič, 1984)
Veselo gostivanje (France Štiglic, 1984)
Poletje v školjki (Tugo Štiglic, 1986)
Ljubezen nam je vsem v pogubo (Jože Gale, 1987)
Ljubezni Blanke Kolak (Boris Jurjašević, 1987)
Moj ata socialistični kulak (Matjaž Klopčič, 1987)

Odpadnik (Božo Šprajc, 1988)
Decembrski dež (Božo Šprajc, 1990)
Babica gre na jug (Vinci Vogue Anžlovar, 1991)
Zrakoplov (Jure Pervanje, 1993)
Carmen (Metod Pevec, 1995)
Ekspres, Ekspres (Igor Šterk, 1997)
Outsider (Andrej Košak, 1997)
Stereotip (Damjan Kozole, 1997)
V petek zvečer (Danijel Sraka, 2000)
Nepopisan list (Jane Kavčič, 2000)
Kruh in mleko (Jan Cvitkovič, 2001)
Oda Prešernu (Martin Srebotnjak, 2001)
Sladke sanje (Sašo Podgoršek, 2001)
Zadnja večerja (Vojko Anzeljc, 2001)
Pozabljeni zaklad (Tugo Štiglic, 2002)
Slepa pega (Hanna A. W. Slak, 2002)
Varuh meje (Maja Weiss, 2002)
Na planincih (Miha Hočevan, 2003)
Kajmak in marmelada (Branko Đurić, 2003)
Pod njenim oknom (Metod Pevec, 2003)
Ruševine (Janez Burger, 2004)

Literatura

Simone de Beauvoir, Drugi spol. Delta, Ljubljana 1999.
France Brenk, Slovenski film: dokumenti in razmišljanja. Partizanska knjiga, Ljubljana 1980.
Tone Frelih (ur.), Film med sanjami in resnico. Mladinska knjiga, Ljubljana.
Silvan Furlan, V kraljestvu filma: fotogodovina slovenskega filma, filmografija 1905–1945. Slovenski gledališki in filmski muzej (SGFM), Ljubljana 1988.
Silvan Furlan (ur.), Marcel Štefančič (ur.) et al., Slovenske filmske zvezde. SGFM, Ljubljana 1993.
Andrej Inkret, v: Zdenko Vrdlovec, 40 udarcev. Slovenska filmska publicistika o slovenskem in jugoslovanskem filmu 1949–1988. SGFM, Ljubljana 1988.
Annette Kuhn, v: Vesna Rojko, Slovenski film in seksizem. Diplomsko delo, Fakulteta za družbene vede, Ljubljana 1997.
Marta Rau-Selič, Slovenska filmska dediščina - posvečeno 100-letnici slovenskega filma. Tehnični in vsebinski problemi klasičnega in elektronskega arhiviranja, št. 4, 2005.
Peter Stankovič, Rdeči trakovi. Fakulteta za družbene vede, knjižna zbirka Kiosk, Ljubljana 2005.

Stanko Šimenc, Panorama slovenskega filma. DZS, Ljubljana 1996.

Marcel Štefančič, Na svoji zemlji: zgodovina slovenskega filma. UMco, d.d., Ljubljana 2005.

Darko Štrajn, Melodrama: žanr sreče in obupa. Imago, revija Ekran, Ljubljana 1989.

http://sl.wikipedia.org/wiki/Seznam_slovenskih_filmov (dostop 25. 4. 2007).

<http://www.film-sklad.si/client.si/index.php?table=articles&ID=14> (dostop 25. 4. 2007).

Zusammenfassung

DAS BILD DER FRAU IM SLOWENISCHEN ABENDFÜLLENDEN SPIELFILM

Es begann im fernen Jahr 1895, genau gesagt am 28. Dezember, in Paris, als die Brüder Lumière das Pariser Publikum zur einzigartigen Vorführung „lebender Bilder“ einluden.

Was zunächst Angst und Schrecken verbreitete – die Zuschauer hatten sich angesichts der Darstellung eines sich nähernden Zuges hinter Stühlen versteckt und waren aus dem Saal geflüchtet – und eigentlich als unschuldige Form des Vergnügens begann, entwickelte sich im Lauf der Jahrzehnte zu einer Geldmaschine und zum Objekt zahlreicher Untersuchungen. Der Film fand sich aufgrund seiner außerordentlichen suggestiven Macht bald im Zentrum des Interesses von Industrie, Handel, Politik, Kultur und Wissenschaft. Auf der Leinwand sah man im Laufe eines guten Jahrhunderts kämpfende Helden und sterbende Göttinnen; Kinder wurden geboren, ebenso verschiedene Bilder von Männlichkeit (des Typs James Bond) und Weiblichkeit (des Typs Marilyn Monroe).

Es war nur eine Frage der Zeit, bis der Film auch slowenischen Boden betrat. Die ersten schüchternen Aufnahmen filmte Karol Grosman mit einer Filmkamera im Jahr 1905 in Ljutomer. Im Jahr 1931 begannen sich auch andere Slowenen mit der „siebenten Kunst“ zu beschäftigen. Auf das kontinuierliche Filmen von abendfüllenden Spielfilmen musste man in Slowenien bis zum Jahr 1948 warten und auch die Suche nach einem

eigenen filmischen Ausdruck dauerte einige Zeit. Verschiedene Faktoren beeinflussten die slowenischen abendfüllenden Spielfilme und gaben ihnen ein eigenes Gepräge. Zunächst kämpfte man mit der verspäteten Einführung der Filmtechnologie, dann mit dem Mangel an entsprechend geschulten Kräften, an Drehbüchern, an Geld.

Ein weiterer wesentlicher Einflussfaktor war die langjährige Unterordnung des Films unter die Literatur. Der slowenische Film hatte eine literarische Erzählweise und fand keinen originären filmischen Ausdruck. Außerdem wurden nach literarischen Vorlagen arrivierter slowenischer Autoren viele Filme gedreht, die jedoch fern von der Gegenwart und damit auch fern vom slowenischen Publikum waren. Hinzu kommt, dass der Film auf slowenischem Gebiet eine wichtige Aufgabe hatte, da er ein brauchbares Mittel zur Verbreitung der kommunistischen Ideologie war. Die Struktur des slowenischen Bewusstseins wurde lange Jahre von Lenins Parole beeinflusst, die lautete: „Von allen Künsten ist für uns der Film der wichtigste.“

All diese Faktoren führten dazu, dass der slowenische Film eine bestimmte Art von Geschichten anbot, in denen wiederum bestimmte Bilder von Weiblichkeit auf Zelluloid gebannt wurden. Im slowenischen Film kann man zwar nicht von historischen Epochen sprechen, die genau festgelegte Frauenbilder anbieten – wie dies zum Beispiel in Hollywood-Filmen der Fall ist –, man kann aber Weiblichkeitsentwürfe finden, die durch die gesamte Geschichte des Filmes entstehen und sie begleiten. So kann man von der Frau als charmante Verführerin oder als Engel sprechen, vom melodramatischen Typus Frau, von der Partisanenmutter, von der Frau als unabhängiges Wesen, als neutrale Familienmutter oder von der Frau als Kämpferin, Rebellin.

Die statistischen Daten zeigen, dass bis zur Mitte der sechziger Jahre Frauen rund 25 % aller Rollen spielten. Langsam erhöhte sich der Anteil an weiblichen Rollen, so dass Schauspielerinnen 31 % aller Rollen in abendfüllenden Filmen spielten. Für die sechziger Jahre gilt, dass der niedrige Anteil an weiblichen Rollen mit den genrespezifischen Beschränkungen des slowenischen Films (es gab mehrheitlich Partisanenfilme und Filme zum Thema Volksbefreiungskampf) sowie mit der

Rolle und der Lage der Frauen in der realen Welt verbunden war. Dies gilt allerdings nicht mehr für die siebziger und achtziger Jahre.

Frauen treten in abendfüllenden Spielfilmen meist im Genre des Melodrams auf. Dies ist einer der Gründe, warum auch im slowenischen Film der melodramatische Typus Frau am häufigsten ist. Es folgt die Darstellung der Frau als Mutter, und zwar sowohl als leidende Mutter – der Mutterfigur beim Schriftsteller Cankar entsprechend –, als auch als neutrale Familienmutter. Recht häufig und durch die ganze Filmgeschichte hindurch tritt die Frau als charmante Verführerin auf. Interessanterweise sind einige Frauentypen in slowenischen Spielfilmen nur selten anzutreffen, etwa die Frau als Rebellin oder die Frau als Engel.

In slowenischen abendfüllenden Filmen werden Frauen anschaulich bestimmte „typische“ weibliche Eigenschaften zugeschrieben. So sind Frauen diejenigen, die klatschsüchtige Figuren darstellen, während die männlichen Figuren nur selten tratschssüchtig sind. Frauen sind diejenigen, die Ehebruch begehen und ihre Männer betrügen, und sie sind diejenigen, die mit Kleidung befasst sind (sei es, dass Kleidung die Quelle ihrer Wünsche ist, sei es, dass Kleidung ein Mittel zum Ziel der Eroberung von Männern ist).

Man kann also festhalten, dass das Bild der Frau im slowenischen abendfüllenden Spielfilm recht stereotyp ist und den Mythen und Vorstellungen entspricht, die in der slowenischen Gesellschaft über Frauen vorherrschen.

Schlagwörter: slowenischer Film, Frauen, Filmgeschichte