

**UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

Barbara Murn

**LEPI IN DRZNI.
REPREZENTACIJA MOŠKOSTI V SODOBNEM
HOLLYWOODSKEM FILMU**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2003

**UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

**Barbara Murn
Mentor: doc. dr. Peter Stankovič**

**LEPI IN DRZNI.
REPREZENTACIJA MOŠKOSTI V SODOBNEM
HOLLYWOODSKEM FILMU**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2003

Hvala staršem za podporo in zaupanje.

Hvala mentorju doc.dr. Petru Stankoviču za strokovno pomoč in nasvete.

Hvala Primožu za vse.

KAZALO

UVOD	5
1. IDENTITETA	4
1.1 OBLIKOVANJE IDENTITETE IN SAMOPODOBE	4
1.2 POSTMODERNIZEM	5
1.3 POSTMODERNI, ZBRKLJANI IN ZASIČENI SUBJEKT	6
2. REPREZENTACIJA	8
2.1 TELEVIZIJA.....	8
3. DELITEV SPOLOV	10
4. MOŠKOST	13
4.1 80-a.....	15
4.2 90-a.....	15
5. FILM	18
5.1 VPLIV FILMA NA DRUŽBO	18
6. HOLLYWOOD	20
6.1 AMERIŠKA KULTURA	20
6.2 »NOVI HOLLYWOOD«.....	21
6.3 HOLLYWOOD 80-ih in 90-ih.....	22
6.4 JUNAK.....	23
7. SUSAN JEFFORDS: »HARD BODIES. HOLLYWOOD MASCULINITY IN THE REAGAN ERA«	25
8. KRITIKA	30
9. DEVETDESETA	32
10. ANALIZA FILMOV	34
10.1 OSEMDESETA	34
10.1.1 <i>First Blood</i>	34
10.1.2 <i>Die Hard</i>	36
10.2 PREHOD.....	37
10.2.1 <i>Batman</i>	37
10.2.2 <i>RoboCop</i>	38
10.3 DEVETDESETA	40
10.3.1 <i>Kindergarten Cop</i>	40
10.3.2 <i>Terminator 2: Judgment Day</i>	41

10.4 DANES.....	45
10.4.1 <i>Gladiator</i>	45
10.4.2 <i>Cast Away</i>	46
10.4.3 <i>Shrek</i>	47
10.4.4 <i>Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring</i>	48
10.4.5 <i>Lord of the Rings: The Two Towers</i>	50
10.4.6 <i>Spider-Man</i>	51
10.4.7 <i>Star Wars Episode 2: Attack of the Clones</i>	52
10.4.8 <i>The Matrix Reloaded</i>	53
10.4.9 <i>Bruce Almighty</i>	54
10.4.10 <i>Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl</i>	56
ZAKLJUČEK	59
LITERATURA	61

UVOD

V svoji izpitni nalogi želim obravnavati tematiko reprezentacije moškosti v hollywoodskih filmih od osemdesetih let do danes. Kako so v hollywoodskih filmih reprezentirani liki glavnih junakov, se mi je zdelo zanimivo že med študijem, ker pa literature o tem žal ni veliko, sem si v diplomski nalogi na vprašanja poskušala odgovoriti kar sama. Odločila sem se za obravnavo reprezentacije moškosti, saj se mi zdijo glavne vloge moških bolj raznolike, poleg tega pa mi razumevanje nasprotnega spola še vedno predstavlja velik izziv. Pričakujem, da se bo v analizi reprezentacije moškosti v filmih pokazal določen trend za vsako obdobje.

V diplomski nalogi bom po teoretični opredelitvi osnovnih pojmov, kot so identiteta, reprezentacija, delitev spolov in moškost, predstavila še pojem filma in idejo Hollywooda. Osnovne definicije mi bodo pomagale k boljšemu razumevanju in analiziranju glavnih filmskih likov, teoretična izhodišča pa bodo podlaga nadaljnjega raziskovanja.

Osredotočila se bom na tri obdobja, osemdeseta, devetdeseta ter na obdobje med letoma 2000 in 2003, ki sem ga poimenovala danes. Predvidevam, da se obdobja tako kot na področju mode med seboj razlikujejo tudi v reprezentaciji moškosti. Da je reprezentacija moškosti v osemdesetih izrazito mačistična, v devetdesetih pa ljubeča in družinska, bo razvidno že v teoretskem delu diplomske naloge, reprezentacijo moškosti danes pa bom določila s pomočjo analize desetih najbolj dobičkonosnih filmov od leta 2000 do leta 2003.

Kakšna je filmska reprezentacija moškosti v osemdesetih in kakšna v devetdesetih, je v knjigi *Hard Bodies. Masculinity in the Reagan Era* podrobno raziskala avtorica Susan Jeffords. Za potrditev svoje teze, da je moškost osemdesetih mačistična in moškost devetdesetih družinska, je izbrala filme *First Blood*, *Die Hard*, *Batman*, *Robocop*, *Terminator 2* in *Kindergarten Cop*. Ker pa je knjiga izšla že leta 1994, ne moremo trditi, da je moškost devetdesetih predstavljena celovito.

Oprelitev moškosti v devetdesetih sem zato iskala v članku z naslovom *Subverzivnost spolne identitete v Hollywoodski produkciji* avtorice Jelke Zorn. Kot tipičen film o moškosti devetdesetih podrobno analizira film *Message in a Bottle*. Moja

zanimiva ugotovitev je, da Jelka Zorn moškega devetdesetih razume podobno kot Susan Jeffords, kar pomeni, da se moškost na začetku devetdesetih in proti koncu ne razlikuje.

Omenjene filme osemdesetih in devetdesetih bom analizirala tudi sama, saj želim preveriti ugotovitve Susan Jeffords in Jelke Zorn. Seveda pa bo moja najpomembnejša naloga opredeliti reprezentacijo moškosti danes, zato bom analizirala deset najbolj dobičkonosnih filmov med leti 2000 in 2003. Zavedam se, da je deset filmov premalo, da bi bili rezultati analize objektivni, vendar mi obseg naloge dopušča samo to število. Da ne bi izbor filmov vseboval subjektivnih preferenc, bom analizirala dva najbolj dobičkonosna filma iz leta 2000 in dva iz leta 2001, ter po tri najbolj dobičkonosne iz leta 2002 in 2003.

1. IDENTITETA

1.1 OBLIKOVANJE IDENTITETE IN SAMOPODOBE

Po Eriku H. Eriksonu je možno gledati na osebnostni razvoj skozi optiko razvoja posameznikove identitete oziroma samopodobe. Samopodoba je sklop predstav, pojmovanj, vrednotenj in prepričanj, ki jih nekdo oblikuje o samem sebi. Z njimi posameznik identificira samega sebe, identificira svoj lastni »jaz« (identiteta, samoidentiteta). Za vsako stopnjo osebnostnega razvoja je značilna samopodoba, ki se oblikuje pod vplivom posameznikovih osebnih in medosebnih izkušenj (stopnja psihosocialnega razvoja). Tako se na vsaki stopnji pojavi značilna identiteta in samopodoba: je izid razrešitve temeljnih psihičnih soočenj, problemov in konfliktov prejšnje stopnje, izid tega, kar je Erikson imenoval identitetna kriza (Musek in Pečjak, 1997: 238).

Pod vplivom dveh osnovnih značilnosti v iskanju identitete se oblikuje identitetni status. Prvo značilnost bi lahko označili kot zavezanost ali odločenost in pomeni izoblikovanost identitetnih občutij: posameznik, ki ima ustvarjeno jasno podobo o svoji identiteti, ima visoko stopnjo identitetne odločenosti. Druga značilnost je identitetno raziskovanje ali eksploracija. Kaže se v iskanju in eksperimentiranju z identitetnimi vsebinami (vlogami, identifikacijami, variacijami v samopodobi) (Musek in Pečjak, 1997: 240).

Identiteta posameznika je socialno in zgodovinsko konstruirana. Določa jo naša zavezanost relevantnim identitetnim projektom in moralnim karieram (Greenwood v Nastran Ule, 2000: 479). Če spremenimo svoj identitetni projekt, npr. če zavrnemo določeno moralno kariero zaradi kake druge, spremenimo tudi identiteto. Posameznik v svojem življenjskem procesu preigra več identitetnih projektov. Vsak od njih pozna svojo množico pravil, načel itd., ki se delno prenesejo v naslednje projekte, delno pa si medsebojno nasprotujejo. Identitetni projekti so torej tudi nekakšne socialne konstrukcije. So produkti konvencij, dogovorov in medsebojnih ujemanj ljudi v socialnih skupinah o tem, kaj velja kot uspeh ali neuspeh v moralni karieri posameznika. So tudi socialno-jezikovno konstruirani, ker temeljijo na socialnih dejanjih ljudi in na moralnih ocenah o dejanjih (Nastran Ule, 2000: 480).

Težnja vsakega posameznika je, da si zgradi čimbolj ugodno oceno lastne identitete torej čimbolj ugodno samopodobo, ki se po možnosti ohranja in dograjuje z novimi pozitivnimi elementi. Seveda je to le ideal, ki ga v realnosti dosega le malokdo in ga nihče v celoti ne realizira. Govorimo tudi, da posameznik gradi čimbolj pozitivno samopodobo. Samopodoba je predstava posameznika o samem sebi, o svojih sposobnostih, uspehih in neuspehih, zadolžitvah, ki ga vodi v njegovem delovanju v določeni situaciji. Za posameznika ni optimalno doseganje čim bolj popolne samopodobe, temveč doseganje čim manj travmatske in čim bolj produktivne samopodobe, torej ravnotežja med osebnimi pričakovanji ter načrti in pričakovanji okolice. Samopodobo nam potrdijo le drugi ljudje, to so tisti, ki so za nas kakorkoli pomembni ali zanimivi (Nastran Ule, 2000: 480).

Identitetni vzorci se skozi zgodovino spreminjajo, odvisno od ekonomskih, političnih in družbenih razmer, ki so ta trenutek prevladujoče. Komunizem, socializem, kapitalizem, postmodernizem: vsako obdobje ima delce prejšnje in vsaka ima nastavke prihajajoče. Tako identitete »potujejo« skozi čas, se spreminjajo, delno tudi ohranjajo ter združujejo elemente preteklosti in prihodnosti. Če bi morali opredeliti današnje obdobje, bi rekli, da živimo v postmodernizmu, v tehnološko in informacijsko prezasičenem času, ki pa se je začel že veliko prej.

1.2 POSTMODERNIZEM

Postmodernizem ima korenine v letu 1972, ki ga zaznamujejo nekatere ekonomske in politične spremembe, do novosti pa je prišlo tudi na družbeni ravni. Najprej se je termin postmoderna uporabljal v umetnosti, kmalu pa je postalo novo obdobje v zgodovini. Kot vidi Harvey je postmodernizem »nova oblika občutka«, kar pomeni drugačno poizkušanje in razumevanje modernega sveta. Poudarek je na diskurzu kot glavni sestavini družbenega življenja, značilna pa sta tudi dvom v avtonomnost osebe in obstoj absolutne resnice. Resnica obstaja le še v knjigah, kar doživljamo, si zgradimo sami iz različnih tujih identitet (Larrain, 1994: 104).

Kot se strinja tudi Baudrillard, je danes celoten sistem prežet z nedoločenostjo, hiperrealnost pa je posrkala še zadnje ostanke realnosti. Glavno načelo je simulacija in ne resničnost, ki upravlja družbeno življenje. Preplavili so nas različni modeli, po katerih hrepenimo

(Baudrillard v Larrain, 1994: 110). Človek ni več avtonomna osebnost, ki se bori za svoje pravice in stoji za svojimi odločitvami. Pravilne odločitve so za postmoderne subjekt tiste, ki nam jih sugerirajo drugi, lastno mišljenje pa je odrinjeno in dvomljivo. Postmoderne subjekt je prav zaradi svoje kompleksnosti analitično zelo zahteven, a ga je kljub temu možno opredeliti.

1.3 POSTMODERNI, ZBRKLJANI IN ZASIČENI SUBJEKT

Medtem ko je osnovna značilnost »moderne subjekta« hierarhična organizacija in centralizacija duševnih instanc, ki jo vzdržuje ponotranjeni pritisk družbene realnosti, je za »postmoderne subjekt« značilna brkljarija (*bricolage*), navidezni kaos in neidentičnost. Postmoderne subjekt je »doma narejen« duševni organizem. Ni preprosto rezultat prisvajanja in ponotranjanja družbeno danih vzorcev subjektivnosti, temveč je prav tako individualiziran, kot je individualiziran življenjski potek posameznika. Postmoderne subjekt je sestavljen podobno kot barvita preproga iz različnih živobarvnih kosov. Temu pravijo nekateri raziskovalci skrpana identiteta (*patchwork identity*) (Keupp v Nastran Ule, 2000: 487). O postmodernem subjektu moremo govoriti kot o trdni osebnosti, ki se zgradi v mladosti in ostane bolj ali manj nespremenjena. Navidezna zmeda, ki se dogaja v posameznikovi duševnosti je rezultat različnih identitet, med katerimi človek izbira, količina le-teh pa mu onemogoča končno izbiro. Rezultat je skrpana identiteta (*patchwork identity*), postmoderne človek pa je navzven 'zbrkljan'.

Tezi o zbrkljanem subjektu postmoderne dobe, o skrpani identiteti itn. pa doda znani ameriški socialni psiholog Gergen (1991) še tezo o »zasičenem subjektu« (*saturated self*) postmoderne dobe. To je posameznik, ki je »prepoln« vsega in prav zato tudi prazen. Zasičen subjekt je produkt družbene zasičenosti (*social saturation*) današnjega razvitega sveta. Po Gergenu gre za močno in globoko družbeno spremembo. Sodobne tehnologije omogočajo skoraj neopazno prelivanje videza v stvarnost in obratno. V takšnih razmerah postanejo običajni psihološki mehanizmi za pridobivanje samopodob preobloženi in zmedeni. Preštevilne so možnosti za identifikacijo z drugimi ljudmi ali razločevanje od njih (Nastran Ule, 2000: 488). Potrebna je odločitev, ki je postmoderne subjekt ob neskončni ponudbi ne zmore. Zato kopiči več različnih samopodob, ki se prelivajo in tvorijo brkljarijo. Postmoderne subjekt je zasičen, njegova osebnost pa neenotna.

Romantični subjekt 19. stoletja je temeljil na romantičnem diskurzu, ki je skušal izraziti globoke skrivnosti posameznika, ljubezen, zavezanost, inspiracijo. Moderni subjekt 20. stoletja je bil zavezan racionalističnemu diskurzu, ki je obljubljal varnost, optimizem, racionalnost, zanesljivost. Postmoderni subjekt 21. stoletja pa se veže z diskurzom, ki razkriva presenetljivo igro osebnih potencialov in povečan občutek odvisnosti (Nastran Ule, 2000: 489). Samozavest in prepričanost v svoja dejanja je le še redka lastnost, po kateri postmoderni subjekt hrepeni. To torej pomeni, da je postmoderni subjekt kljub neskončni ponudbi pri odločitvi še vedno sam, »skupinske identitete« pa naj bi bile stvar preteklosti.

Ob vsem tem pa ne smemo mimo teze, ki jo je Larrain ponudil kot alternativo. Namreč med iskanjem lastne identitete ima večina posameznikov določene značilnosti, kot so vera, spol, družbeni razred, etnija..., ki mu pomagajo identificirati se z določeno skupino. Zato je vprašljiva trditev, da danes ni več »skupinskih identitet«, da prevladuje popolni individualizem. Ne smemo pozabiti, da pri iskanju identitet vsak teži k vključevanju v skupine, zato je neizpodbiten obstoj nadidentitet, ki so vzor za člane pripadajoče identitetne skupine (Larrain, 1994: 154). Torej kljub zakrpanim identitetam, sestavljenim iz drobtinic drugih identitet, obstajajo vzorci skupinskih identitet, po katerih se uvrščamo v skupine sebi podobnih. Postmodernizem je te skupine le razbil na več podskupin, kar potrjuje tezo, da je v postmodernizmu težko najti matično skupino, zato je za postmoderni subjekt značilno iskanje lastne identitete skozi celo življenje oziroma neidentitetna identiteta.

Med izbiranjem in vrednotenjem sveta okrog nas pa moramo stvarem dati pomen in smisel, saj brez tega ne bi razumeli pravzaprav nič. To pomeni, da je reprezentacija ključna, če želimo v družbi normalno delovati in jo razumeti, zelo pomembna pa je tudi pri iskanju lastne in skupne identitete.

2. REPREZENTACIJA

Ljudje dajemo stvarim pomen preko reprezentacij, preko besed, ki jih uporabljamo, da te stvari opišemo, preko zgodb, podob, emocij, dožemanj in vrednotenj. Reprezentacije so ustvarjanje pomenov preko jezika (Hall, 1997: 10). Reprezentacija je način ustvarjanja pomenov skozi podobe in jezik, ki se nanašajo na vrsto družbenih dogovorov in nastajajo v skladu z njihovimi ustvarjalci in občinstvom. Reprezentacije vključujejo poti, po katerih se mediji poslužujejo dogovorov, načine, preko katerih občinstvo najde njihov pomen in načine, kako reprezentacija deluje in kako je uporabljena v kulturnem kontekstu. Reprezentacije nam nudijo pozicije, s katerih prepoznavamo podobe kot nam podobne ali ne. Gre za to, kako podobe in jezik aktivno tvorijo pomene glede na konvencije, ki so skupne občinstvom in avtorjem pomenov. Tako se pomeni konstruirajo preko sistema reprezentacij (Hall, 1997: 21). Reprezentacija kot kulturni proces je potrebna za iskanje osebne in skupne identitete, da si lahko odgovorimo na vprašanja: Kdo sem? Kdo bi lahko bil? Kdo hočem biti? Odgovore na vprašanja v postmoderini dobi vsakdo izmed nas išče prav v medijih, ki so postali nadomestek medosebnih pogovorov. Lahko jih razumemo kot zakladnico vseh informacij, ki nam povedo, kako je biti v koži določene identitete: uporniški najstnik, tehnični delavec ali skrben starš (Woodward, 1999:14).

Uporabniki medijev po celem svetu imamo skupno »prevladujočo kulturo«, ki jo vzamemo za svojo vedno, ko nam je posredovana. Medijska kultura postane naš virtualni dom, v katerem se počutimo varne, reprezentirane identitete pa nadomestek za lastno oblikovane identitete (Real, 1996: xviii). Najbolj gledana in najbolj priljubljena je seveda televizija, saj je edini medij, ki združuje zvok in sliko. S tem pričara navidezno realnost, ki jo radi nadomestimo za našo lastno. Identificiramo se s televizijskimi liki, reprezentacija televizijskih identitet pa je glavni vir naših lastnih identitet.

2.1 TELEVIZIJA

Televizijska reprezentacija spolov pomeni način, na katerega nam televizija ponuja podobe moškega in ženske. Zaradi vseh funkcij, ki jih televizija opravlja v sodobni družbi, je med

najvplivnejšimi sredstvi množičnega obveščanja. Sodeluje namreč pri oblikovanju družbenega okolja, družbenih odnosov in vzorcev življenja.

Pomemben, a zelo pogosto zanemarjen element družbene strukture so odnosi med spoloma, ki so ena osnovnih relacij med ljudmi. Televizijski programi imajo pomemben vpliv tudi na to področje (Verša, 1992: 24). »Če povzamemo različne raziskave o stereotipnem prikazovanju spolnih vlog na televiziji, lahko rečemo, da moški liki na televiziji nastopajo vsaj enkrat pogosteje od ženskih, da so ženski liki pogosteje mlajši od moških, da se ženske redkeje pojavljajo v vlogi pripovedovalk, da so v otroških programih moški pogosteje kot ženske prikazani kot zaposleni, da so v dramskem programu moške vloge veliko bolj raznoliko predstavljene v primerjavi z ženskimi vlogami«. Običajno so moški liki na televiziji predstavljeni kot močni, pametni, racionalni in ambiciozni. Ukvarjajo se z različnimi dejavnostmi (Erjavec, 1999: 26).

3. DELITEV SPOLOV

Da bi razumeli delitev spolov, moramo najprej razumeti spolno identiteto. Identiteta zajema celoto predstav, mišljenj in vrednotenj, ki jih nekdo ustvari o samem sebi in s katerimi identificira svojo lastno osebnost, svoj »jaz«. Pomemben del posameznikove identitete je njegova spolna identiteta, niz predstav, pojmovanj in vrednotenj, ki jih ima o sebi kot pripadniku določenega spola in o svoji vlogi. Spolna identiteta se začne oblikovati že v zgodnjem otroštvu, z zavestjo posameznika, da je ženska ali moški. Pozneje se pod vplivom socializacije in izkušenj razvija in oblikuje dalje. Izoblikovana spolna identiteta je podlaga za posameznikove medosebne odnose, še posebno za odnose s pripadniki drugega spola.

Zahodni diskurz pozna ostro razmejevanje v binarnih nasprotjih moško/žensko ter hetero/homo, ki so tudi močno hierarhizirana. Tako kategoriji moškost in heteroseksualnost zavzemata superiorni poziciji nad ženskostjo in homoseksualnostjo. Poleg problematične hierarhizacije omenjenih kategorij je pomembno poudariti tudi to, da takšna spolna (in seksualna) paradigma dopušča le natanko dve možnosti družbeno konstruiranega spola = gender, to pa sta moški in ženska. Družbeno konstruirani spol (*gender*) temelji na »naravnih resnicah« biološkega spola – in ker obstajata le dva biološka spola, sta tudi družbena spola le dva. Seveda obstaja tudi zamenjava družbenega spola (*gender*) ali pa nekakšna mešanica spolov, vendar v zahodni kulturi takšna »fluidnost« praviloma velja za deviacijo (Zorn, 1999: 181).

H. Devor pa opozarja, da temu ni čisto tako: obstajajo posameznice, ki niso dovolj »ženstvene«, da bi popolnoma zadovoljile zahteve socialne vloge ženske in enako velja tudi za moške. Biološko determiniranost spolne identitete so ovrgle tudi medkulturne raziskave, ki so pokazale, da ne obstajajo absolutne razlike v karakteristikah moških in žensk; da se mnoge karakteristike, ki jih ponavadi klasificiramo kot moške ali ženske, razlikujejo pri obeh spolih v različnih kulturah (Štular, 1998: 442).

Vsa odstopanja od »normalnih« kategorij moškega oz. ženske, ki se med seboj tudi jasno ločita, nas navaja na zaključek, da je družbeno sprejeta percepcija posameznikov in

posameznik kot moških oz. žensk stereotip. In če je že sama klasifikacija na žensko oz. moškega stereotip, je logično nadaljevanje zgodbe v smeri, da je tudi »ženskost« oz. »moškost« le kup stereotipov, ki se jih posamezniki in posameznice naučijo v teku socializacije.

Chodorow ugotavlja, da »... ideologija spolnih vlog in socializacija zagotavljata, da niti dečki niti deklice ne dosežejo stabilne identitete in polnovrednih vlog«. Nato pa izpostavi štiri komponente pridobitve moške spolne identitete:

1. moškost postane in ostane problematična;
2. pomeni zanikanje navezanosti ali odnosa, zlasti z aspekta odvisnosti od drugega;
3. represija nad ženskostjo in njena devaluacija na psihološki in kulturni ravni;
4. identifikacija z očetom je poskus internalizacije komponent vloge, ki je nejasna in je ni moč neposredno opazovati v vsakdanjem življenju (Štular, 1998: 449).

V medijih spolna vloga moških in žensk ni plastično bipolarna, saj so v vsebino vključeni homoseksualci, transvestiti in ostali, napačno imenovani »neuravnovešenci«. Mediji nam ponujajo ogromno različnih podob moškosti in ženskosti, ki gredo čez meje stereotipov, posameznikova odločitev pa je, katero identiteto si želi prevzeti. Res pa je tudi, da medijske vsebine narekujejo modo identitet, saj so v različnih obdobjih »in« različne podobe moškosti in ženskosti. Še več, ne gre samo za variacije moškosti in variacije ženskosti, vsakdanje je postalo tudi mešanje moških in ženskih elementov.

Meje so zabrisane, na kar ne bi sredi sedemdesetih nihče niti upal pomisliti. Takrat se je namreč začel pravi razkroj med obema družbenima spoloma in situacija se je še zaostila s feminističnimi gibanji. Obstajala sta dva pola, strogo ločena, ki sta bila najhujša sovražnika in moški so to kazali na precej mačističen način (Lippa, 2002). Mišice, pogum in moč so bili glavni aduti, s katerimi so se šopirili in kazali prevlado – na svoj čuden in otroški način. Kljub temu, da so spolne vloge dokaj stabilno zasidrane v celotni kulturni skupnosti, niso nespremenljive. Prav sodobni čas kaže, da se spreminjajo celo tradicionalne vloge, ki so veljale generacije, če ne celo stoletja. In videti je, da so te spremembe v današnjem času še posebno živahne, čeprav bi bilo napačno trditi, da jih prej ni bilo.

Danes, da se tudi pri moških pojavlja bistveno več obnašanj, ki so bila v preteklosti del tradicionalne ženske spolne vloge. Resnično lahko govorimo o kompleksnem preobražanju, ki

se kaže tako v opuščanju tradicionalnih vzorcev spolno tipičnega obnašanja, v menjanju teh vzorcev in tudi v oblikovanju obnašanj in vlog (Musek in Pečjak, 1997: 246).

Trditev, da je spol (*gender*) arbitraren družbeni konstrukt, je v devetdesetih že klasična feministična ideja. Argumente in dokaze o tem, da je biološki spol (anatomija) in družbeni spol (*gender*) mogoče razumeti kot dve različni kategoriji, so feministične teoretičarke našle predvsem v tistih antropoloških raziskavah drugih kultur ali preteklih obdobj, ki vsebujejo podatke o raznolikih konstrukcijah spolnih identitet in spolnih paradigem (Zorn, 1999: 180). Spol torej ne vključuje le anatomije ali telesa, ampak celo zbirko družbenih vrednot, vlog in pričakovanj. Ravno na podlagi spolno specifičnih vrednot in stereotipov se v filmu običajno konstruirata moški in ženski spol.

Ker je tema moje diplomske naloge moškost in njegove spremembe v hollywoodskih filmih, bom nekaj več pozornosti posvetila konceptu moškosti in spremembam v času.

4. MOŠKOST

Zgodovina moškosti je boj za ukrotitev in podreditev čustvenega in spolnega jaza in za prepoznavanje prevladujoče in superiorne narave razuma in misli. Vendar pa je tradicionalni koncept moškosti vse bolj ogrožen. Moška samoopredelitev in opredelitev moškosti sta se začeli spreminjati. Postali sta bolj nejasni, negotovi in raznoliki. Resničnost moške heteroseksualne identitete je ta, da je trajanje pogojeno z mnogimi strukturami in institucijami. Če so te institucije ogrožene ali postanejo šibke, potem je ogrožena in šibkejša tudi moška identiteta. Številne spremembe so spodkopale moško prevlado v določenih strukturah in institucijah (Haralambos in Holborn, 1999: 652).

Moderen svet se je umaknil postmodernemu in zdi se, kot da je »nova doba« odrezana od prejšnje. Tipične spolne vloge moškega kot skrbnika družine, lovca in bojevnika so zamenjale bolj feminilne vloge. Čustva, ki so bila včasih moškemu skorajda prepovedana, postmoderni moški ne skriva več. Prestopil je ogrado mačistične moškosti in pred njim je nova spolna vloga, ki se razlikuje od klasične. Vendar je današnji moški s svobodo dobil tudi strah pred pravilno izbiro.

Vsak dan se nam ponuja toliko novih možnosti in načinov življenja, da hkrati z občutki brezmejne svobode in navdušenja čutimo tudi strah dezintegracije. O življenju se govori kot o ogromni nakupovalnici, kjer lahko izbiramo med policami življenjskih stilov in identitet, če le imamo dovolj denarja za vse želje. Med odločanjem pa nas spremlja strah zavrnitve, zato izbiramo stile, ki so v družbi sprejeti in priljubljeni. Predvsem moški, ki naj ne bi kazali čustev in bili neustrašni, izbirajo uniformne vzorce, saj bi zavrnitev njihove »napačno izbrane identitete« s strani družbe usodno vplivala na njegov ugled in ego. Torej, če je »v modi« mačo, bom mačo in nič drugega (Jeleniewski Seidler, 1997: 33).

Danes pa moda ni več tako jasna. Heteroseksulni belci srednjega razreda sicer vedo, kaj drugi pričakujejo od njih in kaj lahko sami pričakujejo od sebe. Vendar to otežuje identifikacijo tistim, ki so odraščali ob drugačnih vzorcih moških podob in vlog (Haralambos in Holborn, 1999: 652). Tudi svet, v katerem so živeli naši očetje in mame je že davno mimo, zato so poskusi identifikacije z družinskimi liki danes tvegani. Ker pa nismo čustveno pripravljeni na

nove vzorce spolov in odnosov med njima, se pogosto zgodi, da predvsem prevladujoči moški srednjega razreda pade v stare patriarhalne vzorce, ki so danes neprimerni in zavrjnjeni.

Zdi se, kot da bi v zahodni kulturi moški različnih razredov, ras in etničnih identitet izgubili občutek in pomen moškosti. Rutherford ugotavlja, da obstajajo različni odzivi na omenjene spremembe. Pravi: «Trg je ustvaril pluralnost moških identitet; različne modele očetovstva, seksualizirane podobe moških in nove senzibilnosti.» (Haralambos in Holborn, 1999: 652). Vendar pa trdi, da lahko odzive razdelimo na dve skupini: »maščevalne moške« in »nove moške« (Haralambos in Holborn, 1999: 652).

»Maščevalni moški« poskušajo znova potrjevati tradicionalne podobe moškosti. Napadajo tiste, ki nasprotujejo že dolgo vzpostavljenim in trdnim pogledom na to, kaj pomeni biti pravi moški. Prapodoba »maščevalnega moškega« v sodobni popularni kulturi je Rambo v filmih, kot je npr. *First Blood*. Rambo se sooči s pomehkuženim svetom, polnim izdajalcev in bojazljivcev ter nečastnih požensčenih mož (Haralambos in Holborn, 1999: 652). »Maščevalni moški« v podobi Ramba odgovarja z nasiljem in poskuša uničiti vse, kar ogroža njegov pojem moške časti.

Alternativa »maščevalnemu moškemu« je »novi moški«. »Novi moški« je izraz za zatrto moškost. To je težak in neenak poskus izraziti moško čustveno in spolno življenje. Je odgovor na strukturne spremembe preteklega desetletja in na oblastnost in feminizem žensk. »Novi moški« bo npr. očetovstvo vzel bolj resno kot tradicionalni moški. Nova liberalizirana podoba moških, ki vozijo otroški voziček, sodelujejo pri rojstvih in ljubkujejo dojenčke v javnosti brez občutka sramu.

Glavna razlika med obema »moškima«, ki se je zgodila ob prehodu robate moškega v čustveno nabitega, je v potrebah in željah. Mačo ni nikoli imel lasnih potreb, kaj šele želja. Njegova naloga je bila skrbeti za potrebe drugih, na prvem mestu potešitev žeje in lakote svoje družine, pa tudi varnost. »Spremenjen« moški pa jasno, glasno in brez sramu razkrije tudi svoje potrebe in predvsem želje, ter zase tudi zelo dobro poskrbi (Jeleniewski Seidler, 1997: 57). S tem razkrije velik del svoje osebnosti, zato se ga je prijel pridevnik čustven, ranljiv.

Spremembe moškosti so se začele pojavljati že leta 1985, ko je Andrew Samuels napisal: »Analize kažejo nastanek nove vrste moškega. Je ljubeč in pozoren oče svojih otrok, je čuten in zvest mož, skrbi ga mir na svetu in okoljevarstvo; lahko bi bil vegetarijanec. Pogosto se bo

opisal kot feminist. Je hvalevredna oseba, ampak ni srečen... vedno je bil in vedno bo 'mamin sinko'...ker želi ustreči ženski.« (Tacey, 1997: 84).

V devetdesetih pa so moški na zahodu doživeli pravo »krizo moškosti«. V tem obdobju so se soočali z vedno močnejšim položajem žensk, žensko enakopravnostjo in žensko neodvisnostjo. Nežnejši spol kar naenkrat ni več potreboval moškega vodstva in pomoči in moški so tako postali »neuporabni«. »Če jih ne moreš premagati, se jim pridruži« je bilo edino, kar jim je preostalo, zato so moški začeli opravljati in prevzemati ženske družbene vloge (Messner, 1997: 9). Od tod skrbno očetovstvo, čustveni izlivi in nežnost.

Ob spremembi v demokratični kapitalistični družbi na Zahodu v osemdesetih in devetdesetih se je spremenila tudi moška identiteta. Zaposlitve se ne delijo več na moške in ženske, starševstvo je naloga tako matere kot očeta, možnost izobrazbe je enaka za oba spola, ženska pa pogosto prevzame vlogo »gospodarja hiše«. Te spremembe so usodno vplivale na samozavest moških in prvič v zgodovini njihova premoč nad žensko ni več samoumevna. Mlajši moški so zato pogosto ranljivi in prestrašeni (Jeleniewski Seidler, 1997: 2).

4.1 80-a

Moškost osemdesetih je zapovedovala moško samostojnost in samozadostnost, kjer ni bilo prostora za čustva in pogovor. Ves prostor so zasedle močne mišice! Bojevnik je oseba, ki brani svoje območje s fizično močjo. Vendar kaj je tisto, kar brani? Brani predvsem svoje telo pred ranami, ki bi mu jih zadal sovražnik ni brani svoje imetje, pod kar je mišljena družina, hiša, zemlja. Kako pa je zaščitena osebnost? Tudi ta je dobro varovana za masko neustrašnosti in nepremagljivosti (Pease, 2000: 136). Nobenega strahu ni, da bi kdo lahko ranil moškost, ki je skrita in potlačena globoko v moški osebnosti. Vendar skrita osebnost je bila ranjena in celo premagana. To se zgodi na prehodu v devetdeseta. Krivec? Ženske. Ženske so v tem času zahtevale enakopravnost in neodvisnost, kar je bila neposredna grožnja moški prevladi. Kljub temu, da so z mišicami poskušali »prestrašiti« ženske, so izgubljali svojo moč. Ob koncu osemdesetih so se spolne vloge spremenile in prišlo je obdobje čutečega moškega.

4.2 90-a

V devetdesetih smo bili priča grožnji moškosti kot družbeni praksi, kot posledica pa je nastalo ogromno različnih moškosti, prilagojenih novim razmeram. Enolična moškost je tako postala preteklost, to pa je pomenilo začetek pluralnosti in trendov moškosti (Jeleniewski Seidler, 1997: 4). Moški je postal notranji bojevnik, saj se je bojeval z lastno osebnostjo, ki je privrela na dan. Čustva so dobila zalet in nič jih ni moglo ustaviti.

Moški devetdesetih so bili pogosto zmedeni glede svoje moške vloge. Včasih so se preveč identificirali z ženskimi strahovi in bolečinami, tako da so sovražili svoje očete in moške na splošno, kot da sploh ne bi želeli biti moški. Posledično je bilo širše kulturno prepričanje, da so moški neuporabni in da ženske zmorejo tudi brez njih (Jeleniewski Seidler, 1997: 6). V tem času so si ženske izoblikovale močno samopodobo in postale samozadostne. Niso več potrebovale moškega zaščitnika in lovca. Bile so navdušene nad samostojnostjo, moška vloga pa se je drastično spremenila. Čustva so bila trend devetdesetih, ki je preko medijev tako rekoč čez noč postal prevladujoč.

S strani medijev so bila devetdeseta prelomna, saj se je odprl nov pogled na moškega, kar so seveda velikopotezno izkoristili. Težko je bilo premagati kulturno homofobijo, ki je čustveno enačila z feminilno. V filmih devetdesetih lahko od moškega pričakujemo zahtevo po čustveni in spolni zvezi. Moški naj bi se rešil okov mačizma in priznal strah pred intimnostjo, ki jo je v osemdesetih tako skrbno prikrival (Jeleniewski Seidler, 1997: 131). S tem, ko se je soočil s svojimi strahovi in jih s časom tudi premagal, je dokazal, da se lahko spremeni ne samo znotraj sebe, ampak tudi v odnosu do drugih. Nikoli pa si ni oprostil, da je s tem izgubil velik del svoje moči in nadzora.

Kako se je moški v tem »prehodnem« obdobju, ko se je soočil z notranjimi nasprotji, počutil, je zelo dobro izrazil Howard Cooper:

Lahko bi rekel, da trpim zaradi razdvojene osebnosti. V meni sta dve sili, ki vlečeta vsaka na svojo stran. Prvo občutim kot prvinsko moškost v vsej svoji moči. Sem manipulativen, egocentričen in moram biti dominanten in avtoritativen. Razum in logika sta glavni... Drugo pa občutim kot čustva in nežnost, sanje, kreativnost, fantazijo... intuitivno, nežno in močno. Ko v meni prevladuje ta sila, nisem manipulativen in posesiven. Ta sila je močno ženstvena in moj ego se ukloni moči, ki je večja od mene (Cooper v Jeleniewski Seidler 1994: 55).

Kot sem omenila že prej, so bili mediji tisti, ki so moškost osemdesetih in njegovo spremembo na prehodu v devetdeseta reprezentirala v medijih. Mediji so nato sami izoblikovali podobo moškosti, ki je do neke mere odsevala realnost, a je bila na platnih prikazana veliko bolj plastično in enolično kot v realnosti. To je razumljivo, saj film od svojega začetka dalje like prikazuje stereotipno, zato je reprezentacijo moškosti v določenem obdobju tako zlahka prepoznati.

5. FILM

Konstrukcija medijske realnosti je izbrana in ponujena podoba s strani akterjev množičnih medijev, ki oblikujejo in posredujejo določene segmente sveta, vsakdanjega življenja, simbole in podobe, ki lahko v očeh posameznikov zavzamejo pozicijo realnosti in vplivajo na njihovo percepcijo sveta (Bašič v Čmaj, 2003: 10). Film je del družbene strukture, njegove ideje, podobe in informacije pa so pomemben vidik kulture. Družbena struktura ima vpliv na kulturo, kultura pa vpliva na družbeno strukturo. Film kot kulturna industrija se odziva na povpraševanje družbe po razvedrilu. Ustvaril je okus za široke množice, saj ponuja obilje ljubezni, pustolovščin in zločinov, ki jih gledalci povezujejo s svojim vedenjem v življenju. Zaradi svoje komercialne narave mora vsebovati določen količino vsebine, ki je občinstvu znana, domača, razumljiva in jo občinstvo zato tudi pozitivno sprejema. Ne sme preveč odstopati od navad in običajev občinstva, ne sme biti nerazumljiv in ne sme vsebovati nepopularnih tem. Če bi film preveč odstopal od navad občinstva, bi občinstvo ob gledanju filma postalo zbegano.

Film je prilagojen okusu občinstva, načinu razmišljanja v družbi in torej družbo »zrcali«. Tudi filmi, ki vsebujejo le konvencionalnost, občinstvu niso zanimivi. Privlačne in zanimive jih naredijo novosti, ki so ustvarjene z določenimi pripovedmi ni drugimi sredstvi. Tako film razen tega, da družbo »zrcali«, stimulira inovacije, prispeva k spreminjanju družbeno-kulturne klime in s tem družbo »oblikuje« (Jowett in Linton, 1989: 83).

5.1 VPLIV FILMA NA DRUŽBO

Film danes, kot ostali drugi množični mediji, predstavlja družbeno realnost, je vir standardov, modelov in norm. Prenaša sporočila, ki govorijo o tem kaj je novo in moderno. Pri tem gre za nove in moderne dobrine, ideje, tehnike in vrednote, katerih prejemniki so ljudje z vrha in dna družbene lestvice ter ljudje iz mest in podeželja. Ima torej vlogo socialne integracije, ki je normativna. Socialna integracija se kaže v njegovi sposobnosti združevanja razpršenih posameznikov znotraj velikega občinstva. Normativnost socialne integracije pa pomeni, da imajo vsi posamezniki skupine vrednote in norme (McQuail, 1994: 69).

Preučevanje podobe spolov v medijih je pomembno zaradi vpliva teh podob na oblikovanje stališč gledalcev, bralcev in poslušalcev do vlog spolov v dejanskem življenju. Ker imajo mediji socializacijsko in izobraževalno funkcijo, je pomembno, kakšne reprezentacije spolov nam ti ponujajo. »Nenehno ponavljanje omejenega števila vlog, v katerih nastopa ženska, pri gledalcu in gledalki utrjuje stereotipne predstave o ženskah in moških. Enodimenzionalno prikazovanje žensk zožuje število vzorcev družbenega obnašanja, s katerimi se gledalke lahko identificirajo« (Verša, 1992: 30). Vprašanje pa je, kaj filmi prikazujejo v resnici. Je zgodba v filmu res takšna, kakršno je življenje, ali je življenje takšno, kakor nam prikazujejo filmi? Kaj je resnično in kaj je prikazano? Čeprav bi si želeli, da je film prikaz resničnosti, mnogi menijo, da je ravno obratno. In koga krivijo? Hollywood.

6. HOLLYWOOD

Hollywoodski je že dolgo razumljen kot tovarna sanj, saj so zgodbe filmov predvidljive, naivno lahkotne in izraziti črno-bele, zgodba pa se v 90 odstotkov (www.imdb.com) primerih zaključi s srečnim koncem. Reprezentacijo vlog obravnavam v nadaljevanju, pred tem pa bom skušala najti razloge zgodb hollywoodskih filmov v ameriški kulturi..

6.1 AMERIŠKA KULTURA

Amerika je neprimerljiva s katero koli drugo, saj je v zgodovini odigrala več pomembnih vlog kot samostojna velesila. Vedno je bila razumljena kot nepremagljiva enota, ki se odziva na dražljaje znotraj in zunaj državnih meja. V prvi in drugi svetovni vojni se je izkazala kot uspešna in taktična vojaška premoč, a kaj se je zgodilo v Vietnamu?

Osem let se je pol milijona vojakov, opremljenih z najnovejšo vojaško tehnologijo bojevalo brez vzroka. Niso vedeli, ali se borijo proti ideologiji, ekonomiji, hegemoniji, sovražnosti ... Niso poznali imen vasi, kjer so se borili. Niso vedeli, ali so te vasi kritične ali ne. Niso poznali strategij. Niso poznali pogojev vojne in pravil poštenega boja. (O'Brien v Campbell in Kean, 1997: 257).

Mediji ob tem niso ostali ravnodušni, saj so posneli kar nekaj filmov z vietnamsko tematiko, prikrojeno ameriškim pričakovanjem. Kot je napisal O'Brien v knjigi *American Cultural Studies* (Campbell in Kean, 1997: 257), so mediji poskrbeli, da je od zgodovine ostalo samo tisto, kar so si Američani hoteli zapomniti. »Spomini se ohranijo v zgodbah, ki so večne. Zato sploh so zgodbe. Zgodbe so zato, da združijo preteklost s prihodnostjo ... Zgodbe so večne in ko je spomin izbrisan, ne ostane nič drugega, samo zgodbe.« (Campbell in Kean, 1997: 257). Zato v ameriških filmih z vietnamsko tematiko skorajda ni videti konca zgodbe, ki bi prikazal Američane kot poražence. S tem se je slepil, ohranil in okreplil ameriški ego.

Eden ključnih mož, ki je Ameriki povrnil samospoštovanje in zaupanje v lasten narod, je bil Ronald Reagan, predsednik Združenih držav Amerike od leta 1980 do leta 1988. A proti koncu osemdesetih je tudi to začelo bledeti, ko so začele ekonomske in gospodarske panoge začele slabeti. Tako ekonomska kot tudi gospodarska veja nista nikoli propadli, posledice so

bile drugje. Pojavil se je občutek fragmentiranosti, zato je bilo težko trenutno stanje izboljšati, prav tako pa je bil zaviran napredek (Preston, 1997: 133). V zgodnjih devetdesetih se je Amerika pod pritiskom še naprej razcepljala. Američani so poskušali najti svojo vlogo v svetu, vendar jim pod vodstvom Georga Busha to nikakor ni uspelo (Campbell in Kean, 1997: 304). Šele leta 1992, ko je na predsedniški stol sedel Bill Clinton, je Amerika ponovno našla upanje v svetlo prihodnost in si ob tem povrnila samozavest ter vodilno gospodarsko, ekonomsko in ideološko moč v svetu.

Upoštevajoč vse to moramo Ameriko razumeti kot zapleteno in večobrazno besedilo, kot roman ali film z več različnimi osebami, od katerih vsaka pripoveduje svojo zgodbo. In kot v vsakem besedilu so tudi tu notranje napetosti, drame in nasprotovanja, ki skupaj tvorijo, kar bi lahko poimenovali identiteta (Campbell in Kean, 1997: 20). Preko hollywoodsega filma se je Amerika vedno poskušala prikazati v najboljši luč. Na eni strani lik glavnega junaka, protagonista, ki se bori za dobro svojega naroda, na drugi strani pa tuji sovražniki, ki so kljub svoji moči na koncu premagani. S tem se je dvigovala ameriška kultura, ki je v hollywoodskih filmih tako prozorna.

6.2 »NOVI HOLLYWOOD«

Doba »Novega Hollywooda« se začne pojavljati v sedemdesetih, ko hollywoodski mašineriji že grozi propad filmske industrije. Vendar zgodi se preobrat, ki ne samo reši film, ampak mu da drugačen pomen. Kino dvorane preselijo v nakupovalna središča, Spielberg posname film *Jaws* (Žrelo) in prvič v zgodovini smo priča, da lahko film v treh dneh zasluži 48 milijonov dolarjev. V sedemdesetih film nekaj pomeni. Z osemdesetimi pridejo VCR-ji (videorekorderji) in kabelska televizija, kar je vzrok za pravo filmsko evforijo. Filmske zvezde, kot so Tom Cruise, Mel Gibson, Sylvester Stallone in Arnold Schwarzenegger zaslužijo 20 milijonov dolarjev za en film, filmska industrija je spet visoko dobičkonosna (Cook in Bernink, 1999: 104). Trend se ponavlja tudi v osemdesetih. Kakšni pa so sploh bili filmi v tem času? V sedemdesetih je prevladovala fascinacija in v vseh film je bila tehnološka novost s posebnimi efekti. Kakšen pa je hollywoodski film v 80-ih in 90-ih?

6.3 HOLLYWOOD 80-ih in 90-ih

V številnih hollywoodskih filmih junaki in junakinje nimajo več zgolj tradicionalnih spolnih vlog. To ne pomeni, da konstrukt spolne razlike ni več gonilna sila mnogih filmov; gre za to, da poleg elementov reprodukcije tradicionalnih spolnih vlog v filmih najdemo tudi elemente subverzivnosti tradicionalnega spolnega reda (Zorn, 1999: 175). Seveda je razlaga filma v vsebinskem pogledu odvisna od vsakega posameznika, za analizo moškosti v filmu pa je zanimiva razlaga feminističnih teoretičark, katerih vpliv je bil na začetku osemdesetih zelo močan.

Feministične teoretičarke filma, kina in popularne kulture pogosto opozarjajo, da je pogled oziroma struktura gledanja (*the gaze*) maskulina. Prav ta pogled, ki je maskulini pogled, je glavni mehanizem nadzora. V tem vzorcu je heteroseksualni moški tisti, ki kontrolira (erotični) pogled, usmerjen na žensko, ki funkcionira kot objekt tega pogleda. Pogled v kinu je maskulini pogled, obstajajo pa tri vrste: kamera pogosto gleda ženska kot pasivne objekte, ki jih pogosto usmerjajo moški; pogled moških igralcev v filmu je strukturiran tako, da ima ta pogled določeno moč; in za pogled gledalca se predpostavlja, da se moško identificira s kamero in vojeristično gleda ženske, ki pogosto delujejo stereotipno (Penley v Zorn, 1999: 175). Feministična teorija v devetdesetih in že prej vključuje poleg študij ženskih tem tudi študije spola in študije o moških in maskulini. V ZDA se je v osemdesetih, z drugim valom ženskega gibanja, izoblikovalo »gibanje moških« (Penley v Zorn, 1999: 183). Kritiziralo je tradicionalne moške vloge in pričakovanja, ki jih pred moške postavlja severnoameriška družba. Za feministično razlago filma in reprezentirane moškosti so bile analitične ugotovitve neprijazne do moškega spola, kar pa je morda tudi namen njihove analize.

Lahko pa na interpretacijo filma gledamo kot na preprosto tržno oziroma komercialno naravnost filma, ki ponuja tip hollywoodskega moškega, ki ga trg – to je tudi ženski del občinstva, danes zahteva (Zorn, 1999: 177). To je moški z mehkim srcem, ki ljubi in potrebuje žensko. Vsebino omenjene »nežne« moškosti v hollywoodskem filmu bi prav gotovo lahko pripisali vplivu feminizma na »mainstream« in zahtevo po politični korektnosti v ZDA.

Zelo pomembno analizo hollywoodskih filmov je v knjigi *Hard Bodies. Hollywood masculinity in the Reagan Era* napisala Susan Jeffords. Presentacijo maskulini v filmu analizira tako,

da primerja prikaze moških v osemdesetih in devetdesetih. Ugotavlja, da je bojevnik, oboroženega, mišičastega, neodvisnega moškega – heroja iz osemdesetih zamenjal bolj ljubeč, skrben, čuten in zaščitniški, družinski moški devetdesetih, ki je celo sposoben spremembe identitetne pozicije ter tistih vzorcev vedenja in razmišljanja, ki so vezani na spolno specifična pričakovanja. Pomemben premik je nastal tudi v prikazovanju moških teles. Telo moškega v osemdesetih je prestalo razbita stekla, eksplozije, udarce, padce iz letala, in še vedno je junak lahko ujel »bad guys«. V devetdesetih se maskulino herojstvo spremeni; moški dobi občutke, želi pripadati družini ali pa družino rešuje, ščiti ipd.

Po besedah Jelke Zorn (1999: 184) gre torej v hollywoodskih filmih 80-ih ni 90-ih za rušenje spolnih stereotipov, moških in ženskih, ali za rušenje meja v predpisanih različnostih med spoloma. Z mešanjem ženskih in moških elementov je načeta samoumevnost konstrukta dveh spolov. Ali rečeno še drugače, filmsko »poigravanje« s spolno razliko in premeščanje te razlike zadeva ob sam konstrukcijski sistem spolne paradigme – spolni diforizem zahodne kulture. Politični učinek rušenja spolnih stereotipov ni le v večji prisotnosti in normalizaciji različnih netradicionalnih spolnih identitet v javnem diskurzu, ampak tudi v odpiranju poti za normalizacijo različnih oblik seksualnosti.

Skozi zgodovino se struktura zgodb ni bistveno spremenila. V središču je vedno junak, glavni lik, protagonist, ki je dober po srcu. Bralec, poslušalec ali gledalec se z njim identificira in je na njegovi strani, ko se junak za svoj prav bori z antijunakom, drugim polom zgodbe. Glavni junak je tudi središče moje diplomske naloge.

6.4 JUNAK

Himmelstein (1994: 198) junaka (ang. hero) definira kot moškega superčloveške moči, poguma ali zmožnosti, dane od bogov. V antičnih časih je bil junak nesmrten polbog, ki je bil otrok boga in človeka. Kasneje je junak postal smrten, a se je, če je umrl, lahko vrnil nazaj zaradi svoje dobrote, poštenosti in ker je bil edini, ki je lahko rešil npr. svet. Te moške so postali nacionalni ali lokalni junaki. Vendar herojska dela kmalu niso ostala enaka. Junak je začel uporabljati zvijače in s svojo pretkanostjo ugnal še tako zahrbtnega sovražnika – antiheroja (Odisejev lesen trojanski konj). Svet klasičnega junaka je bil krut, heroj je bil neprestano v smrtni nevarnosti. Junak je predstavljal natančno definiran sistem vrednot, kjer

na koncu dobro premaga zlo, junak pa s pomočjo višje sile na svetu spet vzpostavi red. junaki so socialni tipi, ki reprezentirajo vloge tistih, ki so v družbi sprejeti kot najboljši. S tem se gradi podoba o dobrem človeku, ki je v čistem nasprotju s slabim. Zato junaki ne morejo obstajati brez drugega pola, brez hudobnežev in bedakov (fools). Hudobneži so predstavljeni kot grožnja družbi, zato so težji za premagovanje. Junak tu pokaže svoje fizične lastnosti. Z »bedaki« opravi lažje in hitreje, so za popestritev zgodbe, junak pa se izkaže v svojih verbalnih in intelektualnih sposobnostih, ko nasprotnika premaga v besednem dvoboju.

Ena pomembnejših, ki obravnava problematiko moškosti v hollywoodskih filmih in spremembe v reprezentaciji, je knjiga *Hard Bodies. Masculinity in the Reagan Era* avtorice Susan Jeffords. V knjigi preučuje moškost osemdesetih in devetdesetih ter vzroke za nastanek ene in druge. Moškost razdeli na dve časovni obdobji ter prehodom med obema. Za vsako obdobje z analizo najboljše gledanih filmov pride opredelitve moškosti določenega obdobja. Reprezentacijo moškosti v filmih povezuje tudi s takratnimi političnimi razmerami in osebnostjo ameriškega predsednika, ki nam bi vplivala na reprezentacijo moškosti glavnega junaka. Nekateri so povezavo filmske vsebine s političnim stanjem ZDA ostro kritizirali, zato bom do ugotovitev S. Jeffords tudi sama skeptična.

7. SUSAN JEFFORDS: »HARD BODIES. HOLLYWOOD MASCULINITY IN THE REAGAN ERA«

Leta 1980 je bil za predsednika ZDA izvoljen Ronald Reagan. Še preden je sedel na predsedniški stolček, je bil v Ameriki zelo priljubljen kot guverner in ljudski človek, po izvolitvi pa se je njegova popularnost samo še stopnjevala. Leta 1980, ko so bile volitve, Američani kot narod niso bili prepričani, kakšno vlogo si želijo in sploh lahko igrajo v svetu. Ekonomsko in gospodarsko je bila Amerika šibka, zato so si želeli predsednika, ki bi bil odločen in pogumen. Potrebovali so temeljite spremembe... potrebovali so Ronalda Reagana. V dveh mandatih, od leta 1980 do leta 1988, je Ameriki povrnil duhovno moč in in vero v ideale. Američani so si opomogli tako ekonomsko kot tudi moralno. Državljanom je vlivljal pogum in jih bodril, kot vzornika pa je postavil kar samega sebe. Reaganov svetovalec Martin Anderson meni, da je Združene Narode popeljal nazaj v dobre čase, ko je okrepil vojaško moč, ekonomsko raven in svobodo ljudi. Ameriko je naredil kot zgled dobre družbe. (Jeffords, 1994: 4) Eden od vzrokov, da je bil Ronald Reagan tako vpliven in priljubljen, je bila tudi njegova kratka kariera filmske zvezde Hollywooda. Od tod govorniški talent, čut za ljudi, izpiljena mimika in vtis zaupanja vredne osebe. Bil je človek, ki bi ga otroci želeli za očeta, ženske za moža, moški za soseda, babice za sina in politiki za svojega voditelja. Hollywoodski film moramo namreč razumeti kot največji distributer podob v državi, kar pomeni, da konstruira ameriško nacionalno identiteto. In prav Ronald Reagan je potrdil, da konstruirana identiteta filma deluje tudi v realnosti in postane ideal. Reaganova podoba je bila model moškosti v osemdesetih, vzor vsem moškim, ki so želeli biti moški.

V obdobju Reaganovega predsedovanja je bil glavni junak hollywoodskih filmov bel moški v vlogi akcijskega junaka. Z golimi rokami in jeklenimi mišicami se je tepel za svoj prav in za dobro ljudi (Jeffords, 1994: 12). Ti filmi so zagotavljali vizualne užitke, zgodbe pa so bile preproste in predvidljive, utrjevale so nacionalno kulturo ter dvigovale samozavest ameriškim gledalcem. Neameriškim gledalcem po vsem svetu pa so ti filmi prikazovali moč ameriškega naroda in s tem gradili strahospoštovanje do Amerike. V filmih se jasno kaže želja Američanov po superiornosti.

Dokaz sta dva najbolj gledana filma osemdesetih: *First Blood* (1982) in *Die Hard* (1988). V obeh filmih je glavni junak bel moški mišičaste postave, ki kljubuje vladi in institucionalni birokraciji. Predstavlja zahteve in želji povprečnega človeka, ki mu birokratske ovire

preprečujejo reševanje družbenih problemov. Največji problem je seveda birokracija, ki je skozi čas izgubila stik z ljudmi in zato ne razume junaka. Junak pa je odposlanec ljudstva, rešitelj, ki bo svojemu narodu povrnil svobodo (Jeffords, 1994: 19). Skozi nacionalne vzorce moškosti se vzorec prenese na lokalno in celo osebno raven. Junak akcijskih filmov postane vzornik vsem dečkom in moškim, s tem pa se oblikuje bojevniška, mišičasta moškost osemdesetih.

Idealno telo osemdesetih je bilo »hard body«, močno, mišičasto, izklesano telo. Bilo je glavno orožje proti fizičnim in verbalnim(!) napadom. Preneslo je vse poškodbe, rane in bolj kot je bilo krvavo, bolj nepremagljiv je bil junak. Mišičasto telo ni kazalo samo moči junaka, ampak tudi moči države, mišice so postale sinonim Amerike. V osemdesetih je imel hollywoodski film terapevtske razsežnosti, saj so se gledalci akcijskih filmov identificirali z mišičastimi junaki, ugodje ob pogledu na krvavo zmago pa je pomirjujoče delovalo na nesigurno osebnost ameriške identitete (Jeffords, 1994: 27).

Najbolj popularen junak osemdesetih je bil Rambo, ki ga je odigral Sylvester Stallone v treh filmih *First Blood* (1982), *Rambo: First Blood, Part 2* (1985) in *Rambo III* (1988). Glavni junak John Rambo je vietnamski veteran z mirnim in brezčustvenim obrazom, kar lahko razumemo kot posledice krute vietnamske vojne. Spomini vojne se mu neprestano prikazujejo pred očmi in očitno je, da bi rad poravnal »stare račune«. John Rambo je utelešenje Amerike, ki si zaradi poraza v Vietnamu nikoli ni povsem opomogla. Skozi film spreminja zgodovino in se prikazuje kot zmagovalka – zdravljenje prizadetega ega (Jeffords, 1994: 31). Vendar so znotraj treh filmov opazne razlike glede borbenosti in iskanja pravice s pestjo. V prvem filmu se Rambo bori in pretepa brez pomislekov, v drugem filmu je količina udarcev že manjša, v zadnjem pa junak Rambo boj celo odkloni in se upira, dokler ne postane neizogibno in osebno (»personal«).

Rambo pa ni edini junak osemdesetih. Prav tako priljubljen in gledan film Reaganove dobe je *Die Hard* (1988). Tudi v tem filmu je junak določen s svojim telesom, s katerim premaga sovražnike in osvoji gledalce. Fokus filma je njegovo telo, ki je bolj pomembno od zvitosti, pameti in izkušenj. V filmu *Die Hard* (Bruce Willis) je kot sovražnik oziroma nesposobnež prikazana vladna birokracija, ki jo je Ronald Reagan ostro kritiziral (Jeffords, 1994: 59). Člani vladne birokracije naj bi glavnemu junaku pomagali, vendar mu sprva ne verjamejo in

delujejo celo proti njemu, kasneje pa mu sicer pomagajo, vendar mišičasti junak pomoči ne potrebuje več.

Povsod je prisotna močna povezanost med politiko in filmsko vsebino. Osemdeseta so bila politično uspešna, predvsem glede ameriške identitete. Amerika si je spet pridobila samozavest, pa čeprav skozi razkazovanje mišic in fizične moči. Vendar to ni moglo trajati večno, že med leti 1980 in 1989 je opaziti spremembe. Po koncu Reaganovaga mandata leta 1989 pa so se zgodile spremembe, ki so bile usodne za mišičaste junake akcijskih filmov. Predsednik je postal George Bush. Moškost je dobila nove vrednote: družina, čustva in medosebni odnosi (Jeffords, 1994: 91).

George Bush je bil pravo nasprotje Ronalda Reagana. Bil je tih, diplomatski, daleč od dobrega govornika. Še več, stavkov pogosto ni dokončal, zato je veliko stari »obviselo v zraku«, kar se je kazalo tudi v načinu predsedovanja. Njegovi govori so bili medli in predvidljivi, točke, na katere se je znova in znova opiral, so bile družina, konservativnost, čustva in medčloveški odnosi (Jeffords, 1994: 93). Ljudje se z njim niso mogli in niso hoteli enotiti, saj jih ni znal prepričati in vlti zaupanja. To pa se je kazalo tudi na filmskem platnu.

Najbolje prodajani film leta 1989, ki je nazorno prikazal Bushev prihod, je film *Batman*. Ta film bolje kot vsi ostali izrazi težavo moške identitete v »postreaganovi dobi«. Batman, ki ga igra nič-kaj-preveč-junaški Michael Keaton, je razdvojena osebnost. Bruce Wayne/Batman predstavlja razdvojeni moški ideal zunanje moči in notranje dobrote, ki jo je Ronald Reagan odlično združeval, George Bush pa ločil (Jeffords, 1994: 96). Razlika med obema likoma ne bi mogla biti bolj jasna. Batman je samozavesten, mišičast, nepremagljiv in močan. Bruce Wayne je negotov, ranljiv in osamljen. Vendar Batmanove mišice na grozo junakov osemdesetih niso prave. Batman nosi oklep, kostum, ki ga varuje in daje identiteto junaka. Ko pa jo sname v temnih kletnih prostorih ogromnega dvorca, postane ljubeč in nežen samotar. To je odsev (*reflection*) Busheve podobe, ki igra trdnega in odločnega predsednika, ko pa sname predsedniško masko, je ljubeč mož in skrben oče.

Ko je predsednik postal G. Bush, so se razlike kazale tudi drugje. Pomembna razlika med »reaganizmom« in »bushizmom« je odnos do tehnologije. Medtem ko je v osemdesetih tehnologija veljala za slabo, škodljivo in odvečno (naravne mišice so bile dovolj), po letu 1989 tehnologija izgubi negativni prizvok. Že v filmu *Robocop* (1987), kjer je od živega

človeka ostala samo glava, telo pa je iz jeklenega mehanizma, sta združeni najboljša tehnologija in človeški um, skupaj pa tvorita nepremagljivo telo. Razlike so se pokazale tudi v odnosu do zakona. Za razliko od junakov osemdesetih, ki so kršili zakon za dosego višjega cilja, Robocop spoštuje zakon, še več, zakon je zanj vodilo (Jeffords, 1994: 110). Medtem ko je bil Rambo junak zato, ker ni ubogal birokracije in je stvar rešil na svoj način, je Robocop junak zato, ker se ravna po zakonu.

Robocop nosi pomembno sporočilo, ki zaznamuje prehod iz osemdesetih v devetdeseta. Junak ni zato, ker je programiran robot s človeškimi možgani. Junak postane šele v trenutku, ko se spomni, da je bil nekoč človek iz mesa in krvi. To je odločilni trenutek, ki zaznamuje konec akcijskih filmov, v katerih je bilo glavno orožje mišičasto telo. Ko se Robocop spomni, da je bil včasih človek s čustvi, mišice in moč nista več pomembni. Junak nas pusti v svojo notranjost in se nam razkrije kot čuteč človek. Sporočilo *Robocopa* in napoved nove moškosti je jasno: samo s tem, ko se spomniš, kdo v resnici si – čuteč moški – je lahko družba kot celota rešena. Ljubezen do družine in iskrenost do samega sebe je novo vodilo moškosti na pragu devetdesetih (Jeffords, 1994: 112).

Do leta 1991 je v Hollywoodu zanimanje za pravice posameznika, skupin in naroda izginilo, nadomestila pa ga je družbeno manj problematična tema – zavezanost družini. Hollywoodski film, ki je plastično prikazal prehod od brezčustvenega borca za pravice do nežnega in razumevajočega očetovskega lika, je film *Kindergarten Cop* (1991). Da bi bil prehod še bolj nazoren, je glavno vlogo dobil Arnold Schwarzenegger, ki je v osemdesetih hladnokrvno pobijal nasprotnike in ni kazal nobenih čustvenih znakov. Govoril je bolj malo, njegova glavna naloga je bilo kazenje mišic in njihove moči. V filmu *Kindergarten Cop* pa začne govoriti, še več, začne se pogovarjati z drugimi in sicer otroki. Začne jih poslušati, razumeti in čutiti. Na začetku filma je sicer John Kimble še vedno junak osemdesetih. Močan, neobrit, krut in odločen. Je samotar, ki sam piše pravila, je samozadosten in ne potrebuje družine ali partnerja. Z drugimi besedami je tipičen junak iz osemdesetih. A do konca filma pusti službo policaja in postane vzgojitelj v vrtcu. Sporočilo? Mišičast in krut moški osemdesetih bi bil raje čustven oče kot krvav bojevnik. Film razlaga, da moški iz osemdesetih ni bil tak po lastni izbiri. John Kimble je želel biti samo policaj, pokvarjeni kriminalci pa so ga prisilili, da je uporabil nasilje (Jeffords, 1994: 144). Problem vseh mišičastih junakov je v tem, da so svojo službo opravljali predobro, pri čemer ni ostalo nič časa za njihove družine, ki so jih zapustile. John Kimblu se je zgodilo enako, a je za razliko od junakov osemdesetih pokazal, kako zelo

mu je za družino žal. Junaki osemdesetih so reševali narod in družbo, junak devetdesetih rešuje samega sebe. Film *Kindergarten Cop* potrdi, da se moški lahko spremenijo in da so globoko v sebi resnično ljubeči in prijazni.

Izziv devetdesetih je bil spremeniti moškost in ameriško identiteto. Filmi so to množično prikazovali skozi transformacijo mišičnjaka v ljubečega moža. Eden najbolj prodajanih filmov devetdesetih je bil *Terminator 2: Judgement Day* (1991). Tudi v tem filmu se mišičasti in jekleni mačo spremeni v družinskega človeka. Prvi film *The Terminator* (1984) je zadovoljil vse gledalce, lačne akcije in spopadov, kjer ni manjkalo mišic in moralnih načel. Dobro je zmagalo nad slabim in to je bilo dovolj za najbolj prodajani film osemdesetih. V devetdesetih pa so se ljudje naveličali krvi in udarcev, želeli so več. Želeli so razvoj moškega v drugo smer (Jeffords, 1994: 156). Mačo osemdesetih je povzročil svoji družini bolečine, saj je svoje življenje posvetil preganjanju kriminala, zdaj pa je nastopil čas, da se posveti svoji družini. Terminator ponudi razlago, zakaj se moški osemdesetih spreminjajo: naučili so se, da so star način nasilja, racionalnost, samozadostnost in usmerjenost k enemu cilju uničujoči ne samo zanj, temveč za celotno družbo. In rešitev? Glede na film o Terminatorju je rešitev sprememba na podlagi preteklih izkušenj. Novi moški naj misli s srcem in ne z glavo – ali računalniškimi čipi.

Zmotno je misliti, da devetdeseta zanikajo moškost osemdesetih, da jo zavračajo in obsojajo. Moškost devetdesetih in novega moškega moramo razumeti kot nadgradnjo mišičastega junaka osemdesetih (Jeffords, 1994: 196). Tudi mišičasti junak ni bil slab človek, boril se je za pravice nedolžnih in nemočnih ljudi, pomagal je drugim in nikdar storil žalega dobremu človeku. Tudi slabih ljudi ni kar brezsrčno pobijal, vedno je samo ranil, pa še to samo v samoobrambi. Nova moškost je neke vrste nadgradnja moškosti osemdesetih, saj je junak še vedno na strani zakona in še vedno se bori za druge, vendar tokrat za družino ne s silo in mišicami, ampak z ljubeznijo in sočutjem.

Ko sem omenila že prej, so avtorico obravnavane knjige Susan Jeffords nekateri kritizirali in obsojali, da je povezava filmske vsebine s političnim stanjem poenostavljena. Ob njenih trditvah se mi je zastavilo kar nekaj neodgovorjenih vprašanj, na primer kako bi predsedniška identiteta našla pot v reprezentirano moškost glavnega junaka? Kdo vpliva na koga? Teoretika Cook in Bernink sta si postavila podobna vprašanja in v kritiki Jeffordsove knjige predstavila svoja stališča do reprezentirane moškosti hollywoodskih filmov.

8. KRITIKA

Kritika Jeffordsove se nanaša predvsem na strukturo zgodbe filma, ki naj bi odsevala politično situacijo tistega časa. Glavni problem je v razlagi mehanizma, po katerem naj bi predsednikova ideologija našla pot v filme. Ker v knjigi to ni razloženo, lahko trdimo, da se je S. Jeffords opirala samo na analogijo.

Drugi avtorji, ki so prav tako analizirali akcijske filme osemdesetih, imajo drugačen pogled na ideološki pomen, estetiko in vrednote teh filmov. Pfeil, na primer, meni, da moškost osemdesetih ni tako enolična, da so filmi multivalentni in da je treba med njimi iskati razlike (Cook in Bernink, 1999: 229). V mnogih filmih kot so *Die Hard*, *Leathal Weapon* in *Batman* ne smemo prezreti, da so klasične razdelitve v razrede, raso in spol določene na novo in pogosto prestopijo začrtane meje delitev. Zato je zmotno trditi, da imajo vsi filmski junaki osemdesetih enotno reprezentacijo moškosti. Med njimi bi morali iskati tudi drobne razlike, da bi bila moškost osemdesetih predstavljena objektivno. Čeprav se s kritiko strinjam, mi omejena dolžina diplomskega dela ne dopušča, da bi iskala razlike med junaki tudi znotraj osemdesetih. Obratno iščem podobnosti, na podlagi katerih lahko naredim zaključke o moškosti osemdesetih in devetdesetih.

Kritiko Jeffordove dodajata še Willis in Tasker. Tasker opozarja na dvojnost mnogih akcijskih filmov in na dejstvo, da je mišičasti junak pogosto 'out of place': Močni junak je oseba, ki deluje na obrobju, hkrati pa ima še vedno nadvlado (Cook in Bernink, 1999 : 229). Pogosto je junak udeležen v boju ali pretepu, ki je manj ali nepomemben za družbeno dobro, a je vseeno predstavljen kot rešitelj naroda, če že ne celega sveta. V filmu *First Blood* se Rambo bori zato, ker ga je šerif mesta napodil z besedami, da so postopači nezaželeni. Torej se bori zaradi nesporazuma. O junaku naroda nikakor ne moremo govoriti.

Tasker, Willis in Brown omenjajo še dejstvo, da je proti koncu osemdesetih in na začetku devetdesetih nastal nov trend mišičastih junakinj, žensk bojevnic. In se samo to, v filmu *Fatal Beauty* (1987) je glavno vlogo odigrala Whoopy Goldberg, kar bi bilo v nasprotju z Reaganovo in Bushevo rasistično politiko. Torej na filmsko vsebino politična ideologija ne moreta vplivati (Cook in Bernink, 1999: 230).

Kritike odpirajo vprašanja, na katera Susan Jeffords ni ponudila odgovorov. V njeni knjigi so mnoge trditve zgolj predvidevanja, kot pa sta napisala Cook in Bernink, povezovanje predsedniške ideologije z reprezentirano moškostjo v hollywoodskih filmih temelji zgolj na analogiji. Kljub mnogim kritikam knjiga *Hard Bodies. Masculinity in the Reagan Era* ostaja osnovna teoretična podlaga, iz katere izhajam. V nadaljevanju zaradi vprašljive povezanosti ne bom iskala vplivanja predsednikova identitete na reprezentacijo glavnih junakov, ostale trditve Jeffordsove pa smatram kot vodilo.

Knjiga Susan Jeffords *Hard Bodies* je izšla leta 1994, zato ne moremo trditi, da je obravnavala moškost osemdesetih in devetdesetih. Kakor pove že podnaslov *Hollywood Masculinity in the Reagan Era*, se knjiga časovno zaključí z letom 1989, ko je predsednik ZDA postal George Bush. Knjiga torej obsega osemdeseta in prehod v devetdeseta, ko so se zgodile pomembne spremembe v reprezentaciji moškosti. Kako pa je bilo od leta 1990 do 2000, v devetdesetih?

9. DEVETDESETA

Devetdeseta z vidika moškosti v članku *Subverzivnost spolne identitete v hollywoodski produkciji* obravnava Jelka Zorn. Za konkreten primer vzame hollywoodski film *Message in a Bottle (Sporočilo v steklenici)* (1999), kjer glavni moški in ženski lik igrata Kevin Costner in Robin Wright Penn. Nihče od njiju ne poseduje tradicionalnih moških in ženskih vlog in vrednot. Simbolika njunih spolnih identitet je zapletena. Za glavnega junaka so značilne kode, ki v patriarhalni družbi pomenijo feminilnost ali ženski spol. Tako so pomeni, ki jih lahko beremo v filmu takšni, da spodkopavajo in rušijo tradicionalni patriarhalni red. Ti premiki se odvijajo na ravni spolnih identitet, subverzivnost vrednost filma pa lahko razumemo tudi kot rahljanje in spodkopavanje zakoreninjenega spolnega diforizma, značilnega za ves zahodni kulturni kontekst (Zorn, 1999: 177).

Glavni junak Garret (Kevin Costner) v ljubezenskih občutkih zelo intenziven in se ne boji čustev. Je tipičen junak devetdesetih, saj živi za ljubezen. Ljubljena oseba mu daje smisel življenja in brez nje se počuti izgubljenega. Vendar sta predanost in skrb za ljubezenski odnos, kakršnega izraža Garret v naši kulturi značilna za ženske. Skrb za druge in skrb za ljubezenski odnos naj bi bila prioriteta žensk in za mnoge je to v resnici edini prostor, ki jim podeljuje njihovo identiteto in (samo)spoštovanje (Zorn, 1999: 178). Garretova moškost je zato z vidika osemdesetih precej čudaška, lahko bi rekli požensčena. A v devetdesetih to ni več izjema. Junak je čuten in ljubeč.

Garret je izključen iz skupnosti, oz. vasi, kjer živi, ker lahko polno življenje živi le v ljubezenski zvezi. Zato bi lahko trdili, da je njegova spolna identiteta konstruirana tako kot je v patriarhalnem kontekstu določena ženska. Točneje, njegova identiteta je »problematična« ravno zato, ker je nima. Ali je moški, ki čaka princeso/princa na konju, da ga reši, sploh (še) moški? Ali ni pravzaprav »čakanje na nekoga, da reši«, natanko tisto, kar konstruira žensko (Zorn, 1999: 181)? V devetdesetih očitno ne, kajti ljubeč in čustven moški je bil tisto, kar si je želela vsaka ženska. Filmska platna so ponujala solzave ljubezenske zgodbe, v katerih je moški hrepenel po nežnosti. V devetdesetih so čustva zamenjala mišice. Gre za subverzijo spolnega diforizma v filmu (Zorn, 1999: 184). Spolne identitete so konstruirane onstran tradicionalne spolne razlike moškega in ženske. V devetdesetih se je maskulino junaštvo spremenilo. Moški dobi občutke, želi pripadati družini ali pa družino rešuje, ščiti.

Smrt glavnega igralca na koncu filma nam sporoča, da moško telo ni (več) nepremagljivo in ne more preživeti zelo nevarnih dogodkov in situacij, kot je bilo pogosto v filmih iz osemdesetih let. Moško telo je postalo ranljivo in celo smrtno (Zorn, 1999: 184). Moški se je s tem na nek način približal ženski, ki je bila od nekdaj kot šibka, čustvena in občutljiva. Prvič v zgodovina sta bili moška in ženska vloga zamenljivi.

V nadaljevanju bom filme analizirala tudi sama. Iz obdobja osemdesetih in prehoda v devetdeseta bom obravnavala filme, ki jih je v knjigi *Hard Bodies* kot primer navedla Susan Jeffords, iz obdobja devetdesetih pa bom obravnavala film, ki ga je analizirala Jelka Zorn. Pričakujem, da se moje ugotovitve ne bodo dosti razlikovale od ugotovitev Jeffordsove in Zornove. Poudarek bo na analizi filmov novega tisočletja. Analizirala bom deset filmov med leti 2000 in 2004 ter na podlagi ugotovitev poskušala definirati reprezentirano moškost hollywoodskih filmov danes. Da bi bil izbor filmov med leti 2000 in 2003 objektivni, sem si pomagala s spletno stranjo www.imdb.com, kjer so med drugim lestvice najboljše gledanih filmov vsakega leta. Filme sem izbrala glede na zaslužek, ki ga je film prinesel. Za leti 2000 in 2001 sem analizirala dva najbolj dobičkonosna filma za vsako leto, za leti 2002 in 2003 pa po tri najbolj dobičkonosne filme.

10. ANALIZA FILMOV

V filmih bom analizirala reprezentacijo glavnega junaka in njegovo moškost. Predvidevam, da so v reprezentaciji moškega med obdobji razlike, zato bom iskala značilnosti vsakega obdobja posebej. Pozorna bom predvsem na glavni moški lik v odnosu do drugih, njegove vrednote in cilje, odnos do lastnih čustev in svojih bližnjih, nenazadnje pa tudi na telesno moč glavnega junaka. Pred analizo bom na kratko obnovila tudi zgodbo filma.

10.1 OSEMDESETA

10.1.1 First Blood

(1982, Ted Kotcheff, Carolco Pictures)

Zgodba

John Rambo je vietnamski veteran, ki pride v majhno mesto obiskat svojega vojnega prijatelja. Ko izve, da je umrl, se lačen odpravi po mestu, vendar ga šerif napodi iz mesta, ker misli, da je klatež. Rambo se vrne, zaradi česar ga šerif aretira in odpelje v zapor. Rambo pobegne, med tem pa pretepe več policajev. Ker s tem prekrši zakon, ga začne policija iskati po gozdu, kamor se Rambo skriva. Policaji so vedno bolj jezni in nanj celo streljajo. Ker je Rambo tako dobro izurjen, premaga vse in pobegne vsem, med tem pa v samoobrambi rani in ubije nekaj policajev. Ponoči se vrne v mesto, kjer razstrelijo bencinsko črpalko in policijsko postajo. Na koncu ga umiri polkovnik Samuel Tratman, ki ga je izuril in se z njim bojeval v Vietnamu. Je edini, ki mu Rambo zaupa. Tratman mu zagotovi, da ga bo odpeljal na varno, če pusti policaje in mesto pri miru. Rambo se zjoče na polkovnikovi rami in skupaj odideta iz mesta.

Reprezentacija moškosti skozi lik glavnega junaka

John Rambo je vietnamski veteran, nosi medaljo časti in je vojni heroj. V monologu proti koncu filma v jezi pove, da ga imajo Američani za morilca otrok, ker se je bojeval v Vietnamu. Zanj civilno življenje ni nič, ker ga vsi sovražijo. Ne more si ustvariti mirnega življenja, zato z mislimi živi v preteklosti in ne more pozabiti grozot, ki so se zgodile v vojni. Prizori iz bojišč se mu prikazujejo pred očmi. V filmu je kot krivec prikazana policija, saj Ramba lovijo tudi po tem, ko izvedo, da je vojni heroj. Želijo ga ubiti, ker je pobegnil iz

zapora in ranil policaje. Policaji pa so prikazani kot slabi, saj jih žene sla po maščevanju. Med sabo se prepirajo, so neracionalni, nesposobni in kruti.

Rambo pa je junak z izklesanim telesom, polnim ran in brazgotin (glej sliko 10.1). Njegovo telo je nepremagljivo. Obleko si naredi kar iz platna, orožje iz drevesnih vej. Govori zelo malo, samo kadar ne gre drugače. Polkovnik Tratman policajem pove, da Rambo ignorira bolečino, da je izurjen za ubijanje in da je v tem najboljši.

Vietnamski veteran je prikazan kot zelo dobro izurjen, nepremagljiv, vendar nosi slabe spomine iz vojnih časov. V domovini je nerazumljen in izobčen, čeprav nikomur ne želi nič žalega. Je ujetnik svojega mišičastega, jeklenega telesa, ki je bilo izurjeno za bojevanje. Njegova osebnost, čustva in potrebe niso pomembne, pomemben je njegov ponos, ki ga varuje s fizično silo. Kar misli in čuti ni pomembno, pomembna je akcija, v kateri se pokaže kot super močan ameriški vojak, ljubljenec Amerike.

Slika 10.1: Rambo



Vir: www.perfectpeople.net

10. 1. 2 Die Hard

(1988, John McTiernan, Warner Bros. Pictures)

Zgodba

John McClane je policist iz New Yorka. Njegova poslovno zelo uspešna žena dela in živi z njunimi otroki v Los Angelesu. Očitno je, da družina razpada. Za Božič pride McClane na obisk v Los Angeles, oziroma v stavbo, kjer dela žena. V 30. nadstropju se odvija božična zabava, a jo prekinejo teroristi, ki želijo oropati trezor. McClane na vrhu zgradbe po radiu kontaktira s policaji, hkrati pa se bori s teroristi. Vendar mu policaji ne verjamejo, da je tudi sam policaj in da so v zgradbi teroristi. Tako se večino časa sam spopada z negativci, proti koncu filma se vpletejo nesposobni policaji, ki zadevo še otežijo. McClaneju uspe pobiti vse teroriste in rešiti 30 talcev. S tem prepriča tudi ženo, da je najboljši in spet sta srečno skupaj.

Reprezentacija moškosti skozi lik glavnega junaka

Med filmoma *First Blood* in *Die Hard* je veliko podobnosti. Tako kot Rambo je tudi McClane izurjen borec z izklesanim telesom, ki tekom filma postane krvavo. Na tujem terenu se dobro znajde. V obeh filmih je ogromno preteпов, eksplozij, ranjenih in ubitih. Policaji so prikazani kot nesposobni, niso usklajeni, med sabo se prepirajo. Tudi prihod FBI v *Die Hard* povzroči samo probleme. Tako kot Rambo ima tudi McClane čustven izliv, ko misli, da ne bo preživel in policaju naroči, naj skrbi za ženo in ji pove, da jo ljubi.

Vendar med junakoma najdemo tudi razlike. McClane veliko govori, pogovarja se celo sam s sabo. Včasih je negotov in ni tako neustrašen kot Rambo. Je strasten kadilec (glej sliko 10.2), ki ne zgreši nobene priložnosti za črn humor. Ne glede na to, v kakšni nevarnosti je, vedno ima čas za pikro pripombo. Medtem ko Rambo v sebi nosi kup starih spominov in trpljenja, McClane osebnih problemov nima. Rad bi ohranil razpadajoč zakon, vendar to prikaže na lahkoten način. Nič se mu ne zdi usodno in gledalec je prepričan, da bo mišičasti junak našel izhod iz še tako brezupnega položaja.

Slika 10.2: John McClane



Vir: www.imdb.com

10.2 PREHOD

10.2.1 Batman

(1989, Tim Burton, Warner Bros. Pictures)

Zgodba

Bruce Wayne kot deček izgubi starše, ko jih v uličnem napadu ubije ropar Jack. Bruce odraste v poslovneža, Jack pa v politika. Nihče razen pomočnika Alfreda ne ve, da je Bruce Batman, ki se s pestmi bori proti uličnemu kriminalu. Lepa fotografinja Vicky izve za Batmana in hoče o njem napisati zgodbo. Začne se videvati v Bruceom, a ne ve, da je Batman. Bruce se zaljubi v Vicky, a ne zbere poguma, da bi ji povedal, kdo je. Medtem podkupljivi politik Jack v boju z Batmanom pade v kislino in obraz se mu spremeni v podobo Jokerja. Tudi on se zagleda v Vicky in jo ugrabi, vendar jo reši Batman, Joker pa umre. Vicky izve, da sta Bruce in Batman ista oseba. Še vedno sta skupaj, Vicky pa se odloči, da zgodbe o Batmanu zaradi ljubezni ne bo napisala.

Reprezentacija moškosti skozi lik glavnega junaka

Bruce je tih, miren in osamljen poslovnež. Do Vicky je zelo prijazen in pozoren, rad bi ji bil blizu in ji razkril, kdo je v resnici, a se boji njene reakcije. Ko pa si obleče Batmanov neprebojni kostum (glej sliko 10.3), postane nepremagljiv junak. V Batmanovi preobleki premaga vse kriminalce, lahko leti, ima pa tudi neuničljiv avto in letalo. Vzrok, da je postal

Batman, je smrt njegovih staršev, ki jih še ni prebolel. Svoje življenje je posvetil maščevanju staršev, kar mu očita tudi njegov pomočnik Alfred. Svetuje mu, naj pozabi na starše in živi naprej. Zdi se, da je tako navezan na starše prav zaradi tega, ker je osamljen in misli samo na njih, ko pa spozna in se zaljubi v Vicky, najde ljubezen pri njej. Z njo lahko pozabi na bolečo izgubo staršev ter je za dobro ljudi še vedno Batman. Ljubezen do staršev in Vicky sta mu najpomembnejši.

Slika 10.3: Batman



Vir: www.perfectpeople.net

10.2.2 RoboCop

(1987, Paul Verhoeven, Orion Pictures International)

Zgodba

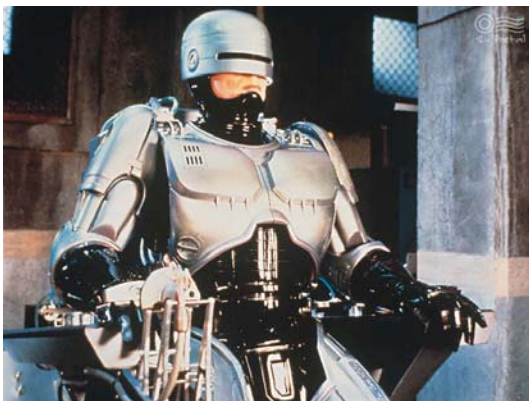
Alex Murphy je policaj, ki ga kriminalci ubijejo med aretacijo. Vendar ga ogromno podjetje, ki želi zgraditi novo mesto, rekonstruira v robotskega policaja, ki ima telo iz titana, glavo pa svojo (glej sliko 10.4). Izbrišejo mu spomin in mu vprogramirajo tri naloge: služiti javnosti, varovati nedolžne in uveljavljati zakon. Poimenujejo ga RoboCop. Stopnja kriminala se res zmanjša, vendar RoboCop ne ostane robot. V sanjah se spomni, da je bil nekoč človek, s pomočjo partnerke pa še tega, da je bil policaj Alex Murphy. Obišče svojo hišo, kjer je nekoč živel z ženo in sinom. Odloči se, da se bo maščeval kriminalcem in tistim, ki so ga spremenili v robota. Kriminalce najde in v boju z njim umrejo, nato pa gre še v podjetje, ki je odgovorno

za njegovo transformacijo. Ubije negativce, novemu vodstvu pa se predstavi kot policaj Alex Murphy.

Reprezentacija moškosti skozi lik glavnega junaka

Lik RoboCopa se že močno razlikuje od mišičastih junakov iz osemdesetih. Predvsem nima več svoji mišic, ampak ima oklep in titana, ki je neprebojen in neuničljiv. Torej v spopadih kaže moč tehnologije, ne pa svoje fizične moči. Druga sprememba je njegova partnerka, s katero je lovil kriminalce že od začetka. Rambo in McClane nista imela partnerjev, vedno sta bila sama proti zlobnežem. V filmu RoboCop pa je ravno ženski lik policaja tisti, ki RoboCopa spomni, da je bil nekoč človek in da ni robot. Z njim ostane do konca filma in skupaj premagata kriminalce. Torej junak na pragu devetdesetih ni več samozadosten. Prizna, da potrebuje pomoč. Poleg tega ga k spoznanju, da je človek, vodijo čustva, saj se spomni na ženo in sina, ki ju je ljubil. Čustva pa so močnejša od tehnologije, saj se RoboCop spomni svoje družine, čeprav so mu izbrisali spomin. Spopad s kriminalci vzame osebno in se maščuje za življenje, ki so mu ga vzeli. Moškost junaka ni več osredotočena na fizično moč, ampak na čustva človeka, ki spoštuje zakon.

Slika 10.4: RoboCop



Vir: www.imdb.com

10.3 DEVETDESETA

10.3.1 Kindergarten Cop

(1991, Ivan Reitman, Universal Pictures)

Zgodba

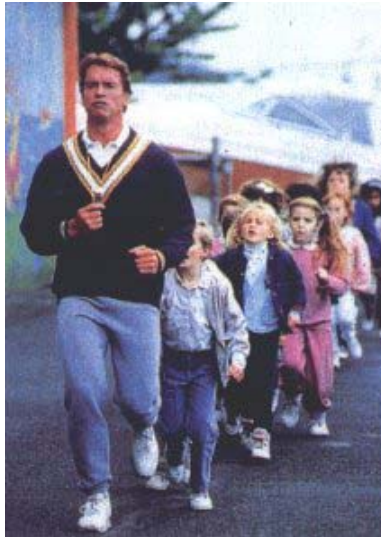
John Kimble (Arnold Schwarzenegger) je tipičen mišičasti policaj osemdesetih, ki si postavlja svoja pravila in kriminalce lovi s pestjo. Že štiri leta je za petami kriminalcu Crispu, ki išče svojo ženo Joyce in otroka Dominica. Pred leti sta mu namreč zbežala, se naselila v majhnem mestu in si spremenila identiteto. Kimble želi ženo in otroka najti pred Crispom, zato se zaposli v šoli, kjer dela Joyce pod pretvezo, da je vzgojitelj v vrtcu. Dodelijo mu skupino, v kateri je tudi Dominic in prve dni se Kimble ne znajde, s časom pa le najde način in začne v vlogi vzgojitelja uživati. Spozna Joyce in takoj sta si všeč. Vendar v mesto pride Crisp in v šoli ugrabi sina Dominica. Kimble ga reši in ustrelj Crispa, a je v nogo ustreljen tudi sam. Crispova zlobna mati ga ustrelj še v ramo in ko ga hoče ubiti, ga reši njegova partnerka O'Hara, ki ubije mamo. Konec je srečen, John Kimble ostane vzgojitelj v vrtcu in si ustvari družino z Joyce in Dominicom.

Reprezentacija moškosti skozi lik glavnega junaka

Kot je ugotovila že S. Jeffords, je glavni junak policaj John Kimble na začetku filma klasičen mišičnjak osemdesetih, ki je svoje življenje posvetil karieri, s tem pa zanemaril družino in sebe. Ima izklesano telo, brezizrazen obraz, je neobrit, predvsem pa je brezsrčen in krut. Govori malo, veliko preklinja in uporablja črn humor. Ne posluša svojih kolegov, je samosvoj. Njegova glavna naloga je lovljenje kriminalcev. Ko se znajde pred skupino šestletnikov, je izgubljen in zmeden. Tu se zgodi prvi preobrat, ko pade maska odločnega in pogumnega junaka. Kimblu se otroci smejejo, s tem pa izgubi nadzor in premoč. Ni več »hard body« osemdesetih, ampak nerodnež. S časom začne razumeti otroke in njihove probleme, želi jim pomagati. Tudi otroci ga začnejo spoštovati in zdi se, kot da je Kimble srečen (glej sliko 10.5). Očetovstvo, ki ga je zapravlil pri svojem sinu, nadomesti v vrtcu. Ne boji se pokazati čustev pred otroki, Joyce in svojo partnerko. Kimble z besedami: «Raje bi bil učitelj. Pa nisem. Policaj sem in nič drugega ne znam biti.» napove konec mišičnjakov osemdesetih in začetek družinskih in ljubečih očetov devetdesetih. Prizna, da je sam kriv za razpad njegove družine, zato ne želi izgubiti še Joyce in Dominica. Za njiju se bori, je ranjen, pred smrtjo pa ga reši ženska! Moški devetdesetih prizna, da ni nepremagljiv in da potrebuje

(žensko) pomoč. Tudi Crisp se razlikuje od kriminalcev iz osemdesetih, saj ne ubija za denar, mamila in oblast, ampak za svojega sina.

Slika10.5: John Kimble, vzgojitelj v vrtcu



Vir: www.imdb.com

10.3.2 *Terminator 2: Judgment Day* (1991, James Cameron, Carolco Pictures)

Zgodba

V laboratoriju bodo v prihodnosti znanstveniki naredili robote za uničenje, vendar bodo roboti začeli uničevati ljudi. John Connor bo v prihodnosti, leta 2029, vodja zadnjih preživelih ljudi na zemlji. Zato zlobni roboti v preteklost pošljejo najnovejši prototip, ki bi Johna ubil. V preteklost pa pošljejo tudi zadnji preživeli ljudje svojega robota Terminatorja (glej sliko 10.6), ki bo varoval Johna pred zlobnimi roboti. John je v preteklosti deček, ki ima mamo v psihiatrični bolnišnici. Mati je že v prvem filmu *The Terminator* (1984) vedela, kaj se bo zgodilo z njenim sinom in ko je iskala pomoč, so jo odpeljali v psihiatrično bolnišnico. Terminator najde Johna, skupaj rešita mamo Sarah in vsi trije zbežijo iz mesta. Zlobni robot jih najde in hoče ubiti Johna, vendar ga Terminator premaga in vrže v tekoče jeklo, kjer je robot uničen. Nato se v jeklo po verigi spusti tudi sam, saj morajo biti uničeni vsi čipi iz prihodnosti. Film se zaključi s častnim samouničenjem, John in prihodnost pa sta rešena.

Reprezentacija moškosti skozi lik glavnega junaka

Terminator je robot, ki nima v sebi nič človeškega. Njegova edina naloga je varovanje Johnovega življenja. Je neuničljiv, ne govori veliko. Vendar pa ima program, s katerim se uči človeških navad in s časom se z dečkom spoprijateljita. John ga uči fraz in pozdravov z roko (high five) in ker ga Terminator posluša brez kritik, mu John zaupa željo po pozornosti in toplini, ki je od borbene mame ne dobi. Kljub temu, da je Terminator robot brez srca, se mu John priljubi in ko se mora na koncu filma uničiti, Johnu pove, da razume človeške solze. Tudi neljubeča mati vidi v Terminatorju več:

»Opazujoč Johna s strojem, mi je postalo jasno. Terminator ga ne bo ustavil, nikoli ga ne bo zapustil. In nikoli mu ne bo škodil, ali ga v zanosu ustavil. In vedno bo imel čas zanj. Vedno bo tukaj in dal bo življenje, da ga zaščiti. Od vseh potencialnih očetov v teh letih... je bil ta stroj tisto pravo. » (Terminator 2: Judgment Day)

Film na nenavaden način prikaže novo moškost devetdesetih, ki v ospredje postavlja skrb in posluh za sočloveka. Čeprav Terminator nima srca in razuma, John od njega dobi tisto, kar bi moral, pa ni dobil od mame in očeta (ki ga ni nikoli poznal). Dobil je zaščito in pozornost, dobil je nekoga, ki je vedno z njim. Mišice in nasilje so le še način, kako obvarovati druge, pozornost pa se iz bojevanja in potrjevanja lastne moči preusmeri k človeškim odnosom in dialogu. Čustva privrejo na dan in ni jih več 'mehkužno' kazati in deliti z drugimi.

Slika 10.6: Terminator



Vir: www.imdb.com

10.3.3 Message in a Bottle

(1999, Luis Mandoki, Warner Bros. Pictures)

Zgodba

Theresa je novinarka, ki nekega dne na obali najde sporočilo v steklenici. Gre za ljubezensko pismo, ki ga je Garret poslal svoji pokojni ženi. Theresa pismo tako očara, da ga objavi v časopisu. Naslednji dan ji anonimnež pošlje še drugo Garretovo pismo, prav tako namenjeno pokojni ženi. Theresa najde Garreta, ki živi v majhnem obmorskem kraju in restavrira ladje. Kmalu se začneta videvati (glej sliko 10.7), vendar Garret nikoli ni prebolel smrti svoje žene, zato se Theresi ne prepusti. Ujet je v preteklost in zdi se, da noče drugače. Theresa spozna, da ne bo mogla nadomestiti žene, zato odide. Garretov oče vse to vidi in v prepiru sinu pove, naj pozabi na pokojno ženo in živi dalje. Garret končno ugotovi, da ima oče prav, zato napiše še tretje pismo, v katerem se od pokojne žene poslovil in se odloči, da bo zaživel s Thereso. Steklenico s sporočilom želi iz svoje jadrnice vreči v morje, vendar med reševanjem ljudi v nevihti utone.

Reprezentacija moškosti skozi lik glavnega junaka

Glavni junak je tih in sam zase, z drugimi krajani se ne razume dobro. Ko mu je umrla žena, je umrl tudi velik del njega. Opira se ne preteklost, ko sta bila srečna skupaj. Ljubezen mu pomeni največ in skozi pisma, vržena v morje, z ženo ohranja ljubezensko vez. V pismih razkriva svoja čustva in hrepenenje po ljubezni. Mišičasti junak osemdesetih je pozabljen in novi junak devetdesetih ima čustva, ki jih je mišičnjak v osemdesetih zatiral v sebi. Največja želja moškega je skrbeti za svojo ljubezen in družino, se pogovarjati in čutiti z njimi. Ne vidi smisla v samskem življenju, v katerem je mačo osemdesetih tako užival. Novi moški devetdesetih izgubi mišice, a najde srečo in mir.

Slika 10.7: Garret in Theresa



Vir: www.imdb.com

Po analizi filmov lahko zaključim, da se moje ugotovitve ujemajo z ugotovitvami Susan Jeffords in Jelke Zorn. Tako kot Jeffordsova sem tudi sama prišla do sklepa, da je reprezentirana moškost osemdesetih mačistična in bojovita. Glavni junak je samotar, ki nikomur ne želi žalega, a ga sovražnik ali celo nesposobna in okostenela birokracija prisilita, da se brani s pestmi. V boju je nepremagljiv, saj ima izklesano telo in je izurjen bojevnik. Čustev nima oziroma jih ne kaže.

Po besedah Susan Jeffords se na prehodu iz osemdesetih v devetdeseta reprezentacija moškosti spremeni, kar sem ugotovila tudi sama. Telo glavnega junaka ni več mišičasto oziroma nosi 'mišičast' oklep, v katerem je nepremagljiv. Ni več v nasprotju z zakonom, še več, bori se v njegovem imenu. Pod ščitom pa je nežen moški, ki se zaveda svojih čustev in jih ne skriva več. Prehod že nakazuje moškega devetdesetih, ki sta ga Jeffordsova, še bolje pa Zornova obravnavali na podlagi analize hollywoodskih filmov. Njuni argumenti so se v moji analizi potrdili. Glavni junak nima več mišičastega telesa, saj ga ne potrebuje. Najpomembnejši sta mu ljubezen in družina, za kateri bi naredil vse. Smisel življenja vidi v varovanju najbližjih in brez njih je izgubljen. Je ljubeč in očetovski lik, ki najde srečo in mir v toplem domu.

Torej lahko zaključim, da sem, tako kot Jeffordsova in Zornova, do enakih zaključkov o reprezentaciji moškosti v osemdesetih in devetdesetih prišla tudi sama. Kakšna pa je reprezentacija moškosti na začetku novega tisočletja, pa bom izvedela z analizo naslednjih filmov.

10.4 DANES

Za obdobje, ki sem ga poimenovala 'danes', bom analizirala deset filmov od leta 2000 do leta 2003. Za leto 2000 in 2001 bom analizirala po dva filma, za leto 2002 in 2003 pa po tri filme. Kriterij je zaslužek, ki ga je ustvaril film (top grossing). Spletna stran: www.imdb.com

10.4.1 *Gladiator*

(2000, Ridley Scott, Dream Works SKG, Universal Pictures)

Zgodba

Leta 180 je rimsko cesarstvo na višku slave in bogastva. Glavni junak, general Maxim poveljuje svoji vojski v bitkah. Je takten in tih, z vsemi ima dobre odnose. Vojska ga ceni, spoštuje in mu je zvesta. Spoštuje ga tudi cesar, ki želi, da bi bil Maxim njegov naslednik, čeprav ima sina Komoda, ki se že veseli postati cesar. Je namreč zloben in pohlepen, želi vladati in biti priljubljen. Ko izve za očetove želje, ga ubije in s tem postane cesar. Maxim želi domov k svoji ženi in sinu, vendar Komod vojakom naroči njegov umor. Maxim vojake premaga in zbeži domov, kjer so vojaki po ukazu Komoda že obesili ženo in sina. Maxima ugrabijo in ga prodajo kot sužnja. Kupi ga Proksimon, ki iz sužnjevi naredi gladiatorje. Maxim postane znan tudi med gladiatorji, saj je odličen borec (glej sliko 10.8). Gladiator si lahko izbere svobodo, če postane med gledalci priljubljen in takšen je tudi Maximov načrt. S časom ga pozna cel Rim, postane zvezda. V zadnji bitki se bori z novim cesarjem Komodom, ki mu pred dvobojem v hrbet zabode nož, da bi se težje boril. Maxim Komoda ubije, vendar umre tudi sam, saj je želel v onostranstvo k ženi in sinu. Ostali gladiatorji so svobodni, Rim pa je rešen krutega vladarja.

Reprezentacija moškosti skozi lik glavnega junaka

Maxim je bojevnik, ki premaga sovražnike z mečem in mišicami. Vendar pa je drugačen od mišičnjakov osemdesetih. Je človek, ki ni samotar in se ne bori sam, ampak ima celo vojsko, ki se bori z njim in za njega. Pomagajo drug drugemu in brez pomoči Maximu ne bi uspelo. Ne bori pa se za svoj prav, kot se je Rambo, bori se za slavo cesarja in Rima. Najpomembnejša pa mu je družina. Vse, kar si želi, je videti ženo in sina, vojskovanje pa je zanj le način preživljanja. Maxim: »Prst je lažje sprati iz rok kot kri!« Središče življenja so

najbližji, misel na njih pa mu pomaga v bitki. Ko sta žena in sin umorjena, Maxim ne vidi več smisla v življenju, zato je srečen, ko na koncu umre in odide k njima.

Tudi osebnostno je junak danes drugačen. Ni redkobeseden, ne skriva svojih čustev. Rad govori o svoji ženi in sinu, hitro se zaupa. Mišičasto telo mu ne da zadoščenja pri pretepih, ljubezen do bližnjih je tista, za katero uporablja mišice. Čast in zvestoba, še višje pa ljubezen do družine.

Slika 10.8: Maxim



Vir: www.imdb.com

10.4.2 Cast Away

(2000, Robert Zemeckis, Dream Works SKG)

Zgodba

Chuck je mednarodni koordinator pri hitri pošti FedEx. Ceni točnost, natančnost in organiziranost, poklic opravlja po svojih najboljših močeh. Ima zaročenko Kelly, s katero se odlično razumeta. Nekega večera jo pred odhodom na službeno pot zaprosi za roko. Takrat jo vidi zadnjič, saj letalo nad Pacifikom strmoglavilo v morje. Chuck je edini, ki se reši. Pride na samotni otok, kjer nekaj dni še čaka, da ga bodo rešili, potem pa si na otoku ustvari življenje (glej sliko 10.9). Pri življenju ga ohranja slika zaročenke. Kmalu se navadi na divjino, zaneti ogenj, nauči se loviti ribe in piti kokosovo mleko. Ker potrebuje nekoga za pogovor, na žogo nariše obraz, ji da ime Wilson in postane njegov najboljši prijatelj. Z njim se »pogovarja« in tako ohrani »stik z ljudmi«. Po štirih letih izgleda kot divji človek, suh in zaraščen. Iz dreves naredi splav in skupaj z Wilsonom odveslata na odprto morje. Wilsona v viharju odnese in Chuck je globoko prizadet. Reši ga tovorna ladja. Ko pride domov, je lokalni junak, a vse, kar

si želi, je Kelly. Kelly si je medtem ustvarila družino, saj je mislila, da je Chuck mrtev. Še vedno se ljubita, a ne moreta zaživeti skupaj.

Reprezentacija moškosti skozi lik glavnega junaka

Tako kot Maxim tudi Chuck potrebuje sočloveka. Ko se na zapuščenem otoku znajde sam, si iz žoge ustvari človeški obraz in se z njim pogovarja vedno, ko mu je težko. In, kot je Maxima pri življenju ohranjala misel na ženo in otroka, tako Chuck preživi ob misli na Kelly. Zaradi nje tvega življenje in z lesenim splavom odvesla na odprto morje. In tako kot Maxim ni več videl smisla živeti, ko so mu ubili družino, se tudi Chucku podre svet, ko vidi Kelly z možem in hčerko. Čeprav sta oba, Maxim in Chuck, odlična bojavnika s sovražnikom in z življenjem, je njuna edina želja biti z ljubljeno osebo. To jima daje moč, da premagata vse ovire, ko pa ugotovita, da sta ostala sama, ju to čustveno zlomi.

Slika 10.9: Chuck



Vir: www.imdb.com

10.4.3 Shrek

(2001, Andrew Adamson & Vicky Jenson, Dream Works SKG)

Zgodba

Shrek je animiran, velik, zelen in na pogled grozljiv oger, ki živi v gozdu. Je samotar in ne mara družbe. Nekega dne zlobni gospodar Farquaad nažene vsa pravljlična bitja v gozd in naselijo se pred Shrekovo hišo. Farquaad bi bil rad kralj, zato se mora poročiti s princeso Fiono, ki je zaprta v najvišjem stolpu gradu, ki ga varuje grozni zmaj. Ker pa je Farquaad strahopetec, Shreku naroči, naj reši princeso, v zameno pa bo vsa pravljlična bitja odstranil izpred njegovega doma. Shrek se odpravi reševati princeso, z njim pa gre govoreči osel, ki je

nadležen in neprestano govori. Grozni zmaj se zaljubi v govorečega osla, zato Shrek brez težav reši princeso in skupaj se odpravijo k Farquaadu. Princesa in Shrek se med potjo zaljubita, vendar Shrek misli, da je pregrd za njo, ona pa se mu ne upa povedati, da se po sončnem zahodu spremeni v grdega ogra. Zato Shrek odide domov, princesa Fiona pa se hoče poročiti, saj bo po prvem poljubu ostala za vedno lepa. Govoreči osel prepriča Shreka, da izpove ljubezen Fioni in ko se poljubita, se ona za vedno spremeni v ogra. Za Shreka je še lepša in kmalu se poročita (glej sliko 10.10).

Reprezentacija moškosti skozi lik glavnega junaka

Shrek je pravo nasprotje vseh glavnih junakov analiziranih filmov. Zaveda se, da je grd in zato je najraje sam. Osla, ki bi rad bil njegov prijatelj, odganja, princeso, ki se vanj zaljubi, pa zapusti. Reši jo zato, da ima pred svojo hišo spet mir, ki mu pomeni največ. Vendar ima dobro srce in s tem se priljubi oslu in očara princeso. Torej je notranjost oziroma dobrotta glavnega junaka najpomembnejša, čeprav brez močnega telesa ne bi spoznal svoje ljubezni.

Slika 10.10: govoreči osel, Shrek in Fiona



Vir: www.imdb.com

10.4.4 Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring (2001, Peter Jackson, New Line Cinema)

Zgodba

Glavni junak filma je hobit Frodo, ki živi v idilični vasi Šajerska. Njegov stric je pred mnogimi leti našel prstan, s katerim se vlada svetu. Lastnik prstana iz Mordorja ga je izgubil in zdaj ga z mračnimi silami išče, da bi zavladal svetu. Frodo mora uničiti Prstan tako, da ga odnese v Mordor in ga vrže v goreče brezno, še preden ga strašni lastnik najde. Frodo in

prijatelj Samo se odpravita na pot, ki je polna pasti in vohunov, vendar mu pomagajo bojevniki, škratje in vilinska bitja (glej sliko 10.11). Vsak ima posebno moč, s katero spretno premagujejo nasprotnike. Nekateri med njimi v bojih tudi umrejo. Ko se približujejo Mordorju, se moč prstana veča, zato se Frodo vedno težje upira sili, ki prstan vleče k sovražnikom. Prvi del se konča, ko se Frodo in Samo odločita, da bosta pot nadaljevala sama, ostali pa bodo zbrali vojsko, kajti bliža se vojna.

Reprezentacija moškosti skozi lik glavnega junaka

Glavni junak je hobit, ki je majhen in brezskrben, a dobrosrčen. Ko dobi pomembno nalogo odnesti prstan v Mordor, se zaveda svoje odgovornosti. Gre za povsem netipičnega junaka, ki svoje junaštvo kaže v odločnosti, vztrajnosti in požrtvovalnosti. Ni močan, zato potrebuje nekoga, ki se bo boril namesto njega. Zato na svoji poti ni sam. Prijatelj Samo mu stoji ob strani in ga spodbuja, ko obupa in tolaži, ko umre dobri čarovnik Gandalf. Potrebuje kar sedem bojevnikov, ki ga ščitijo in se zanj bojujejo. Vsak od njih ima posebno nadnaravno sposobnost, s katero so kos zlobnežem. Moškost je v filmu prikazana izrazito bipolarno, saj so moški liki po eni strani predstavljeni kot neustrašni borci, ki bi umrli drug za drugega, če pa kdo od njih umre, se v hipu objamejo in zjočejo.

Tako kot Shrek se tudi bratovščina prstana bori za svoj dom in obstoj sveta. Pri tem glavni junak (Shrek / Frodo) ni sam, ima vsaj prijatelja (govoreči osel / Samo), Frodo pa še sedem bojevnikov. Tako Shrek kot Frodo nimata izklesanih teles. Shrek je velik in debel, Frodo pa majhen in šibak.

Slika 10.11: Frodo z dvema prijateljema



Vir: www.imdb.com

10.4.5 Lord of the Rings: The Two Towers
(2002, Peter Jackson, New Line Cinema)

Zgodba

Zgodba se nadaljuje: Frodo in Samo se približujeta Mordorju, na poti pa jima hoče ukrasti prstan Golum, animirano bitje, ki ga je prstan pred mnogimi leti spremenil v razdvojeno osebnost. Zlobni jaz hoče prstan, da bi zavladal, dobri jaz pa hoče pomagati Frodu in prstan uničiti. Vodi ju do Mordorja, kjer se vojska zlobnih ogrov že pripravlja na vojno (glej sliko 10.12). Medtem Frodovi bojevniki na gradu rešijo uročenega kralja in vsi ljudje se pripravijo na bojevanje. Za zmago jih je premalo, zato na pomoč pridejo še vilinci, med samo bitko pa še drevesa. Sovražniki so premagani.

Reprezentacija moškosti skozi lik glavnega junaka

Moški liki so enaki kot v prvem delu, razlika je le v njihovi bojevitosti, ki v času vojne postane bolj izrazita. Čustvenih prizorov je manj, bojevanja več. Vsi so odlični borci in čeprav jih je desetkrat manj kot sovražnikov, jih s skupnimi močmi premagajo. 'V slogi je moč' je njihovo vodilo in vsi se počutijo izbrane, da rešijo svet.

Slika10.12: zlobneži



Vir: www.imdb.com

10.4.6 Spider-Man

(2002, Sam Raimi, Columbia Pictures)

Zgodba

Peter je najstnik, ki živi s teto in stricem. V šoli je tarča posmeha, saj ne govori dosti, rad ima znanost, nosi očala, vedno zamudi avtobus in nikomur ne želi nič slabega. Že od otroštva je zaljubljen v sošolko in sosedo Marry. Nekega dne s šolo obiše raziskovalni center za pajke, kjer ga pobegli genetsko spremenjeni pajek piči. Naslednje jutro na sebi opazi spremembe: očal ne potrebuje več, zelo dobro sliši, ima mišičasto in gibčno telo. Pridobi sposobnosti pajka: pleza po hišah in skače s strehe na streho (glej sliko 10.13). Ko pa na cesti ubijejo njegovega strica, sposobnosti uporabi za lov kriminalcev. Postane rešitelj mesta, saj preganja ulične kriminalce, dvakrat pa reši tudi Marry in si pridobi njeno naklonjenost. Premaga in ubije celo zlobnega pobesnelega znanstvenika, ki hoče uničiti mesto. Ko pa mu Marry prizna, da ga ljubi, ji Peter obljubi le večno prijateljstvo in varstvo. »Z velikim darom pride tudi velika odgovornost. Kdo sem? Spider-Man in to je moj poklic.« (Spider-Man, 2002).

Reprezentacija moškosti skozi lik glavnega junaka

Peter je tako kot Shrek nezadovoljen s svojim videzom, zato je najraje sam. Tudi družba ga obravnava drugače. Vendar je 'izbran', da postane drugačen, da izkoristi nadčloveške sposobnosti in s tem pomaga nedolžnim. Dobrega srca je in zaveda se odgovornosti, ki mu je dana (Tako kot Frodo v Gospodarju prstanov), zato se odpove ljubezni, po kateri je hrepenel vsa leta. Ima torej pomembno nalogo reševanja ljudi in čeprav mora veliko žrtvovati, se čuti poklicanega in odgovornega. Občutek poklicanosti in zavezanosti višjim ciljem močno spominja na krščansko etiko, ki božjim odposlancem in vsem poklicanim naroča vzdržnost za doseganje višjega cilja. Čeprav v filmu Spider-Man kršanska načela niso omenjena, je podobnost očitna

Slika 10.13: Spider-Man



Vir: www.imdb.com

10.4.7 *Star Wars Episode 2: Attack of the Clones* (2002, George Lucas, 20th Century Fox)

Zgodba

Mlada senatorka Amidala preživi atentat, zato ji modri senatorji določijo dva jedija, častna varuha in bojevnika, da jo ščitita. Amidala želi ugotoviti, kdo je atentator, zato gre starejši in modrejši jedi Obi-wan poiskat atentatorja, mlajši pripravnik Anakin pa varuje Amidalo (glje sliko 10.14). Anakin in Amidala se zaljubita, a zaradi drugačnih poklicev ne moreta biti skupaj. Medtem Obi-wan najde vojsko klonov, ki naj bi se borila proti Republiki, pri tem pa ga ujamejo. Anakinu ugrabijo mamo Shmi in ko jo najde, mu umre v naročju. Žalost in jezo usmeri v reševanje Obi-wana, pri tem pa mu pomagajo drugi jediji in Amidala. Skupaj premagajo klone in oblast je spet v dobrih rokah.

Reprezentacija moškosti skozi lik glavnega junaka

Glavni junak je mlad in zagnan Anakin, ki niha med nežnostjo in agresivnostjo. Ko Obi-wan brzda njegovo mladostniško zagnanost, je Anakin jezen, odrezav in uporniški, do Amidale pa je zelo čustven in pozoren:

»Hočeš, da ravnam razumsko, a tega ne morem narediti. Verjemi mi, da si želim, da bi izbrisal čustva, a jih ne morem.« (Star Wars Episode 2: Attack of the Clones)

Čustev ne skriva, se jih ne boji, ko pa mu umre mati, njeno smrt v jezi maščuje. Na koncu se z Amidalo poroči, a se zaveda odgovornosti jedija. Moškost je reprezentirana kot zelo racionalna, preišljujoča in modra. Razum je najpomembnejši, boj, moč in mišice pa le način

samoobrambe. Glavni cilj je mir v Republiki in skrb za dobrobit naroda. Čeprav se zdi, da gre v filmu za ljubezensko zgodbo med Anakinom in Amidalo, je to le stranski motiv. Naloga jedijev je predvsem varovanje, pa naj gre za mlado senatorko ali za Republiko.

Slika 10.14: Anakin, Amidala in dva robota



Vir: www.imdb.com

10.4.8 *The Matrix Reloaded*

(2003, Andy & Larry Wachowski, Warner Bros. Pictures)

Zgodba

Zgodba je nadaljevanje prvega dela, ko je Neo izbran, da reši Zion, zadnje človeško mesto globoko pod zemljo. Stroji so prevzeli oblast, uničili svet, zdaj pa želijo uničiti še Zion. Stroji se približujejo mestu in Neo jih lahko ustavi samo tako, da se vrne k viru programov. Za to potrebuje ključavničarja, ki ga varujejo zlobni agenti. Neo s pomočjo Morfiusa, Trojice in ostalih zaveznikov najde ključavničarja in pride k viru programov. Hkrati reši svojo ljubezen Trojico, med bojem z robotskimi hobotnicami pa pade v komo. Nadaljevanje sledi konec leta 2003.

Reprezentacija moškosti skozi lik glavnega junaka

Neo je izbran, da reši Zion in zadnje preživele ljudi. Ima nadnaravne sposobnosti letenja in pretepanja, dobro razvita pa ima tudi čutila in intuicijo (glej sliko 10.15). Njegovo poslanstvo je rešiti človeštvo in za to je pripravljen tudi umreti:

»To je vojna. Vojaki smo. Smrt preži na nas kadarkoli, kjerkoli.« (Matrix Reloaded)

Neo je izbran, da reši svet, a potrebuje ekipo, ki mu pomaga, saj samemu ne bi uspelo:

»Če spodleti enemu, spodleti vsem.« (*Matrix Reloaded*)

Zanimiva je tudi zveza med Neom in Trojico, ki bi jo lahko opisali kot moderno, enakopravno zvezo. Oba sta bojevnik in vsak reši življenje drugemu. Vendar je glavni junak vseeno junak brez primere. Trojica Nea reši le simbolno, saj mu da misel nanjo moč, da ne umre. Neo pa je prikazan kot njen junak, saj sluti in sanja, da Trojico ubijejo, zato jo prosi, naj ostane doma. Trojica ga ne posluša in mu gre pomagat, kar plača z življenjem. Krogla dadene njeno srce. A Neo jo vseeno reši, saj ji vzame kroglo iz telesa(!) in ji vrne življenje. Torej je Neo tisti, ki junaško spremeni usodo svoji ljubljeni.

V filmu imajo liki kar nekaj nadnaravnih sposobnosti. Neo ima moč letenja popolno znanje vseh borilnih veščin, včasih pa sanja o prihodnosti in čuti bližajočo se nevarnost. Zlobni agenti Smithi se lahko množijo v sekundah, dva zlobna bela polčloveka pa lahko celo izgineta in potujeta po zraku. Neo pomaga in svetuje tudi stara črnka, ki vidi v prihodnost.

Slika 10.15: Neo med pretepom



Vir: www.perfectpeople.net

10.4.9 *Bruce Almighty* (2003, Tom Shadyac, Universal Pictures)

Zgodba

Bruce je terenski novinar, ki poroča o nezanimivih in nepomembnih dogodkih. Želi si postati televizijski voditelj, a to mesto dobi njegov sodelavec. Isti dan se spre z dekletom Grace, se

zaleti z avtom, pretepejo ga najstniki in stopi v zelo globoko lužo. Ko ima vsega dovolj, v nebo zakriči, da je vsega kriv Bog. Naslednji dan ga Bog obišče (glej sliko 10.16) in mu za en teden preda svoje sposobnosti. Bruce je navdušen, zato si najprej 'ustvari' dober športni avto, se maščuje najstnikom, ki so ga pretepli, Grace približa luno in ustvarja neverjetne dogodke v Buffalu, o katerih kot terenski novinar prvi poroča. Usliši želje vseh prebivalcev Buffala, zato nastane pravi kaos. Grace ga zapusti, a je ne more dobiti nazaj, ker božja moč ne deluje na svobodno voljo. Na avtocesti ga zbije tovornjak in ko pride v nebesa, prosi Boga, naj bo Grace srečna z nekom, ki jo bo cenil, kot bi jo moral on sam. Ker je končno nesebičen in mu je iskreno žal, da se je grdo vedel do nje, se vrne na zemljo, v bolnišnico, kamor ga pride obiskat Grace in spet sta srečna skupaj.

Reprezentacija moškosti skozi lik glavnega junaka

Bruce je sebičnež, ki mu največ pomenita videz in kariera. Zveza z Grace se mu zdi samoumevna. Govori samo o sebi in zanj je njegovo življenje središče sveta. Ko dobi nadnaravne moči, poskrbi za svoj avto, boljšo službo in ugled. Glavni junak sprva hrepeni po slavi in bogastvu in se ne zaveda, kaj je zanj resnična sreča. Ko pa izgubi ljubljeno, mu materialne stvari ne pomenijo nič več. Šele ob izgubi Grace spozna, kaj je imel. Sprejme staro službo in najde bogastvo v ljubezni in skromnosti.

Slika 10.16: Bruce in Bog



Vir: www.imdb.com

10.4.10 Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl
(2003, Eric McCormack, Walt Disney Pictures)

Zgodba

Glavni junak je gusar Jack, ki je bil včasih poveljnik gusarske ladje Črni biser, a ga je posadka pustila na samotnem otoku. Jack se je rešil in spet si želi postati poveljnik Črnega bisera, ki je medtem postal s posadko vred zaklet. Jack na otoku spozna Elizabeth, guvernerjevo hčer, ki je videti krhka in mila, izkaže pa se, da je odločna, zvit in pogumna. V njo je že od nekdaj zaljubljen kovač Will, ki ne ve, da je bil njegov oče gusar. Neke noči zakleti gusarji Črnega bisera ugrabijo Elizabeth. Will in Jack jih lovita (glej sliko 10.17), Will zaradi Elizabeth, Jack pa zaradi Črnega bisera. Konec je srečen, Jack dobi nazaj svojo ladjo, Will in Elizabeth pa se zaljubita.

Reprezentacija moškosti skozi lik glavnega junaka

Glavni junak je gusar Jack. Ima smešen videz: naličene oči, velik gusarski klobuk, gusarske razcapane obleke, je majhen in suh. Tudi obnaša se kot klovn, bori se lahkotno in vedno najde čas za duhovito pripombo. Je zvit in zgovoren, iz nemogočih situacij se reši z besedami. Njegov edini cilj je dobiti nazaj ladjo Črni biser, ki mu pomeni svobodo. Ko jo dobi, je vesel, kot je otrok vesel igrače. Od infantilnosti ga ločita le zvitost in pretkanost, s katerima premaga nasprotnike in si izbori svobodo na Črnem biseru. Tudi v tem filmu so prisotne nadnaravne sile v obliki zaklete ladje Črni biser in njene posadke gusarjev.

Slika 10.17: Jack in Will



Vir: www.perfectpeople.net

Moškost danes

Po analizi vseh filmov med leti 2000 in 2003 sem prišla do zaključkov, ki mi bodo pomagali definirati moškost v filmih danes. Opozoriti moram, da je na podlagi desetih analiziranih filmov zelo težko določiti, kakšna je moškost v začetku novega tisočletja in težko bi bilo trditi, da moje ugotovitve zadostujejo za celovit prikaz današnje moškosti v hollywoodskih filmih. Kljub temu pa kažejo na trend v današnjih filmih.

Omenila bi še dejstvo, da je moškost v filmih nemogoče razmejiti na časovna obdobja, saj se poteze reprezentacije, ki so bile značilne v osemdesetih, pojavljajo tudi danes, zato je razumljivo, da bodo nekatere lastnosti moškosti danes enake kot v preteklosti. Seveda pa ima vsak film tudi svoje posebnosti v reprezentaciji moškosti, zato se za opredelitev moškosti danes opiram le na lastnosti reprezentirane moškosti, ki so se pojavljale v večini filmov.

Po analizi filmov sem prišla do ugotovitve, kakšna je reprezentacija moškosti danes. Moški svojih čustev ne skriva več tako, kot jih je v osemdesetih, hkrati pa ni tako izrazito čustven, kot je bil v devetdesetih, ko so bila čustva smisel njegovega življenja. Danes čustev sicer ne kaže navzven, a se jih ne boji pokazati in deliti z nekom, ki mu je blizu, pa naj bo to družina, ljubljena oseba ali prijatelj. Zdi se, da je sprejel čustva kot del sebe, tako da z njimi ne pretirava ali skopari.

Kljub temu, da se zaveda svojih čustev, pa postavlja ljubezen na drugo mesto. Čeprav je ljubezenska zgodba prisotna v vseh analiziranih filmih, ne morem trditi, da je vodilna zgodba ljubezenska. Glavni moški junak je v večini vpleten v zvezo in do svoje ljubljene goji močna čustva, a za razliko od devetdesetih to ni glavni motiv filma. Glavni junak je vpleten v nevarne situacije, iz katerih se mora rešiti oziroma delati v dobro drugih, ljubezen pa je 'gonilna sila', daje mu moč, da preživi nemogoče in ob misli na njo ne obupa. Glede ljubezni so med filmi razlike, saj je v filmih *Gladiator*, *Cast Away* in *Bruce Almighty* ljubezen za glavnega junaka na prvem mestu, a vseeno zveza med njima ni jedro zgodbe.

Zelo pomembna razlika med moškostjo prej in danes je tudi junakova potreba po sočloveku. Medtem ko so bili junaki osemdesetih introvertirani, samotarski in nezainteresirani za komuniciranje z okolico, junaki devetdesetih pa so potrebovali samo svojo drago, današnji junak potrebuje nekoga, ki mu stoji ob strani ne samo za čustveno oporo, ampak tudi kot

partner na poslanstvih in v bojih. Lahko bi rekli, da je njihov moto 'v slogi je moč' in 'vsi za enega, eden za vse'. Potreba po sočloveku se izrazito kaže v filmu *Cast Away*, kjer si glavni junak na samotnem otoku iz žoge naredi obraz, da bi se imel s kom 'pogovarjati'.

Trend, ki sem ga opazila med časovnimi obdobji, je tudi izginjanje golih mišic. Medtem ko so bile v osemdesetih glavni junakov adut, je v devetdesetih telo nepomembno, njihovo mesto pa prevzamejo intenzivna čustva. Trend se nadaljuje v novem tisočletju, ko je telo, razen v filmu *Gladiator*, sicer zakrito, a gledalec ve, da se pod oblekami skrivajo mišice in moč. Z izjemo filma *Bruce Almighty* je glavni junak v vsakem filmu udeležen v fizičnem boju, v katerem tudi zmaga, zato je povsem razumljivo, da je njegovo telo mišičasto in močno. A mišična moč se danes kaže v tehniki bojevanja, ne v sami moči mišic.

Zanimiva se mi zdi tudi ugotovitev, da je razen filmov *Gladiator*, *Brodolom* in *Shrek* v vseh ostalih prisotna nadnaravna moč, magija, ki glavnemu junaku pomaga, ga vodi ali pa mu škoduje. Zaradi nadnaravne moči je izbran, da reši osebo, mesto ali cel svet. Za pojav nadčloveških sil v današnjih filmih nisem našla nobene ustrezne razlage, predvidevam pa, da se je pojavila potreba po vsebinskih spremembah in novostih v filmih. Z idejo, da je za rešitev sveta potrebna nadnaravna sila, se sicer strinjam, skrbi pa me, da kmalu ne bo več filmov brez fikcijskih dodatkov.

K zgoraj naštetim lastnostim reprezentacije moškosti danes dodajam še zaključno ugotovitev, da je za moškega danes na prvem mestu poslanstvo, višji cilj, za katerega živi in je pripravljen umreti. Besede glavnega junaka filma *Gladiator* po mojem mnenju definirata moškost hollywoodskih filmov danes: **Strenght and honor** (moč in čast)!

ZAKLJUČEK

V svoji diplomski nalogi sem želela prikazati, kako se je reprezentacija moškosti v hollywoodskih filmih spreminjala skozi čas od osemdesetih let do danes. Z analizo filmov sem prišla do zanimivih ugotovitev, na podlagi katerih sem opredelila moškost osemdesetih, devetdesetih in moškost danes.

Za moškost osemdesetih mi je bila v veliko pomoč knjiga *Hard Bodies. Masculinity in the Reagan Era* avtorice Susan Jeffords, ki je izčrpno analizirala reprezentacijo moškosti med Reaganovim predsedovanjem od leta 1980 do leta 1988. Ugotavlja, da je bil moški osemdesetih bel moški mišičaste postave, ki se je z golimi rokami boril proti zlobnim ljudem, za dobro drugih in sebe. Upiral se je vladi in institucionalni birokraciji, ki ni razumela potreb in želja povprečnega človeka, kakršen je bil tudi sam. Po analizi filmov sem do podobnih zaključkov o reprezentaciji moškosti osemdesetih prišla tudi sama in argumenti Jeffordsove so se v moji analizi potrdili. Ugotovila sem, da je bil moški osemdesetih mišičast in bojevit, na nasilje je odgovarjal s pestmi. Njegovo izklesano telo je bilo glavno orožje in ni ga bilo strah uporabiti. Prenesel je vso bolečino, saj je bil tako izurjen. Za čustva mu ni bilo mar, saj jih je v preteklosti potlačil in nanje pozabil. Misli in čustva niso bila pomembna, saj je bila na prvem mestu borba za pravice in obstoj.

Susan Jeffords nato obravnava obdobje, ko je leta 1989 predsednik postal George Bush. Po njenih besedah naj bi njegov prihod usodno vplival na reprezentacijo moškosti v hollywoodskih filmih, saj naj bi posnemala moškost predsednika. Medtem ko je bil Ronald Reagan močan in odločen moški osemdesetih, je bil George Bush družinski in čustven. Jeffordsova podobnost vidi v filmih na prehodu v devetdeseta, ko je lik glavnega junaka postal ljubeč, čuteč in družinski. Analizo nadaljuje z začetkom devetdesetih, ko se je moškost v filmih že močno razlikovala od osemdesetih. Iz brezčutnega borca za pravice je moški postal nežen in razumevajoč oče. Glede povezave s predsedniško osebnostjo se pridružujem kritikam njene knjige, ki poudarjajo, da je do povezav prišla le z analogijo, vendar sem do enakih zaključkov o moškosti prišla tudi sama, zato njene argumente potrjujem. Reprezentirana moškost je na prehodu in na začetku devetdesetih drugačna od moškosti osemdesetih. Čustva, ki jih je mišičast bojevnik osemdesetih tako skrbno skrival, v devetdesetih privrejo na dan in v življenju moškega postanejo najpomembnejša, v zavetju doma pa najde srečo in ljubezen.

Ker je Susan Jeffords moškost analizirala le do začetka devetdesetih, sem kot literaturo za moškost devetdesetih obravnavala tekst Jelke Zorn z naslovom *Subverzivnost spolne identitete v hollywoodski produkciji*. Reprerentacijo moškosti v devetdesetih razlaga skozi film *Message in a Bottle*, kjer je po njenih besedah glavni moški lik tipičen za devetdeseta. V svojih ljubezenskih občutkih je zelo intenziven, še več, ljubezen mu pomeni vse. S spremenjenim konceptom moškosti od neustrašnega mišičnjaka do nežnega in občutljivega ljubimca je za nekatere teoretike moški devetdesetih požensčen in nemoški, a Zornova razlaga, da je moški še vedno moški, le z drugačnimi vrednotami. Njene ugotovitve ne nasprotujejo ugotovitvam Jeffordsove, ki je moškost v začetku devetdesetih ocenila kot nežno in čustveno, torej lahko zaključim, da se je moški v devetdesetih spremenil iz maskulinega junaka v moškega z občutki, željo po ljubezni ter potrebo po pripadnosti in zaščiti družine, kar mi je potrdila tudi analiza filmov.

Do zaključkov o reprezentirani moškosti danes pa sem prišla sama z analizo desetih najbolj dobičkonosnih filmov med leti 2000 in 2003. Ugotovila sem, da moški danes svojih čustev ne skriva več tako, kot jih je v osemdesetih, hkrati pa jih ne kaže tako izrazito, kot jih je v devetdesetih; danes jih razkrije le z dobrimi prijateljem ali svoji ljubljeni. Kljub temu, da mu je ljubezen zelo pomembna, jo postavlja na drugo mesto, saj ima pomembnejše naloge, ki zahtevajo odgovornega človeka, kakršen je. Ljubezen mu daje predvsem moč, da ob misli nanjo preživi nemogoče in v najtežjih trenutkih ne obupa. Prav tako pomembna je tudi potreba po sočloveku. Moški danes je nerad sam, saj želi deliti svoje misli in občutke z nekom, ki mu je blizu. Poleg čustvene opore potrebuje pomoč tudi na poslanstvih, ki mu krojijo življenje. Vendar mišice niso več njegov glavni adut. Kljub temu, da se še vedno zelo pogosto zaplete v pretepe in boje, mišičasto telo ni več izpostavljeno. Moč uporablja le za onesposobitev naprotnika, ki mu preprečuje, da bi rešil sebe, mesto, družbo ali cel svet. Bil je izbran in njegovo poslanstvo je vse, za kar živi in brez obotavljanja tvega življenje.

Kako se bo reprezentacija moškosti spreminjala v prihodnosti? Se bo trend preteklih obdobij ponavljal, ali lahko v prihajajočih filmih pričakujemo novega moškega? In če bo tako, kakšen je moški sploh še lahko? Bo v prihodnosti morda reprezentacija moškosti v filmih vplivala na družbo in ne obratno, kot je bilo do sedaj? Dodatna vprašanja, za katera v diplomski nalogi ni bilo prostora, pa vendar preveč zanimiva, da bi ostala neodgovorjena.

LITERATURA

1. Campbell, Neil; Kean, Alasdair (1997): *American Cultural Studies. An Introduction to American Culture*. Routledge, London.
2. Cook, Pam; Bernink, Mieke (1999): *The Cinema Book*. Second edition. Bfi Publishing, London.
3. Čmaj, Andreja (2003): *Podoba spolov na televiziji*. Diplomsko delo. FDV, Ljubljana.
4. Erjavec, Karmen (1999): *Stereotipiziranje družbenih vlog*. V: Erjavec, Karmen; Volčič, Zala (ur.): *Zbornik raziskav o medijskih vplivih na otroke*. Poletna šola Media education, Ljubljana, str. 20-34.
5. Grossberg, Lawrence; Nelson, Cary; Trechler, Paula (1992). *Cultural Studies*. Routledge, New York.
6. Hall, Stuart (1997): *Representation. Cultural Representation and Signifying Practice*. Sage Publication, London.
7. Haralambos, Michael; Holborn, Martin (1999): *Sociologija. Teme in pogledi*. DZS, Ljubljana.
8. Himmelstein, Hal (1994): *Television Myth and The American Mind*. Second Edition. Praeger, Westport.
9. Jeffords, Susan (1994): *Hard Bodies. Hollywood Masculinity in the Reagan Era*. Rutgers University Press, New Brunswick.
10. Jeleniewski Seidler, Victor (1994): *Unreasonable Men. Masculinity and Social Theory*. Routledge, London.

11. Jeleniewski Seidler, Victor (1997): *Man Enough. Embodying Masculinities*. Sage Publications, London.
12. Jowett, Garth; Linton, James M. (1989): *Movies as Mass Communication*. Second Edition. Sage Publication. London.
13. Larrain, Jorge (1994): *Ideology & Cultural Identity. Modernity and the Third World Presence*. Polity Press, Cambridge.
14. Lippa, Richard A. (2002): *Gender, Nature and Nurture*. Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah.
15. McQuail, Denis (1997): *Audience Analysis*. Sage Publication, Thousand Oaks.
16. Messner, Michael A. (1997): *Politics of Masculinities. Men in Movements*. Sage Publications, Thousand Oaks.
17. Pease, Bob (2000): *Recreating Men. Postmodern Masculinity Politics*. Sage Publications. London.
18. Preston, P.W. (1997): *Political/Cultural Identity. Citizens and Nations in a Global Era*. Sage Publications. London.
19. Real, Michael R. (1996): *Exploring Media Culture. A Guide*. Sage Publications, Thousand Oaks.
20. Storey, John (1996). *Cultural Studies and The Study of Popular Culture. Theory and Methods*. Edinburgh University Press Ltd, Edinburgh.
21. Štular, Suzana (1998): Družbena konstrukcija spolne identitete. *Teorija in praksa*, 35, str. 441- 454.
22. Tacey, David J. (1997): *Remaking Men. Jung, Spirituality and Social Change*. Routledge, London.

23. Teichman, Jenny (1996). *Social Ethics. A Student's Guide*. Blackwell, Cambridge.
24. Verša, Dorotea (1992): *Televizija – ogledalo družbe brez ženske*. V: Cigale, Marija, et al. (ur.): *Ko odgrneš 7 tančic*. Društvo iniciativa, Ljubljana, str. 157-164.
25. Woodward, Kathryn (1999): *Identity and Difference. Identities, Culture and Media*. Sage Publications, London.
26. Zorn, Jelka (1999): *Subverzivnost spolne identitete v hollywoodski produkciji*. V: *Časopis za kritiko znanosti*, 197, str. 175 – 185.
27. www.imdb.com (24. 9. 2003)
28. www.perfectpeople.net (1.10.2003)

filmi:

1. *First Blood*, 1982 (Ted Kotcheff, Carolco Pictures)
2. *Die Hard*, 1988 (John McTiernan, Warner Bros. Pictures)
3. *Batman*, 1989 (Tim Burton, Warner Bros. Pictures)
4. *Robocop*, 1987 (Paul Verhoeven, Orion Pictures International)
5. *Kindergarten Cop*, 1991 (Ivan Reitman, Universal Pictures)
6. *Terminator 2: Judgment Day*, 1991 (James Cameron, Carolco Pictures)
7. *Message in the Bottle*, 1999 (Luis Mandoki, Warner Bros. Pictures)
8. *The Gladiator*, 2000 (Ridley Scott, Dream Works SKG, Universal Pictures)
9. *Cast Away*, 2000 (Robert Zemeckis, Dream Works SKG)
10. *Shrek*, 2001 (Andrew Adamson & Vicky Jenson, Dream Works SKG)
11. *Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*, 2001 (Peter Jackson, New Line Cinema)
12. *Lord of the Rings: The Two Towers*, 2002 (Peter Jackson, New Line Cinema)
13. *Spider-Man*, 2002 (Sam Raimi, Columbia Pictures)
14. *Star Wars Episode 2: Attack of the Clones*, 2002 (George Lucas, 20th Century Fox)

15. *The Matrix Reloaded*, 2003 (Andy & Larry Wachowski, Warner Bros. Pictures)
16. *Bruce Almighty*, 2003 (Tom Shadyac, Universal Pictures)
17. *Pirates of the : The Curse of the Black Pearl*, 2003 (Eric McCormack, Walt Disney Pictures)