

Tina Poglajen

SPOL IN SLOVENSKI POOSAMOSVOJITVENI FILM: SPOLNO NASILJE V PRODUKCIJAH FILMSKEGA SKLADA RS (1994–2010)

IZVLEČEK

Članek preučuje upodobitve spolnega nasilja v slovenskem poosamosvojitvenem filmu skozi teorijo kinematografskega aparata, za katerega je ključen koncept pogleda gledalca, ki je konstituiran kot moški in spolno nasilje dopušča. V članku trdimo, da Filmski center RS (1994–2010), nacionalna institucija za financiranje filmske produkcije, deluje kot gatekeeper in posredno določa vsebino filmov, film sam pa v slovenskem umetnostnem sistemu deluje kot ideološki aparat države. Analiza filmskih tekstov pokaže, da v slovenskem poosamosvojitvenem filmu pogosta motiva posilstva in spolnega nasilja nad ženskami delujeta kot sredstva za metaforično kaznovanje žensk, ki ne upoštevajo patriarhalnega reda.

KLJUČNE BESEDE: slovenski poosamosvojitveni film, feministična filmska kritika, Filmski sklad RS, spolno nasilje

Gender and cinema of the independent Slovenia: Sexual violence in films funded by the Slovenian film fund (1994–2010)

ABSTRACT

The article investigates representations of sexual violence in cinema of the independent Slovenia, drawing on the psychoanalytic cinema apparatus theory of the spectatorial gaze, which is constituted as masculine and condones sexual violence. We believe the national institution for financing of film production, the Slovenian Film Fund (1994–2010), functions as a gatekeeper that indirectly influences the content of the films that are made, while cinema itself functions as an ideological state apparatus. Analysis of the film texts shows the ubiquitous motives of rape and sexual violence against women in the cinema of the independent Slovenia function as punishment for promiscuity or other ways of disrespecting the patriarchal order.

KEY WORDS: *cinema of the independent Slovenia, feminist film criticism, Slovenian Film Fund, sexual violence*

1. Uvod

Članek raziskuje upodobitve spolnega nasilja v celovečernih igranih produkcijah Filmskega sklada Republike Slovenije (1994 in 2010), ki je kot glavni mehanizem financiranja v samostojni Sloveniji deloval kot odločilna institucija v nacionalni filmski produkciji. Teza članka je, da Filmski sklad privzame vlogo *gatekeeperja*, ki posredno določa formalne in vsebinske razsežnosti filmskih del (v manj bistveni vlogi *gatekeeperjev* med drugim nastopa tudi filmska kritika, ki lahko z afirmativno ali kritično obravnavo filma vpliva na odločitve o tem, ali ga bodo gledalci videli ali ne), slovenski film, ki ga Filmski sklad financira, pa nastopi v vlogi ideološkega aparata države. Izbor treh filmov iz korpusa celovečernih igranih produkcij Filmskega sklada RS je zato analiziran v skladu s psihoanalitično teorijo kinematografskega aparata, za katero je ključen pogled gledalca, ki je konstituiran kot moški in spolno nasilje nad ženskami ne le dovoljuje, temveč v njem najde celo užitek. Ženske v filmih v tem pogledu delujejo kot označevalci v okviru kodov patriarhalne kulture, spolno nasilje v filmu pa ima po eni strani vlogo kolektivne nezavedne patriarhalne fantazije, po drugi strani pa deluje v vlogi zastraševanja pred kršenjem patriarhalnega reda.

1.1 Ozadje

Po osamosvojitvi Slovenije je po začetnem prehodnem obdobju ter razpravah o postopku sprejetja zakona o produktivni in reproduktivni kinematografiji ter zagotovitvi namenskih sredstev za filmsko produkcijo leta 1994 nastal Filmski sklad RS, ki je deloval do leta 2010. Med 71 filmi, ki so v tem času nastali, je skoraj polovica prvencev; »poosamosvojitveni slovenski film je v veliki meri delo novih generacij režiserjev« (Vrdlovec 2013: 653). Ti so v veliki večini moški: le sedem¹ (torej slabih 10 %) filmov so režirale ženske; prvi (Varuh meje, rež. Maja Weiss) je nastal šele leta 2002.

1.2 Spolno nasilje kot leitmotiv slovenskega filma

Motiv, ki se v celovečernih igranih produkcijah Filmskega sklada konsistentno pojavlja, je spolno nasilje. Pojavnost (ne glede na interpretacije) je še posebej visoka v prvih osmih letih delovanja Filmskega sklada, v obdobju, ki se približno ujema s tem, kar Vrdlovec imenuje »obdobje razcveta« slovenskega filma (1997–2002) (Vrdlovec 2013: 739). V tem obdobju namreč vsaj šestnajst od štiriintridesetih (torej 47 %) državno financiranih celovečernih igranih filmov vsebuje prikaz vsaj enega posilstva kot napada in spolnega odnosa pod prisilo, spolne zlorabe, spolne usluge, storjene pod prisilo, zaradi laži ali druge neverbalne oblike spolnega nasilja, na primer zalezovanja in partnerskega nasilja. Ti filmi so: *Rabljeva freska* (skupina motoristov posili in še večkrat spolno nadleguje gostilničarjevo ženo, nato s posilstvom nameravajo kaznovati še nezvesto ženo, ki jo slečejo

1. To so: Varuh meje, Slepa pega, Tea, L ... Kot ljubezen, Instalacija ljubezni, Reality in Za konec časa.

in otipavajo, nato pa zadavijo), *Carmen* (naslovni junakinji, prostitutki, z nasiljem grozi ena izmed njenih stalnih strank), *Outsider* (na zabavi posilijo nezvestno mlado dekle, kar je eden izmed gagov v filmu), *Stereotip* (vezni komični element celotnega filma je posiljevalec, ki neuspešno preganja in grozi eni ženski za drugo, dokler mu na koncu ne uspe posiliti ženske, ki ji je to všeč), *Temni angeli usode* (domnevno humoren oz. satiričen prikaz spolne zlorabe najstnic v kultu, nato še nezveste žene), *Porno film* (glavni ženski lik je žrtev spolnega suženjstva pred začetkom zgodbe in ponovno na koncu filma), *Zadnja večerja* (protagonista zalezujeta in nadlegujeta naključne ženske, zvodnik fizično obračuna s prostitutko in jo prisili v oralni seks), *Oda Prešernu* (napadalec, maskiran v Prešerna, ponoči napada ženske in jih spolno nadleguje), *Poker* (eden izmed glavnih moških likov na stranišču posili in ubije odvisnico od drog), *Barabe!* (protagonist je v romantiziranem prikazu usojene ljubezni do svoje partnerice agresiven in nasilen; ona pripomni, da se »vse dostojne ženske branijo«), *Sladke sanje* (spolna zloraba v šoli), *Varuh meje* (najbolj konservativna in zadržana izmed treh glavnih ženskih likov fantazira o tem, da jo antagonist posili, nato pa trdi, da je bila zares posiljena), *Amir – »šerif iz Nurića«* (protagonist, Bosanec, na stranišču vlaka posili Slovenko, je do nje in njene prijateljice skozi film večkrat nasilen, žrtev se na koncu vanj zaljubi), *Zvenenje v glavi* (protagonist je do svoje partnerice fizično nasilen, neidentificiran lik je v oralni seks prisiljen s pištolo), *Rezervni deli* (ena izmed begunk je v spolni odnos prisiljena za zdravila in hrano, zaradi česar naredi samomor), *Kajmak in marmelada* (antagonist protagonistovo partnerico z lažjo pripravi do tega, da se sleče), *Pod njenim oknom* (končni izbranec protagonistke to zasleduje, za njo opreza in ji vlamlja v stanovanje).

Posilstvo ali različne oblike spolnega nasilja najdemo tudi v nekaterih filmih, nastalih v kasnejših letih delovanja slovenskega filmskega sklada, četudi se pojavnost v kasnejših letih vidno zmanjšuje. Na primer: *Odgrobadogroba* (eden izmed treh glavnih ženskih likov je brutalno posiljen, kar ima vlogo katalizatorja za tragičen razplet pripovedi), *Petelinji zajtrk* (mož glavnega ženskega lika je do nje ves čas verbalno in fizično nasilen), *Traktor, ljubezen in rock'n'roll* (zavrtnjeni ljubimec poskusi posiliti glavni ženski lik, a se ustavi, ko mu ta reče, da je noseča), *Za vedno* (mož je do svoje žene verbalno in fizično nasilen), *Slovenka* (protagonistka je prisiljena v prostitucijo, da si lahko financira študij, skozi celoten film je podvržena različnim oblikam spolnega nasilja, nato je z grožnjo prisiljena še v spolne usluge očetovemu prijatelju).

Kljub temu da se slovenski poosamosvojitveni film torej kaže kot še posebej zanimiv za preučevanje upodabljanj spolnega nasilja, je filmska kritika njegovo pojavnost v slovenski nacionalni filmski produkciji le redko problematizirala; sama kritika filmske konstrukcije spolnih razmerij in identitet v slovenskem filmu je bila še do nedavnega² skoraj neobstoječa.³

2. Glej Ekran, letnik XLVIII, 2011 – letnik LIII, 2016.

3. Položaj slovenske kinematografije je bil zaradi skupnega oz. podobnega produkcijskega okolja ter skupnih kulturnih in zgodovinskih dejavnikov dolgo primerljiv s kinematografijami drugih držav bivše Jugoslavije, ki jih sodobne filmske kritičarke najpogosteje vidijo kot prepletene s patriarhalnimi in nacionalističnimi diskurzi, vključno z izrazito pojavnostjo spolnega nasilja. Maja Bogojevič (2012: 12) piše, da so »feministične filmske teorije [...] dekonstruirale in rekonstruirale, ponovno razvile in preoblikovale obstoječo filmsko teorijo, ne da bi jugoslovanska filmska kritika karkoli opazila.«

Pomanjkanje feminističnih perspektiv je zlasti problematično pri kulturi, v kateri je spolno nasilje izrazito prisotno, saj je umetnostnim in kulturnim formam dopuščeno, da to spolno nasilje nekritično in nereflektirano normalizirajo (Anderson in Doherty 2008: 21). Četudi film (kot druge umetnostne zvrsti) »ni ideološki ‚sam na sebi‘, temveč se razvija v kontekstu konkretnih in specifičnih ideoloških determinant, ki tako kot na tehnični del razvoja vplivajo tudi na ‚komercialni‘ ali ‚umetniški‘ del razvoja« (Heath 1981: 33), je hkrati tudi ključen dejavnik ideološke reprodukcije, skozi katero se spol vedno znova konstituira v obliki naturaliziranih binarnih nasprotij maskulinega in feminine. Dolgoročno je poglavitni razlog za ohranjanje razmerij moči – z dominantnostjo maskulinosti in heteroseksualnosti (Butler 1990: 1–7) – ter dinamik nasilja, ki so takšnemu binarnemu simboličnemu spolnemu redu inherentna, prav ideološka reprodukcija – kot nekakšna »nit brez konca« (Althusser 1980: 40).

Iz korpusa igranih celovečernih filmov, nastalih v produkciji slovenskega Filmskega sklada, ki jih zaznamuje pojavnost spolnega nasilja, smo za analizo v članku izbrali tri, ki so za teze članka med najbolj reprezentativnimi: *Rabljevo fresko*, *Outsiderja* in *Odgrobadogroba*. Vsak od njih ima tudi pomembno zgodovinsko vlogo: *Rabljeva freska* je bil prvi film, ki je nastal v produkciji Filmskega sklada, *Outsider* je na domačem trgu z 90.000 gledalci postal prvi množično uspešen slovenski film, *Odgrobadogroba* pa je eden izmed prvih najbolj mednarodno uspešnih slovenskih poosamosvojitvenih filmov. Četudi se nam reprodukcija binarne logike spolov, kot jo naturalizirano prikazujejo obravnavani filmi, zdi problematična, v skladu s teorijo strateškega esencializma Gayatri Spivak (Ray 2009: 109) v analizi teh filmov spolno določene subjektivnosti (»ženska«, »moški«) uporabljamo kot politično taktiko za namene razkrivanja in kritike razmerij moči v slovenskem filmu in njihovih ideoloških učinkov.

2 Javni sklad za financiranje filma kot gatekeeper

V institucionalnem smislu vsebino in formalne razsežnosti filmskih del posredno določa Filmski sklad RS, ki je bil ustanovljen leta 1994, po kratkem prehodnem obdobju po osamosvojitvi, in je do leta 2010, ko je bil preoblikovan v javno agencijo – Slovenski filmski center – deloval kot glavni⁴ mehanizem financiranja filmske produkcije v državi.

Majcen zapiše, da je »v formalno zasnovo sklada kot nacionalno institucijo za sofinanciranje filmske produkcije vpisana vrsta vzvodov, ki determinirajo nacionalen značaj proizvedenih filmskih del ter v tem smislu tudi delujejo kot institucionalni gatekeeper« (2013: 71). Industrije proizvajanja umetnostnih izdelkov v tem pogledu delujejo kot sistemi: so »povezane organizacije, izmed katerih vsaka izbira določene vire iz okolja (vhodna

4. Sprva »so bili za financiranje sklada in filmske produkcije poleg proračunskega predvideni še drugi viri, med njimi TV Slovenija, nazadnje pa je ostalo pri proračunskih sredstvih, in sicer v višini 80 % predračuna posameznega filmskega projekta, preostalih 20 % pa naj bi priskrbeli producenti sami. Ti so to praviloma naredili tako, da so si pridobili sodelovanje TV Slovenija. Viba film je postal javni zavod Filmski studio – Viba film. [...] Reprodukivne kinematografije, tj. distribucije in prikazovanja, ni urejal noben »kulturni« zakon, temveč sta bili kot gospodarska dejavnost prepuščeni trgu« (Vrdlovec 2013: 670).

stran), jih na nek način spremeni (pretočna faza) in proizvede rezultat (izhodna stran), ki ga pošlje naslednji organizaciji ali na tržišče» (prav tam: 49). Bistveno je, da občinstvo doseže samo »del celotne zaloge [...], to, kateri njeni deli to so, pa je odvisno od tega, kako sistem filtrira objekte« (Alexander 2003: 76).

Sistem takšnih *gatekeeperjev* na podlagi njihovih izbir virov lahko deluje na vseh stopnjah kroženja umetniških izdelkov v družbi: od založniških ali producerskih, lastnikov prikazovalnih prostorov in podeljevalcev nagrad do kritičnih obravnavanj filmov, ki lahko vplivajo na odločitev gledalcev, ali bodo film videli ali ne.⁵ Vsak deluje kot »pristranski filter, [...] ki deluje v skladu z lastnimi, pogosto arbitrarnimi in subjektivnimi kriteriji« (Majcen 2013: 49). *Gatekeeper* med njihovim vstopanjem in izstopanjem iz (umetnostnega) sistema »izdelke (ali ljudi)« torej filtrira »kot nekakšno sito« (prav tam); Alexander na podlagi primerov iz zasebnega sektorja pokaže, da so načela, po katerih ti sistemi obravnavajo umetniške izdelke, za analizo *gatekeeperjev* bistvena (2005: 91–94).

Ob ustanovitvi Filmskega sklada RS je bila z zakonom vpeljana »državna distanca do kulturnih vsebin« (UL RS 1994, cit. po Vrdlovec 2013: 669). Filmski sklad je filmsko produkcijo financiral skozi kombinacijo odločitev neodvisnih strokovnjakov ter z vpeljevanjem socialnih in umetniških standardov za določanje praga financiranja (Majcen 2013: 51), skozi katere je torej ohranil določen vpliv države.⁶ Kljub temu da ne oblikuje vsebine umetniških objektov, ki jih financira, takšna institucija torej vseeno odloča o tem, katere izdelke bo javnost videla in katerih ne (prav tam). Filmski sklad RS v vlogi *gatekeeperja* torej razsežnosti spola in spolnega nasilja v filmskih delih, ki jih podpira, posredno določa v celotnem komunikacijskem kanalu, ki ga ta prepotujejo na svoji poti od nastanka do konzumacije: četudi, kot že rečeno, v osnovi ne oblikuje njihove vsebine, s svojo vlogo lahko vpliva na večje pojavljanje gradiv, ki njegovim kriterijem ustrezajo, in je tako pomemben dejavnik v določanju ideoloških razsežnosti filmskih del.

-
5. Tudi Filmski sklad v času svojega delovanja ni bil edini *gatekeeper* v sistemu organizacij proizvodnje filmov – tega so sestavljale še različne koproducentske organizacije, kot sta TV Slovenija ali Viba film, distribucijska podjetja, kot sta bila Mladina film, Ljubljansko kinematografsko podjetje in podobni, ter filmski festivali, na primer Slovenski filmski maraton (1991–1997), Festival avtorskega filma (današnji LIFFE) in drugi (Vrdlovec 2013: 670–671) – vendar pa je Filmski sklad tako zaradi svojega bistvenega položaja na slovenskem sistemu proizvodnje filmov (ki je premajhen, da bi bila lahko kinematografija prepuščena zasebnemu trgu) kot zaradi mesta prvega v vrsti, ki določa izbor vseh drugih členov, med *gatekeeperji* najpomembnejši.
 6. Pri javnih institucijah oz. institucijah nacionalnega pomena Hillman-Chartrand in McCaughey (1989) navedeta štiri vloge države v procesu podpiranja nacionalne kulturne produkcije glede na stopnjo vplivanja na neodvisnost te produkcije oz. motenja take neodvisnosti: (1) posredniško, kjer k vlaganju v umetnost spodbuja zasebni sektor s primerno davčno zakonodajo, (2) mecensko, kjer umetnost financira prek paraneodvisnih umetniških koncilov, v katerih odločajo neodvisni strokovnjaki, (3) arhitektno, s centraliziranimi kulturnimi ministrstvi, ki skozi predstavnike civilne družbe vpeljujejo socialne in umetniške standarde za določanje praga financiranja, in (4) inženirsko, z neposrednim promoviranjem umetnosti v politične namene in zatiranjem ostale umetniške produkcije.

3 Kinematografski aparat kot ideološki aparat države

Politično angažirana psihoanalitična teorija filmskega aparata se je pojavila v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja, različni filmski kritiki-teoretiki, predvsem pri britanski reviji *Screen*, pa so film videli kot enega izmed Althusserjevih ideoloških aparatov države (IAD)⁷ (1980: 51). IAD sodelujejo pri reprodukciji produkcijskih razmerij s posredovanjem nazorov, spretnosti, pravil, vrednot, idej in predstav »v oblikah, ki zagotavljajo podrejanje vladajoči ideologiji ali pa obvladovanje njene ‚prakse‘« (prav tam: 43). Ideologija je »predstava imaginarnega razmerja med individui in njihovi realnimi eksistenčnimi pogoji« (prav tam: 65), ki je vzrok deformaciji ideološke predstave realnega sveta. Obstaja v materialnih praksah in v materialnih dejanjih subjekta, ki verjame, da deluje pri polni zavesti; *status quo* torej ponotranjimo, ne da bi se tega zavedali. »Ideologija interpelira individue v subjekte«, hkrati pa je »kategorija subjekta konstitutivna kategorija vsake ideologije« (prav tam: 72–73). Individuum se prepozna kot naslovljenec, prizna, da naslovitev velja »prav« njemu, in s tem postane subjekt (prav tam: 74–75).

3.1 Pogled gledalca

Teoretiki, kot je Jean-Louis Baudry, so zagovarjali tezo, da »film deluje kot ideološka institucija, ki skozi ustvarjanje pogojev za optično percepcijo pri gledalcih ustvari lažen občutek enotne in koherentne subjektivnosti« (Scott 2014: 76). Tako konstituiran transcendentni filmski subjekt si po Baudryju lasti navidezno neomejen pogled, ki je osvobojen fizičnosti telesa: »Če oko, ki se premika, ni več vklenjeno v telo in v zakone snovi in časa, če glede tega, kam se lahko prestavi, ni več določljivih meja – kar so pogoji, ki jih snemanje in film izpolnjujeta – potem to oko ne bo več le stvaritelj sveta, temveč bo svet tudi ustvarjen prav zanj« (1986: 292). Tudi Christian Metz je zagovarjal tezo, da položaj gledalca le-tega spremeni v »vse-zaznaven« in »vsemogočen« transcendentni subjekt, ki se od telesa povsem loči; »motorično ves čas deluje z znižano, zaznavno pa s povišano zmogljivostjo ... je sebstvo, zgoščeno v čisto videnje« (1982: 48).

7. Od sedemdesetih let dvajsetega stoletja so se okoliščine filmske in televizijske produkcije močno spremenile; zlasti za slednjo bi lahko trdili, da je prej kot IAD sredstvo globalnih kulturnih industrij, transnacionalnega, »zahodnega« kulturnega pogona, najmočnejših institucij umetnostnega sistema z njemu lastnimi tržnimi kategorijami (Breznik 2011: 23). Če je bila »kultura [...] še nedavno [...] materialna eksistenca ideološkega pluralizma« in jo je »prav v njeni neenotnosti povezovala, ideološko »enotila« nacionalna ničta institucija« (Močnik 2011a: 200), je danes nasprotno vloga nacije predvsem identitetna; deluje kot ideološki mehanizem gospostva lokalnih oblasti in službi svetovnega kapitala. V tem pogledu lahko za slovensko (nacionalno) kinematografijo zaradi njenega posebnega statusa državnega financiranja, kot je ta obrazložen v uvodu, in njegovega pomožnega, nadomestnega značaja še vedno trdimo, da igra vlogo IAD, le na nekoliko spremenjen način: kot ostanek »estetske socialne države« (Breznik 2011: xxxiii) je pravzaprav del tistega, čemur Močnik pravi »subsidiarna država«, katere funkcija je pravzaprav ta, da »ne-popolnosti družbe« odpomore tako, da omogoči, da procesi svetovne ekonomije na njenem ozemlju potekajo nemoteno. Hkrati pa skrbi za ohranjanje socialnega miru, tudi s »politiko priznanja«: med drugim varovanja posebnih kultur, ki jih naredi sprejemljive za zahteve globalne ekonomije in univerzalnega prava (Močnik 2006: 51–60).

V delu feministične filmske teoretičarke Laure Mulvey, ki je v svojem znamenitem eseju iz leta 1975 *Vizualno ugodje in pripovedni film* skozi psihoanalizo raziskovala učinek spola in spolne razlike na položaj filmskega gledalca, raztelesen in vsevedni pogled, ki ga predpostavljata Baudry in Metz, postane eksplicitno faličen. L. Mulvey zagovarja tezo, da je forma klasičnega holivudskega filma osnovana na nezavedni logiki patriarhata, ki moške ustvarja kot subjekte ali »nosilce pogleda«, ženskam pa dodeli status objektov, ki konotirajo »biti-gledanost« (2001: 278). Scott piše, da

»ob filmskih reprezentacijah žensk moški gledalci skozi procese sadistične skopofilije in narcisistične identifikacije hkrati občutijo užitek in tesnobo. Oba se odvijeta skozi falični pogled, ki moške gledalce interpelira tako, da utaji dva izmed treh pogledov, ki pri filmu delujejo: pogled kamere in pogled občinstva – gledalcu so jasno razvidni le diegetski pogledi likov med seboj. Film tako doseže ‚učinek resničnosti‘: moški gledalci se s pomočjo željnega faličnega pogleda lahko identificirajo z liki na platnu ali si jih poželijo, ne da bi pri tem občutili samozavedanje ali krivdo« (Scott 2014: 76–77).

3.2 Nasilje kot spektakel

Feministična teorija filmsko posilstvo vidi kot obliko javnega spektakla, ki je neločljivo povezana s faličnim pogledom gledalca. Tanja Horeck (2004: 3) javno posilstvo definira kot »upodobitve posilstva, ki služijo kulturnim fantazijam moči in dominacije, spola in seksualnosti ter razreda in etničnosti«; upodobitve spolnega nasilja nad ženskami odražajo družbeno-spolne pogodbe zahodnih družb, ki telesne politike hkrati razdirajo in enotijo. Horeck piše, da podobe posilstva v množičnih medijih konstituirajo »javne, kolektivne fantazije«, ki utrjujejo simbolično in telesno podrejenost žensk. Na podobah posiljenih žensk »se določajo pogoji družbenih in spolnih pogodb [med moškimi]« (prav tam), ki so uprizorjene skozi specifično falični pogled. Ta javne podobe posiljenih žensk ne le dovoljuje, temveč v njih najde celo užitek (Scott 2014: 78). Sarah Projansky (2001: 9) filmsko spolno nasilje vidi v kontekstu koncepta sadističnega faličnega pogleda Laure Mulvey: »Spolno nasilje je normaliziran fenomen, pri katerem okolja z moško prevlado [...] spodbujajo nasilje nad ženskami in so včasih od njega celo odvisna, in pri katerem moški pogled in ženske kot objekti-za-gledanje skupaj ustvarjajo kulturo, ki posilstvo sprejema in v kateri je posilstvo ena izmed izkušenj kontinuuma spolnega nasilja, s katerim se ženske soočajo dnevno.«

4 Analiza izbranih filmov

4.1 Rabljeva freska (1995): Posilstvo kot sredstvo družbenega nadzora

Film *Rabljeva freska* po scenariju Marcela Buha in v režiji Antona Tomašiča je bil še v času vojne na Hrvaškem posnet v Opatlju in Motovunu. Gre za prvi film iz programa Filmskega sklada, ki je tako distribucijsko kot festivalsko premiero doživel jeseni 1995, predstavljen z veliko oglaševalsko kampanjo in premiero z rdečo preprogo v kinu Komu-

na. Vrdlovec (2013: 663) film vidi kot del trenda »žanrskih poskusov,⁸ ki so [...] po letu 1991] postali nekakšen *novum* slovenskega filma«, saj je film napisan kot formulaična grozljivka: legenda iz daljne preteklosti, ki jo pozna stari cerkovnik (in je upodobljena na freski), se udejanji v sedanjosti. Roman Končar, dejanski producent *Rabljeve freske*, v filmu igra režiserja Maksa Konteja, ki se odpravi raziskovat družinsko zgodovino v fiktivni kraj Morje. Tam je eden izmed najopaznejših figur patriarh Riko (Dare Valič), arhetipska figura tiranskega očeta, ki svojo vladavino nad lastno družino in prebivalci mesteca utrjuje predvsem z ustrahovanjem in tako verbalno kot fizično agresivnostjo; Vrdlovec (prav tam: 674) zanj zapiše, da »izstopajoča vloga in dobesedno masivna navzočnost vojaškega veterana, ki rad opleta z orožjem« namiguje na tedanje »orožarske in vojaške afere v mladi slovenski državi«. Njegovo diametralno nasprotje je Erik (Igor Samobor), »newagerski ,psihoterapevt« (Korpes 2005: 21) in ljubimec Rikove žene Nataše (Mirjam Korbar), ki ima dolge lase, je oblečen v bela lanena oblačila, se vede umirjeno ter govori predvsem o ljubezni, miru in odpušcanju.

Rabljevo fresko je mogoče analizirati s teorijo P. Cook in C. Johnston (1990: 19 27), ki predpostavljata, da ženske v filmih delujejo kot označevalci v okviru kodov patriarhalne kulture; film pa vidita kot nezavedno kolektivno patriarhalno fantazijo, ki ne odraža nobene izmed ženskih »dejanskosti«, ampak v njem podoba ženske deluje kot znak. V *Rabljevi freski* med dvema moškima (ki utelešata različno maskulini moškosti, konservativno in progresivnejšo), tako v metaforičnem kot dobesednem smislu posreduje Rikova žena in Erikova ljubimka Nataša (Mirjam Korbar). Njen lik deluje zlasti kot sredstvo simbolne menjave oz. blago, ki služi predvsem komunikaciji med obema moškima (prav tam: 20). Njena seksualna in romantična zveza z enim in drugim deluje progresivno le na prvi pogled, saj se v podrobnejši analizi filmskega teksta izkaže, da je Nataša le »objekt menjave med moškimi, [...] sredstvo, s katerim moški izražajo odnose med sabo« (prav tam). Temu primerno živi le, dokler se oba moška ali dve različici moškosti med seboj ne spravita tako simbolično kot v resnici, kar ponazarja uprizoritev dialoga med njima, ko ugotovita, da je Nataša mrtva:

Riko: Si jo ti ubil?

Erik (odkima): Ne.

Riko (pokima): Si jo imel rad?

Erik (pokima): Ja.

Riko: Ti je kdaj govorila o meni?

Erik (pokima): Je.

Riko: Me je imela rada?

Erik: Rada te je imela, ja.

Riko: Ben. (Se nasmehe.) Tako na poseben način, veš.

(Do tega trenutka sta oba kadirana vsak zase, montaža pa ves čas povezuje plan s kontraplanom, kar še poudarja njuno ločenost in postavljenost nasproti drug drugemu. Zdaj ju kamera prvič pokaže v dvoplanu, obrnjena drug proti drugemu, z mrtvo Natašo v sredini.)

8. Na primer *Morana* (1993, rež. Aleš Verbič), *Rabljeva freska* (1995, rež. Anton Tomašič), *Brezno* (1998, rež. Igor Šmid), *Patriot* (1999, rež. Tugo Štiglic) in drugi.

Riko (umakne roko z Natašinega obraza): Mrzla je, kaj bi z njo. Stran jo odnesi.

Nekaj minut kasneje se v akcijskem obračunu, ki zaključí film, oba moška tudi fizično »objameta« – eden pridrží drugega, da bi zagotovil, da bosta v eksploziji, ki jo je sprožil Riko, umrla oba.

Podroben vpogled v prizor in pripoved o posilstvu Nataše⁹ razkrije, da ta potrjuje, da je za filmski sistem znakov bistveno »temeljno nasprotje, ki umesti moškega v zgodovino, žensko pa vidi kot nezgodovinsko in večno« (Johnston 2004: 184); podoba moškega je razdrobljena na mnoštvo vlog, podoba ženske pa je z izjemo rahlih modifikacij še naprej podvržena primitivnim stereotipom. Njena »promiskuitetnost«, ki je sprva delovala progresivno, Natašo ključno definira: posiljena oz. napadena in umorjena je eksplicitno kot kazen za nezvestobo možu. Brownmiller (1975: 285) o posilstvu piše kot o sredstvu »družbenega nadzora«, saj je v nekaterih družbah uporabljeno kot oblika kaznovanja, še posebej skupinsko, kar se primeri tudi v *Rabljevi freski*: v eksplozivnem, erotiziranim prizoru posilstva Natašo trije motoristi najprej zasledujejo, nato pridržijo, ji počasi prerežejo modrc, medtem ko Eva (Nataša Barbara Gračner), Rikova hči, ki je svojo mačeho pred tem zaradi nezvestobe obtožila izdaje »njihove rodbine«, situacijo podžiga s komentarji, kot so »če se z dvema fukariš, boš pa še tri v svoj seznam spravila«, »kdo bo prvi« in »pofukaj prasico«. Poleg posilstva kot kazni za promiskuitetnost na pripovedni ravni *Rabljeva freska* (kot druga dva filma v tem poglavju) hkrati udejanja trditve Tanie Modleski, da gre pri posilstvu in nasilju na filmu v bistvu za »utišanje in pokorjenje ženske [...], ki je ogrožala patriarhalni zakon in red skozi moč svojih anarhičnih želja«; pri tem pa ne gre le za poskus pokorjenja žensk v filmu, temveč tudi žensk, ki film gledajo: žensk-gledalk in žensk-kritičark (Modleski 1988: 17).

Film je sicer prejel izrazito negativne kritike (glej npr. Širca 1996: 8, Rugelj 2007), vendar predvsem na račun nepoznavanja in neveščosti ustvarjalcev glede filmskega medija, ne pa glede problematičnosti obravnavanja spolnega nasilja; Marcel Štefančič, jr., na primer eno izmed posilstev sicer omeni, vendar zgolj sarkastično, kot dokaz, da film gledalca ne uspe pritegniti in čustveno vplesti: »Uf, kar treseš se [...] za usodo posiljenke, ki ima za eno številko prevelike spodnje hlačke« (2016: 371), s čimer implicira, da je prikazano posilstvo problematično, ker naj ne bi bilo (dovolj) erotizirano, ne pa ker je upodobljeno in pripovedno utemeljeno kot kazen za promiskuitetnost ženskega lika.

4.2 *Outsider* (1997): Posilstvo kot šala na račun ženske

Outsider je skupaj s filmom *Ekspres*, ekspres Igorja Šterka po mnenju nekaterih kritikov v slovenski film prinesel »pomlad« (Vrdlovec 2013: 679; Popek 1997: 1). Slovenski predlog za najboljši tujejezični film na 70. izboru oskarjev je postal uspešnica, ki je po številu gledalcev (90.000) dolgo ni dosegel in prekoslil noben drug slovenski film; četudi ni nastal kot takšen, je nato postal »komercialni« film, kar so bili do tedaj zgolj mladinski filmi (Vrdlovec 2013: 687). To je *Outsiderju* »dalo sloves, da je premagal letargijo sloven-

9. Nataša sicer ni edina ženska, ki je v filmu posiljena in spolno nadlegovana (*off screen* je namreč posiljena tudi gostilničarjeva žena Dina (Vesna Maher), ki si s svojim možem Tonijem (Pavle Ravnohrib) skozi ves film želi imeti otroka).

skega filma in mu vrnil občinstvo« (prav tam: 679). Gre za prvi filmski portret punkovskega gibanja pri nas – subkulturnega gibanja, ki se »sicer ni dosti zmenilo za politiko« (prav tam: 490), je pa ustvarilo stres v politiki in kulturi (ki je vplival tudi na razprave v medijih, političnih forumih in teoretskih krogih) – kot nekakšen odmev revolucionarnega študenta s konca šestdesetih in začetka sedemdesetih let. Sicer preprost in precej konvencionalno režiran film je občinstvo torej pritegnil »bodisi z obujanjem spominov na herojske čase punkerskega upornišтва ali pa kot zadnji slovenski ‚jugoslovanski‘ film« (prav tam: 679). V kratkem prizoru zabave je v *Outsiderju* skupinsko posiljeno golo nezvestno dekle, posilstvo pa je izrazito erotizirano: poza, v kateri je dekle posneto, denimo spominja na pozo, popularno na rokokojskih slikah odalisk, ki so služile predvsem v erotične in pornografske namene – na primer kot pri slikah francoskega slikarja François Boucherja (denimo portretu Louise O'Murphy). Prizor je pospremljen z naslednjim dialogom:

Borut Kadunc - Bomba (med posiljevanjem): Pizda, k da bi hlod fukal. Svinja pijana. O fak.

(si obleče hlače, gre ven, pred vrati že čakata Izi in Podgani)

Dej Izi, Izi.

(Podgani)

Pejt ti noter. Sej je za vse dost.

(se usede za mizo k Seadu)

Stari, greš mal porivat? Tamala je tok pijana – vsakemu da.

Pri *Outsiderju* se kot bistvena pokaže sama definicija posilstva: v filmu početja kot posilstvo očitno ne definira nihče izmed moških likov, prav tako je vprašljivo, če ga tako definira sam režiser oz. scenarist; navsezadnje pa je glede na izjemno uspešnost filma pri slovenskem občinstvu vprašljivo, če dogajanje kot posilstvo bere večina gledalcev. Podobno branje prizora je razvidno iz kritičnih odzivov na film (Leiler 1997; Vrdlovec 1997; Kavčič 1997); Štefančič (2016: 118) bistvo prizora opiše kot »rito punkerice, ki da vsakemu«; četudi Vrdlovec (2013: 681) pozneje zapiše, da je v filmu »punkerska mladež [...] tudi precej mačistična (tisto dekle [...] na nekem žuru [...] pijano in golo Bomba ponudi za spolno uporabo še svojim prijateljem)«, prizora še vedno ne definira kot posilstvo; tako ob izidu filma kot v poznejših letih njegove obravnave tako lahko govorimo o pomanjkanju kritičnih perspektiv, ki bi spolno nasilje definirale, problematizirale in tako v javnem (umetniškem in kulturnem) diskurzu vsaj delno preprečile njegovo normalizacijo. Pomenljivo je tudi dejstvo, da je samo dekle nesposobno govoriti, kot v nekakšnem nezavedno alegoričnem prikazu ženske brez glasu, brez lastne besede, ki bi lahko definirala samo kategorijo posilstva. Namesto tega ima prizor v filmu funkcijo komičnega vložka, ki služi kot pokazatelj, kako žalosten je junak filma Sead (Davor Janjić) zaradi Metke (Nina Ivanič). Njegovo počutje poleg pitja alkohola namreč ponazarja nepripravljenost, da bi se udeležil posiljevanja nezvestnega dekleta, kar je postavljeno v komičen kontrast s prijatelji, ki na posiljevanje pred vrati čakajo v vrsti. Ženske v *Outsiderju* zasedajo točno tisto mesto, ki ga Freud določi ženskam v strukturi obscenega vica: »mesto objekta med dvema moškima subjektoma« (Modleski 1988: 19); ženska promiskuitetnost ali drugačno zavračanje resnega obravnavanja patriarhalnega reda in avtoritete je odvrnjena s tem,

ko je šala (posilstvo) povedana na ženskin račun. Ženski je odvzeta vsa moč, ki pa je podeljena »zboru smejočih se moških, s katerimi se film konča« (prav tam: 20). Ker je gledalec *Outsiderja* neizogibno konstruiran kot moški, ta poleg moških na platnu tudi sam postane subjekt, »komur je obscenost namenjena« (Doane v Modleski 1988: 26). Spolno nasilje ob hkratni ženski podrejenosti/naivnosti torej deluje kot šala, namenjena maskuliniziranemu gledalskemu položaju.

4.3 *Odgrobadogroba* (2005): deviškost kot edina možnost

Odgrobadogroba je bil premierno predvajan na 8. festivalu slovenskega filma, decembra 2005 v Portorožu, in na Ljubljanskem mednarodnem filmskem festivalu, ki sta tistega leta potekala skoraj istočasno. Nagrajen je bil na obeh: na festivalu LIFFe z vodomcem, na FSF pa z vesno za najboljši film. Hkrati je med najbolj mednarodno uspešnimi slovenskimi filmi – tako v festivalskih okoljih (*Lion of the future* – najboljši debitantski film na filmskem festivalu v Benetkah, najboljši film na festivalu vzhodnoevropskega filma v Cottbusu) kot v kinematografih (v osmih državah, predvsem v Italiji in Španiji); bil je tudi slovenski kandidat za najboljši tujejezični film na 79. izboru oskarjev, ni pa prišel v ožji izbor.

Glavne osebe v filmu so razdeljene na tri moške: Pero (Gregor Baković), Šuki (Drago Milinović) in Dedo (Brane Grubar) ter tri ženske: Ida (Sonja Savić), Renata (Mojca Fatur) in Vilma (Nataša Matjašec). Medtem ko bi za vse tri moške like lahko trdili, da imajo lastno, neodvisno stoječo pripoved (Pero se ukvarja z ostarelim očetom, sestavlja pogrebne govore in poskuša osvojiti Renato; Šuki maščuje svoje dekline, Dedo pa poskuša narediti samomor), se za resnično znova izkaže trditev Claire Johnston, da žensko »dominantna ideologija prikazuje kot večno in nespremenljivo« (2004: 184) – z arhetipi žene/matere, device in kurbe – ter da je torej »ženska prikazana kot tisto, kar predstavlja za moškega« (prav tam: 185). Vilmo definira predvsem njena družina: nasilen mož, poleg njega pa še njen oče in njeni otroci; Renato mazohistično seksualno vedenje, ki je označeno v kontekstu »perverzности«; Ido pa njena nedolžnost in otroškost.

Vse tri ženske so žrtve moškega, specifično spolnega nasilja: Vilmo udari mož, mazohistko Renato njen posesivni in avtoritarni oče hkrati infantilizira (ji ne pusti, da bi se osamosvojila) in seksualizira (ji kupuje rožnato spodnje perilo), Ido pa vaška tolpa brutalno pohabi in posili. Ženske v filmu so na splošno ves čas pod utesnjujočo grožnjo moškega (spolnega) nasilja: pogledov, nadlegovanja, otipavanja in v končni fazi posilstva, vendar obstaja razlika med načinom, na kakršnega nasilje trpita Vilma in Renata, ter načinom, na kakršnega ga utрпи Ida – seveda pa tudi razlika med nasiljem, ki ga doživijo vse tri, samim. Vilma in Renata, obe odrasli ženski tako v telesnem kot v »arhetipskem« smislu in obe spolno aktivni, sta za nasilje implicitno – vendar poudarjeno – krivi sami: potem ko zahteva, da jo prebiča, Renata začudenemu Peru denimo reče: »Pol me pa namlat, če me maš rad.« Na njegovo vprašanje, zakaj, odgovori: »Zato, ker mi paše, ti kreten.« V naslednjem prizoru sama z glavo do krvi buta ob opeko. Vilma po drugi strani trenutek za tem, ko jo je ta udaril, brani svojega moža pred bratom, kasneje pa ga obišče v bolnici in skrbi zanj.

V nasprotju s prikazom nasilja nad Vilmo in Renato si film močno prizadeva pokazati, da Ida za to, da jo brutalno posilijo, nikakor ni kriva sama. Ida je zato edina izmed treh

junakinj, ki je nikoli ne vidimo v seksualnem kontekstu – tudi njen odnos s Šukijem ne gre dlje od nedolžnega otroškega poljuba. Njeno obnašanje sestoji iz prizorov, ki jih na filmu običajno vidimo v kontekstu otroških iger in vedenja: skrivanje za avtomobilskimi gumami in kukanje izza njih, tekanje za avtom, visenje z glavo navzdol. Skratka, Ida ni ženska v smislu odrasle osebe z lastno seksualnostjo; tudi ni le »devica«, temveč je otrok. S tem ko jo *Odgrobadogroba* krivde za njeno posilstvo – pravzaprav inherentne ženske seksualne krivde – opraviči na ta način, deluje po enaki logiki kot tiste pripovedi, ki spolno aktivnim, odkrito seksualnim ali promiskuitetnim ženskam krivdo za posilstvo pripišejo – le da operira z drugo platjo iste seksistične ideologije. Vsaka ženska, ki je spolno bitje, je po tej definiciji inherentno kriva – kot v nekakšni izključno ženski različici izvirnega greha; hkrati film/moški žensko sam (ali vsaj na svoj način) »konstruira kot seksualno in torej kot odgovorno za napad nanjo« (Modleski 1988: 24). Pri tem se v pomoč pri interpretaciji ponuja Freudov koncept »prvotne fantazije« (Horeck 2004: 5) v zvezi s filmskimi oz. medijskimi reprezentacijami posilstva; »prvotna fantazija« naj bi se po njegovem skrivala za vsako individualno fantazijo. Otrok (moškega spola) pri izvirnem prizoru na skrivaj opazuje svoja starša med spolnim odnosom. Gre za dejanje, ki ga otrok dojame kot nasilno, za »očetovo prvotno posilstvo [...] matere« (Fletcher v Horeck 2004: 5). Freud piše, da prizor na otroka deluje ambivalentno, saj ga zmede »izraz užitka« na materinem obrazu, ki na videz nasprotuje njegovemu dojemanju dejanja kot nasilnega (cit. prav tam). »Prvotno posilstvo« – dejanje, pri katerem je seks neločljiv od nasilja – je postalo prvotni prizor ne le v psihoanalizi, temveč v celi vrsti kulturnih narativov. Metz tako prvotni prizor (nedovoljeno dejanje gledanja, ki ima za voajerja določene posledice) poveže s filmsko skopofilijo: voajerski položaj gledalca, ki gleda platno v kinodvorani, spominja na položaj otroka, ki opazuje prepovedani prizor v zatemnjeni sobi (prav tam).

Ženska je tudi v *Odgrobadogroba* brez lastnega glasu v dobesednem pomenu – je nema, tako kot pri *Outsiderju* ženska brez lastne, definirajoče besede ne more opredeliti kategorije posilstva. Modleski (1988: 23) v zvezi s tem zapiše: »/K/a/ bi [... ona sama] rekla o lastnem položaju, če bi lahko o njem spregovorila? [...] Kaj, skratka, pomeni ženska ‚beseda‘ ...«. Pri tem navaja izrazoslovje (moških) filmskih kritikov, ki pišejo o filmih, ki vključujejo posilstvo, in ga označijo za »prisilen objem« ali »nasilno ljubezen«. Gre za oksimorone, ki se, »kot kaže, namnožijo, kadar gre za posilstvo«, in ki »izbrišejo samo kategorijo posilstva«; kot utišan/nem ženski lik v filmu tudi kritiki onemogočijo branje filma, ki bi privzel žensko gledališče (prav tam). Podobno kot v filmu *noir*, kjer junak, običajno detektiv, preiskuje uganko ali umor, nato pa se nazadnje znajde preiskujoč zapeljivo, a smrtno nevarno *femme fatale*; kjer on predstavlja Zakon in osvetli njeno zločinskost in kjer gre na nezavedni ravni pravzaprav za preiskovanje »problema njene seksualnosti« (Chaudhuri 2006: 36); skozi voajersko in sadistično nadzorovanje (tudi ali še posebej) v obliki posilstva na filmu moški junak nad žensko ponovno potrdi svojo (in, v širšem smislu, gledalčevo) oblast (prav tam).

Marcel Štefančič, jr. (2016: 78) zapiše, da je *Odgrobadogroba* »katalog slovenskih disfunkcij, kolekcija temnih strani slovenskega sna«, med katerimi našteje tudi »zlorabljanje žensk«, in doda, da so v filmu »ženske – Renata, Perotova sestra Vilma [...], Ida – [...] zlorabljene. Utišane« (prav tam: 79), vendar spolnega nasilja podrobneje ne obravnava

niti ne problematizira njegove pripovedne vloge v filmu. Slavko Jerič (2005) v oceni filma pohvali »izjemen smisel za humor« in pograja »lirske posnetke narave«, medtem ko se spolnega nasilja v filmu ne dotakne. V svoji kritiki filma ga eksplicitno ne omeni niti Vrdlovec (2013: 757–759); podobno kot pri *Outsiderju* in *Rabljevi freski* slovenska filmska kritika torej tudi pri filmu *Odgrobadogroba* s pomanjkanjem kritične refleksije glede spolnega nasilja patriarhalno in seksistično ideologijo, ki ga omogoča, posredno reproducira.

5 Zaključek

Če je slovenski film v šestdesetih letih odseval lomljenje ustaljenega patriarhalnega reda in spolnega statusa *quo ter* v sedemdesetih letih na redefinicijo ženske in družine »reagiral panično, celo histerično, v najboljšem primeru ambivalentno« (Štefančič, jr. 2005: 283), poosamosvojitveni film deluje vpet v nekakšno tranzicijsko ideologijo družinskega konservativizma. Skratka, oblikuje se nov dominanten diskurz z lastnimi ideološkimi značilnostmi.

Pregled korpusa filmov, nastalih v produkciji Filmskega sklada, je pokazal, da sta v številnih filmih, predvsem pa v tistih, ki so nastali pred letom 2003, posilstvo in spolno nasilje nad ženskami ponavljajoč se motiv. V treh filmih, izbranih za podrobno analizo, se pojavlja predvsem kot pripovedno sredstvo za kaznovanje žensk, ki so s promiskuitetnostjo ali kako drugače prestopile okvire spolnih vlog, določenih v patriarhalni družbi. V teh filmih posilstvo nastopa v vlogi sredstva patriarhalnega družbenega nadzora nad žensko seksualnostjo, ki je problematična zgolj s svojim obstojem (četudi ženske like kot seksualne v tej različici pravzaprav konstruira filmski tekst), kot v Freudovem konceptu »prvotne fantazije«, pri kateri je spolnost od nasilja neločljiva; podobe spolnega nasilja nad ženskami, uprizorjenega skozi falični pogled, pa v širšem smislu konstituira kulturne fantazije moči in dominacije. Hkrati spolno nasilje deluje kot različica freudovskega obscenega vica, povedanega na ženskin račun med dvema moškima; tudi sicer ženski liki v teh prikazih delujejo kot sredstvo komunikacije ali izmenjave med dvema moškima, kakor jo definira že Lévi-Strauss (2002). Na primeru *Outsiderja* se izkaže, da je bistveni del kritičnega obravnavanja spolnega nasilja v umetnosti tudi to, da je kot tako definirano v javnem diskurzu; definicija sama je torej predpogoj za kakršnokoli obliko odpora. V institucionalnem smislu je za tovrstno vsebino posredno odgovoren Filmski sklad RS, saj kot glavni mehanizem financiranja filmske produkcije posredno določa vsebino in formo izbranih filmskih projektov za financiranje ter tako skozi slovenski poosamosvojitveni film kot obliko ideološkega državnega aparata reproducira patriarhalno in seksistično ideologijo; delno pa lahko tovrstno delovanje nacionalne institucije pripišemo pomanjkanju (poleg ustvarjalnih) kritičnih feminističnih perspektiv, ki bi normalizacijo spolnega nasilja problematizirala – namesto tega obstoječe kritike obravnavanih filmov sprejemljivost spolnega nasilja reproducirajo tudi same.

Poleg upodabljanja spolnega nasilja je v obravnavanih filmih problematično uprizorjanje spola kot binarnega in statičnega z na videz neproblematično koherentnostjo med biološkim spolom, družbenim spolom in seksualnostjo, ki so mu neenaka razmerja moči inherentna (Butler 1990: 1–7); tudi kritike večine pristopov, uporabljenih v pričujočem

članku, predlagajo premik fokusa s kritike hegemonije moškosti na konstrukcijo ženskih, lezbičnih, etničnih gledalcev,¹⁰ predvsem tiste, ki so osnovane v queerovski teoriji, pa se osredotočajo na dekonstrukcijo spolnega in seksualnega binarizma.¹¹ Kljub temu se je zaradi izjemne homogenosti in monološkosti dominantne (heteroseksistične) ideologije v slovenskem filmu – tako med ustvarjalci, na platnu in v konstrukciji občinstva – pristop, ki se osredotoča na kritiko hegemonije moškosti, izkazal za najprimernejšega (kritika problematične naturalizacije binarnosti spolov in seksualnosti v slovenskem filmu pa bi zahtevala dodatno analizo). Če lahko sodobni umetnosti nasploh očitamo »brezizhodno avtoreferencialnost« (Breznik 2011: xxx) – kritiko lastnega družbenega položaja, položaja umetnosti kot avtonomne družbene sfere, ko umetnost sama postane predmet (kritične) umetnostne obdelave; torej navidezno antisistemska, hkrati pa vedno vnovično vključevanje v okvire umetnostnega sistema – potem za slovenski (poosamosvojitveni) film namreč ugotavljamo, da ni prestopil mej tradicionalnih umetnostnih praks, da ostaja v okvirih kulturnopolitičnih programov 20. stoletja, »estetske socialne države« (prav tam: xxxiii). Ta na videz povečuje dostopnost in približuje institucije visoke umetnosti, dviguje ugled nacionalne elitne umetnosti, a v resnici prevzem umetnostnih in kulturnih institucij s strani ljudstva vse bolj odmika (prav tam: xxxiii–xxxiv).

Literatura

- Alexander, Victoria D. (2003): *Sociology of the Arts: Exploring Fine and Popular Art Forms*. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell.
- Althusser, Louis (1980): Ideologija in ideološki aparati države. V Z. Skušek (ur.): *Ideologija in estetski učinek*: 35–99. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Anderson, Irina, in Doherty, Kathy (2008): *Accounting for Rape: Psychology, Feminism and Discourse Analysis in the Study of Sexual Violence*. London, New York: Routledge.
- Baudry, Jean-Louis (1986): Ideology of the Basic Cinematographic Apparatus. V P. Rosen (ur.): *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*: 286–298. New York: Columbia University Press.
- Breznik, Maja (2011): *Posebni skepticizem v umetnosti*. Ljubljana: Sophia.
- Brownmiller, Susan (1975): *Against Our Will: Men, Women and Rape*. New York: Fawcett Columbine.
- Butler, Judith (1990): *Gender trouble*. New York, Abingdon: Routledge.
- Chaudhuri, Shohini (2006): *Feminist film theorists*. Oxon, New York: Routledge.
- Cook, Pam, in Johnston, Claire (1990): The Place of Woman in the Cinema of Raoul Walsh. V P. Erens (ur.): *Issues in Feminist Film Criticism*: 19–27. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- De Lauretis, Teresa (1987): *Technologies of Gender*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Flitterman-Lewis, Sandy (1992): IV Psychoanalysis. V R. Stam, R. Burgoyne in S. Flitterman-Lewis (ur.): *New Vocabularies In Film Semiotics: Structuralism, post-structuralism and beyond*: 125–187. London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group.

10. Glej npr. Mayne (1993).

11. Glej Butler (1990), de Lauretis (1987).

- Heath, Stephen (1981): *Narrative space*. V S. Heath: *Questions of Cinema*: 19–75. Indianapolis: Indiana University Press.
- Hillman-Chartrand, Harry, in McCaughey, Claire (1989): *The Arm's Length Principle and the Arts: An International Perspective – Past, Present, and Future*. V M. C. Cummings, Jr., in M. D. J. Schuster (ur.): *Who's to Pay for the Arts? The International Search for Models*: 43–80. New York: ACA Books.
- Horeck, Tanya (2004): *Public Rape: Representing Violation in Fiction and Film*. London: Routledge.
- Jerič, Slavko (2005): *Odgrobadogroba: Cvitkovič upravičil številne pohvale*. MMC RTV Slovenija. Dostopno prek: <https://www.rtv slo.si/kultura/gledamo/odgrobadogroba/140819> (4. 1. 2017).
- Johnston, Claire (2004): *Women's Cinema as Counter Cinema*. V P. Simpson, in K. J. Shepherdson (ur.): *Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*: 183–192. London: Routledge.
- Kavčič, Bojan (1997): *Outsider*. Ekran, zvezek 22, l. XXXIV, 1/2: 7.
- Korpes, Alenka, Nedič, Lilijana, Valič, Denis, in Vrdlovec, Zdenko (2005): *Filmografija slovenskih celovečernih filmov: 1994–2003*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
- Leiler, Ženja (1997): *Juga kot komedija in drama*. Delo, 18. 2.: 6.
- Lévi-Strauss, Claude (2002): *Sorodstvena pravila*. Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo, 30 (209/210): 399–411.
- Majcen, Matic (2013): *Konstrukcija nacionalne identitete v slovenskem poosamosvojitvenem filmu*. Ljubljana: M. Majcen.
- Mayne, Judith (1993): *Cinema and Spectatorship*. London: Routledge.
- Metz, Christian (1982): *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Bloomington in Indianapolis: Indiana University Press.
- Modleski, Tania (1988): *Rape vs. Mans/laughter: Blackmail*. V T. Modleski: *The Women who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory*: 17–30. London: Psychology Press.
- Močnik, Rastko (2006): *Svetovno gospodarstvo in revolucionarna politika*. Ljubljana: Založba /*cf.
- Močnik, Rastko (2011a): *Epilog: Kultura pod liberalno restavracijo*. V M. Breznik: *Posebni skepticizem v umetnosti*: 195–236. Ljubljana: Sophia.
- Mulvey, Laura (2001): *Vizualno ugodje in pripovedni film*. V K. H. Vidmar (ur.): *Ženski žanri: Spol in množično občinstvo v sodobni kulturi*: 271–289. Ljubljana: ISH – Fakulteta za podiplomski humanistični študij.
- Popek, Simon (1997): *Slovenska pomlad*. Ekran, 1 2.
- Projansky, Sarah (2001): *Watching Rape: Film and Television in Postfeminist Culture*. New York, London: New York University Press.
- Ray, Sangeeta (2009): *Reading Woman, Reading Essence: Whither Gender?* V S. Ray, Gayatri Chakravorty Spivak: *In Other Words*: 107–138. Chichester: Blackwell Publishing.
- Scott, Kathleen (2014): *Bearing Witness to the Unbearable: Ethics and the Phallic Gaze in Irreversible*. V G. Padva in N. Buchweitz (ur.): *Sensational Pleasures in Cinema, Literature and Visual Culture: The Phallic Eye*: 74–90. New York, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Simić, Mima (2011): *Gender in Contemporary Croatian Film*. *KinoKultura*, 15. 4. 2011. Dostopno prek: <http://www.kinokultura.com/specials/11/simic.shtml> (21. 12. 2016).
- Širca, Majda (1996): *Rabljeva freska*. Ekran, letnik XXXIII (1/2): 8.
- Štefančič, jr., Marcel (2005): *Na svoji zemlji: Zgodovina slovenskega filma*. Ljubljana: UMco.

Štefančič, jr., Marcel (2016): Slovenski film 2.0: Kritična enciklopedija slovenskega filma 1991–2016. Ljubljana: Umco.

Vrdlovec, Zdenko (1997): Outsider. Dnevnik, 14. 2. 1997, 21.

Vrdlovec, Zdenko (2013): Zgodovina filma na Slovenskem 1896–2011. Ljubljana: Umco.

Viri: filmi

Anzeljc, Vojko (režiser) (2001): Zadnja večerja. Slovenija: Produksijska skupina Mangart.

Anžlovar, Vinci Vogue (režiser) (2001): Poker. Slovenija: Ars Media.

Cvitkovič, Jan (režiser) (2005): Odgrobado groba. Slovenija: Staragara.

Čelar, Miha (režiser) (2002): Amir – »šerif iz Nurića«. Slovenija: Astral.

Đurić, Branko (režiser) (2003): Kajmak in marmelada. Slovenija: Ata Produkcija.

Đurić, Branko (režiser) (2007): Traktor, ljubezen in rock'n'roll. Slovenija: Ata Produkcija.

Glogovac, Janja (režiserka) (2007): L ... kot ljubezen. Slovenija: Fabula.

Jemeršič, Dafne (režiserka) (2008): Reality. Slovenija: PERFO Production.

Košak, Andrej (režiser) (1996): Outsider. Slovenija: Bindweed Soundvision.

Košak, Andrej (režiser) (2002): Zvenenje v glavi. Slovenija: ATA.

Kozole, Damjan (režiser) (1997): Stereotip. Slovenija: E-motion Film.

Kozole, Damjan (režiser) (2000): Porno film Slovenija: E-motion Film.

Kozole, Damjan (režiser) (2003): Rezervni deli. Slovenija: E-Motion Film.

Kozole, Damjan (režiser) (2008): Za vedno. Slovenija: Vertigo/Emotionfilm.

Kozole, Damjan (režiser) (2009): Slovenka. Slovenija: Vertigo/Emotionfilm.

Kugler, Ema (režiserka) (2008): Za konec časa. Slovenija: VPK.

Naberšnik, Marko (režiser) (2007): Petelinji zajtrk. Slovenija: Ars Media.

Pevec, Metod (režiser) (1995): Carmen. Slovenija: Vertigo/E-motionfilm.

Pevec, Metod (režiser) (2003): Pod njenim oknom. Slovenija: E-motion Film.

Podgoršek, Sašo (režiser) (1999): Temni angeli usode. Slovenija: Ars Media.

Podgoršek, Sašo (režiser) (2001): Sladke sanje. Slovenija: Ars Media.

Slak, Hanna A. V. (režiserka) (2002): Slepá pega. Slovenija: Bindweed Soundvision.

Slak, Hanna A. V. (režiserka) (2006): Tea. Slovenija: Gustav Film.

Srebotnjak, Martin (režiser) (2001): Oda Prešernu. Slovenija: Vertigo/Emotionfilm.

Šterk, Igor (režiser) (1997): Ekspres, ekspres. Slovenija: A.A.C. Productions.

Tomašič, Anton (režiser) (1995): Rabljeva freska. Slovenija: Timaro.

Weiss, Maja (režiserka) (2002): Varuh meje. Slovenija: Belafilm.

Weiss, Maja (režiserka) (2007): Instalacija ljubezni. Slovenija: Bela film.

Zupanič, Miran (režiser) (2001): Barabe! Slovenija: Ars Media.

SUMMARY

The article investigates the representation of sexual violence in fiction feature films funded by the National Film Fund of Slovenia, that functioned as the main film financing mechanism in the independent Slovenia between 1994 and 2010. In the films produced, the motifs of rape and sexual violence are consistently occurring in almost half of them, with less than 10% of all films being directed by women. Three films have been selected for an in-depth analysis for their representativeness of the film corpus as well as their historical significance: *Executioner's Fresco* as the first film financed by the National Film Fund, *Outsider* as the first film that has achieved considerable commercial success and *Gravehopping* as one of the first and at the same time one of the most successful films in film festivals abroad.

We believe that the National Film Fund takes on the role of a gatekeeper that indirectly determines the formal and narrative aspects of the films produced (less crucially, film criticism also functions as one of the lesser gatekeepers that can influence the audiences' decision to see a particular film or not). The National Film Fund functions as a biased filter, enabling only a select part of the films to reach the audiences. Its decisions are made through a combination of independent experts and the introducing of specific social and artistic standards through which, a certain influence of the state is maintained. Thus, the thesis of this article is that Slovenian cinema functions as an ideological state apparatus. Therefore, the select three films from the corpus of films produced by the National Film Fund are analysed according to the psychoanalytic theory of cinema apparatus. In this view, the cinema is seen as an ideological institution that, through its conditioning of optical perception, creates a false sense of unified and coherent subjectivity in spectators. The thereby disembodied and omniscient gaze is explicitly phallic as theorised by Mulvey, with men as subjects, or bearers of the gaze, and women as objects that connote to-be-looked-at-ness. Intertwined with the phallic gaze is sexual violence, that functions as a form of public spectacle, constituting collective fantasies to reaffirm the symbolic and physical subordination of women and finding pleasure in it. The phallic gaze and women as objects to-be-looked-at create a culture that condones and normalises sexual violence. The analysis of *Executioner's Fresco* shows that the women in film function as objects of exchange, the means by which men express their relationship with each other. The female protagonist of the film is defined by the public "gang rape" of the "promiscuous" woman narrative, which functions as a mechanism of social control, a means of subduing the woman that would threaten the patriarchal law and order. Though the critical response to the film was largely negative, the narrative use of sexual violence in the film was not problematised except for its supposed lack of eroticism.

The main issue with the rape in *Outsider* is that the act is not defined as such in the film itself. Arguably, it is not defined as such by the audience either, and judging by the critical response, neither is it by the critics. While visually eroticised, the scene of the serial raping of an unconscious woman by a group of men functions as comic relief, ascribing women the place of the object between two male subjects in the structure of the Freudian obscene

joke: the threat of female rejection of patriarchal authority is defused by telling a joke at her expense, stripping her of power and bestowing it upon the chorus of laughing men. Being constructed as male, the spectator also becomes the subject to whom the smut is addressed.

In *Gravehopping*, the women are presented as what they represent for men, namely, as archetypes of the virgin, the mother and the whore. The issue of sexual violence in the film is intrinsically connected with women's inherent sexual guilt, i.e., her sexuality, and can be explained through Freud's concept of primal fantasy, in which sex is inseparable from violence and which has been connected to the cinematic scopophilia. Barely acknowledged in the critical response, the narrative use of sexual violence has not been problematised in *Gravehopping* either.

The cinema of independent Slovenia functions within a new, transitional and conservative dominant ideological discourse. It constructs gender as a naturalised binary with an inherent inequality of power and a dynamics of violence. On an institutional level, the National Film Fund is indirectly responsible for the content of the films, reproducing a patriarchal and sexist ideology through cinema as an ideological state apparatus. Additionally, a noticeable lack of feminist perspectives, both in terms of film production and film criticism enables the cinema as a part of a wider culture to normalise sexual violence without being subjected to a critical reflection.

Podatki o avtorici

Tina Poglajen
univerzitetna diplomirana anglistka in sociologinja kulture
Jelša 17a, 1275 Šmartno pri Litiji, Slovenija
tina.poglajen@gmail.com