

Доро Висе

ХалуциНација.
Преплетувањето на расата,
родот и националноста во
Варух Меје –Чувар на
Границаџа¹

Doro Wiese

HalluciNation.
The Entanglement of Race,
Gender, and Nationality in
Varuh Meje – Guardian Of
The Frontier¹

1. Крајолик што треба да се открие...

Сцената започнува со сончева речна долина низ која лебдат здивови утринска магла... Тишината ја параат богати непрекинати благозвучни тонови, кои се засилуваат. Панорамски, камерата бавно се движи крај реката, кон сенките. И тогаш, над темната водена површина и нагласени со акорди во три тонови, се појавуваат имињата на трите глумици. Камерата се задржува на некаков непрепознатлив предмет, зумира и изострува на сандала заглавена меѓу карпи во водата. Крешендо од жичени инструменти завршува со висок тон. Рез. Преку платното прелетуваат дрвја и слушаме музика што потсетува на вестерн. Се појавуваат две жени, седнати една спроти друга во купе. Едната посега по фотографски апарат и ја слика друшката која накратко ја погледнува, ѝ се насмевнува и ревносно ѝ се враќа на книгата што ја чита. Кадарот повторно го исполнува брзата низа дрвја, само за миг; наеднаш ги заменува крупен кадар со вода што тече. Брзакот дрвја се појавува уште еднаш, но нагло го заменува нов крупен кадар со вода што тече. И тогаш над водата се вообличува насловот на филмот. Рез до крајот на насловната

1. A landscape to be discovered...

The scene opens with a sunny river valley as wafts of early morning fog drift through. Sustained pitches rich in harmonics break the silence, rising in volume. The camera slowly pans along a river, into the shadows. Then, superimposed on the dark water's surface and accentuated by the sound of tri-tone chords, the names of three actresses appear. The camera lingers on an unidentifiable object, zooms in, and scrutinizes a sandal caught between rocks in the water. String instruments crescendo and reach a high-pitched note. Cut. Trees rush past on the screen as we hear music evocative of a Western. Two women appear, sitting opposite each other in a train compartment. One of them reaches for a camera and photographs her companion who briefly looks up, smiles, and diligently returns to the book she is reading. Passing trees fill the frame again for an instant only to be suddenly replaced by a close-up of flowing water. The stream of trees appears once more and is abruptly replaced by another close-up of flowing water. The title of the film then materializes, superimposed on the water. Cut to the end of the title sequence, the film *Varuh Meje – Guardian Of The Frontier* begins. Yet we,

шпица, почнува филмот *Варух Меје–Чувар на Границаѿа*. Сепак, ние, гледачите, подзастануваме уште за миг, неможејќи да држиме чекор со текот на сликите.

2. ...за националистичка конструкција...

Варух Меје – Чувар на Границаѿа е, по многу нешта, извонреден филм. Тоа е првиот словенечки игран филм што го режирала жена. Во 2002 година ја доби наградата Манфред Салцгебер на берлинскиот филмски фестивал „Берлинале“. Покрај тоа, загатнува низа прашања важни за феминистичките и постколонијалните расправи: филмот е единствен поради начинот на кој дава опширен материјал за анализа на преплетувањето на расата, сексуалноста и родот во концептот на нацијата и на прашањето околу претставата за наводно неутралниот, неизбежен и неменлив статус на нацијата. На површно рамниште, филмот раскажува приказна за три другарки кои во текот на својот прв семестрален распуст пловат со кану по течението на Колпа, река на границата помеѓу Словенија и Хрватска. Набргу, за вниманието на гледачот почнува да се бори и една друга, паралелна потка, кога трите жени ги тормози „Чуварот на границата“ кој го следи нивното однесување за да се погрижи да не се преминат (хомо)-социјалните, ородени, расни и национални граници. „Чуварот“ се обидува да ги усогласи општествените норми и националните граници и на тој начин не само што се претставува како националист,² туку изразува и една ретко оспорувана и широко распространета концепција за „нацијата“. Како повластен облик на претставување, нацијата станала една од најважните слики за општествен консензус и повластен облик на идентификација. Тие механизми ги маскираат нејзината парцијалност и нејзината итрина до

the viewers, linger for a moment, unable to keep up with the flow of images.

2. ...for a nationalist construction...

Varuh Meje – Guardian Of The Frontier is, in a number of ways, a remarkable film. It is the first Slovenian feature film directed by a woman. It was awarded the Manfred-Salzgeber Prize at the Berlin Film Festival, Berlinale, in 2002. Additionally, it raises a number of issues that are important to feminist and post-colonial debates: the film is unique in the way it provides ample material to analyze the entanglement of race, sexuality, and gender in the concept of the nation and question the notion of a nation's supposedly neutral, inescapable und unchallengeable status. On the surface, the film tells the story of three female friends who, during their first semester break, canoe down the Kolpa, a border river between Slovenia and Croatia. Soon, a parallel storyline competes for the viewer's attention as the three women are tormented by a “Guardian of the Frontier” who monitors their behaviour to make sure that (homo-) social, gendered, racial, and national “frontiers” are not crossed. The “guardian” tries to bring social norms and national borders into agreement, thereby not only presenting himself as a nationalist,² but also representing a rarely challenged widespread concept of “the nation.” As a privileged mode of representation, the nation has become one of the most important images of social consensus and a privileged form of identification. These mechanisms mask its partiality and artifice to the point where they are no longer perceptible. If basic characteristics of a nation exist, Benedict Anderson's analysis is certainly significant to their understanding: to him, the nation is an “imagined community” that is “conceived as a deep,

толкав степен што веќе не можат да се забележат. Ако постојат основни одлики на нација, анализата на Бенедикт Андерсон (Benedict Anderson) сигурно ќе биде значајна за да се разберат: за него, нацијата е „замислена заедница“ којашто „се доживува како длабоко, хоризонтално другарство“ (Anderson 1991, 7), без оглед на очигледните нееднаквости во повеќето општества. Ветувањето за заедничко учество, за еднаквост во рамките на нацијата, довело до ширење на концептот, а далекусежна последица од тоа е што, денес, се зема здраво за готово дека човек има националност и чувствува поврзаност со други луѓе кои живеат во истата земја, иако ниту ги познава ниту, пак, некогаш ќе ги запознае. Понатаму, *Varuh Meje* го илустрира начинот на кој врз едно конкретно европско гледиште за нацијата влијаеле расистички и хетеро-сексистички исклучувачки практики. Во една секвенца од филмот се прикажуваат мажи и жени со азиско потекло како ја минуваат реката Колпа за да стигнат до Словенија. Веднаш ги фаќаат полицајци, на кои, пак, веднаш им честита и, стискајќи им рака, им се заблагодарува „Чуварот на границата“, кој брзо се појавува на самото место. На тој начин филмот дава пример како конкретните „небелци“ се бркаат од границите на нацијата, „класична мешавина од институционални и поединечни расизми“ кои Тео Голдберг (Theo Goldberg) ги нарекува „расна европеизација“ (Goldberg 2006, 354): бидејќи колонијализмот се сфаќа како нешто што се случило другаде, Европа може да се замисли како „местото на и за Европејците сфатени историски“ (Goldberg 2006, 354), а соодветно на тоа Европејците се дефинираат како исклучиво бело и христијанско население. Појавувањето на небели ликови во *Varuh Meje* нагласува дека митот за белата христијанска Европа се одржува преку строго вардење на границите кое се заснова врз воочувањето на телесните разлики.

horizontal comradeship” (Anderson 1991, 7), regardless of the inequalities evident in most societies. The promise of participation, of equality within a nation, has led to the concept’s advancement with the far-reaching consequence that, today, it seems to be a given that one has a nationality and feels bound to other individuals who dwell in the same land, although one neither knows those individuals nor ever will. Furthermore, *Varuh Meje* illustrates how a specifically European view of the nation is influenced by racist and hetero-sexist exclusionary practices. One sequence shows men and women of Asian origin crossing the Kolpa River to reach Slovenia. They are immediately captured by police officers who are themselves congratulated and thanked, handshake included, by the “Guardian of the Frontier,” swift to appear on the scene. The film thus exemplifies how the “non-white” people in question are expelled from the boundaries of the nation, a “classic mix of institutional and individual racisms” referred to by Theo Goldberg as “Racial Europeanization” (Goldberg 2006, 354): since colonialism is regarded as having taken place elsewhere, Europe can be imagined as “the place of and for Europeans historically conceived” (Goldberg, 2006, 354), and Europeans concurrently defined as an exclusively white and Christian population. The appearance of non-white characters in *Varuh Meje* highlights how the myth of a white Christian Europe is maintained through rigorous border policing based on the identification of physical difference. The body is where the determination of whether someone belongs to a nation or not takes place: “through the simple expedient of demonizing and reifying the range of colour on a palette” (Morrison 1992, 7). *Varuh Meje* thus shows how borders are drawn in active practices, while the criteria clarifying who belongs and who does not appear fuzzy.

Телото е она место каде што се утврдува дали некој ѝ припаѓа на нацијата или не: „преку простата итрина на демонизирање и конкретизирање на опсегот на бои врз палетата“ (Morrison 1992, 7). Така, *Варух Меје* покажува на кој начин границите се исцртуваат во активните практики, додека критериумите со кои се појаснува кој припаѓа, а кој не припаѓа се нејасни. Гореспоменатата секвенца воспоставува едно опасно сценарио што може да ги засегне и белите протагонистки Аља, Жана и Симона: опасноста да се биде исклучен(а) од припадноста на нацијата, од припадноста како што во текот на филмот ја формулира „Чуварот на границата“. Во овој пример, заканата добива облик на тактика на застрашување чија цел е да дисциплинира и да уредува, односно нешто што јас го доживувам како механизам за кој Тони Морисон вели дека се состои од внесување на сликата за „расизираното друго“, механизам што таа го нарекува африканизам: „начин на надзор врз прашањата на сталежот, сексуалната слобода, и на репресијата, создавањето и користењето на моќта“ (Morrison 1992, 7). Тогаш, ова „расизирано друго“ служи како слика за споредба „за да може да се исцртуваат и наметнуваат изумот и импликациите на белоста“ (Morrison 1992, 52). Гледано од таа перспектива, јасно се разликуваат расистичките исклучувања заради дефинирање на некоја нација и уреденоста и дисциплината што како резултат ѝ се наметнуваат на рајата: иако овие облици на потчинување постојано упатуваат еден на друг, човек мора јасно да ги разграничи и според нивните практики и според последиците што произлегуваат од нив.

Кога, на пример, „изумите и импликациите“ на расистичкото исклучување се контраст врз основа на кој ќе се создаваат претстави за „белоста“, тоа не значи и дека не произведуваат уредувачки

The above-mentioned sequence establishes a threatening scenario that could also concern the white protagonists Alja, Žana and Simona: the threat of being excluded from belonging to the nation, formulated by the “Guardian of the Frontier” in the course of the film. In this instance, the menace takes the shape of an intimidation tactic designed to discipline and regulate, which I perceive as a mechanism specified by Toni Morrison consisting in the introduction of the figure of the “racialized other,” a mechanism she refers to as Africanism: “a way of policing matters of class, sexual license, and repression, formations and exercises of power” (Morrison, 1992, 7). This “racialized other” then serves as a contrasting figure “to limn out and enforce the invention and implications of whiteness” (Morrison 1992, 52). From that perspective, racist exclusions for the purpose of defining a nation and the resulting regulation and discipline enforced onto the populace clearly differ: although these forms of subjugation constantly refer to each other, one has to distinguish them clearly in their practices as well as in their consequences.

When, for example, the “inventions and implications” of racist exclusion are a contrast to produce notions of “whiteness,” this does not mean that they do not bring about regulating and disciplining effects. As Richard

и дисциплинирачки ефекти. Како што покажа Ричард Дајер (Richard Dyer 1997), концептот за „белоста“ се заснова врз политика на телото во која хетеросексуалноста игра пресудна улога, како средство за репродукција на расата и дефинирање на родот (спореди Dyer 1997, 30). На сличен начин, Нира Јувал-Дејвис вели дека жените играат значајна улога во националистичките и расистичките општества (сп. Yuval-Davis 1997, 27). Способноста на жените да раѓаат може од нив да направи „носителите на колективното“ (Yuval-Davis 1997, 26), така што контролирањето на женската сексуалност станува пресудно. Таквото дисциплинирање и уредување има улога и во *Варух Меје*, иако се разликува од директното користење на насилство преку пограничниот режим. Пример за тоа е заплетот на филмот: трите протагонистки Аља, Жана и Симона никако не му се противат на „Чуварот на границата“. Напротив, нивните идеи и фантазии се толку испреплетени со фантазијата за нацијата, што не можат да му се спротивстават на насилството на нејзините темелни дискурси и обичаи. Филмот ја илустрира насилната конструкција на нацијата преку либидалната врска чие насилство е дури и поголемо бидејќи не може да се артикулира како таква, туку може да се согледа единствено среде нејзиното заканувачко и морничаво таинствено изместување. Ова ги загатнува следниве прашања: колку прецизно процесот на настанокот на нацијата и во него имплицираната субјективност се кинематографски отсликани во *Варух Меје–Чувар на Границата*? Понатаму, кои теориски концепти се на располагање за да се објасни заплетувањето на субјективната фантазија, либидалната катекса, замислената заедница и вистинското насилство при постанокот на нацијата и внатрешната тема/податноста да го изрази она што во насловот го нареков халуциНАЦИЈА? На овие прашања ќе се осврнам со читање на *Варух Меје*,

Dyer (1997) has shown, the concept of “whiteness” is based on a politics of the body in which heterosexuality plays a crucial role, as the means of reproducing race and defining gender (cf. Dyer 1997, 30). In a similar vein, Nira Yuval-Davis states that women play a significant role in nationalist and racist societies (cf. Yuval-Davis 1997, 27). Women’s ability to give birth may make them to be “bearers of the collective” (Yuval-Davis 1997, 26), so that controlling women’s sexuality becomes crucial. Such disciplining and regulating also plays a role in *Varuh Meje*, although it differs from the direct exercise of violence through the border regime. This is exemplified in the film’s plot: the three protagonists Alja, Žana and Simona do not oppose the “Guardian of the Frontier” in any way. On the contrary, their ideas and imaginations are so interwoven with the fantasy of the nation that they cannot oppose the violence of its foundational discourses and practices. The film illustrates the violent construction of the nation through a libidinal bond whose violence is even greater as it cannot be articulated as such, but only be perceived in its threatening, uncanny displacement. This leads to the following questions: how precisely is the process of the nation’s becoming and the subjectivity implied therein portrayed cinematically in *Varuh Meje – Guardian Of The Frontier*? Furthermore: which theoretical concepts are available to express the entanglement of subjective imagination, libidinal cathexis, imagined community and real violence in the becoming of a nation and its inherent subject/ion to express what I refer to in the title HalluciNATION? I will address these issues through a reading of *Varuh Meje*, so let us return to the two sequences described at the outset, as they touch on a number of topics that play a significant role in the film itself.

па затоа предлагам да се навратиме на двете секвенци што ги опишав на почетокот, бидејќи начнуваат низа теми што играат значајна улога во самиот филм.

3. ... од која некои може да се исклучат ...

Од почетокот на *Varuh Meje* се воспоставуваат два јасни простора кои меѓусебно си соодветствуваат: акустичниот и визуелниот. Додека воведната секвенца отсликува една навидум негибната природа, го слушаме звукот на музика со парцијални тонови што потсетува на средновековен европски мистицизам изразен, на пример, низ грегоријанскиот напев. Но, светата убавина што ја призиваат и природата и музиката ја нарушува камерата којашто се движи панорамски без да се загледа во перспективата на ниедно лице; наместо тоа, камерата се движи независно, си ја истражува околината во една комбинација од љубопитност и воајеризам. Перспективата на субјективна камера станува појасна кога неочекувано зумира една обувка во водата, кршејќи го ритамот што се воспоставувал до тој миг. Овој кадар го востолува окоото на камерата како независна перспектива сама по себе. Ни оддалеку не претставувајќи сезнаен и далечен поглед, таа иритира уште повеќе зашто ништо не ѝ противречи на вознемирувачката субјективна перспектива на камерата нудејќи дополнителни фокални точки, како што прави камера врзана за некој од протагонистите. Безвременоста на сликата, што можела да се долови во кој било миг, нејзината неврзаност за перспективата на протагонистот, ненадејната појава на имиња неврзани за ниеден утврден лик, сенката што се јавува на површината на водата, недофатливата боја на тоновите на жичените инструменти, надоаѓањето во четвртински интервали што изгледа како да бара музичка разрешница: сите

3. ...from which some may be excluded...

From the beginning of *Varuh Meje*, two distinct spaces are established, corresponding with one another: the acoustic and visual spaces. While the opening sequence portrays a seemingly unspoiled landscape, we hear the sound of overtone music evoking European medieval mysticism as expressed, for example, by the Gregorian chant. Yet the holy beauty evoked by both landscape and music is disturbed by the camera panning without fixing its gaze on the perspective of a specific individual; instead, the camera moves independently, exploring its surroundings in a combination of curiosity and voyeurism. The point-of-view of a subjective camera becomes clearer when it zooms in unexpectedly on a shoe in the water, breaking the tempo established up until that juncture. This shot establishes the camera's eye as an independent perspective in its own right. Far from displaying an all-knowing and distant gaze, it irritates further as nothing contrasts with the unsettling, subjective camera perspective by providing additional focal points, such as the camera attaching itself to a protagonist would. The timelessness of the image, which could have been captured at any point in time, its non-attachment to the perspective of a protagonist, the sudden superimposition of names unrelated to any established character, the shadow that appears on the water's surface, the unseizable tone colour of the entering string-instruments, the coming in quart intervals, seeming to demand musical resolution: all of these elements haunt the place and make the idyllic landscape seem ominous and uncanny by leaving up in the air whether the perceived happenings are real or imagined, a

тие елементи го опседнуваат местото и идиличната природа ја прават да изгледа злокобно и морничаво таинствена, оставајќи го во воздухот неразрешено да лебди прашањето дали согледаните настани се стварни или замислени, спомен од минатото или раскажана сегашност, прелага или стварност, бидејќи „често се раѓа морничава стварност кога ќе се замати границата меѓу фантазијата и стварноста“ (Freud 1953, 223), според дефиницијата на Сигмунд Фројд (Sigmund Freud) за генезата на морничавата страност.

Покрај објаснувањата на таквите конкретни стравови што се нудат во Фројдовиот оглед *Морничавојџо* (1953), Хоми К. Баба (Homi K. Bhabha 1994) додаде една важна димензија на дефиницијата така што покажа дека морничавото има „одек што може да се слушне јасно, иако и испрекинато, во фикциите што ги пребрдуваат силите на културните разлики во цела низа трансисториски подрачја“ (Bhabha 1994, 13). За Баба, морничавото е особено видливо во аспектите на современото, буржоаско општество кои се заборавени и негирани. Така, тој додава општествен аспект на Фројдовата позната дефиниција, при што морничавото е „сè што морало да остане (...) тајно и скриено, но сепак излегло на виделина“ (Freud 1953, 224). Баба ги преиспитува односите на моќта и интересите што го произведуваат и се стремат да го одржат она што е приватно или јавно, она што се држи во тајност или се обелоденува, додека целта на моќта да ги одреди тие содржини и поделби никогаш не се остварува до крај, така што она кон што се стреми моќта се прави себеси морничаво забележливо.

Притоа, складноста меѓу приватното и јавното, поделба карактеристична за модерноста, според Баба, се нарушува, засенета и морничаво заменета

remembrance of the past or a narrated present, delusion or reality, since an “uncanny effect often arises when the boundary between fantasy and reality is blurred” (Freud 1953, 223), according to Sigmund Freud’s definition of the genesis of the uncanny feeling.

In addition to the explanations of such specific fears offered in Freud’s essay *The Uncanny* (1953), Homi K. Bhabha (1994) has added an important dimension to the definition by showing that the uncanny has “a resonance that can be heard distinctly, if erratically, in fictions that negotiate the powers of cultural difference in a range of transhistorical sites” (Bhabha 1994, 13). The uncanny is, for Bhabha, especially apparent in aspects of modern, bourgeois society that have been forgotten or negated. He thus adds a societal aspect to Freud’s renowned definition, the uncanny being “everything that ought to have remained (...) secret and hidden but has come to light” (Freud 1953, 224). Bhabha questions power-relations and interests that produce and try to maintain what is private or public, what is kept secret or exposed, while the aim of power to determine those contents and divisions is never fully attained, so that what power aims at makes itself uncannily perceptible.

In the process, the symmetry of the private and the public, a characteristic division of modernity, becomes, according to Bhabha, disturbed, over-shadowed

со, на пример, феминистичките приговори од типот „приватното е политичко“ (Bhabha 1994, 15); понатаму „Непријатното ги подгрева баналностите на расизираното општество и во најситните нешта, каде може да седнете, а каде не; каде да живеете, а каде не; што може да учите, а што не; кого може да љубите, а кого не“. (Bhabha 1994, 21). Преку коментарите на Баба, човек може понатаму да испитува кои моќи на културната различност излегуваат во преден план во *Varuh Meje*, преиспитувајќи ги постојните граници и засенувајќи го поредокот во буржоаското општество.

Откривањето на распарената обувка, нагласено со музиката и движењето на камерата, може да го даде првиот патоказ за ваквото преиспитување. Дури и без формално нагласување, обувката како „предмет од цивилизацијата“ изгледа туѓо во „негибнатата природа“. *Kako pars pro toto*, таа претставува и лице коешто не е во кадарот и кое мора некогаш претходно да го истражувало тој терен. Доколку ова упатување на исчезнато лице само по себе е морничаво, контекстот што е пред гледачот отсликува и друг, помалку очигледен престап. Како што тврдеше Ен Меклинток во *Imperial Leather* (1995), „порнотропската“ традиција на евроцентричниот империјализам ја „феминизира“ земјата, за потоа да може да се силува и освои во машки потфат (McClintock 1995, 22/23). Воведната секвенца го повторува овој темелен наратив за европската современост како да е варијација на темата: исто така, почнува и со „откривање“ на една „девствена природа“, но потоа покажува еден неуспешен обид таа и да се освои. Лицето што стапнало на земјата отсутствува и не успеало да остави трага од своето некогашно присуство; упатувањата на него или на неа се ретки и раштркани, како да ги однела дотечената „дива“ река.

and uncannily doubled by, for example, feminist contestations like the “private is political” (Bhabha 1994, 15); furthermore, “the unhomely stirs” the banalities of a racialized society, in the smallest of matters, “where you can sit, or not; how you can live, or not; what you can learn, or not; who you can love, or not” (Bhabha 1994, 21). Through Bhabha’s comments, one can then question which powers of cultural difference come to the fore in *Varuh Meje*, challenging existing limits and overshadowing the order of bourgeois society.

The discovery of a single shoe, accentuated through music and camera movement, may provide the first clue to this questioning. Even without formal accentuation, the shoe as “an object from civilization” appears alien to the “untouched nature.” As a pars pro toto, it also represents a person missing from the frame and who must have explored that terrain at an earlier point in time. If this reference to a missing person is in itself uncanny, the context available to the viewer also depicts another, less obvious transgression. As Anne McClintock has argued in *Imperial Leather* (1995), the “pornotropic” tradition of eurocentric imperialism “feminizes” the land, so that it can subsequently be ravished and conquered in a masculine enterprise (McClintock 1995, 22/23). The opening sequence repeats this foundational narrative of European modernity, as if it was a variation on the theme: it also commences with the “discovery” of a “virgin landscape,” but then goes on to show an unsuccessful attempt at conquering it. The individual who set foot on the land is absent and has not been able to leave a mark of his or her former presence; references to him or her are scarce and scattered, as if carried away by the flow of the “wild” river.

Со алузии на империјалното освојување на „девствена земја“ – а Меклинток напати укажува дека колонизацијата ја придружувал митот за некаква „ненаселена, нечепната земја“, додека изворните жители се симболично ставени во анахрон простор (McClintock, *passim*) – се продолжува и во наредната секвенца. Внесувањето вестерн филмска музика директно упатува на „првобитен приказ“ (*urszene*) на колонијална фантазија, зашто „освојувањето на Западот“ во Северна Америка, често прикажуван во вестерн филмовите, го следи токму таква музика. Растегнувањето на „границите на цивилизацијата“ понатаму во „дивината“, како што Роза Б. Шнајдер (Rosa B. Schneider 2003, 138) го парафразира наротивот за границата во САД, дополнително се нагласува преку други два симбола, возот и фотографскиот апарат. Историјата на фотографијата и историјата на колонијалната наука делат некои суштински постапки што подразбираат собирање, распространување и дисциплина (спореди McClintock, 1995, 123). Во 19 век, фотографијата се користела за да се прикажува и мери „расната“, „хистеричната“ и „криминалната“ изопаченост (спореди McClintock 1995, 124), исто како што железницата им припаѓа на темелните митови на САД.

Иако можеби возот не е значаен симбол за поврзанооста, неговите „мистични“ својства – кои во филмот се засилуваат со морничави визуелни и акустични елементи – ја обликуваат културната несвесност, особено бидејќи тука се изнесува една важна културна разлика – разликата меѓу мажественоста и женственоста. Како што покажа Тереза де Лаурентис во *Алиса не* (de Lauretis, 1984), основната културно наротивна структура содржи темелна поделба на родовите, поделба што нуди само две позиции: „машко-јунак-човек, на страната на субјектот; и

Allusions to the imperial conquest of “virgin land” – McClintock repeatedly points out that colonization was accompanied by the myth of an “uninhabited, unspoiled land,” while the original inhabitants are symbolically placed into an anachronistic space (McClintock, *passim*) – is pushed further in the next sequence. The entrance of a Western film tune makes direct reference to an “*urszene*” of colonial fantasy, the “conquest of the West” in North America, presented time and again in the Western film-genre accompanied by this kind of music. The deferment of the “limits of civilization” into the “wild,” as Rosa B. Schneider (2003, 138) paraphrases the US-American frontier narrative, is further emphasized through two additional symbols, the train and the camera. The history of photography and that of colonial science share intrinsic procedures entailing collection, dissemination and discipline (cf. McClintock 1995, 123). Photography was used in the 19th century to portray and measure “racial,” “hysterics,” and “criminal” deviance (cf. McClintock 1995, 124), just as the railway belongs to the founding myths of the United States.

Though the train may no longer be a significant symbol of connection, its “mystical” qualities – enhanced in the film by uncanny visual and acoustic elements – shape the cultural unconsciousness, especially since an important cultural difference - the one between masculinity and femininity - is expressed here. As Teresa de Lauretis has shown in *Alice Doesn't* (1984), the basic cultural narrative structure contains a fundamental division of genders, one that only offers two positions: “male-hero-human, on the side of the subject; and female-obstacle-boundary-space, on the other” (de Lauretis 1984, 121).

женско-пречка-граница-простор, на другата страна“ (de Lauretis, 1984, 121). За неа, дефиницијата на Јуриј Лотман (Jurij Lotman): „ликовите може да се поделат на подвижни, кои уживаат слобода во однос на потката-просторот, кои можат да си го менуваат местото во структурата на уметничкиот свет и отаде границата, (...), и на неподвижни, кои, впрочем, претставуваат функција на тој простор“ (Lotman, 1979, 167), укажува на родово обележана хиерархија во која машките јунаци ги добиваат активните улоги, додека „жената“ ја добива симболичната наративна функција на локација, место, на пречка, или станува гранична фигура, нешто што мора да се совлада (de Lauretis 1984, 118/119).

Во *Varuh Meje*, „освојувањето на земјата“ и „растегањето на границите на цивилизацијата“ може да укажат на следново: доколку сериозно сметаме дека Аља, Жана и Симона заслужуваат да „уживаат слобода во однос на потката-просторот“ (Lotman, op.cit.) зашто патуваат, сакаат да ја истражуваат земјата и стварноста да ја бележат на фотографии, обеспокојувачките акустични и визуелни мотиви може да се однесуваат на опасноста што се надвиснува врз нивното право, на фактот дека тоа мора да се спречи. Понатаму, токму нивното влегување во улогата на „откривачи“ – естетски евоцирана низ поттекстот на вестернот, убедливо доловен преку вестерн музиката, преку кадрите со опкружувањето типични за тој жанр и домаќинскиот романтизам – е она што е внатрешно поврзано со претставите за „белоста“. Како што вели Ричард Дајер (Dyer 1997), вестернот како жанр покажува „претприемчив подвиг“ кој е нужен за конструирање на трансцендентална бестелесна „белост“, како и за создавање на ново утописко општество какво што се опишува во *Јасна судбина* (Manifest Destiny) (сп. Dyer 33). Вестернот

For her, Jurij Lotman’s definition: “Characters can be divided into those who are mobile, who enjoy freedom with regard to plot-space, who can change their place in the structure of the artistic world and cross the frontier (...), and those who are immobile, who represent, in fact, a function of this space” (Lotman 1979, 167), implies a gender-specific hierarchy in which masculine heroes take the active roles while “woman” takes on the symbolic narrative function of a location, a place, a hindrance, or becomes a borderline figure, something that has to be overcome (de Lauretis 1984, 118/119).

In *Varuh Meje*, the “conquest of the land” and the “deferred limits of civilization” could indicate the following: if we seriously consider that Alja, Žana and Simona lay claim to “enjoy freedom with regard to plot-space” (Lotman, op. cit.) because they travel, want to explore the land and document reality in photographs, the uncanny acoustic and visual motives could refer to the threat interposing itself to their claim, to the fact that this ought to be prevented. Furthermore, it is precisely their taking on the role of “discoverers” – aesthetically evoked through the Western subtext, pervasively called up through western music, genre-typical scenery-shots, and fireside romanticism – that is intrinsically linked to notions of “whiteness.” As Richard Dyer (1997) states, the Western as a genre displays an “exercise of enterprise” essential for the construction of a transcendental incorporeal “whiteness” as well as for the formation of a new utopian society as described in *Manifest Destiny* (cf. Dyer, 33). The Western as a frontier narrative is not only concerned with an endless expansion into “open space,” but also explores which codes, values, and customs should prevail. Thus, the

како наратив за границите не се занимава само со бескрајното ширење во „отворениот простор“, туку истражува и кои кодови, вредности и обичаи треба да надвладееат. Така, вестерниот носталгично го велича империјалното заземање на земјата – што, историски кажано, произвело со геноцид на домородните Американци – и го преобразува во морално-трансцендентен потфат во кој белите мажи можат од себе да направат самопрогласени јунаци.

Протагонистките Аља, Жана и Симона си земаат белечка машка улога; „Чуварот на границата“ не ја напаѓа, всушност, нивната „белост“ туку машката положба што е неизоставен дел од таа улога. Она што избива во преден план тука не е расистичкото исклучување на граничната политика; напротив, во овие случаи се покажуваат нејзините инклузивни практики на регулирање и дисциплинирање на родот и на сексуалноста. Затоа, белоста е високо диференцирана категорија, категорија која не само што доделува општествени улоги според бојата на кожата, туку и претстави за родот и сексуалноста (види Dyer, *passim*).

Во контекст на овие претпоставки, човек може да го сфати *Varuh Meje* како филм во кој „жената“ (прочитана како културен конструкт) и „жените“ (како историски субјект)³ се меѓусебно поврзани, додека се испитува нивниот однос кон „изградбата на нацијата“ и „белоста“. Сепак, изградбата на нацијата што се обработува во филмот и во која се вклучени и „жените“ и „жената“ е, уште од самиот почеток, поврзана со насилан чин. Во *Varuh Meje* нацијата исходува од загуба, бидејќи првиот знак за човечки живот се однесува на исчезнато лице. Сакам да укажам дека филмот, од почетокот, го загатнува прашањето дали тој знак консолидира некаква

Western nostalgically glorifies an imperial seizure of the land – which, historically speaking, resulted in the genocide of the Native Americans – and transforms it into a morally-transcendent endeavour in which white men can turn themselves into self-proclaimed heroes.

The protagonists Alja, Žana and Simona lay claim on a white masculine role; it is not their “whiteness” that is attacked by the “Guardian of the Frontier” but, indeed, the masculine position that is part and parcel of this role. What comes to the fore here is not the racist exclusion of a border policy; on the contrary, in these instances its inclusionary practices of regulating and disciplining gender and sexuality are shown. Whiteness is therefore a highly differentiated category, one that not only assigns social roles according to skin colour, but also notions of gender and sexuality (see Dyer, *passim*).

In the light of these propositions one could understand *Varuh Meje* as a film in which “woman” (read as a cultural construct) and “women” (read as a historical subject)³ are related to each other, while their relationship to “nation-building” and “whiteness” is examined. Yet, the nationbuilding dealt with in the film and in which both “women” and “woman” are involved is, from the beginning, connected with an act of violence. In *Varuh Meje*, the nation originates in a loss, as the first sign of human life refers to a missing person. I would like to suggest that the film, from the beginning, poses the question of whether this sign consolidates a desire: the wish to transform a character playing an active role into

желба: желба одреден лик што игра активна улога да се преобрази во топос, во место, неговото или нејзиното исчезнување да се претвори во симбол на казна за преминувањето на некоја граница. Кои културни разлики се замолкнати, осудени да останат невидливи или осудени на смрт заради изградба на нација?

4. ... преку нишката на насилието ...

Иако трите протагонистки Жана, Аља и Симона во текот на филмот си земаат улога на машки јунак и тргнуваат во светот, наративната функција на „жената“ е постојано присутна.

Во текот на целиот филм *Varuh Meje* (опасноста од родово обележано насилство се поставува и наративно и естетски. Во воведната секвенца, филмот создава чувство на опасност преку инцидентна музика и преку користење на субјективна камера-око, така што, дури и пред пловидбата со кануто, заканата станува очигледна, фрлајќи ја својата сенка врз пустоловното бегство на трите жени. Но, не се нуди никакво објаснување благодарение на кое би се објаснила опасноста, така што овие три естетски предвестија изгледаат како празни формули што залажуваат. На пример, кога Симона и Жана, набргу откако ќе пристигнат во родниот град на Аља, решаваат да се искапат во Колпа, дознаваат дека реката е граница меѓу Словенија и Хрватска. Оваа вест ја поттикнува Жана да преплива дури до хрватската страна, со што станува средиште на интересот на сите. Истовремено, започнува и музичкиот мотив на морничавото, однапред воспоставен веќе во воведната секвенца. Како да го толкуваме ова диегетско предвистие? Ако помислиме дека овој музички мотив најпрвин го слушнаваме кога се покажа „напуштената“ обувка,

a topos, a place, to turn his or her disappearance into a symbol of punishment for crossing a border. Which cultural differences are silenced, doomed to remain invisible or sentenced to death for the purpose of nation building?

4. ...through the thread of violence...

Although the three protagonists Žana, Alja and Simona take on, in the course of the film, the role of the masculine hero and set out into the world, the narrative function of “woman” is ever-present.

Throughout *Varuh Meje*, (the threat of) gender-specific violence is narratively and aesthetically staged. As in the opening sequence, the film provides a sense of danger with incidental music and the use of a subjective camera-eye so that, even before the canoe trip, a threat becomes evident, casting its shadow on the three women’s escapade. Yet no explanation is offered to understand the peril, so these aesthetic hints seem to be empty, misleading formulas. For example: when Simona and Žana, shortly after arriving to Alja’s hometown, decide to take a swim in the Kolpa river, they learn that it forms the border between Slovenia and Croatia. Žana feels encouraged by this news to swim right over to the Croatian side, thereby becoming the focus of everyone’s attention. At the same time, the musical motif of the uncanny, which had been established in the opening sequence, sets in. How should we interpret this diegetic clue? If we consider that this musical motif was first heard when the “deserted” shoe was shown, we could read it as a signifier for an impending mortal threat. Yet why should a young person’s dare be a death-threat? The diegetic clue is not taken up in the plot, so Žana is shown

можеме да го читаме како означител за надвиснатата смртна опасност. Но, зошто еден младешки пркос би бил смртна опасност? Диегетското предвестие го нема во потката, па се покажува како Жана се качува по насипот на реката од хрватската страна и како им мавта на останатите, а потоа се враќа.

Сличен ефект се создава и со субјективното кадрирање - овие кадри се сосема јасни сами по себе, но имаат вознемирувачки ефект врз гледачот и изгледаат како да се случајно уфрлени. Беглиот поглед на субјективната камера кон обувката, фотографскиот апарат, книгата, двата мобилни телефона и двата чифта очила за сонце, субјективниот кадар со аспирирот што се раствора снимен од под дното на чашата со вода: што им дава значење на овие предмети? Единствено комбинацијата од музика и субјективно кадрирање, од звук и слика, е она што ја плете мрежата во која се фаќа приказна за насилство. Додека Аља, Симона и Жана појаднуваат по долгата ноќ забава, татко ѝ на Аља почнува на глас да им чита напис од весник: исчезната студентка. Излегла со друштво и веќе никој не ја видел. Додека Аља, Симона и Жана се обидуваат да ѝ најдат среќен крај на приказната – „Па што, сигурно отишла во Љубљана и сега журка“ – камерата излегува од ентериерот и, со бавна панорама, ни покажува мирно гратче што се капе во сонцевина. Истовремено, татко ѝ на Аља продолжува на сличен начин: „Можеби. Но, полицијата пронашла еден нејзин чевел крај реката. Можеби и не ви е добра идеја да пловите со кану!“ Но, зошто пловидбата со кану да не е добра идеја? Преку татковото предупредување, преку злокобната музика и звучните елементи, заплетот се заострува и раскажува приказна во која демне опасност, не само за исчезнатата студентка, туку, можеби, и за трите протагонистки. Иако сè до крајот на филмот

climbing the river's embankment on the Croatian side, waving to the others, and then making her way back.

A similar effect is achieved by point-of-view shots of a subjective camera; these takes are nothing but self-explanatory, but have a disconcerting effect on the viewer and appear to be interjected by accident. The subjective camera's glance upon a shoe, a camera, a book, two mobile phones and two pairs of sunglasses, the point-of-view shot of a dissolving aspirin-pill, taken from the bottom of a glass of water: what gives those objects a significance? Only the combination of music and point-of-view shots, of sound and image, webs the net in which a story of violence is caught. As Alja, Simona and Žana are having breakfast after a long night out partying, Alja's father begins to read a newspaper article out loud to them: a female student is reported missing. She went out with friends and was never seen again. While Alja, Simona and Žana try to find a happy ending to the story – “So she probably went to Ljubljana and is having a great time!” – the camera leaves the interior space and shows, in a slow pan, a small, peaceful town lying in sunshine. Simultaneously, Alja's father continues in the same vein: „Maybe. But the police found one of her shoes by the river. This canoe trip might not be such a good idea!” Yet why should the canoe trip not be a good idea? Through the father's warning and the foreboding music and sound elements, the plot thickens, narrating a story where danger lurks, not only in relation to the missing student but also, possibly, to the three protagonists. Although one has to rely on suppositions up until the end of *Varuh Meje*, the question of whether “something” is threatening the life of its main protagonists is one of the driving

гледачот мора да се потпира на претпоставки, прашањето дали „нешто“ ги загрозува животите на главните протагонистки е еден од двигателите на приказната во текот на целиот филм: опасноста од „нешто“ неодредено, што иако – или затоа што – е поткопано, може да се сфати како родово обележано насилство, особено затоа што ги демне токму трите протагонистки. Гледајќи наназад, празните, лажливи формули за опасност сега може да се согледаат како облик на неприфаќање на нивното однесување: жени кои пркосно си ги ризикуваат телата, јавно уживаат и имаат планинарски чевли, книги, мобилни телефони и фотографски апарати, од перспектива на камерата, не се восприемаат во позитивна светлина. Истовремено, надвиснатата опасност што дотогаш гледачот само ја насетувал, сега веќе влегува во наративот. „Порнотропското“ зјапање што претходно го дефинирав се поврзува со приказна за насилство, насилство што може да се насочи кон протагонистките кои изгледаат како да ги минуваат границите на дозволеното што ги одредува околото на камерата. Сепак, изричната опасност од родово обоено насилство настапува единствено преку добро утврдени маскулинистички обрасци на доминација во западните општества, која не само што се стреми да направи од жените предмети на тоа зјапање, туку и да ги изложи на можноста некакво насилство да се насочи кон нивните тела. Преку отпрвин празните закани, филмот успева да го подготви теренот за одредена структура на насилство, што може само хипотетички да им се „припише“ на полот, на родот или на расата. Овој конструкт во филмот се воспоставува подеднакво како и опасноста од насилство.

Меѓутоа, отпрвин, протагонистките во филмот се растргнати меѓу тргнувањето, стравот и бунтовноста. Иако Аља, Симона и Жана се доволно бестрашни за да

forces of the storyline throughout the film: the threat of a diffuse “something” that, although – or because– it is undetermined, may be understood as gender-specific violence, especially since it looms particularly over the three female protagonists. In retrospect, the empty, misleading formulas of a threat can thus be perceived as a form of non-acceptance of their behaviour: women who risk their bodies daringly, enjoy themselves in public, and “own” hiking boots, books, mobile phones and cameras are not, from the camera’s perspective, perceived in a positive light. Simultaneously, the looming danger that was, until then, only apparent to the viewer, enters the narrative. The “porno-tropic” gaze I have defined earlier is linked to a story of violence; a violence that could also start to target the protagonists who seem to cross the limits of the permissible defined by the camera-eye. Yet the explicit threat of genderspecific violence only comes into play through well-established masculinistic patterns of domination in Western societies, which not only wants to make women objects of the gaze, but also to subject them to the possibility of violence being aimed at their bodies. Through what are, initially, empty threats, the film succeeds in setting the stage for a structure of violence, which can only be hypothetically “assigned” to a sex, gender or race. This construct is staged as much in the film as the threat of violence is.

At first, however, the protagonists of the film are torn between setting off, being afraid, and being rebellious. Although Alja, Simona and Žana are fearless enough

тргнат на своето патешествие и покрај надвиснатата опасност, заканите од неа испливуваат во нивните приказни. На пример, кога тргнуваат кон Колпа за да пловат со кану, ги запираат на полициски контролен пункт. Додека друг возач излегува од автомобилот, се ракува со полицајците и ги слуша додека му раскажуваат што прават, Жана измислува приказна за него. „Еј, ене го убиецот. А знаете што направил? Ја однел в шума, ја силувал, ја исецкал и ја употребил за рибарски мамец!“ Иако нејзината приказна, во рамките на нарацијата, се доживува како шега, а потоа се користи како виц, таа воспоставува и една нишка во приказната што потоа избива во заплетот. Во исто време, постојано се изменуваат морничава музика и вестерн мотиви, наведувајќи го гледачот да верува дека тие две нишки само што не се споиле. Безгрижно, протагонистките тргнуваат на своето патешествие и ги отфрлаат предупредувањата од таткото и од момчето на Аља, ставајќи се во ист кош со чудовиштата за кои ги предупредуваат: „Пазете се од сверови! Сериски убијци! И од ловци! И од женски!“ Па сепак, нивната конструкција на реалноста е кривка и лесно може да се наруши. Иако сакаат да се оддалечат од застрашувачките приказни двејќи ги до нестварни размери, сепак сè повеќе и повеќе се внесуваат во нив. На пример, Жана измислува уште една мала приказна додека заедно со Аља веслаат со разголени гради: „Значи, она таму е Хрватска?“, прашува. „Да т’ибам! Земја полна со убијци и первертити! Шумине вријат од нив. Ебенине хрватски воени ветерани не можат да престанат да убиваат.“ Додека тера со приказната и убиството на исчезнатата студентка му го припишува на некој хрватски ветеран, слушаат истрел. Уплашени, жените веднаш си ги облекуваат градниците, а Аља се обидува да спречи опасноста да дојде во нејзината стварност: „Тоа е само некој ловција“, си се убедува.

to start their journey in spite of the looming danger, its threat surfaces in their accounts. For example, when they set off on their canoe trip down the Kolpa, they find themselves stopped at a police roadblock. While another driver-by gets out of his car, exchanges handshakes with the policemen and lets them tell him what they’re doing, Žana spins a tale about him. “Hey, there’s the killer. And you know what he did? He took her into the woods, raped her, cut her up and used her as fish bait!” Although her story is, within the narration, perceived as a joke and later used as a running gag, it also establishes a storyline that surfaces in the plot. At the same time, eerie music repeatedly alternates with the Western motif, leading the viewer to believe that these two strands are on the verge of intertwining. Carefree, the protagonists start on their journey and dismiss Alja’s father’s and boyfriend’s warnings by placing themselves on a par with the “monsters” they are being warned about: “Watch out for beasts! Serial killers! And hunters! And females!” Nevertheless, their construction of reality is delicate and easy to unsettle. Although they want to distance themselves from the threatening stories by inflating them to unrealistic dimensions, they find themselves more and more captured by them. Žana, for example, invents another little story as she and Alja paddle around with their tops off: “So that’s Croatia over there?” she asks. “Fuck! A country full of killers and perverts! The woods are full of them. Those fucked up Croatian war veterans who just can’t stop killing.” While she continues her tale and imputes the murder of the missing student to a war veteran, they hear a shot being fired. Intimidated, the women immediately put their tops back on, while Alja tries to prevent the threat from finding its way into her reality: “It was just a hunter,” she tries to reassure herself.

Но што значи тоа „само ловџија“? Симона, наивна и лековерна, а оттука и невклопена во тројката, брзо почнува да наседнува. Малку по малку, си склопува делчиња од приказните со сопствените перцепции и набрзо среќава човек кој за неа е „крал на шумата“: митски лик што го внесува Аља во една од своите приказни како некој што пушта светулки да ги маѓепсаат девиците и така целосно да ги омаѓоса. Кога, во еден миг, во еден речен ракав веќе не ги гледа другите две и се загубува, на една чистинка здогледува елен во нагон, но кога одново ќе го погледне излегува дека е риболовец. Риболовецот и дава знак на Симона да застане кај што е додека тој ја фрли јадицата.

Тогаш приказната еволуира преку низа кадри и контракадри во кои Симона го гледа риболовецот како си го става рибарскиот стап меѓу нозете, го повлекува конецот со машинката и ја вади рибата од јадицата во висина на своето меѓуножје. Полека, со претоп, се појавува слика на светулки, а потоа ги гледаме Симона и риболовецот како си разменуваат погледи. Тогаш, со звук на гласен тапан, камерата брзо се движи кон риболовецот кој ја удира рибата од земја. Следува крупен кадар на Симона снимена низ бутините на риболовецот. Се смешка, а потоа им одговара на другите две жени кои ја викаат да се врати.

Што се случува во сценава? Се воспоставува мрежа од асоцијации и алузии, а Симона се фатила во неа. Со магична, метонимиска смена елен и маж се замислуваат како „кралот на шумата“ и се изедначуваат со риболовец, чија фалусна сексуализација и ненадејна бруталност како да извираат право од приказната на Жана за убиството. Додека ова згуснување на заплетот е видно за гледачот, Симона

But what does that mean, it was “just a hunter”? Simona, naïve and credulous, and therefore out of place in the threesome, quickly starts to fall for the snare. Putting together bits of stories and her own perceptions, she soon encounters a man who is for her “The King of the Forest”: a mythical figure introduced in one of Alja’s tales as someone who lets fireflies bewitch virgins so that they are completely under his spell. When, at some point, she loses sight of the other two at a river branch and gets lost, she sees a rutting stag in a clearing which, at second sight, turns out to be an angler. The angler signals Simona to stay where she is while he casts his line.

The story then evolves through a series of shot-reverse shots in which Simona watches the angler stick the fishing rod between his legs, reel in the fishing line, and remove the fish from the hook at crotch level. An image of fireflies fades in before we see Simona exchanging glances with the angler, followed by a cutaway to Alja and Žana calling for Simona. Again, the exchange of glances between Simona and the angler. Then, accompanied by a booming drumbeat, the camera pans rapidly to the fisherman, who is smashing the fish on the ground. This is followed by a closeup of Simona shot through the angler’s thighs. She smiles and then responds to the other women calling for her to return.

What is happening in this scene? A web of associations and allusions is established, and Simona is caught up in it. In a magical, metonymic shift, stag and man are envisioned as “King of the Forest” and equated with an angler, whose phallic sexualization and sudden brutality seem to spring directly from Žana’s murder story. While this thickening of the plot is apparent to the viewer, Simona does not seem to be aware of the threat posed, as

изгледа не е свесна за опасноста, на што укажува нејзината насмевка. Кога другите две конечно ќе ја најдат, таа е сосема понесена од бајката на Аља. „Мислевме дека те фатил некој луд Хрват!“, Жана ја дочекува Симона, но вторава и одговара со опиено и отсутно лице: „Не, Словенец беше“. Тука, означителите како што се рибата и конецот, еленот и ловцијата се собираат и поврзуваат со претставите за националната припадност, претстави што амбивалентно се ставаат во фокусот. Додека одговорот на Симона исходува од нејзината фантазија, ликовите што се иманентни во текстот ја сметаат за наивна, додека гледачите може да сметаат дека се изложува на опасност. Оваа поделба на три различни гледишта се забрзува во наративот. Наредната вечер доаѓа до конфликт кога Симона го следи правецот на рибарската трска што ја наоѓа положена на земја, и тоа дури до шумата и кога останатите, трчајќи по неа, наоѓаат чевел. Жана ја обвинува дека со своето наивно однесување привлекува силувачи, Аља се обидува да ги смири, а Симона, пак, ги укорува обете велејќи им дека ги мразеле мажите. За сето тоа време, во ноќната сцена, гледачот следи низа дезориентирачки скок-резови, при што целосно го губи чувството за ориентација.

Во наредните секвенци, паралелните потки за она што е фантастика, а што е стварност, што е пустиловно, а што е (исклучително) насилно, сосема се заплеткуваат со фигурација што кај Морисон се нарекува „африканизам“ – фигурација што, како што веќе објаснив, служи како контраст за опишување на „белоста“. „Заканувачкото“ и „обестелесено“ зјапање – што напати се пројавува преку субјективната камера – се здобива со нов потенцијален објект, додека група луѓе, налик Азијати, се обидува да ја мине Колпа. Оваа наративна линија се воведува кога Аља, Симона и Жана решаваат, по ноќната кавга, да побараат помош

her smile suggests. When the others finally find her, she is completely captivated by Alja's fairy tale. "We thought a crazy Croatian got you!" Žana receives Simona, only to find her responding with a dreamy face: "No, he was a Slovenian." Here, signifiers such as fish and line, deer and hunter are gathered and linked to notions of national affiliation, notions put into focus ambivalently. While Simona's response is motivated by her fancy, the text-immanent characters believe her to be naive, whereas the viewers might consider her to be putting herself into danger. This division into three differing points-of-view is driven on in the narrative. The following evening, conflict arises when Simona follows the line of a fishing rod set on the ground all the way into the forest while the others, running after her, find a shoe. Žana accuses her of attracting rapists through her naive behaviour, Alja tries to appease them, and Simona reproaches them both in turn with hating men. All the while the viewer is privy, in a night time scene, to a series of disorientating jump cuts, losing all sense of orientation.

In the following sequences, the competing storylines of what is fantastic and what is real, what is adventurous and what is (sublimely) violent, get all tangled up with a figuration referred to by Morrison as "Africanism" – a figuration which, as I have explained earlier, serves as a contrast to limn out whiteness. The "threatening," "disembodied" gaze – repeatedly expressed through the subjective camera – gains, as a group of Asian-looking people tries to cross the Kolpa River, another potential object. This narrative strand is introduced when Alja, Simona and Žana decide, after the nightly fright, to seek help in a Croatian village on the other side of the river.

во едно хрватско село отаде реката. Со кратки контра-кадри, се покажуваат нозе како се пробиваат низ вода до колена додека доаѓаат од спротивни насоки. Додека жените го пренесуваат кануто преку реката, сето време зборувајќи за настанот од претходната ноќ, се слуша повик за помош. Па сепак, се чини дека ни Аља, ни Симона, ниту Жана не го забележуваат – единствено кога Симона наеднаш застанува и ги прашува другите дали гледаат дека мала група луѓе кои личат на Азијати исто така ја минуваат реката. „Бегалци!“ Зборот незаинтересирано се отргнува од усните на Аља, а Жана возбудено забележува дека една од жените држи чевел налик на оној што го нашле претходната ноќ. „Можеби тоа е одговорот!“ извикува, „можеби некоја бегалка си го загубила чевелот. Никакво убиство. Никакво силување. Крај на приказната.“ Во меѓувреме, филмот низ напоредни кадри нè води кон луѓето што личат на Азијати, кои, пак, додека ја минуваат реката, ги држат Аља, Симона и Жана на око. Камерата поблиску го следи погледот на една жена и се задржува на него додека Жана ја завршува својата приказна. Аља, Симона и Жана го продолжуваат патот и ја губат групата од вид додека, кога ќе пристигнат до брегот, не слушнат јак истрел. Се кријат во нива со пченка и гледаат, со зумот на фотографскиот апарат, како полицијата ја брка и ја фаќа групата Азијати и како на купче ги туркаат во полициско комби отаде реката. Оеднаш, граничарот доаѓа со возилото до нив, излегува од него и им се заблагодарува на полицајците стегајќи им рака. Штом Аља, Симона и Жана се сигурни дека полицијата не ги бара нив туку бегалците, продолжуваат по патеката до селото. Само Симона со сочувство се прашува што ли ќе стане со „бегалците“. Но, групата веќе нема да се види понатаму во приказната. Штом ќе исчезнат во полициското комби, веќе воопшто нема да се видат.

In shotreverse shots, legs wading through knee-deep water are shown, coming from opposite directions. As the women are transporting their canoe across the river all the while discussing what happened overnight, a cry for help is heard. Yet neither Alja, Simone, nor Žana seem to notice it – only when Simona suddenly stops in her tracks and asks the others to look do they notice a small, Asianlooking group of people that is also crossing the river. “Refugees!” The word slips, disregarding, from Alja’s lips, and Žana excitedly remarks that one of the women is holding a shoe that resembles the one they found the previous night. “Maybe that’s the answer!” she exclaims, “Maybe a refugee lost her shoe. No murder. No rape. End of story.” In the meantime, the film crosscuts to the group of Asian-looking people who, while crossing the river, keep an eye, in turn, on Alja, Simona, and Žana. The camera especially tracks one woman’s gaze, her look still lingering when Žana concludes her story. Alja, Simona, and Žana then continue their journey and loose sight of the party until, upon reaching the riverbank, they hear a loud gunshot. They hide in a maize field and observe, via the camera zoom, how the group of Asians are chased, captured by the police and bundled off into a police van on the other side of the river. Suddenly, the border guard drives up, steps out of his car, and thanks the policemen with a handshake. Once Alja, Simona and Žana are certain that the police are not after them but after the refugees, they continue down the path to the village. Only Simona inquires empathetically what might happen to “the refugees.” But, as the story unfolds, their small party will never be seen again. Once they have disappeared into the police van, they will forever remain hidden from view.

Што значи оваа секвенца? Иако е кратка, сметам дека е значајна зашто внесува контраст во наратијата. Како што укажа Тони Морисон, фигурата на расизираната „другост“ во книжевноста на САД е рефлексивна фабрикација која се користи за да се истражат стравовите и желбите и да се нагласи слободата на белците (Morrison, 1992, *passim*). Ако овој поглед го примениме врз *Varuh Meje*, дебито на „расизираните други“ во потката може да даде пример и да нагласи како тоа Аља, Симона и Жана се вплеткуваат во постанокот на нацијата. Нивната реакција кон апсењето на Азијатите покажува дека ниту една од нив трите не се плаши да не биде исклучена од нацијата. Понатаму, потценувачкиот коментар на Аља („Бегалци!“), сочувствителната неспособност за дејство на Симона („Што ли ќе стане со нив?“) и сензационализмот на Жана („Гледајте ѝ го чевелот!“) јасно покажуваат дека токму нивната сигурност во припадноста (националната) им ја сопира способноста да воспостават врска со азијатската група. Во некој поглед, токму исклучувањето на расизираните други од нацијата е она што им овозможува на жените да се чувствуваат поврзани со неа. („Добро што си го понесов пасошот“, вели Жана); заканувачкото сценарио води сметка националните вредности и норми – дури и кога не се прифатени – да се препознаваат како референтна точка, ако не за друго, тогаш барем за да се оспоруваат. Така, расизмот е составен дел на изградбата на нацијата зашто – со вклучување и исклучување, со доделување општествени и културни одлики според бојата на кожата – воспоставува обрасци на однесувања и ставови што исто така ги регулираат и дисциплинираат родот и сексуалноста.

Додека камерата се задржува на погледот на Азијатката дури и откако Жана ги изнела своите мисли, таа

What does this sequence mean? Although short, I believe it is significant because it introduces a contrast to the narration. As Toni Morrison has pointed out, the figure of the “racialized other” in US American literature is a reflexive fabrication used to explore fears and desires, and to highlight the freedom of whites (Morrison 1992, *passim*). If we apply this insight to *Varuh Meje*, the debut of “racialized others” in the storyline could exemplify and highlight how Alja, Simona, and Žana are woven into the becoming of nation. Their reaction to the Asians’ arrest show that neither of the three fears exclusion from nationhood. Furthermore, Alja’s dismissive comment (“Refugees!”), Simona’s empathetic incapacity to act (“What will happen to them?”) and Žana’s sensationalism (“Look at her shoe!”) make it clear that it is precisely their certainty of (national) belonging that inhibits their ability to establish a relation with the Asian party. In some respects, it is exactly the exclusion of racialized others from the nation that allows the women to feel affiliated to it (“I am glad I brought my passport,” says Žana); the threatening scenario ensures that national values and norms – even when they are not accepted – are recognized as a point of reference, if only to be contested. Racism is thus constitutive for the building of a nation as it establishes – by inclusion and exclusion, by the assignment of social and cultural characteristics through skin colour – patterns of behaviours and attitudes that also regulate and discipline gender and sexuality.

As the camera dwells on the Asian woman’s look even once Žana has already expressed her sentiments, it

уште еднаш артикулира независен поглед. Меѓутоа, во овој случај, тој не испраќа закана; напротив, ги изложува гледачите на лик кој гледа право во нив – силен гест, бидејќи гледањето ја симболизира способноста на субјектот да согледува и памети (сп. Silverman, 1996). Кога Азијатката е свртена кон камерата, се здобива со статус на субјект – статус што овозможува различно и дивергентно согледување, со што можело да се овозможи и расистичкото однесување на Аља, Симона и Жана да се гледа во поинакво светло. Бидејќи ниту одбранбениот став на Аља, ниту љубопитството на Жана, ниту сочувството на Симона не водат кон промена на нивното однесување; напротив, овие ставови поддржуваат статус кво во кој групата Азијати се доживува како претставник на расното друго. Бидејќи филмот ни претставува субјект кој гледа право во камерата, тој им овозможува на гледачите различно да се сместат себеси во однос на изложената ситуација, на тој начин овозможувајќи им да го препознаат и да се оградат од расизмот кој е имплицитен во однесувањето и потезите на главните протагонистки, и да ја согледаат нивната свирепост и несолидарност. Понатаму, како што се развива приказната, заплетот покажува колку насилно се (транс)формираат родот и сексуалноста во функција на идеологиите од типот крв и земја. Филмот кулминира кога трите жени, по кратка пауза на хрватската страна од реката, се враќаат во Словенија и наидуваат на „Чуварот на границата“ за кој се покажува дека е истиот оној риболовец и возач што запре на полицискиот пункт, кому Аља му припиша убиство. Се заканува дека ќе повика полиција, а на полицајците сигурно нема да им биде по ќеф кога ќе видат дека некакви разгалени градски шмизли, нафурани на тетоважи и пирсинзи, ама без фраери, бараат подобар живот во Словенија. Потоа ги тиска во својот автомобил, но успеваат да

articulates an independent gaze yet again. However, in this instance, it does not convey a threat; on the contrary, it exposes the viewers to a character that is looking straight at them – a powerful gesture, since looking symbolizes the subject’s ability to perceive and to remember (cf. Silverman 1996). When the Asian woman faces the camera, she acquires the status of the subject – a status that allows to perceive differently and divergently and thus might allow to see Alja’s, Simona’s, and Žana’s racist behaviour in a different light. Because neither Alja’s defensive stance, Žana’s curiosity nor Simona’s compassion lead to a change in their behaviour; on the contrary, these attitudes perpetuate a status quo in which the group of Asians is seen as representing the racial other. Since the film presents a subject looking straight at the camera, it allows the viewers to situate themselves differently with respect to the situation shown, thereby allowing them to recognize and distance themselves from the racism implicit in the behaviours and actions of the main protagonists, and to realize their cruelty and lack of solidarity. Furthermore, as the story unfolds, the plot shows how violently gender and sexuality are (trans)formed for the purposes of blood-and-soil ideologies. The film climaxes when the three women, after a brief interlude on the Croatian side of the river, return to Slovenia and stumble upon the “Guardian of the Frontier” who turns out to be the same person as the angler and the roadblock car driver to whom Žana had imputed a murder. He threatens to call the police, who would certainly not be pleased to find spoiled city brats, complete with tattoos and piercings but without boyfriends, searching for a better life in Slovenia. Then, he bundles them up into his car but they manage to escape when he stops to shoot a deer. Meandering orientationless through the forest, they happen to come across a festival and, yet again, the “Guardian of the Frontier” appears on the scene, this time as a nationalist

избегаат кога запира да застрела елен. Сकिताјќи без ориентација низ шумата, случајно наидуваат на фестивал и, одново, „Чуварот на границата“ влегува во сцената, овој пат како националистички водач кој проповеда дека ќе ја сочувал „чистотата“ на Словенија. И овојпат, ја оживува сликата на Словенија преплавена од бегалци и урбанити кои ги игнорираат културните норми, традиции и семејни вредности, и чиј напреден начин на живеење ќе го уништи светот. Но Словенците, вели на крајот, никогаш нема да ги забораваат основните начела на својата нација: семејството е свето, мајките треба да си седат дома, а хомосексуалноста е погрешна. „Словенија на Словенците!“, заклучува, пред да започне народната музика и на насобраните им го покажува своето семејство, додека Аља, Жана и Симона фаќаат штикла.

Тука, прототипот на нацијата кој се оживува се изедначува со семејството: метафорите за крв и земја („Словенија на Словенците!“) ја „натурализираат“ националната држава, чие извориште се замислува во потеклото, лозата и наследството, така што токму семејството е нејзиниот темел. Истовремено, оние што ги прекршуваат овие поимања се отуѓуваат и протеруваат од „замислената заедница“: жените кои не се покоруваат на семејниот идеал, мигрантите коишто трагаат по подобар живот и хомосексуалците кои вршат „противприроден престап“. Од трите ликови, Симона е онаа којашто најлесно станува плен на ваквите објаснувачки приказни, бидејќи не само што трајно го оправдува „Чуварот на границата“ – „гледајте, па тој има семејство!“; „само сакал да помогне!“ – туку и сексуално се поврзува со него. Во напоредна секвенца, се развиваат потки што си конкурираат една на друга: од една страна, се покажува Симона како, во след што наликува на сон, го напушта шаторот за да си ги заштити пријател-

politician preaching to keep Slovenia “pure.” Again, he evokes the image of Slovenia being swamped by refugees and urbanites who disregard cultural norms, traditions and family values, and whose advanced way of life will destroy the world. But Slovenians, he closes, will never forget the core principles of their nation: the family is holy, mothers should stay home, and homosexuality is wrong. “Slovenia to the Slovenians!” he concludes, before folk music sets in and he introduces his family to the assemblage, while Alja, Žana and Simona take to their heels.

Here, the prototype of the nation that is evoked equates with the family: the metaphors of blood and soil (“Slovenia to the Slovenians!”) “naturalize” the nation state, imagined to originate in filiation, lineage, and inheritance, so that the family is its very foundation. At the same time, those who transgress these notions are disowned and expelled from the “imagined community:” women who do not yield to the family ideal, migrants in search of a better life, and homosexuals who commit “an offence against nature.” Of the three characters, Simona is the one who easily falls prey to this explanatory account, as she not only excuses the “Guardian of the Frontier” permanently – “Look, he has a family!”; “He only wanted to help!” – but also engages with him sexually. In a cross-cutting sequence, competing storylines evolve: on the one hand, Simona is shown, in a dream-like sequence, leaving her tent in order to protect her friends from intended rape by “the Guardian of the Frontier” and two of his supporters; on the other hand, Alja and Žana are seen having sex together.

ките од силувањето што го наумиле „Чуварот на границата“ и двајца од неговите поддржувачи; од друга страна, се гледа како Аља и Жана имаат секс заедно.

Додека двете доживуваат екстатичен восхит, сексуалните страсти на Симона се претвораат во кошмар: облечена во народна носија, во придружба на архетипски слики на оган, вода и танц, отпрвин ужива во додворувањата од „Чуварот на границата“, додека не почне да мастурбира со риба. Кога конечно ејакулира, не само што зад себе остава мртва риба, туку зад него е и преплашената и згрозена Симона.

5. ... со што се создава соучесништво

На почетокот од овој оглед укажав дека *Варух Меје – Чуварот на Границата* го анализира заплеткувањето на расата, сексуалноста и родот во концептот на нацијата, со што открива дека субјективноста е толку внатрешно испреплетена со нејзиниот постанок, што нејзиното темелно насилство не може да се согледа. Низ истовремено неисклучување и исклучување, „расизираното друго“ се протерува од границите на нацијата, додека родот и сексуалноста на белите протагонистки се регулираат и дисциплинираат. Бидејќи анализата на филмот сега ја заокруживме, сакам да се навратам на оваа дискусија. Покажав како *Варух Меје* приредува желба да им се одречат на жените – подзакана со насилство – одредени простори и видови поведење, особено оние однесувања што типично се поврзуваат со „белата мажественост“. Филмот ја поврзува оваа (закана со) насилност со националистичкиот дискурс и со тоа покажува како таа станува делотворна само ако се вкорени и во претставите како што е „нацијата“ и во субјективните начини на постоење и однесување. Бидејќи „Чуварот

While those two reach ecstatic rapture, Simona’s sexual passions turn into nightmare: dressed in a traditional costume, accompanied by archetypical images of fire, water, and dancing, she initially enjoys the advances of the “Guardian of the Frontier,” until he begins to masturbate with a fish. When he finally ejaculates, he does not only leave a dead fish behind, but also a completely frightened and disgusted Simona.

5. ... creating complicity

At the beginning of this paper, I suggested that *Varuh Meje – Guardian Of The Frontier* analyzes the entanglement of race, sexuality, and gender in the concept of the nation, thereby disclosing that subjectivity is so intrinsically interwoven with its becoming that its foundational violence cannot be perceived. Through simultaneous in- and exclusion, the “racialized other” is expelled from the boundaries of the nation, while gender and sexuality of the white protagonists are regulated and disciplined. As the film analysis has now been completed, I would like to resume this discussion. I have shown how *Varuh Meje* stages a desire to deny women – through threat of violence – certain spaces and types of conduct, especially those behaviours typically associated with “white masculinity.” The film relates this (threat of) violence to a nationalist discourse, and thus shows how it only becomes effective through its embedment both in representations like “the nation” and in subjective ways of being and behaving. Since the “Guardian of the Frontier” embodies both notions literally as well as symbolically, the film illustrates this twofold violence. Women in

на границата“ истовремено ги отелотворува обете претстави и буквално и симболично, филмот го илустрира тоа двојно насилство. Жените во *Varuh Meje* не се само предмет на насилство, туку се и значително вклучени во неговото продолжување. Ликот на Симона е пример како жените ги крепат доминантните поимања на родот и расата, дури и кога тие поимања јасно помагаат да се одржат дискриминацијата и угнетувањето. Алудирајќи тука на Делез (Deleuze) и на Гатари (Guattari), може да се тврди дека нејзината желба создава збир доминантни облици на продукција и репродукција, без притоа секогаш да укаже дека страда од идеолошко слепило: „Не станува збор за идеолошки проблем, за проблем на непознавање илузија или изложеност на илузија. Станува збор за проблем на желби, а желбата е дел од инфраструктурата“ (Deleuze/Guattari 1983, 104). Ова е, бездруго, драстичен заклучок, бидејќи *Varuh Meje* исто така прикажува насилство. Меѓутоа, зарем не е проникливо да се праша во колкава мерка жените ги крепат насилните општествени услови, на тој начин штетејќи си и себеси и на другите? Филмот завршува така што по настаните од претходната ноќ Симона се враќа дома, зовриена од бес, и ги обвинува Аља и Жана дека ја оставиле кога „Чуварот на границата“ ја силувал. Дали оваа верзија е вистинита? Или треба да веруваме дека Жана, која ја обвинува Симона, фантазирала за целата епизода за да се справи со меѓусебната љубов на Жана и Аља? Единствено извесно е дека трите жени не успеваат да дејствуваат солидарно и да се поткрепуваат меѓусебе, и покрај своите разлики, иако нивната способност да дејствуваат можела да еволуира. Понатаму, нивната несолидарност со други лица, која ги надминува „границите на дозволивото“, не само што поддржува националистички дискурс заснован врз темелно исклучување на расизираниите други,

Varuh Meje are not only objects of violence, but are also significantly involved in its perpetuation. The character of Simona exemplifies how women sustain dominant notions of gender and race, even when those notions clearly help to sustain discrimination and oppression. Alluding here to Deleuze and Guattari, one could argue that her desire forms an assemblage with dominant forms of production and reproduction, without necessarily indicating that she suffers from ideological blindness: “It is not an ideological problem, a problem of failing to recognize, or of being subject to, an illusion. It is a problem of desires, and desire is part of the infrastructure” (Deleuze/Guattari 1983, 104). This certainly is a severe conclusion, since *Varuh Meje* also portrays violence. However, is it not insightful to ask to what extent women are supporting social conditions that are violent, thereby doing themselves and others damage? The film closes with Simona returning home after the night’s events, inflamed with rage, accusing Alja and Žana of forsaking her when the “Guardian of the Frontier” raped her. Is this version true? Or should we believe Žana who accuses Simona of having fantasized the entire episode to cope with her and Alja’s and love for each other? The only certainty is that the three women do not manage to act in solidarity or to support each other despite their differences, although their capacity to act could have evolved. Additionally, their lack of solidarity with other individuals, transcending the “limits of the permissible,” not only sustains a nationalist discourse based on the fundamental exclusion of racialized others, but also turns them into unchallenging and silent accomplices. In this way, they become incapable of altering or configuring the nation’s discursive construction. Thus, accepting racial exclusion has an immediate impact on their possibilities within the boundaries of nation.

туку од нив прави и кротки и неми соучесници. На тој начин, тие стануваат неспособни да ја изменат или конфигурираат дискурзивната конструкција на нацијата. Така, прифаќањето на расното исклучување има непосредно влијание врз нивните можности во рамките на нацијата.

Ако се навратиме на прашањето што на почетокот го поставив во врска со расположливите теориски концепти за анализа на *Варух Меје*, би укажала дека неговото внесување на неприфатлива перспектива на камерата ги наведува гледачите да се деидентификуваат себеси, за да можат да ја прочитаат самата граѓа на моќта: деидентификација што не е облик на слобода од нешто, туку слобода да се стори нешто: да се препознаат механизмите на субјектификација, за кои „расата“, родот и сексуалноста се важни категории, и да се увидат нови можности за размислување. За да се стори тоа, можеби ќе биде пресудно да се сврти односот меѓу знакот (интерпретантот) и толкувачот, и човек да допушти да се инфицира преку сликите. Како што тврдеше Зигфрид Кракауер (Siegfried Kracauer): „фотографските медиуми ни помагаат да ја надминеме својата апстрактност така што нè запознаваат со, тукуречи за првпат, со ‘земјава која на која живееме’ (Габриел Марсел (Gabriel Marcel)); ни помагаат да мислиме низ нештата, а не над нив“. (Kracauer 1969, 192).

Ја користам оваа можност да им се заблагодарам на Феликс Акстер, Улф Хајдел и Иса Мерсие за нивниот поттик и помошта.

Превод од англиски јазик: Огнен Чемерски

Returning to the question I posed at the beginning concerning the theoretical concepts available for the analysis of *Varuh Meje*, I would like to suggest that its staging of an unpleasant and unacceptable camera perspective entices the viewers to de-identify themselves, so that they can read the very fabric of power: a de-identification that is not a freedom from, but a freedom to: to recognize mechanisms of subjectification, for which “race,” gender, sexuality, and nationality are important categories, and to discern new possibilities of thinking. To do so, it might be crucial to reverse the relation between interpretant and interpreter, and to let oneself be infected through images. As Siegfried Kracauer has argued: “The photographic media help us to overcome our abstractness by familiarizing us, for the first time as it were, with ‘this earth which is our habitat’ (Gabriel Marcel); they help us to think through things and not above them” (Kracauer 1969, 192).

I would like to thank Felix Axter, Ulf Heidel, and Isa Mercier for their encouragement and help.

Филмографија:

Варух Меје – Чувар на Границата: Словенија/Германија 2002; режисер: Маја Вајс, сценарио: Брок Норман Брок, Зоран Хоцевар, Маја Вајс; улоги: Ива Крањц, (Симона), Пиа Землијиќ (Жана), Тања Поточник (Аља), Јонас Знидаршиќ (Чуварот на границата); камера: Бојан Кастелиќ; монтажа: Петер Браац; музика: Стјуарт Данлоп; продуцент: Бела филм во копродукција со Тарис филм во соработка со ЗДФ/АРТЕ и ТВ Словенија.

Белешки:

1. *Варух Меје – Чувар на Границата*: Словенија/Германија 2002; режисер: Маја Вајс, сценарио: Брок Норман Брок, Зоран Хоцевар, Маја Вајс; улоги: Ива Крањц, (Симона), Пиа Землијиќ (Жана), Тања Поточник (Аља), Јонас Знидаршиќ (Чуварот на границата); камера: Бојан Кастелиќ; монтажа: Петер Браац; музика: Стјуарт Данлоп; продуцент: Бела филм во копродукција со Тарис филм во соработка со ЗДФ/АРТЕ и ТВ Словенија. Во натамошниот текст, ВАРУХ МЕЈЕ.
2. Гелнер (Gellner), на пример, го дефинира национализмот како „теорија на политичка исправност што налага етничките граници да не ги пресекуваат политичките и, особено, етничките граници во рамките на дадена држава [...] да не ги одвојуваат носителите на моќта од останатите. [...] па затоа државата и културата сега мора да се поврзат“ (Gellner 1983, 36, цит. кај Yuval-Davis 1997, 11).
3. Диференцијацијата меѓу „жената“ и „жените“ во феминистичките теории ја вовеле Тереза де Лауретис (сп. Lauretis, 1984, 5-6).

Filmography:

Varuh Meje – Guardian Of The Frontier, Slovenia/Germany 2002; director: Maja Weiss; scriptwriter: Brock Norman Brock, Zoran Hocevar, Maja Weiss; starring: Iva Krajnc (Simona), Pia Zemljic (Žana), Tanja Potocnik (Alja), Jonas Znidarsic (The Guardian of the Frontier); camera: Bojan Kastelic; editing: Peter Braatz; music: Stewart Dunlop; producer: Bela Film in co-production with Taris Film in cooperation with ZDF/ARTE and TV Slovenia.

Notes:

1. *Varuh Meje – Guardian of the Frontier*, Slovenia/Germany 2002; director: Maja Weiss; scriptwriter: Brock Norman Brock, Zoran Hocevar, Maja Weiss; starring: Iva Krajnc (Simona), Pia Zemljic (Žana), Tanja Potocnik (Alja), Jonas Znidarsic (The Guardian of the Frontier); camera: Bojan Kastelic; editing: Peter Braatz; music: Stewart Dunlop; producer: Bela Film in coproduction with Taris Film in cooperation with ZDF/ARTE and TV Slovenia. In the following, quoted as: VARUH MEJE.
2. Gellner, for example, defines nationalism as the “theory of political legitimacy which requires that ethnic boundaries should not cut across political ones, and in particular, that ethnic boundaries within a given state [...] should not separate the power holders from the rest. [...] and therefore state and culture must now be linked.” (Gellner, 1983, 36 quoted in Yuval-Davis, 1997, 11).
3. The differentiation between “woman” and “women” has been introduced by Teresa de Lauretis into feminist theories (cf. Lauretis, 1984, 5-6).

Библиографија:

- Bhabha, Homi. 1994. *The Location of Culture*. London, New York: Routledge.
- de Lauretis, Teresa. 1984. *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. London: Macmillan.
- Deleuze, Gilles, and Guattari, Félix. 1983. *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Dyer, Richard. 1997. *White: Essays on Race and Culture*. London and New York: Routledge.
- Freud, Sigmund. 1955. „The ‘Uncanny.’“ In *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Volume XVII (1917-1919): An Infantile Neurosis and Other Works, translated by James Strachey, 217-253. London: Hogarth & Institute of Psychosis.
- Gellner, E. 1983. *Nations and Nationalism*. Oxford: Blackwell.
- Goldberg, David Theo. 2006. Racial Europeanization. *Ethnic and Racial Studies* 29 (2): 331-364.
- Kracauer, Siegfried. 1969. *The Last Things Before the Last*. New York: Oxford University Press.
- Lotman, Jurij M. 1979. The Origin of Plot in the Light of Typology. Translated by Julian Graffy. *Poetics Today* 1.1-2: 161-184.
- McClintock, Anne. 1995. *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. London, New York: Routledge.
- Morrison, Toni. 1992. *Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination*. Cambridge, Mass. and London, UK: Harvard University Press.
- Silverman, Kaja. 1996. *The Threshold of the Visible World*. London, New York: Routledge.
- Schneider, Rosa B. 2003. „Um Scholle und Leben“. *Zur Konstruktion von „Rasse“ und Geschlecht in der deutschen kolonialen Afrikaliteratur um 1900*. Frankfurt am Main: Brandes&Appel.
- Yuval-Davis, Nira. 1997. *Gender and Nation*. London: Sage.

References:

- Bhabha, Homi. 1994. *The Location of Culture*. London, New York: Routledge.
- de Lauretis, Teresa. 1984. *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. London: Macmillan.
- Deleuze, Gilles, and Guattari, Félix. 1983. *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Dyer, Richard. 1997. *White: Essays on Race and Culture*. London and New York: Routledge.
- Freud, Sigmund. 1955. “The ‘Uncanny.’” In *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Volume XVII (1917-1919): An Infantile Neurosis and Other Works, translated by James Strachey, 217-253. London: Hogarth & Institute of Psychosis.
- Gellner, E. 1983. *Nations and Nationalism*. Oxford: Blackwell.
- Goldberg, David Theo. 2006. Racial Europeanization. *Ethnic and Racial Studies* 29 (2): 331-364.
- Kracauer, Siegfried. 1969. *The Last Things Before the Last*. New York: Oxford University Press.
- Lotman, Jurij M. 1979. The Origin of Plot in the Light of Typology. Translated by Julian Graffy. *Poetics Today* 1.1-2: 161-184.
- McClintock, Anne. 1995. *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. London, New York: Routledge.
- Morrison, Toni. 1992. *Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination*. Cambridge, Mass. and London, UK: Harvard University Press.
- Silverman, Kaja. 1996. *The Threshold of the Visible World*. London, New York: Routledge.
- Schneider, Rosa B. 2003. “Um Scholle und Leben”. *Zur Konstruktion von “Rasse” und Geschlecht in der deutschen kolonialen Afrikaliteratur um 1900*. Frankfurt am Main: Brandes&Appel.
- Yuval-Davis, Nira. 1997. *Gender and Nation*. London: Sage.