

začetek konca ali konec začetka?

slovenski film
devetdesetih, kriza
nacionalne identitete in
prtljaga tranzicije



V leri

Organizem kinematografije je zastrupljen s strašnim strupom navade. Zahtevamo, da se nam omogoči umirajoči organizem podvreči eksperimentu za preizkus pravkar odkritega protistrupa. (Dziga Vertov, 1923)

Rahlo neostra fotografija Jana Cvitkoviča, ki v zeleni majici s srpom in kladivom prejema *Zlatega leva prihodnosti*, je sprožila številne razprave in optimistična razglašanja konca krize slovenskega filma. *Začetek konca ali konec začetka* je torej vprašanje preuranjenosti tovrstnih napovedi. Krizo slovenskega filma devetdesetih¹ je namreč zaznamovala *določena tendenca*, tj. temeljna nezmožnost soočenja s specifičnim družbeno-zgodovinskim kontekstom družbenih sprememb post-komunistične tranzicije. Vendar tovrstna *tendenca* ni značilna samo za slovenski film, temveč predstavlja splošno nacionalno afiniteto do določenega tipa selektivnega zgodovinskega spomina.

ilija tomanić

Dejstvo je, da slovenski film devetdesetih ni uspel izkoristiti potenciala pristnih zgodb in podob, ki ga je ponujala konkretna družbena realnost neponovljivega zgodovinskega obdobja. Tega dejstva pa po mojem mnenju namreč ni mogoče docela razumeti izven okvirov specifične simbolne topografije slovenske nacionalne identitete.²

Matrica nacionalne identitete

Slovenska nacionalna mitološka samopredstava je utemeljena na dveh premisah. Prva izhaja iz davnega mitskega zapleta – izgube samostojnosti, ki mu sledi večstoletna tuja nadvlada, prežeta z narodovim hrepenenjem po neodvisnosti, ki kulminira z izboritvijo samostojne države.³ Medtem ko je uresničenje tisočletnega sna oviral tujec s pomočjo sile ali spletka,⁴ pa je sam proces izoblikovanja Slovencev kot avtonomnega zgodovinskega subjekta definiral predvsem *slovenski kulturni sindrom* (kultura kot *steber Slovenstva*). Druga premisa je Slovenija kot popolni antipod Balkana. Stoletna vključenost v srednjeevropski kulturni, politični in gospodarski prostor je Slovence naredila za integralni del Zahodne civilizacije, kamor se z uresničitvijo *tisočletnega sna* ob fukoyamskem *koncu zgodovine* tudi vračajo.⁵ Slovenska nacionalna identiteta in zavest sta se tako utrjevali prav na širjenju nacionalnih stereotipov o popolni tujosti *navadam Juga*, tj. “bizantinski korupciji, plemenskemu nasilju in slikovitim mitološkim zgodbam” (Debeljak, 2001:215). Desetletnica osamosvojitve je Sloveniji prinesla dve nasprotujoči si novici. Prva, triumfalnejša, je razglašala konec tranzicijskega obdobja. Paralizirajoča apatija, posledica deziluzacije in nerealiziranih političnih in ekonomskih pričakovanj, pa je dala podlago drugi, veliko manj publicirani novici o poglobljajoči se krizi nacionalne identitete. Slednja spričo nerazrešene (in nepopolne) potlačitve *Jugoslovanske epizode* ob dopolnjenem desetletju državnosti ne uspeva več ponuditi dovolj trdnih odgovorov na temeljna vprašanja pripadnosti, lojalnosti ter temeljnih vrednostnih usmeritev.

Strategije soočanja z družbeno realnostjo

Podobno se tudi slovenski film devetdesetih ni uspel spoprijeti s spremenjeno dejanskostjo družbene realnosti. Tako je, paradoksalno, popolnoma odpovedal pri prikazovanju obdobja, “ki smo ga intuitivno in zavedno čutili kot obdobje narodove zgodovinske izpolnitve” (Musek 1999:275). Slovenskemu filmu je torej spodletela simbolna družbena menjava. Zaradi nepripravljenosti soočenja z aktualno družbeno realnostjo gledalcu ni ponudil ne *male*, ne *velike* zgodbe o posledicah in sledih tranzicije na individualnih in kolektivnih usodah, ne vprašanj, odgovorov, mentalnih podob in čustev, ki se skozi temo kinematografa odtihotapijo nazaj v vsakdan. Ko pa tak izdelek spodleti še na ravni estetike, na upoštevanju osnovnih filmskih izraznih sredstev in pravih naracije, ne more ustvariti tiste presežne vrednosti, ki jo ponuja avtorsko zlitje vsebinskih in estetskih komponent. In ki jo gledalec od filma pričakuje, če naj ga označi kot kulturniško ali umetniško prakso s pripadajočo estetsko, simbolno in, da, tudi moralno razsežnostjo. Kakorkoli že, slovenski film devetdesetih je s svojimi štirimi *strategijami* obravnavanja stvarnosti (*revizionizem*, *mitična po-osamosvojitvena doba*, *nostalgija* in *spogledovanje*) proizvedel svojevrstno *družbeno zgodovinsko kastracijo*.

Revizionizem

Prva v nizu omenjenih *strategij* – *revizionizem*, ki je Vzhodno Evropo zajela po izgonu *rdeče zveri* komunizma, se v Sloveniji ni nikoli povsem razmahnila. Tako je ostalo pri sporadičnih poskusih soočanja s *temno stranjo polpretekle zgodovine* in iskanjem *pravih krvnikov*, kot sta filma *Ko zaprem oči* (1993) ali *Radio.doc* (1995). V obeh primerih imamo opravka z zaznamovanostjo glavne junakinje s povojnim obračunom z njenim – to je važno – očetom. Vendar je ambivalentnost slovenskih razmer (sočasnost procesov demokratizacije in osamosvajanja, *neznosna labkost Jugoslovanskih svinčenih časov*, relativna ekonomska blaginja ...) terjala bolj prefinjeno *strategijo*, ki so jo filmarji našli v *mitični po-osamosvojitveni dobi*.

Mitična po-osamosvojitvena doba

Ideološki konstrukt *mitične po-osamosvojitvene dobe* ponuja podobo Slovenije kot sodobne, Zahodne, kapitalistične države kot samoumevno, kot habitat brez preteklosti in prihodnosti, nekakšen imaginarni *status quo*. Seveda pa lahko tovrstna podoba nedefiniranega, samozadostnega mikrokozmosa temelji le na potlačitvi aktualne družbene transformacije in 73-letne *Balkanske epizode*. Zaradi ujemanja z ideologijo dominantnega javnega diskurza ne preseneča, da je *mitična po-osamosvojitvena doba* postala najbolj razširjena *strategija*, ki je svojo popularnost ohranila skozi vse desetletje. Zasedimo jo tako v filmih *Babica gre na jug* (1991), *Triangel* (1992), *Morana* (1993), *Carmen* (1995), *Rabljeva freska* (1995) ali *Herzog* (1996), kot tudi v kasnejših produkcijah, denimo v *Patriotu* (1998) ali *Pokru* (2001). Tovrstni filmi se s tem odpovedo *praviim podobam življenja* in tako nedvoumno podprejo idejo *konca zgodovine*. Vendar je paradigmo *mitične po-osamosvojitvene dobe* v drugi polovici devetdesetih uspešno izzvala *vrnitev odpisanih*.

Nostalgija

Med 1994 in 1996 je Balkan z vso silo vdrl v slovenski idilični, samozadostni mikrokozmos s filmi, kot so *Pred dežjem* (Before the Rain, 1994), *Tito in jaz* (Tito i ja, 1992), *Lepe vasi lepo gorijo* (Lepa sela lepo gore, 1996), *Podzemlje* (Underground, 1995). Rezultat pa niso bile le nabito polne kinodvorane in očarani gledalci. Ker je slovenska nacionalna identiteta konstituirana kot negativna balkanska identiteta, je vrnitev potlačenega neizbežno rezultirala v krizi kolektivne identifikacijske matrice. Postalo je očitno, da *družbeno zgodovinski vakuum* ne ponuja zadovoljivih odgovorov. Toda: da bi se uspešno soočili s sedanostjo, je treba najprej opraviti s preteklostjo. Z *Outsiderjem* (1996) je preferirana *strategija* postala *nostalgija*. Vendar je bila to *nostalgija* posebne vrste, in sicer *nostalgija mladosti* in uporništva. Mladost protagonistov in njihova nedolžnost kot odsev mladosti države. Kombinacija popularne *sile in prevare* z ritualom prehoda ni samo prikazala, ampak tudi posvetila upornega posameznika oz. narod. *Outsider* je z 90.000 gledalci postal takojšnji hit. *Sladke sanje* (2001) so nadaljevale z vnovčevanjem nostalgije na podoben način.⁶

Spogledovanje

Nekaj časa je kazalo, da je bil terapevtski pristop *nostalgije* tako učinkovit, da lahko slovenski film prične nelagodno soočanje z družbeno-zgodovinskim trenutkom. A je večini spodletelo. Nekaterim prav ponižujoče. *Felix* (1997), prvi film, ki naj bi reflektiral najbolj svet trenutek narodove zgodovine – vojno za osamosvojitve –, so potencialni tuji distributerji uvrstili v otroški žanr. Prtljaga tranzicije je slovenskim filmarjem očitno predstavljala preveliko breme za neposredno soočenje, ki so se ga veliko raje lotevali s *spogledovanjem* – praviloma za masko parodije ali komedije, podprte s preigravanjem klišejev in stereotipnih likov in vlog.⁷ Kar je simptomatično za *strategijo spogledovanja*, je predvsem to, da teme sedanjika ostajajo površinsko obdelane in služijo zgolj za ozadje, ki legitimizira projekcijo *klasičnih* slovenskih fascinacij s kriminalom, pornografijo in razdrtimi družinami. Celo neposrednejši poskusi končajo kot pretenciozne vizualizacije bolj ali manj nekoherentnih zgodb, ojačanih s stereotipiziranimi liki ali klišejskimi zapleti. Takšni so, denimo, *Temni angeli usode* (1999), v katerih prikaz oblastiteljne bratovščine izgubi več stika z realnostjo, kot ga domnevno ponuja. Mesto, na katerem zgoraj omenjenim filmom spodleti soočenje z aktualno realnostjo, je prav točka, na kateri odklonijo demistificirati svoje reprezentacije. Namesto tega izberejo zavetje mitologije slovenske narodne samopredstave in *slovenskega filmskega sindroma*, o katerih bo tekla beseda v nadaljevanju. Devetdeseta pa so ponudila tudi nekaj poskusov presejanja zgolj *spogledovanja* z aktualnostjo družbenih sprememb. V tem najbolj izstopa *Ekspres, Ekspres* (1997), ki je tranzicijo integriral skozi blage, a značilne spremembe mizanscene in jo tako uporabil za podkrepitev svoje metaforične, nadčasne zgodbe. Prav spoj tematskih in estetskih komponent je *Ekspres, Ekspres* privzdignil na raven umetniškega dela in signaliziral latentni potencial slovenskega filma za presejanje krize identitete. Temu se



še najbolj približa film *V leri* (1999), ko veristično poda dileme podaljšanega študentskega življenja, ki devetdesetim sicer niso izključno lastne, so pa postale simptomatičnejše, medtem ko sta poskusa *Jebiga* (2000) in *Ode Prešernu* (2001) veliko manj uspešna. Z obravnavanega izhodišča tako *Kruh in mleko* (2001) ne more biti najodkritejši znanilec preobrata, saj bolj kot na specifičnost igra prav na univerzalnost svoje zgodbe.⁸

Eden mojih glavnih ugovorov preuranjenemu razglašanju konca krize je podleganje vabljenim sirenam *slovenskega filmskega sindroma*, ki ga najbolje ilustrira *Poker*. Ta ima v svojem mitičnem po-osamosvojitvenem mikrokozmosu več opraviti z orožjem kot s kartami, in, kot kaže, uporablja *nasilje zaradi nasilja* zgolj zato, da bi pritegnil pozornost na še eno akcijo prikritega oglaševanja. Lahko bi celo tvegala trditev, da je plasiranje produktov za večino filmov devetdesetih najmočnejši korelat z neposredno družbeno stvarnostjo.⁹

Slovenski filmski sindrom

Kriza slovenskega filma devetdesetih je nerazdružljivo povezana prav s *slovenskim filmskim sindromom*. Dvanajst kategorij, ki jih bom opisal v nadaljevanju, predstavlja glavne simptome, stilistične, tematske in ideološke vidike strategij obvladovanja *nove realnosti* in tradicionalnih komponent simbolne ekonomije slovenske nacionalne identitete. Ti simptomi se kažejo v značilni nagnjenosti k upodabljanju naslednjih simptomov.

1. **Odsotni oče** – centralen (simptom) za številne slovenske filme, ne glede na njihovo strategijo ali tematiko. Od filmov *Ko zaprem oči*, *Radio.doc* in *Carmen* do *Outsiderja* in *Sladkih sanj* je glavni junak (ne glede na njegov spol) odločilno zaznamovan prav z likom odsotnega očeta.

2. **Šibki junaki** – po pravilu je glavni junak nesposoben odločnih dejanj, ne more doseči samorealizacije ali izpolnitve želje. Pogosto je zasenčen s tekmovalnimi liki, ki so bodisi bolj natančno definirani ali močnejši – ali pa kar oboje: *Outsider*, *Poker*, *Babica gre na jug*, *Triangel*, *Carmen*, *Rabljeva Freska* itd.

3. **Patološka obsedenost s kriminalom in nasilnostjo** – ne gre zgolj za obsesno prikazovanje kriminala, temveč za povečano upodabljanje nasilnega kriminala. Gre predvsem za pogosto uporabo strelnega orožja, ne glede na to, da bo *povprečen* slovenski umor bolj podoben tistemu iz *Jebiga* (vile) kot tistemu iz *Pokra* (odrezana dvocevka, eksploziv...).

4. **Patološka seksualnost** – obsedenost z oblikami patološke seksualnosti, kot so prostitucija (*Carmen*, *Zadnja večerja* (2000)), spolno nasilje (*Sladke sanje*, *Poker*, *Halgato*) ali *kastracija* (*Porno film*, *Ko zaprem oči*). Trije od štirih slovenskih filmov bodo prikazovali vsaj eno od naštetih oblik patološke seksualnosti.

5. **Zaznamovanost z usodo** – nemoč, fatalizem in resignacija v kombinaciji z naklonjenostjo do rešitev tipa *deus ex machina*. Tovrstna usoda pa po pravilu prinaša tragične, nasilne konce.

6. **Shootout in tragičen konec** – zdi se, da je *shootout* najbolj priljubljen način za končanje slovenskega filma. Razpon *izvedb* je

zelo širok: od umorov in samomorov do nesreč – *Srčna dama* (1991), *Outsider*, *Ko zaprem oči*, *Poker*, *Barabe* (2001), *Morana*, *Rabljeva freska*, *Kruh in mleko* itd. Ta zavrnitev možnosti, da bi glavni junak odjahal v sončni zahod (kaj šele, da bi mu družbo v sedlu delala junakinja), je osupljiva – *Jebiga*, *Babica gre na jug*, *V leri* in *Ekspres*, *Ekspres* so svetle izjeme.

7. **Prevlada marginalnih nad povprečnimi junaki** – nagnjenost k upodabljanju marginalcev (prostitutk, pijancev, kriminalcev, klošarjev) ima torej le malo skupnega s povprečnim *mainstream* družbenim izkustvom. Proti pričakovanjem pa afiniteta do marginalcev ne prinaša manjših zgodb. Prav nasprotno: največkrat se poskušajo prikazati kot zgodbe *epskih razsežnosti*, kot to naredijo *Carmen*, *Halgato* ali *Kruh in mleko*.

8. **Nekritično posnemanje zahodnih stilov** – kopiranje žanrov in kulturno specifičnih tematik, anksioznosti, zapletov itd. *Blues za Saro* in *Patriot* sta le najbolj *razpita* primera.

9. **Klišej, stereotipi in poenostavitve** – z namenom poenostavljanja kompleksne realnosti so zgodbe in njihovi junaki preprosti in enodimenzionalni. Preigravanje najbolj klišejskih in stereotipnih vlog je značilno, denimo, za filme *Halgato*, *Blues za Saro*, *Porno film*, *Patriot* ...

10. **Favoriziranje nerealistične nad realistično prezentacijo** – uporaba parodije, komedije, groteske ali visoko stiliziranega, standardiziranega in (stereo)tipiziranega predstavitvenega načina namesto bolj *odkritega*, neposrednega pristopa daje vtis izumetničenosti in oddaljenosti od vsakdanjih življenjskih situacij (*Temni angeli usode*, *Blues za Saro*, *Barabe*, *Morana*, *Rabljeva freska*).

11. **Pretenoznost** – največkrat se odraža v pretiranem problematiziranju ali izpostavljanju povsem marginalnih dogodkov, stvari, oseb ali njihovih dejanj, ki ne samo da hodi po robu razumljivosti, ampak večinokrat zgreši celoto ali se razvije v preveč poudarjen patos (*Rabljeva freska*, *Temni angeli usode*, *Halgato* ter *Kruh in mleko*).

12. **Pretirana ambicioznost** – afiniteta do *velikih zgodb* in *tem* kot na primer *večno zlo* v *Morani*, *Rabljevi freski* in *Felixu*.

Opisani simptomi močno korelirajo s splošno *samodestruktivno osebno geografijo* Slovencev (Musek, 1996). Samodestruktivno naravo je moč povezati z večino od prvih sedmih naštetih simptomov, predvsem s tretjim in šestim. Vztrajnost centralnega simptoma – odsotnega očeta – pa je mogoče pojasniti s specifično slovensko libidinalno ekonomijo, temelječo na materinskem Idealu Jaza.¹⁰ Tovrstnemu vzorcu socializacije manjka tradicionalna očetovska avtoriteta, kar vodi k nesposobnosti zavzemanja *trdnih stališč*, pogledov in mnenj, utemeljenih na internem moralnem imperativu (simptoma 2 in 7) (Godina in Hlebec, 1996). To nam razloži naklonjenost do vsiljenih oblik in konceptov, pa tudi dogem (npr. simptoma 8 in 9). Tudi ostali simptomi so povezani z nacionalno samopercepcijo in matrico kolektivne identitete. Ideja večnega zla obuja mitologijo zatirane nacije. Sorodno temu je



fatalizem izraz zgodovinske nesposobnosti sprejemanja avtonomnih odločitev. Vztrajnost in razširjenost omenjenih simptomov kažeta na globoko zakoreninjenost krize identitete.

Pa vendar – kaj nam sedanje stanje slovenske kinematografije predlaga glede krize identitete? *Začetek konca* ali *konec začetka*? Z vztrajnim izmikanjem *tukaj in zdaj* nam sporoča, da aktualnost ne ponuja novih tematik; da je sesutje *ancien regima*, obglavljenje uveljavljenih družbenih in osebnih vrednot, norm in identitet bodisi nezadostno, nevedno upodabljanja ali preprosto preveč travmatično, da bi se z njimi ukvarjali. To pa vse preveč spominja na aktualizacijo Kracauerjeve *lekcije Dr. Caligarija*, to je nevarnosti, ki jih prinaša odklanjanje odkrite ocene družbene realnosti. Nikakor ne trdim, da je specifičen družbeno-zgodovinski kontekst sam po sebi zagotovilo kakovosti ali veličine. Trdno pa verjamem, da zgolj estetsko dovršena, rafinirana zmes *fikcije* in *realnosti* lahko zagotovi tisto presežno vrednost, ki transformira film v brezčasno umetniško delo. In vse dokler se bo slovenski film temu vestno izogibal, bo *beneška točka preobrata* prej pomenila *konec začetka* kot *začetek konca*.

Opombe

- 1 Pričujoče besedilo obravnava le tiste celovečerne igrane filme iz desetletja 1991-2001, ki so ali naj bi končali na platnih domačih in tujih kinodvoran, in se s tem omejuje od del izključno televizijske produkcije.
- 2 Pojmovanje nacionalne identitete in njena konstrukcija izhajata iz Andersonovega razumevanja nacije kot namišljene skupnosti, kot dinamičnega konstrukta medijskega, političnega, korporativnega in izobraževalnega diskurza.
- 3 Zanimivo pri tem pa je, da mitološka konstrukcija Slovenstva kljub deklarirani samosvojski temelji na mitemih, ki imajo z mitemi drugih jugoslovanskih narodov več podobnosti kot razlik. (Velikonja, 1995)
- 4 Čeprav zgodovinska dejstva kažejo, da se je Slovenija tako leta 1918 kot 1945 prostovoljno odločila za širšo Jugoslovansko integracijo (Kos, 1996; Simoniti, 1995), ki je bila pojmovana kot osvoboditev in sprejeta z enakim navdušenjem kot osamosvojitve leta 1991 (Vodopivec, 200; Simoniti, 1996).
- 5 Vendar, kot opozarja Repe (1999), si je morala Slovenija priznanje svoje Srednjeevropskosti najprej izboriti. In to prav s pozicijo anti-Balkanstva. Tako je tudi komunizem pojmovan kot tuj, z Juga oz. Vzhoda vsiljen sistem. Sprememba političnega sistema naj bi tako avtomatsko prinesla integracijo z izgubljeno domovino. S tem pa se Slovenija, tako kot druge Vzhodno Evropske države, ujame v past kategoričnega orientalizma. Ta razlike med Vzhodom in Zahodom ne pojmuje kot trajno, ampak ponuja možnost odrešitve skozi kapitalizem, demokracijo, potrošništvo, civilno družbo itd. Toda te države pozabljajo, da je bilo Evropejstvo konstruirano prav kot hladnovojna ločnica na nas in njih in da bo na tej osnovi delovalo tudi v prihodnje. Torej na to, da je železno zaveso zamenjala žametna. (Kiedeckel, 1996)
- 6 Vendar *Sladke sanje* ne gradijo na linearnem toku zgodovine, ki v *Outsiderju* naznanja uresničitev tisočletnega sna, temveč implicirajo zgodovinsko diskontinuiteto. S tem se približajo shizofrenični sliki po-osamosvojitvenega diskurza, ki je preteklost po opravljenem ritualu prehoda prepustila zgodovini.
- 7 Tako so primarno služili utrjevanju uveljavljenih družbenih diferencij in predsodkov, kot na primer ohranjanju razlike med nami in njimi s prikazovanjem Neslovencev kot mafijcev, malih kriminalcev, ali, v najboljšem primeru, lenih in nasilnih nekvalificiranih delavcev z značilnim naglasom. Primeri se gibljejo od grobih, *Blues za Saro* (1998) ali *Porno film* (2000), do bolj pretanjenih oziroma dokumentarno verističnih kot, denimo, *V leri* (1999).
- 8 Tudi sam Cvitkovič v enem od svojih intervjujev priznava, da lahko *Kruh in mleko* brez težav postavimo v osemdeseta ali sedemdeseta.

9 Kar ne bi smelo presenečati, saj je Vrdlovec že v prvi polovici devetdesetih opozoril na dejstvo, da slovenski režiserji porabijo veliko več časa z režiranjem oglasov kot filmov (Vrdlovec, 1994).

10 Žižek (1987) locira točko konstrukcije slovenske nacionalne identitete v nerazrešenem odnosu do univerzalnega Zakona in materinski Ideal Jaza kot rezultat njegove razrešitve.

Citirana literatura

- Debeljak, Aleš (2001): "Reflections on Elusive Common Dreams" V: Alternatives, No.2, Vol.26, April-June 2001, p.211-231.
- Godina, Vesna, Hlebec, Valentina (1996): "Zakaj slovenski osnovnošolci ne marajo demokracije" V: Slovenska država, družba in javnost. Kramberger, Anton (ur.) p.121-134.
- Kiedeckel, David A. (1996): "What's in a Name" V: Replika, Special issue 1996, str. 27-32.
- Kos, Janko (1996): Duhovna zgodovina Slovencev. Ljubljana: Slovenska matica.
- Musek, Janek (1996): "Psihološke prvine narodne identitete in analiza slovenske samopodobe" V: Avstrija, Jugoslavija, Slovenija. Slovenska identiteta skozi čas. Nečak, Dušan (ur.). Ljubljana: Oddelek za zgodovino Filozofske Fakultete. str. 174-203.
- Repe, Božo (1999): "Slovenci, Balkan in Srednja Evropa" V: Anthropos. 4/99, p. 281-293.
- Simoniti, Iztok (1996): "O nekaterih temeljnih in praktičnih problemih zunanje politike" V: Slovenska država, družba in javnost. Kramberger, Anton (ur.) str. 39-58.
- Velikonja, Mitja (1995): "Razsežja slovenske mitološke samopodobe" V: Teorija in praksa. No. 11-12/32, str. 938-946.
- Vodopivec, Peter (2001): "Temno in svetlo ogledalo zgodovine" V: Samopodoba Slovencev. Ljubljana: Slovenski PEN. str. 58-64.
- Vrdlovec, Zdenko (1994): "The Story of Slovene Film" V: Filmography of Slovene Feature Films. Ljubljana: National Theatre and Film Museum. str. 341-387.