

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Urban Presker  
Mentor: doc. Dr. Peter Stankovič

REPREZENTACIJA ŽENSKE MOČI V AKCIJSKEM FILMU

Diplomsko delo

Ljubljana, 2006

## KAZALO

UVOD .....	6
<b>1. IDENTITETA</b> .....	10
1.1 OBLIKOVANJE IDENTITETE .....	10
1.2 POLITIKA IDENTITET .....	11
<b>2. REPREZENTACIJA</b> .....	13
<b>3. FEMINISTIČNA FILMSKA KRITIKA</b> .....	15
<b>4. FEMINIZEM IN MEDIJI</b> .....	17
4.1 DRUGI VAL FEMINIZMA .....	17
4.2 GIRL POWER .....	19
4.3 KRIZA MOŠKOSTI .....	21
<b>5. AKCIJSKI FILM</b> .....	23
5.1 ŽANR AKCIJSKEGA FILMA .....	23
5.2 SUSAN JEFFORDS: THE BIG SWITCH: HOLLYWOOD MASCULINITY IN THE NINETIES .....	25
<b>6. REPREZENTACIJA MOČI ŽENSKE JUNAKINJE</b> .....	27
6.1 ŽENSKE BOJEVNICE .....	27
6.2 ŽENSKE MOČI .....	29
6.3 KRIZA MOŠKEGA AKCIJSKEGA JUNAKA .....	31
<b>7. ANALIZA FILMOV</b> .....	32
7.1 OBDOBJE ŽENSKE BOJEVNICE .....	34
7.1.1 <i>Alien</i> .....	34
7.1.2 <i>Red Sonja</i> .....	35
7.1.3 <i>Aliens</i> .....	36
7.1.4 <i>Thelma&amp;Louise</i> .....	38
7.1.5 <i>V.I. Warshawski</i> .....	40
7.1.6 <i>Terminator 2: Judgement Day</i> .....	41
7.1.7 <i>Buffy the Vampire Slayer</i> .....	43
7.1.8 <i>Alien 3</i> .....	44
7.1.9 <i>Bad Girls</i> .....	46
7.1.10 <i>Long Kiss Goodnight</i> .....	47
7.1.11 <i>Alien: Resurrection</i> .....	48
7.1.12 <i>G.I. Jane</i> .....	50
7.2 OBDOBJE ŽENSKE MOČI .....	51
7.2.1 <i>Crouching Tiger, Hidden dragon</i> .....	51
7.2.2 <i>Charlie's Angels</i> .....	53
7.2.4 <i>Resident Evil</i> .....	56
7.2.5.1 <i>Kill Bill Vol. 1</i> .....	57
7.2.5.2 <i>Kill Bill Vol. 2</i> .....	57
7.2.6 <i>Charlie's Angels: Full Throttle</i> .....	59
7.2.7 <i>Lara Croft Tomb Rider: The Cradle of Life</i> .....	60
7.2.8 <i>Resident Evil: Apocalypse</i> .....	61

7.2.9 <i>Catwoman</i> .....	62
7.2.10 <i>Elektra</i> .....	64
7.2.11 <i>Aeon Flux</i> .....	65
7.3 POVZETEK REPREZENTACIJE MOČI ŽENSKE JUNAKINJE V OBDOBJU ŽENSKE BOJEVNICE.....	66
7.4 POVZETEK REPREZENTACIJE MOČI ŽENSKE JUNAKINJE V OBDOBJU ŽENSKE MOČI .....	68
<b>8. ZAKLJUČEK</b> .....	71
<b>9. LITERATURA TER VIRI</b> .....	74
<b>PRILOGE</b> .....	76
Priloga A: Seznam analiziranih filmov .....	76
Priloga B: Tabela analiziranih filmov .....	78

## UVOD

Sedma umetnost je v stoletju ustvarjanja na filmsko platno prenašala vse upe, želje, dvome ter strahove človeške družbe. Kot del popularne kulture vpliva film na družbeno klimo okolja, v katerem je ustvarjen. Zrcali razmerja ter značilnosti družbe, se iz njih norčuje, jih parodira, kritizira ter spreminja. Ker je osnovna cepitvena linija v družbi biološki spol oz. družbeni konstrukt le-tega, je razmerje med moškim in žensko tudi v filmu venomer v ospredju, če ne že kar glavni motiv filmske zgodbe. Vzporedno z razvojem filmske industrije smo bili tako priča delitve filmskih vlog glede na spol junaka oz. junakinje. Delitev znotraj filma je reprezentirala odnose med spoloma v določenem trenutku v zgodovini. Ženske junakinje, filmske zvezde, so prihajale v parih z moškimi ter tako neposredno prikazale razmerja med moškim in ženskim spolom. Verjetno ni potrebno posebej poudarjati, da so bile ženske junakinje mnogokrat prikrajšane za aktivno delovanje v okviru filmske zgodbe. V večini filmskih žanrov so prevladovali moški, ki so svojo družbeno dominantno vlogo manifestirali preko odnosa do ženske. Ženske so bile dolgo časa zgolj pasivne (junakinje). Reprezentacija ženskega spola je v filmu stereotipno omejena na nekaj *klasičnih* vlog. Lahko smo gledali *žensko Devico*, *žensko Skrbnico*, *žensko Mater*, *žensko Ljubico*, *žensko Sužnjo* ter *žensko Žrtev*. Bilo je nekaj primerov emancipiranih žensk v filmu, toda bolj kot ne so bile to izjeme, ki so potrjevale pravilo.

V žanru akcijskega filma, ki že po svoji definiciji deluje v kontekstu tradicionalnega mačizma, pa so bile ženske dolgo časa v celoti potisnjene na rob dogajanja. Leta in leta so stereotipi, npr. o krhkosti ženskega telesa, njeni pasivnosti ter zavračanju fizičnega nasilja a priori preprečevali reprezentacijo ženske, kot verodostojne akcijske filmske junakinje, tj. ženske, ki bi s svojim pogumom, fizičnim naporom, spretnostjo ter pretkanostjo premagala zlo ter popravila krivice. Ravno nasprotno. Mišičasti junaki so jih kričeče nosili okoli, zvezane so rotile svoje krvnike ter v ozadju vile roke ob opazovanju svojega moškega v boju z glavnim negativcem. Občasno so jim dodelili vlogo negativke ter s tem še poglobili predsodek. Ženska, ki je aktivna, ki se angažira, ne sodi v družbeni kontekst ter je lahko zgolj zlobna.

Kaj je moško oz. žensko je nikoli končan družbeni dialog, sama koncepta pa sta družbena konstrukta, ki sta kot taka podvržena spremembam ter poskusom vpliva s strani različnih ideoloških sil. Mnogi vidijo v filmu, kot pomembnemu delu popularne kulture, idealen medij

za vzpostavitev družbeno dominantne spolne reprezentacije ter posledične identifikacije posameznika oz. posameznice z lastnim spolom ter vzpostavite razmerja z nasprotnim. Žanr akcijskega filma je skozi leta doživel mnoge spremembe, kot tudi celotna filmska produkcija ter družbeno okolje v kateri le-ta deluje. V osemdesetih smo priča zanimivi spremembi pravil žanra, kar Susan Jeffords v svojem eseju *The Big Switch: Hollywood Masculinity in the Nineties*, pripisuje dejstvu, ker; »[...] nastane med osemdesetimi leti t.i. moško gibanje, modelirano po drugem valu ženskega gibanja v ZDA ter namenjeno ponovni vzpostavitvi tradicionalnih vlog ter pričakovanj o moškem obnašanju v ameriški kulturi [...]« (Collins 1993: 196)

S spremembami v žanru akcijskega filma osemdesetih let nastanejo hkrati zametki podžanra akcijskega filma, v katerem ima ženska junakinja glavno vlogo. Osnovne zakonitosti žanra se ne spremenijo, spremeni pa se vloga ženske junakinje znotraj žanra. Spremembo v načinu reprezentacije nekdanj pasivne ženske v žanru akcijskega filma, mnogi povezujejo z ideologijo ženskega gibanja v šestdesetih letih v ZDA, t.i. drugega vala feminizma. Gibanje je želelo razbiti mit o neenakosti med spoloma ter nezmožnosti žensk, da bi se enakopravno vključile v družbo. Kritiziralo je neenakopravnost na delovnem mestu, razliko v plačilu, spolno nasilje ipd. V želji po enakosti so mnoge feministke preprosto prevzele moške vzorce manifestacije moči, kar so kasnejše feministke videle kot napačen pristop. V družbi, ki je cenila le moške lastnosti pa jim verjetno ni preostalo drugega, kot prevzem že obstoječih pravil igre. V akcijskem filmu se tako način reprezentacije moči akcijskega junaka prezrcali v junakinjo, saj ženske pričnejo igrati vlogo akcijske junakinje na način, kakor so to do tedaj počeli njihovi moški kolegi. Ženska svojo stereotipno pasivno ženstvenost zamenja za aktivno možatost, kar poleg narativne strukture filma, dodatno potrди vizualni izgled ženske akcijske junakinje; priča smo maskulariziranim podobam *ženskih bojevnic*, ki se v zameno za moč odpovedo svoji ženstvenosti.

Vzporedno z večanjem vpliva postfeminizma ter t.i. *girl power* (ang. ženska moč) gibanja, pride ob koncu devetdesetih do nove spremembe v načinu reprezentacije ženske akcijske junakinje. Ženska junakinja izgubi ostrino ter surovost *ženske bojevnice*, saj prične svojo moč črpati iz stereotipa ženstvenosti ter ne več iz stereotipa možatosti. Ženstvenost postane družbeno priznana vrlina, tako da lahko junakinje sodobne stereotipno ženske lastnosti uporabijo kot emancipatorne. Za uprizoritev lastne moči se ne zatekajo več h klasično

moškimi vzorcem obnašanja, ki so bili nekdanje merilo družbene uspešnosti ter moči. Prične se obdobje t.i. *ženske moči*.

Vzporedno s spremembo vrednotenja ženstvenosti, se spremeni tudi družbeni konstrukt moškega spola ter moškosti. Iz grobega, brezobzirnega ter osamljenega bojevnika osemdesetih let se moški spreobrne v čustvenega ter uvidevnega družinskega moža devetdesetih. Posledično se spremeni tudi reprezentacija moškega akcijskega junaka v filmu. V želji po dokazovanju njegove zmožnosti čustvovanja, postane nekdanje surovi akcijski junak svoje nasprotje. Zaradi hitrega prehoda je sprememba zanimiva pri analizi sodobnega moškega ter koncepta moškosti. Še posebej so zanimive spremembe na koncu devetdesetih letih, ko mnogi avtorji govorijo o krizi moškosti. Nekaterim se zdi prehod logičen ter nujna posledica, zaradi spremembe vloge ženske v družbi, drugi pa vidijo v spremenjenem načinu medijske reprezentacije, krizo sodobnega moškega. Le-ta naj bi izgubil svojo tradicionalno dominantno vlogo, hkrati pa se mu ne uspe potrditi v množstvu postmodernih, hitro spreminjajočih se identitet.

Analiza reprezentacije spolne delitve v medijskem tekstu je v sodobni kulturološki znanosti izredno bogato področje. Dandanes je napisanih veliko del o moškem akcijskem junaku, mnogo manj pa o ženski akcijski junakinji. Zadnje čase se razlika, sorazmerno s trendom komercialne uspešnosti pozitivne ženske junakinje znotraj žanra akcijskega filma, zmanjšuje. Spremembo v reprezentaciji ženske junakinje mnogi avtorji vidijo kot posledico sprememb v feminističnem diskurzu, ki je iz drugega vala prešel v postfeminizem. Lik ženske junakinje v obdobju drugega vala feminizma je bil že predmet mnogih kulturoloških analiz, hkrati pa primanjkuje analiz ženske akcijske junakinje v obdobju postfeminizma ter primerjave med obema obdobjema. Za reprezentacijo akcijske junakinje v obdobju *ženske moči* obstajajo zgolj splošne kulturološke teze, ki se ne ukvarjajo posebej z žensko akcijsko junakinjo znotraj filma.

V nalogi bom pogledal značilnosti obeh teoretskih gibanj ter prikazal njun vpliv na reprezentacijo moči ženske akcijske junakinje, v nadaljevanju pa bom oba načina reprezentacije primerjal med seboj. Prvo obdobje sem poimenoval obdobje *ženske bojevnice*, drugo pa obdobje *ženske moči*. Meja med drugim valom feminizma ter postfeminizmom se, kronološko gledano, ujema z mojo delitvijo reprezentacije ženske akcijske junakinje, na obdobje *ženske bojevnice* ter *ženske moči*.

V nalogi bom po teoretični opredelitvi osnovnih pojmov kot so identiteta ter reprezentacija, predstavil še feministično filmsko kritiko, drugi val feminizma, postfeminizem ter njihov vpliv na medijsko reprezentacijo ženske. Nadaljeval bom z opredelitvijo samega žanra akcijskega filma ter pomembnejših tez znotraj področja reprezentacije spola v akcijskem filmu. Tu se bom navezal na zgoraj omenjeni članek, *The Big Switch: Hollywood Masculinity in the Nineties*, avtorice Susan Jeffords. Zaključil bom s teoretsko opredelitvijo lika *ženske bojevnice* ter *ženske moči*.

Z uporabo metodološkega pristopa branja tekstov bom obravnaval akcijske filme, v katerih imajo ženske junakinje glavno vlogo. Pri analizi filmov bom pozoren na samo narativno strukturo filma, vizualno reprezentacijo junakinje, odnos junakinje do okolja ter razmerje med žensko junakinjo ter moškim junakom. Preveril bom ugotovitve avtorjev, ki so opredelili reprezentacijo moči ženske akcijske junakinje v obdobju *ženske bojevnice*. Prikazal bom razliko v reprezentaciji moči med *žensko bojevnico* ter *žensko moči* ter reprezentacijo slednje tudi podrobneje opredelil. Med obema obdobjema pričakujem vidne razlike, ki sovpadajo z razlikami med obema feminističnima diskurzoma. V načinu reprezentacije moči bom iskal glavne poudarke obeh gibanj.

V raziskovalnem delu naloge bom izvedel analizo kulturno najvplivnejše svetovne filmske produkcije, Hollywooda. Kriterij za izbor relevantnih filmov je časovno obdobje ter finančna uspešnost. V prvo obdobje sem vključil 12 filmov, ki so nastali od leta 1979 do 1997, v drugo pa 12 filmov, ki so nastali od leta 2000 do 2005. Prvo obdobje je časovno širše, zaradi manjšega števila filmov v tem obdobju, ter zaradi vzporedne teoretske vezave na drugi val feminizma. Po letu 2000, skladno s pričetkom obdobja *ženske moči*, pa smo priča strmemu naraščanju števila akcijskih filmov s pozitivno žensko junakinjo, kar omogoča primerjavo enakega števila filmov v dveh kronološko različno dolgih obdobjih. Zaradi dolžine prvega obdobja, pa posledično pričakujem tudi razlike znotraj obdobja *ženske bojevnice*.

Na kakšen način je reprezentirana moč ženske akcijske junakinje? Kakšna je njena samopodoba, kako se oblikuje njena moč znotraj okolja v katerem deluje? Kateri dejavniki jo naredijo močnejšo od ostalih protagonistov ter jo postavijo v ospredje? Nenazadnje, kako je vizualno predstavljena? Pri iskanju odgovorov na ta vprašana je najprej potrebno opredeliti osnovni družbeni proces posameznika pri ustvarjanju lastne samopodobe ter vzpostavitev odnosa do sveta okoli njega; identiteto.

# 1. IDENTITETA

## 1.1 OBLIKOVANJE IDENTITETE

Identiteta ter z njo povezano razlikovanje je osnova zahodne filozofije. Pojem identitete je pri družboslovnem raziskovanju osrednjega pomena, saj je proces identifikacije gonilo človekovega samozavedanja ter pomemben dejavnik pri oblikovanju odnosa med posameznikom ter okolico. Zaradi obsega ter kompleksnosti procesa, obstaja mnogo opredelitev ter ostrih debat o tem kaj identiteta je ter kaj jo tvori.

Identiteta pomaga posamezniku definirati samega sebe, hkrati pa opredeljuje njegov odnos do okolja v katerem živi. Identifikacija posameznika je proces, v katerem se realizira posameznikovo subjektivno, ne zgolj objektivno, umeščanje v družbo. Posameznik se prepozna kot člen nekega reda, ki ni zgolj red stvari in dejstev, temveč nosi tudi nek globlji pomen, subjektivno doživljanje, namen, opredeljuje govorne akte, družbene situacije, odnose med ljudmi ipd. Posameznik tedaj sebe ne dojema kot osamljenega individuuma, ki je ločena družbena enota. Pridobi sposobnost jezikovne ter smiselne artikulacije lastnega delovanja s pomočjo sredstev ter terminologije kulture, kateri pripada ter tako, da razlaga sebe v skladu z delovanjem drugih ljudi. Oblikovanje identitete je zapleten proces družbenega samoumeščanja posameznika.

Identiteta se v splošnem nanaša na zavedanje oz. percepcijo trajne istosti med dvema ali več stvarmi ali stanji. Občutek identitete se nanaša na subjektivno izkušnjo take istosti med lastnim telesom in duševnostjo ter med vsakdanjimi pričakovanji, spoznanji in izmenjavami z okoljem, ki ga nekdo občuti/definira kot svoje. Za ta občutek identitete ni nujno, da popolnoma korespondira z realnostjo, največkrat celo ne. Domišljija igra pomembno vlogo v formiranju občutka identitete. (Ule 2000: 87)

Posameznik ima lahko različno stopnjo zavezanosti k oblikovanju lastne identitete ter posledično različno jasno podobe o svoji identiteti. Pri oblikovanju identitete si pomaga z identitetnim raziskovanjem. Posameznik išče svojo identiteto ter eksperimentira z identitetnimi vsebinami, različnimi vlogami ter identifikacijami.

Pomembno je razumeti, da je proces identifikacije zapleten proces. Subjektivno dojemanje in občutenje sebe se namreč nikoli povsem ne ujema s podobo, ki si jo posameznik ustvari o sebi na podlagi stališč in pričakovanj drugih ljudi in institucij. Nenehno se povzroča napetost in



konflikt, ki sta za subjekt konstitutivna, saj ga ženeta k zmeraj novim družbenim dejanjem in k ponovnemu osmišljanju njegove vloge v družbeni realnosti. (glej Ule 2000: 95)

Izgradnja ter oblikovanje človekove identitete je osnovna človeška potreba ter orodje osmišljanja sebe ter sveta, v katerem živimo. V procesu globalizacije ter z vstopom v postmoderno družbo, določene identitete počasi izgubljajo pomen, se spreminjajo ali pa jih celo v celoti nadomestijo nove. V postmoderni potrošniški družbi je ravno iskanje sebi lastne identitete v morju le-teh zapleten ter nemalokrat frustrirajoč proces. Zaradi vpliva različnih identitet lahko govorimo o tekmovanju med njimi, saj se različne ideološke sile borijo za prevlado skozi proces posameznikove identifikacije. V družboslovju nas množstvo identitet pripelje k raziskovanju politike identitet; zanima nas kako identitete nastanejo, kako se širijo, večajo vpliv, se spreminjajo...

## 1.2 POLITIKA IDENTITET

Raziskovanje identitete v ZDA je sredi šestdesetih let preraslo v raziskovanje politike identitet. V tistem obdobju so zatirani posamezniki, zaradi socialne ter družbene izključenosti, svojo identiteto povezovali s skupinami, ki so se zavzemale za njihove pravice. Niso se mogli identificirati z do tedaj prevladujočimi identifikacijskimi asociacijami: družino, versko skupino, lokalno skupnostjo, delovno skupino oz. politično ideologijo. Le-te so bile izrazito rigidne ter so, hote ali nehoti, skrbele za ohranitev razmerja moči, v katerem so določeni deli družbe neenakopravni napram drugim. Nove identitetne skupine so uporabile negativno izkušnjo ter identiteto, ki je sprva imela negativno asociacijo v družbi, spreobrile v svoje nasprotje, v pozitivno identifikacijo poprej zatiranega posameznika. Znan je primer gibanja *Črno je lepo* (ang. black is beautiful), ki je Afro-Američane prepričeval, naj se ne sramujejo svoje črne barve.

Raziskovalci politike identitete so izpostavili velik problem identifikacijskega boja za prevlado. V sodobni družbi prevladuje medijska konstrukcija spektakla, ki razvrednoti posamezne identitete ter jih naredi apolitične. Mediji, ki so postali eden izmed glavnih nosilcev identifikacijskega procesa, lahko v iskanju zadovoljitve svojega trga naredijo preveč med seboj izključujočih identitet, katere nadalje razdrobijo posamezne družbene skupine. Tako se velike identifikacijske skupine, kot so npr. spol, rasa ali družbeni razred, delijo na manjše podskupine. Posledica je razlikovanje ter nasprotovanje znotraj identifikacijske enote,

ko posamezne skupine, t.i. socialni atomi med seboj tekmujejo na podlagi dodatnih identifikacij. Feministke so primer gibanja, ki je zaradi notranjih delitev na podlagi rase, družbenega razreda ter spolne usmerjenosti, izgubil velik del politične moči, saj ne razpolaga več s širokim motivacijskim potencialom. (glej Kellner 2003: 110-3)

Identifikacija posameznika z njegovim biološkim ter družbenim spolom, je osnovna cepitvena linija človekove samopodobe. Posameznik svojo identiteto išče, preverja ter jo oblikuje na podlagi družbenega sveta, ki ga obdaja. Išče smiselne ter zanj sprejemljive zglede ter nasprotja, na podlagi katerih si pomaga ustvariti svojo lastno identiteto. Človekovo samozavedanje ter izgradnja lastne identitete je neločljivo povezana s konceptom reprezentacije, ki omogoča stvaritev smiselne samopodobe, ki funkcionira znotraj kulture v kateri jo posameznik (z)gradi. Preko reprezentacije različnih družbenih vlog posameznik potrjuje ter išče identifikacijske vzorce, ki mu omogočajo lažjo identifikacijsko orientacijo v sodobnem postmodernem svetu. Družbeno sprejeta reprezentacija mu nudi zgled, kateremu lahko v želji po konformnosti sledi. Tako v sodobni družbi biti moški ali ženska, poleg števila hormonov, določa tudi način igranja vloge moškega oz. ženske. Moškost ter ženskost sta družbena konstrukta, ki se v veliki meri spreminjata, konstruirata ter reproducirata preko medijske reprezentacije obeh spolov.

## 2. REPREZENTACIJA

Koncept reprezentacije je s pomočjo t.i. konstruktivističnega obrata v sodobnih kulturoloških študijah vzpostavil nov okvir za razumevanje družbe. Napram humanističnemu ter objektivističnemu pogledu na svet, je konstruktivizem ponudil nov pristop v dojemanju družbe. Svet ni bil več seštevek racionalnih ter absolutnih, polnih posameznikov, temveč polje diskurzov, ki šele ustvarjajo posameznika.

Proces reprezentacije daje pomen stvarem, pomen pa dobijo s kulturnim diskurzom moči, ki določi, kako neko stvar, idejo ali razmerje razume določena kultura. »V procesu reprezentacije s pomočjo jezika opredelimo pomen oz. koncept. Repezentacija je vez med konceptom ter jezikom, ki nam omogoča, da se opredelimo, bodisi do *resničnega sveta*, ljudi ter dogodkov, bodisi do imaginarnega sveta domišljijjskih podob, ljudi ter zgodb.« (Hall 2003: 17). Kulturologi se v svojem delu večinoma ukvarjajo s popularno kulturo, saj lahko le splošno sprejeti vzorci ponudijo snov za analizo.

Konstruktivistična razlaga reprezentacije opredeli vsak diskurz kot arbitraren ter neresničen. Objektivne resnice same po sebi zaradi subjektivnosti človekovega dojemanja posameznik ne more dojeti. Tako lahko vsak tekst, npr. film, bodisi dokumentarni bodisi igrani, gledamo kot zgolj subjektivno reprezentacijo določene realnosti. To ne pomeni, da je analiza nesmiselna, saj ne iščemo neke aboslutne resnice, če le-ta sploh obstaja. Zanima nas, kako je nek tekst vpleten v proces produkcije kulture ter časovno-prostorsko specifičnega samorazumevanja, kar omogoča obstoj določene družbe ter nudi njenim pripadnikom smiselne celote. Na kakšen način torej teksti ponujajo pristranske interpretacije resničnosti. (glej Stankovič 2005: 15-6)

Pri analizi popularnih tekstov se moramo zavedati odnosa teksta do kulture, medija ter žanra, v katerem je tekst ustvarjen ter katerega so-ustvarja. Popularen film je kot pomemben del popularne kulture, v osnovi mišljen kot sredstvo zabave. Reprezentacijo sveta v žanru igranega filma ne smemo enačiti z reprezentacijo v žanru televizijskih poročil. Popularni teksti, poleg subjektivne komponente, reprezentirajo svet po notranji principih, po pravilih žanra, katerega predstavljajo. Pri znanstveno fantastičnem tekstu težka govorimo o neposrednem ogledalu, ki reprezentira kulturo, v kateri je ustvarjen. Kar pa ne pomeni, da s pomočjo lucidne analize ne moremo potegniti primerjave med tekstom ter družbeno

realnostjo. Določeni žanri, npr. komedija, delujejo ravno s pomočjo družbenih stereotipov, saj jih velikokrat poudarjajo ter tako na nek način razkrinkajo naravo le-teh.

Logična posledica subjektivnosti reprezentacije je konstrukcija stereotipov, ki posamezniku olajšajo dožemanje kompleksnega sveta okoli njega. Eden izmed osnovnih stereotipov je stereotip spolov (ang. gender). Spolne razlike so po mnenju feminističnih avtorjev kulturno definirane. Slonijo na biološkem razlikovanju dveh spolov, toda hkrati imajo globlji kulturni pomen. Posledica ženske biološke zmožnosti rojevanja otrok je družbeni stereotip, ki pravi, da naj ženske ostanejo doma ter skrbijo za družino. To naj bi bilo naravno, v kar nas poskuša prepričati celoten pravni, davčni ter socialni sistem, podprt z medijsko reprezentacijo materinstva, kot višjega poslanstva ženske. Analiza medijskih tekstov nadalje nudi paleto spolnih stereotipov, ki utrjujejo ženske kot matere, moške kot grobijane ipd. (glej Gill 2003: 94-5)

Spolni stereotipi so kulturno pogojeni ter prikazujejo kulturne vzorce ter razlikovanja med spoloma znotraj določene družbe. Omogočajo oblikovanje razmerij moči, identitet ter pričakovanj v odnosu med spoloma. Delitev vlog in statusa je pogojena z določitvijo družbeno sprejemljivih lastnosti ter manifestacijo le-teh preko reprezentacije družbeno sprejemljivih ter splošno sprejetih vlog. V večini družb so stereotipno moške lastnosti vrednotene pozitivneje od ženskih, oz. so njihovo nasprotje. Preko binarnega vrednotenja se je počasi izoblikovala spolna delitev družbene moči.

Iz takšnega pojmovanja spola izvira termin patriarhalnost. Opisuje družbo, kjer je moški spol bolj cenjen kot ženski. Antropologinja Margaret Mead je v svojem antropološkem raziskovanju ugotovila, da določeno delo znotraj plemena ni cenjeno glede na naravo aktivnosti, temveč glede na to, kateri spol jo vrši. Ko je določeno aktivnost izvajal moški, je bila cenjena, ko ženska pa ne. (Lind 2004: 186)

Analiza reprezentacije spolnih vlog v šestdesetih letih prinese vplivno kritiko s strani ženskega gibanja za enakopravnost. Gibanja ni zadovoljila dodeljena vloga ženske v tedanji družbi ter posledična reprezentacija ženskega spola v medijih. Feministično gibanje je želelo spremeniti razmerje moči, ki je bilo v prid moškim ter moškosti. Ker je bil vpliv medijev na identifikacijo posameznika že v tistih časih nezanemarljiv, je posledično veliko kritike letelo na medijsko reprezentacijo ženskosti. Feministična filmska kritika se je namenila razkrinkati ter spremeniti patriarhalni pogled, ki ga reproducira najpopularnejši medij tistega časa, film.

### 3. FEMINISTIČNA FILMSKA KRITIKA

Feministke verjamejo, da so v današnji družbi mediji glavni dejavnik pri utrjevanju stereotipov o ženskah. Način, kako so ženske predstavljene v medijih, določa ter utrjuje pričakovanja o tem, kako naj se ženske obnašajo. Ta pričakovanja so zelo omejena, saj ponavadi govorimo o majhnem številu stereotipov, ki jih mediji neumorno reproducirajo. Ženska je tako vedno situirana doma, saj se tam najbolj počuti, je podrejena moškemu, rada ima močne ter nasilne partnerje ipd...

Feministična filmska kritika je imela velik vpliv na filmsko teorijo. Prvi teksti so nastali na začetku sedemdesetih let. Svojo kritiko so usmerjali na reprezentacijo ženske v medijih, predvsem v Hollywoodskih filmih.

Iz ženskega zornega kota so bila šestdeseta leta najbolj omaložavajoča v smislu reprezentacije stereotipov o ženskah v filmu. Pričelo se je s prikritim poniževanjem žensk v *Loliti* Stanleya Kubricka (1962) ter *A Ride to High Country* Sama Peckinpaha (1962) istega leta, končalo pa s brutalnim nasiljem nad žensko v *Clockwork Orange* ter *Straw Dogs* istih dveh režiserjev. (Haskel v Nelmes 2004: 273)

Filmi so bili v zgodnjem obdobju feminizma videni kot mediji, skozi katere se bo odvijala emancipacija sodobne ženske. Osvobojeni film naj bi se uporabil kot ideološko orodje, ki bo nasprotovalo stereotipnim podobam žensk, ki so jih do tedaj prikazovali mediji. Kmalu je feministična filmska kritika zamenjala svoj metodološki pristop ter problematiko. S pomočjo semiotike ter psihoanalize so poskušali razumeti vse-obsegajočo moč patriarhalnega pogleda. S teoretičnimi diskurzi so feministke dokazovale obstoj vkodiranosti spolnega razlikovanja v samo klasično narativno strukturo filma. Glavni poudarek ter teoretski obrat v tem zgodnjem obdobju feministične filmske teorije je bil prehod iz razumevanja filma, kot refleksije realnosti, v film, kot konstruktor realnosti. Medijska reprezentacija ženske je tako hkrati zrcalila ter kreirala družbeno razmerje moči med spoloma. V filmu naj bi ženske končno dobile orodje za sprevačanje dolgo utrjenih stereotipov o njih samih ter nasprotovale družbeni ureditvi, v kateri ženske dobijo večinoma podrejene vloge.

Psihoanaliza je bila nato dolgo časa glavna paradigma v feministični filmski teoriji, dokler ni binarno razumevanje problematike spolnega razlikovanja, nadomestila multiperspektivna analiza; dojemanje pomena identitete, rase, družbenega sloja ter nenazadnje perspektiva

publike. Tako postanejo glavne teme feministične filmske kritike etnična pripadnost, moškost ter spolna hibridnost. (glej Cook 2004: 353).

Med razvojem feministične filmske kritike se tudi počasi spreminja položaj ženske v družbi. Sprememba je bila dolgotrajna ter posledica večih dejavnikov, med drugim vpliva drugega vala feminizma ter gospodarske recesije v sedemdesetih. Nenadoma se spremeni ekonomski status ženske srednjega razreda, kar nenazadnje spremeni tudi tržno delovanje, potrošniško strukturo ter dojemanje občinstva s strani medijske industrije. Ženske so postajale vse bolj ekonomsko enakopravne. Enakopravnost v kupni moči pa je zahtevala tudi enakopravnost v izdelku, samopodobi ženske, kot samostojne ter enakopravne partnerice moškemu. Gibanje za pravice žensk je pripomoglo pri spremembi položaja ženske v družbi, hkrati pa se je spremenil tudi način reprezentacije ženske v medijskem družbenem zrcalu. Ženske so dobivale večji delež v zgodbi, postajale so glavne junakinje ter niso več zgolj pasivno opazovale svojih moških kolegov.

## 4. FEMINIZEM IN MEDIJI

### 4.1 DRUGI VAL FEMINIZMA

V ZDA je sredi sedemdesetih let prišlo do ekonomske krize, ki je prizadela vse razrede, neozirajoč se na spol. Gospodarska recesija je zmanjševala moč srednjega razreda, kar je imelo za posledico, da je povprečna ameriška družina za enako kupno moč nujno potrebovala dva prihodka. Do tedaj je bilo biti gospodinja ter mati glavna naloga ter vloga ženske, sedaj pa se je, zaradi nastale ekonomske situacije, tudi ona morala odpraviti v službo. Pri iskanju ter opravljanju poklica se je morala soočiti z reakcijo družbe, ki ni bila navajena na *delovno dekle*. Sprva je imela na voljo zgolj slabše plačana dela, t.i. ženske poklice, vendar pa je družbeni razvoj počasi odpiral trg delovne sile ter omogočil poklicno afirmacijo ženske, ki ji je uspelo premagati stereotipe o vlogi svojega spola. Pri tej nalogi ji je bila v veliko pomoč tedanja liberalna družbeno politična klima.

Iz protivojnega gibanja šestdesetih let ter boja za državljske pravice je vzniknilo gibanje za pravice žensk, t.i. drugi val feminizma, ki je pričel analizirati ter kritizirati razlike v socialnem, ekonomskem, političnem, seksualnem ter kulturnem položaju obeh spolov. Preko analize procesa konstrukcije spolnosti ter spola, je drugi val feminizma odprl novo kritično perspektivo favoriziranja moškosti napram ženstvenosti. Če se je prvi val boril za osnovne ženske pravice,<sup>1</sup> je drugi val kritiziral latentne patriarhalne družbene konstrukte, moško dominantnost ter moški pogled na svet, ki reproducirajo spolno neenakost ter onemogočajo dejansko enakopravnost. (glej Whitehead 2002: 31)

Gibanje za ženske pravice je doseglo mnoge pozitivne spremembe; uzakonitev enakopravnosti v politiki zaposlovanja, plač ter delovnih pogojev, kriminalizacijo spolnega nadlegovanja ipd. Sistematično je rušil žensko emocionalno ter finančno odvisnost od moških. Posledica je bila ženska, ki si je namesto moža, ki bi jo preživljal, želela diplomo ter službo pravnice, finančne svetovalke, direktorice oz. zdravnice. Trg ter oglaševalske agencije so se prilagodili novo nastali situaciji, sledil pa je tudi premik v medijski industriji. Počasi se je ekonomska neodvisnost večala, saj je bilo vse več in več žensk zaposlenih v srednjem

---

1 V t.i. prvi val feminizma spada gibanje sufražetk ter liberalno gibanje za osvoboditev ženske. Naloga teh gibanj je bila družbena osvoboditev ženske; pridobitev osnovnih političnih (npr. volilna pravica) in ekonomskih pravic ter legitimizacija enakopravnega vstopa ženske v družbeno življenje. (glej Smelser 1989: 312-3)

plačilnem razredu. Oglaševalske družbe so v svojih raziskavah pričele uporabljati pojem *delovno dekle* (ang. working woman). Zanimala jih je uspešna ženska iz srednjega delovnega sloja, ki vsaj 30 ur na teden dela zunaj doma. »Potencialna kupna moč tega novo nastalega trga je sprva pritegnil oglaševalce. Znan je oglas cigaret Virginia Slims, v katerem slogan, *Daleč si prišla, punči*, nakazuje privilegij, ki si ga je priborila ženska, npr. da lahko v javnosti kadi cigarete.« (Dines, Humez 2003: 616)

Mediji so sedaj svojo ciljno skupino videli v moških ter ženskah srednjega razreda. Posledica je bila sprva vidna na televizijskem programu,<sup>2</sup> kjer so mnoge tipično moške žanre nadomestile t.i. hibridne serije. Te *prime-time* serije so združevale elemente melodrame v tradicionalne moške žanre. Zgodnji primer hibridizirane nadaljevanke je *Cagney and Lacey* (1981-1988), ki je vnesel osebne probleme ter kontinuiteto zgodbe, v žanr policijske nadaljevanke. Hibridi, ki so sledili so vezali spola po profesionalnem statusu ( *L.A. Law*, *St. Elsewhere*), delovnem okolju (*Hill Street Blues*), intergalakcijskih misijah (*Star Trek: The Next Generation*), starostni skupini (*thirtysomething*) ter celo geografsko (*Northern Exposure*)... (glej Dines, Humez 2003: 617)

Trend se je počasi prenesel tudi na filmsko platno. V tem obdobju smo priča večjemu številu filmov, v katerih je ženska prikazana kot samozadostna ter enakopravna moškemu. Seveda se sprememba v reprezentaciji ženske v filmu ni zgodila preko noči. Najprej je bilo potrebno spremeniti ukoreninjene stereotipe o ženski, ki jih je film reproduciral do sedemdesetih let; pasivnost, krhkost, odvisnost... Uspešni ženski se pričnejo pripisovati lastnosti, katere so veljale za merilo uspešnosti ter moči v tedanji družbi; agresivnost, moč, samozadostnost. Te lastnosti so bile do tedaj rezervirane za moški spol. Ženska je tako še vedno funkcionirala znotraj patriarhalnega sistema, saj se je za moč borila v skladu z njegovimi pravili ter normami.

Ko se je mit o krhki ter pasivni ženski deloma porušil, je nastopil čas za novo refleksijo ženske enakopravnosti ter odnosov med spoloma. Gibanje girl power, ki se navezuje na postfeminizem in je neposredna reakcija na drugi val feminizma, je še nedokončana zgodba.

---

2 Televizijska produkcija je bila prva, ki si je upala eksperimentirati, šele nato ji je sledila filmska industrija. Za razliko od filma je namreč televizijski program mogoče prilagajati zahtevam gledalcev, kar pomeni tudi možnost ukinitve v primeru, da nadaljevanke ne doživi dobrega odziva. Filmska produkcija poteka bolj negotovo, saj veliki studiji zapravijo ogromne denarja za izdelavo filmskega izdelka, kateri mora biti posledično uspešen, saj so drugače soočeni s finančnim polomom. Tako smo sprva priča hibridnim žanrom na televiziji, šele kasneje se konceptu pridruži filmska industrija.



Sloni predvsem na kritiki drugega vala, ki je rešitev ženskega vprašanja videl v popolni enakopravnosti z moškim, v neposrednem tekmovanju z moškim v moškem svetu. Kritike takega pristopa so se nanašale predvsem na dejstvo, da so feministke drugega vala črpale merila za emancipacijo iz patriarhalnih družbenih vrednot. Postfeministke živijo v enakopravnem svetu, kjer ženske ne želijo zgolj enakopravno sodelovati v igri, temveč spreminjajo sama pravila le-te.

## 4.2 GIRL POWER

Koncept *girl power* se teoretsko navezuje na feminizem moči (ang. power feminism) ter postfeminizem; idejo, da so ženske že dosegle osnovno družbeno ekonomsko enakopravnost (cilj drugega vala feminizma). Postfeminizem trdi, da smo v sedanji družbeni situaciji že presegli boj za enakopravnost med spoloma. Sodobne ženske naj bi tako že živele v svetu spoštovanja ženskega spola, enakopravnih plač ter drugih pridobitev svojih feminističnih predhodnic (drugega ter prvega vala feminizma). Skladno s postmoderno potrošniško mentaliteto, gibanje poudarja, da ni nič narobe z nakupovanjem, ličenjem ter poudarjanjem ženske seksualnosti. Vse te dejavnosti, ki so nekdanje pasivizirale žensko, jo dandanes ne postavljajo v podrejen položaj napram moškemu. Ravno nasprotno; postmoderna igrivost naj bi bila resnično merilo emancipacije. Svobodna ženska lahko uživa v svojih resničnih željah, hkrati pa si, družbeno ter ekonomsko neodvisna, zagotovi moč ter spoštovanje družbe.

Ideje postfeminističnega gibanja so svojo popularnost dosegle preko t.i. *girl power* gibanja. Gibanje prične poudarjati koncept emancipatorne ženstvenosti ter posledično rekonstruira način reprezentiranja uspešne ženske. S povzdigovanjem ter čaščenjem ženskosti ter ženskega spola naj bi dosegli povišanje samozavesti ženske ter posledično večjo aktivnost žensk na vseh ravneh družbe ter ekonomije. Do tedaj so bile v družbi cenjene predvsem t.i. moške lastnosti, vendar pa so ženske s svojo družbeno ekonomsko emancipacijo spremenile razmerje moči. Posledica je bila sprememba v načinu reprezentacije uspešne ženske (ter moškega). Odprl se je povsem nov družbeni, ekonomski ter medijski trg ter posledično pristop k družbeni ter medijski reprezentaciji *ženske moči* ter ženstvenosti. Moškemu enako(pravno) žensko drugega vala feminizma nadomesti samozadostna *ženska moči*, kateri se za merilo uspešnosti ni več potrebno primerjati s svojim moškim kolegom. (glej Ross 2004: 90-2)

Gibanje girl power je začelo poudarjati neodvisnost ter inovativnost, kot tipični lastnosti mlade uspešne ženske. Termin izhaja iz besede *grrrrlpower*,<sup>3</sup> ki je bila kot fraza uporabljena v radikalnem feminističnem gibanju s pričetka devetdesetih let. Kot zmes punka ter feminističnih politik, je gibanje združilo mlada dekleta v subkulturo, ki se je zavzemala za promocijo ženskih pravic ter ženskosti. Gibanje je sprva domovalo v ZDA ter VB, za medij pa si je izbralo alternativno glasbo ter pisanje. Zaradi narave punk gibanja, ki je poudarjalo samoiniciativnost ter idejo *naredi sam* (ang. do it yourself), pa je gibanje hitro preraslo svoje okvire ter pričelo delovati na mnogih medijskih platformah. Po transformaciji iz subkulture v mainstream, je postala fraza, *girl power*, sinonim za nov način medijske reprezentacije ženske, kot seksi, drzne ter individualizirane posameznice.<sup>4</sup> (glej Harris 2004: 16-7)

Kritiki postfeminizma pa kritizirajo prav njegovo popularizacijo, saj naj bi mediji ustvarili podobo, kot da je to edini feministični diskurz. Nekatere sodobne feministke se ne strinjajo z idejo o že doseženi enakopravnosti, na podlagi katere naj bi sedaj delovale. Menijo, da enakopravnost še ni dosežena. Gibanje girl power skupaj z mediji monolitno prikazuje sodobni feminizem kot postfeminizem ter s tem oža polje diskurza ter kritike. Prav tako naj bi tudi reprezentacija ženske emancipacije velikokrat prešla nazaj v polje seksističnih podob ter jezika. Kritiki kot primer navajajo z žensko seksualnostjo polne medijske vsebine; namigi na spolnost so tako stalnica že v jutranjih oddajah. Nadalje se odpira vprašanje objektivizacije ženske, kot spolnega objekta v moških revijah ter reklamah, saj mnogi kritizirajo spolno emancipacijo ženske, kot slepilo za nadaljno eksplotacijo.

Vprašanje, ali ima moč tisti, ki slači s pogledom, ali tisti, ki privablja pogled, pa sovpada z vprašanjem o moči oz. krizi sodobnega moškega. Sprememba v razmerju moči med spoloma prinese tudi spremembo v konstrukt moškosti. Postmoderni moški je postal potrošniški artikel, ki v svoji identifikaciji ter bivanju izgublja nekdanjo trdno samopodobo. Tradicionalna moškost izgublja moč. Metroseksualnost, npr. spolno objektivizira moškega na način, kot je že odnekdan družba objektivizirala žensko. V vrtincu sprememb se mnogi ne znajdejo najbolje. Nekdanji *padro di fammille* počasi izgublja svojo moč ter postaja enakopraven igralec v igri, v kateri je imel nekdanje veliko prednost.

---

3 Sprememba angleške besede girl v grrrrl je ponazarjala jezo ter nasprotovanje patriarhalno vzvišenemu pogledu na mlado dekle.

4 »Girl power konstruira sedanjo generacijo mladih žensk kot unikatno kategorijo žensk, ki so prepričane v sebe, živijo v stiku s feminizmom, pa niso feministke, pod vplivom filozofije naredi sam ter lahko imajo, ali vsaj kupijo, vse.« (Harris 2004: 17)

### 4.3 KRIZA MOŠKOSTI

V 70. letih se prva generacija moških odzove na kritiko ženskega gibanja za enakopravnost. Prvi cilj antiseksističnega moškega gibanja je bilo sprva zavzetje jasnega stališča nasprotovanja moškemu nasilju nad ženskami. Želeli so spremeniti družbeno dominanten položaj moškega ter ustaviti krivice, ki jih je le-ta povzročal ženskam. Menili so, da je potrebno spremeniti koncept moškosti, saj je le-ta del problema oz. ni bilo videti, da bi lahko bil del rešitve. Začel se je proces liberalizacije moškega ter moškosti.

Moškost se je v zgodovini povezovala z razumom ter mislijo, napram podrejeni čustvenosti. Koncept moškosti se je skozi leta spreminjal, največje spremembe pa je doživel vzporedno s spremembo v dojemanju ženskosti, na katero se je tudi navezoval. Moška samoopredelitev ter opredelitev moškosti je postala nejasna, negotova ter raznolika. Pogojena je z mnogimi strukturami in institucijami, ki so v procesu ženske emancipacije postale ogrožene ter šibke, kar je posledično privedlo do ogroženosti ter šibkosti moške identitete. (glej Haralambos, Holborn 1999: 652)

Kriza moškosti je posledica večih dejavnikov. Prvi udarec, nekdanj neodvisnemu moškemu, je zadala potrošniška kultura, ki je pričela objektivizirati moškost ter jo uporablja kot potrošniški identifikator. Nadalje je moški izgubil ekonomsko avtoriteto, spremenil je svoj (oslabljeni) odnos do dela, medijsko pa je klasična moška podoba osemdesetih let postala zasmehovana. Poslednji udarec pri ohranitvi klasične kulturne percepcije moškosti, naj bi zadala nezmožnost moških, da se povežejo ter uprejo demaskularizaciji kulture. Veliko zaslug za kulturni preobrat naj bi imel tudi feminizem, ki se je uprl klasičnemu razmerju moči med spoloma. Čeprav je splošna družbena klima še vedno v prid moškim, pa se že navidezna izguba moči ter sprememba v medijski reprezentaciji za sodobnega moškega kaže, kot točka krize ter potrebe po refleksiji koncepta moškosti. (glej Whitehead 2002: 47-9)

Sprememba v ekonomski moči žensk ter posledična eksistencialna neodvisnost sodobne ženske ima za posledico, da se vse več žensk odloča za samsko življenje, neobremenjeno z družino, možem ter otroci. Kar pa je na eni strani *krasni novi svet samskih žensk*, je na drugi *žalosten, osamljen ter umazan svet moških*, ki se niso znali spoprijeti z novo nastalo izolacijo. Tako naj bi se moški vse kasneje odselili od doma, kjer za njih skrbi *poslednja prava ženska*, mama.

Pri nekaterih moških pride do tako močne identifikacije z izkoriščanjem žensk, da zasovražijo svoje moške prednike ter moškost na splošno. Izoblikuje se mnenje, da je moški nepotreben, ter da lahko ženske zlahka živijo tudi brez njega. Hkrati so na drugi strani ženske pri svojem boju združile moči ter preoblikovale svojo samopodobo, kar jim moški zavidajo. (glej Jeleniewski 1997: 6)

Z družbenim spreminjanjem konstrukta moškega ter ženskega spola se spreminja tudi reprezentacija obeh v medijih. Vpliv medijev na samopodobo sodobnega človeka je neizpodbitno velik, kar nam omogoča zanimivo analizo medsebojnega vpliva med medijsko ter družbeno konstrukcijo ter reprezentacijo moškosti ter ženskosti. Na medijski platformi je film eden izmed najvplivnejših formatov, saj že stoletje vpliva na družbo, v kateri nastaja. Znotraj filma obstaja mnogo žanrov, ki imajo različen vpliv, prav gotovo pa je najdonosnejši ter posledično najvplivnejši žanr akcijskega filma. Nadčasovnost koncepta akcijskega filma mu omogoča preživetje v različnih kulturah od samega začetka filmske industrije. Ko je prvi vlak zapeljal med občinstvo, se je izoblikoval žanr, ki je zaradi svoje nekdanj mačistične predispozicije idealen za analizo razmerij moči med moškim ter žensko. Z vstopom ženske akcijske junakinje v žanr akcijskega filma, so ženske zavzele eno izmed poslednjih trdnjav tradicionalne moškosti.

## 5. AKCIJSKI FILM

### 5.1 ŽANR AKCIJSKEGA FILMA

Žanr akcijskega filma je obširen pojem, v katerega težko zajamemo vse podžanre, ki izvirajo iz koncepta akcijskega filma. Najnižji skupni imenovalec je podvrženost spektakularni fizični akciji, narativna struktura, ki vsebuje pretepe, preganjanje ter eksplozije, uporabo vrhunskih specialnih efektov ter poudarek na atletske gibanju ter kaskaderskih prvinah. K temu dodajmo še dinamičen tempo, privlačnega glavnega junaka ali junakinjo in dobimo žanr, ki že vrsto let predstavlja največji ter najdonosnejši izvozni artikel filmske industrije.

Akcija je v filmu, ki že tako temelji predvsem na vidnem dogajanju, dosegla svojo najbolj učinkovito formo. Film lahko, bolje kot katerikoli drugi medij prikazuje dogajanje, ki se vedno ponuja čisto na površju, s poljubne razdalje oz. bližine, ga reže in podaljšuje, da bi stopnjeval učinek. Ker so akcijski prizori, zaradi svojega emocionalnega naboja, zmožni gledalca preslepiti v njegovi kritični distanci, upoštevajo ta element domala vsi komercialno uspešni filmi. (glej Kavčič 1999: 14)

Akcijski film zajema vesterne, vojaške filme, znanstveno fantastiko, filme borilnih veščin, avanturistične filme ter mnoge druge. Pravzaprav stežka govorimo o čistem akcijskem filmu. Obstaja več žanrov akcijskega filma, tj. filma, ki se v narativni strukturi močno opira na zgoraj omenjene pripovedne prvine. Tip podžanra je najpogosteje kulturno ter časovno opredeljen.

Že v času nemega filma so bili popularni filmi, v katerih so se roparji ter žandarji preganjali po ulicah, kavboji pa lovili Indijance. Po koncu druge svetovne vojne se pojavijo vojaški filmi ter vesterni,<sup>5</sup> ki gradijo ter utrjujejo ameriški patriotizem. V sedemdesetih se v žanru akcijskega filma pričnejo poudarjati vizualni efekti, k čemur pripomorejo t.i. filmi katastrofe, npr. Lucasovi (*Star Wars*, 1977) ter kasneje Cameronovi (*Terminator*, 1984) ali McTiernanovi filmi (*Die Hard*, 1988). Zlato dobo ter vzpostavitev žanrskih pravil klasičnega

---

5 Podžanr lahko postane samostojen žanr, kar se lepo vidi na primeru vesterna. Razvoj vesterna nakazuje evolucija žanra ter odnos med žanrom ter družbeno situacijo oz. popularno kulturo. Pri oblikovanju značilnosti vesterna lahko tako govorimo o »... velikih premikih v ekonomski strukturi, ideoloških spremembah v popularni kulturi, ki vplivajo na gospodarstvo ter mnoga druga področja; položaj žensk, črncev, zahodne zunanje politike, odnos do socializma... « (Turner 2001: 105)

akcijskega filma pa zaznamuje začetek osemdesetih let. Akcijski film (ang. action-adventure) je izraz, ki se dandanes navezuje na popularen trend filmov v Hollywoodu osemdesetih ter devetdesetih let, kar predstavljajo filmi *Alien* (1979, 1986, 1993), *Indiana Jones* (1981, 1984, 1993), *Rambo* (1988, 1990, 1995), *Die Hard* (1988, 1990, 1995), *Terminator* (1984, 1991), *Total Recall* (1990), *Point Break* (1991), *The Last of the Mohicans* (1992) ter *Braveheart* (1995). S prihodom novega vala akcijskega filma se pričnejo še bolj poudarjati vsi zgoraj naštetje elementi žanra akcijskega filma; hitra montaža, mogočni specialni efekti ter mišičasta telesa. Prav fizično telo dobi posebno reprezentativno funkcijo, saj smo priča pravemu navalu mišičastih akcijskih junakov ter junakinj. »Hiperbolična narava pretiravanja se dopolnjuje s poudarjanjem *hiperboličnega telesa* ter fizične spretnosti glavnih junakov ter junakinj; Arnolda Schwarzeneggerja, Brucea Willisa, Brigitte Nielsen, Linde Hamilton ter ostalih.« (Cook 2004: 229)

Uporaba telesa je bila že prej pomemben del akcijske narave filma, saj se je prav s telesom ter uporabo fizične moči, junak prebil preko ovir na svoji poti. Nasilje je bilo vedno del akcijskega žanra. Toda osemdeseta leta prinesejo pravo fascinacijo nad fizičnim telesom. Na podoben način, kot že v času antičnih Grkov ali Hitlerjeve Nemčije, je bil poseben poudarek namenjen obliki ter glorifikaciji mišičastega telesa, s pomočjo katerega je junak prikazoval svojo moč. Priča smo trganju majic s prepotenega junaka, čemur sledi bližnji plan napetih bicepsov. Telesa junakov so nezlomljiva ter podvržena raznoraznim napadom, s pomočjo katerih dokazujejo svojo moč ter triumfirajo nad šibkejšimi nasprotniki. Filmi osemdesetih let ponudijo publiki bližnje posnetke Rambovih bicepsov, izgovore Chucku Norrisu, da si sleče majico, golega ter mogočnega Arnolda Schwarzeneggerja, obsijanega z meglico post apokaliptične prihodnosti, Martina Riggsa, katerega celotno telo je smrtonosno orožje ter neverjetno vzdržljivega Brucea Willisa, ki prenese črepinje, eksplozije, udarce ter padce z aviona, da bi na koncu le ujel zlikovce. (glej Collins 1993: 198)

Obstajajo različne razlage nenadnega vzpona akcijskega filma v osemdesetih letih ter njegove fascinacije nad mišičastim junakom. Susan Jeffords je v svojih treh delih, *The Remasculinization of America*, *Gender and the Vietnam War*, *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*, ter v *The Big Switch: Hollywood Masculinity in the Nineties*, prikazala povezanost med geopolitičnim dogajanjem v času pred, med in po Reaganovi administraciji osemdesetih let ter vplivu t.i. *reaganizacije* pogleda na moškost ter moško telo.

## 5.2. SUSAN JEFFORDS: THE BIG SWITCH: HOLLYWOOD MASCULINITY IN THE NINETIES

Susan Jeffords je v svojem delu razvoj akcijskega filma povezala z geopolitičnim ter ideološkim razvojem Amerike. V šestdesetih letih so Združene države Amerike doživljale mnoge ustavne spremembe. Boj za človekove pravice je doživel vrhunec v prizadevanju Afro-ameriške manjšine za odpravo rasne segregacije, zahtevah ameriških študentskih gibanj po odpravi militaristične zunanje politike ter zahtevah žensk po večji enakopravnosti z moškimi. Posledica naj bi bila vrsta pomehkuženja Amerike, kar naj bi imelo za posledico razvrednotenje patriarhalnega družbenega reda ter stereotipa o močni Ameriki. Umik iz Vietnama, iranska kriza s talci ter kritika kršenja človekovih pravic manjšin, pripelje do občutka erozije temeljnih vrednot ameriške družbe. Sledi preporek mačistične mentalitete, ki se v mnogo čem zgleduje po drugem valu ženskega gibanja.

Iz tega gibanja vzklijejo pogovorne skupine, terapevtske strategije, moške študije, konference, glasba, umetnost, časopisi ter magazini... seznam udeležencev pa obsega filozofe, sociologe, psihologe, umetnike ter vietnamske veterane. Na splošno je gibanje spodbujalo bele moške srednjega sloja, skozi osemdeseta pa je pridobivalo na kredibilnosti ter sprejetosti. (Collins 1993: 196)

Posledice so po Jeffordsonovi vidne tudi v filmu. Obsedenost z mišičastimi akcijskimi junaki, naj bi bila neposredna posledica želje ameriškega moškega po ponovni utrditvi klasične moškosti, skladno s podobo, ki jo je pričelo poudarjati gibanje. Ideološki pomen telesa ter nacionalna identiteta trdnosti ter nezlomljivosti sta tako doživeli svoji neposredni prenos na filmsko platno. Metafora se je materializirala skozi obsedenost s telesom ter poudarjanjem fizičnih atributov: moči, vzdržljivosti ter spretnosti. Akcijski žanr pa je predstavljal idealen medij za prenos ideje o renesansi ameriške trdnosti. Jeffordsonova je v svojem delu analizirala filme kot so *Rambo* (1982),<sup>6</sup> *Die Hard* (1988), *Terminator* (1984) ter druge.

V tem obdobju smo znotraj žanra akcijskega filma pričali nekaterim pozitivnim ženskim likom, ki na podoben način kot njihovi moški kolegi, preko uporabe telesa ter fizične moči

---

6 V *Rambu* se vietnamski veteran spopade s policisti v majhnem ameriškem mestecu ter jim pokaže, kaj lahko stori pravi vojni veteran, če ga njegovi pomehkuženi sodržavljanji potisnejo v kot. Sylvester Stallone je s svojim mišičastim telesom, na katerega je opozoril že leta 1976 v filmu *Rocky*, prikazal potencial ter mogočnost trdnega moškega. Film je hkrati tudi neke vrste metafora za odnos ameriške javnosti do vietnamske krize, saj se je po nekaj letih vojskovanja ameriška javnost sramovala ter uprla vojaškemu posredovanju, kar je imelo za posledico umik ameriških sil iz Vietnama. (glej Murn 2003: 27)

premaga zlo ter ovire na poti. Prve ženske junakinje so znanilke sprememb v odnosu do žensk znotraj žanra akcijskega filma. Zaradi narave žanra, ki je bil ravno v tem obdobju izrazito mačističen, so prve ženske junakinje prenesene naravnost v svet moških junakov in igrajo po njihovih pravilih. Govorimo o t.i. *women warriors*, ženskih bojevnica, ki se v osnovi ne razlikujejo kaj dosti od moškega akcijskega junaka. V želji po enakopravnosti so dobesedno enake svojim moškim kolegom.



## 6. REPREZENTACIJA MOČI ŽENSKE JUNAKINJE

### 6.1 ŽENSKE BOJEVNICE

Izraz je posledica podobe ženske akcijske junakinje v osemdesetih letih. Reprerentacija moči ženske bojevnice je bila zaradi kredibilnosti podvržena že obstoječim žanrskim pravilom, saj bi v nasprotnem primeru lahko bila razumljena kot parodija. Ženska bojevnica se v patriarhalnem okolju delno ali v celoti odpove svoji ženstvenosti, saj lahko le tako vzporedno z moškim nasprotuje zlu ter dokazuje svojo moč. Ženska je tako močna ter posledično uspešna le, če prevzame tipično patriarhalno mačistično mišičasti vrednostni sistem osemdesetih. V ta namen je bilo najprej potrebno spremeniti krhko žensko telo v močno, tj. mišičasto ter tako neposredno pokazati moč,<sup>7</sup> potrebno za kredibilno akcijsko junakinjo.

Akcijske junakinje, kot so *Red Sonja*, *Sgt. Ripley*, *G.I. Jane* ter *Mulan*, upodablajo žensko različico moškega akcijskega junaka. Svojo identiteto ter reprerentacijo moči črpajo iz zakonitosti žanra, ki je bil v tem obdobju izrazito mačističen. Posledica je moškost ženske junakinje, ki zaradi verjetnosti ter reprerentativnega učinka še ni mogla odstopati od utečenega pojmovanja akcijskega junaka oz. junakinje. Ženska junakinja tako vodi bitko na dveh področjih. Sprva se mora otresti občutka (fizične ter družbene) nemoči ter podrejenosti, ki ga je dolga leta utrjevala podoba ženske v filmu. To stori tako, da se približa že obstoječemu idealu akcijskega junaka. Temu boju, ki je predpogoj za uveljavitev reprerentacije ženske kot pozitivne akcijske junakinje, pa sledi še boj proti zlu oz. boj junakinje proti svojemu filmskemu nasprotniku. Za nadaljno analizo je zanimiv predvsem prvi boj, saj drugi poteka po utečeni formuli boja dobrega proti zlu.

Skorajda vsi akcijski filmi tega obdobja, ki imajo v središču močno žensko junakinjo, se prično v patriarhalni družbeni ureditvi, v kateri je glavna junakinja podrejena. Ponavadi so to tipične patriarhalne strukture ter asociacije, kot so vojska ter vojna, zapori, policija, ipd. Ženska junakinja je uvrščena prav v središče dogajanja, toda dogajanje sprva usmerjajo ter vodijo moški. Po uvodnem zapletu pa počasi pridobiva na veljavi prav ženska junakinja,

---

7

Od sedemdesetih let naprej je v ameriški družbi ideja moči asociirana z mišicami ter trdimi telesi. Tudi ženske se pridružijo trendu oblikovanja telesa, t.i. *bodyuildinga*. Trix Rosen je v svoji knjigi *Strong and Sexy* opisala žensko oblikovanje močnega telesa kot feministično zgodbo o uspehu. »S pomočjo čiste energije so ideje, da lahko spremenijo svet prenesle nazaj na osnovo, na fizično telo. To je naravni produkt feminizma.« (Woodward 2002: 149)

katera je na koncu glavna protagonistka, oz. vsaj enakopravna moškemu junaku. Moški junak je še vedno pomemben za samo zgodbo ter je velikokrat pomočnik akcijski junakinji. Mnogokrat ji reši življenje, ji pomaga v kritični situaciji ali pa jo povabi v poprej zanjo zaprt krog glavnih protagonistov filma.

Katherine E. Barenett je analizirala potrjevanje patriarhalne družbene ureditve v Disneyevi produkciji, natančneje v risanem filmu *Mulan* (1998). Čeprav je Disney prepoznal spreminjajočo se vlogo ženske v družbi, naj bi Mulan še vedno utrjeval patriarhalne vrednote. V filmu se Mulan sprva pripravlja na poroko. Učijo jo kako naj se vede dobra žena, ter da lahko osreči svojo družino le s svojo privlačnostjo za snubce. Njena glavna naloga je tako biti lepa. Ko Huni napadejo deželo, se Mulan prijavi v vojsko namesto svojega ostarelega očeta. Ostriže si lase ter se preobleče v očetovo uniformo, saj v tistih časih ženske niso smele služiti v vojski. Vojaški trening je za Mulan naporen, vendar pa je prav tako naporen tudi za ostale moške kolege. To prikazuje koncept, ki se ga poslužujejo avtorji pri konstrukciji verodostojne akcijske junakinje v tem obdobju, t.i. *minimaliziranje razlik*; zmanjševanje razlik med spoloma, s pomočjo katerega dosežejo verodostojnost enakopravnosti. Čeprav ji gre najslabše, Mulan uspešno opravi trening. Ženska je tako enakovredna moškemu, vendar pa mora do enakovrednosti prehoditi težjo pot.

Center kritike Barenettove je Mushu, prijazni zmaj, ki Mulan pomaga v vsaki kritični situaciji. V nekem prizoru Mulan s svojim razsodnim mišljenjem ter hitrim ukrepanjem usmeri top proti napadalcem. Toda, ker ji sovražnik izbije vžigalice iz rok, uporabi Mushujev ogenj, da sproži rešilni strel iz topa. Takih prizorov je še mnogo in po mnenju Bernetteve samo utrjujejo patriarhalnost družbene ureditve. Ženske so sicer prikazane kot enakovredne moškemu, čeprav se za to morajo bolj potruditi, po drugi strani pa ničesar v resnici ne opravijo same. Deus ex machina je vedno moški. (glej Lind 2004: 186-190)

Reprezentacijo pozitivne akcijske junakinje so tako prevzele *ženske bojevnice*, ki so mnogokrat zgolj moška oblika ženskega spola. Trend maskulanizacije je v skladu z izrazito agresivno ter mačistično podobo uspešnosti v osemdesetih letih, kar je vidno tudi pri reprezentaciji moškega ideala v filmu; mišičastemu junaku. Ko v devetdesetih nastopi konec obdobja reprezentacije moškega junaka, kot klasičnega mišičastega junaka osemdesetih let,

temu sledi tudi sprememba reprezentacije ženske junakinje, ki počasi izgublja lastnosti moškega akcijskega junaka ter išče sebi lastne.<sup>8</sup>

S popularizacijo *girl power* gibanja *žensko bojevnico* počasi nadomesti t.i. *ženska moči*, ki črpa svojo moč iz bolj stereotipno ženstvenih lastnosti. Namesto izklesanih mišic začnejo prevladovati vitka ter spretna telesa. Ekstremno fizično moč nadomestita pretkanost ter zvitost, moške uniforme ter pobrite glave pa kratka krilca ter veter v laseh. Nekdanji boj za afirmacijo znotraj patriarhalnega sistema, kot predpogoj za kredibilno konstrukcijo ženske akcijske junakinje pa nadomesti postmoderno potrošniško uživanje v emancipiranem življenju, ki ga živijo *ženske moči*.

## 6.2 ŽENSKÉ MOČI

»Nikjer ni gibanje *girl power* tako evidentno, kakor v popularni kulturi; v promociji pop zvezd, stripovskih junakinj, TV in filmskih karakterjih ter reklamnih ikonah.« (Harris 2004: 17)

Pri sodobni akcijski junakinji se zrcalijo lastnosti uspešne ženske, kot jo definira postfeminizem. Ona je neodvisna od moškega in ni pod vplivom patriarhalnega okolja, kateremu ji tudi ni potrebno nič dokazovati. Enakopravnost so dosegle že njene kolegice, *ženske bojevnice*. Naloga *ženske moči* tako ni boj za dokazovanje ter pridobivanje moči in družbenega priznanja, saj vse to že ima.

Glavni atributi *ženske moči* so njena neodvisnost, samozadostnost ter inovativnost; želja po uživanju v svojem svetu. Brez potrebe po dokazovanju svoje enakopravnosti, brez bremena družinskih ter gospodinjskih opravil, je *ženska moči* idealen sodobni potrošnik. Avtonomni subjekt, ki s svojim uspehom, denarjem ter močjo lahko naredi in kupi, kar želi. Seveda se ne sramuje svoje ženske narave, ravno nasprotno. Vse ji je dovoljeno. Sodobna ženska junakinja odraža zahteve sodobnega trga, ki po vplivu postfeminizma verjame v žensko moč ter želi videti manifestacijo in reprezentacijo le-te. Pomemben vir moči ženske akcijske junakinje je

---

8 Pride tudi do odpora do mišičastega ženskega telesa. Nekatere ženske, ki naj bi šle v iskanju moči predaleč, so kritizirane kot ne-ženstvene. Reebok je leta 1990 zavrnil sponzoriranje ženskega bodybuilding tekmovanja, na drugi strani pa sponzoriral tekmovanje v aerobiki. Če je bilo glavno vprašanje pri moških bodybuilderjih zloraba steroidov, je pri ženskah glavno vprašanje izguba ženstvenosti, ki naj bi jo prineslo mišičasto telo. (Woodward 2000: 150)

še vedno fizična moč, vendar pa le-ta ni tako ekstremno prikazana ter osredotočena na mačistične mišice osemdesetih let. Prav gotovo pravila žanra zahtevajo fizično sposobno junakinjo, vendar pa mora ta reprezentirati tudi ženstvenost, mehko ter seksapil. *Ženska moči* je tako spolno privlačna in ne skriva svojih ženskih čarov. Le-ti so vir moči pri boju zoper šibke moške, ki se slinijo nad oblinami. Pri poudarjanju ženskosti pa hkrati ne sme priti do pretiravanj, saj je posledica reprezentacija ženske, kot spolnega objekta, s čimer se ruši njena kredibilnost pozitivne akcijske junakinje.<sup>9</sup>

Tipičen predstavnik spremembe v medijski reprezentaciji ženske akcijske junakinje je medijska kampanja za film *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (2000). Film so promovirali kot izdelek za močne ženske, kar je pomenilo, da se je marketing usmeril na sodobne (post)feministke.

Film je bil predstavljen kot film za močne ženske. Michael Barker, predsednik Sony Pictures Classics je dejal; [Crouching tiger] je ultimativen film, ki nagovarja veliko demografskih skupin. Je prvi akcijski film, ki je usmerjen k ženskam. Vseč jim je močen karakter ter romantična zgodba. Moške ter mlajšo publiko pa pritegne zabava. (Ross 2004: 93)

Kritiki podobe sodobne ženske akcijske junakinje, poudarjajo dvoumno naravo same ženstvenosti, ki naj bi emancipirala. Vračanje k t.i. pravim ženskim lastnostim, vidijo kritiki predvsem kot varovalo ogrožene moškosti. Dasiravno ženske v sodobnem akcijskem filmu premikastijo glavnega negativca, ostanejo pri tem še vedno ženstvene. Ženska junakinja je tako gledana kot subjekt identifikacije ter objekt poželenja, slednje pa mnoge feministke ne odobravajo. Močne ženske so vseč ženskam, ženstvene ženske pa moškim, kombinacija pa naj bi še naprej ohranjala patriarhalnost pogleda. Sodobna junakinja naj bi tako po eni strani prinesla izredno pozitiven model za sodobno žensko, hkrati pa onemogočala konkreten premik v strukturi moči med spoloma. (Ross 2004: 94)

Sprememba v načinu reprezentacije moči ženske akcijske junakinje, je posledično prinesla tudi spremembo v odnosu okolice ter moškega junaka do ženske junakinje. Če sta bila oba nekdanj pomembna pri afirmaciji moči ženske akcijske junakinje, ki je preko njune nemoči dosegla svojo moč, z njuno pomočjo pa premagala zlo, je dandanes moški junak zgolj blede karikatura nekdanjega partnerja akcijske junakinje. Z neodvisnostjo od družbe je junakinja

---

<sup>9</sup> Lep primer pretiravanja s poudarjanjem ženskosti ter seksapila je film *Barbwire* (1996), kjer Pamela Anderson poskuša delovati kot pozitivna akcijska junakinja. Film je bil popoln polom.

pridobila tudi neodvisnost od moškega junaka, ki ji je sedaj pasivno na voljo, ob strani glavnega toka dogodkov; bodisi kot komični pomočnik, mehkužen fant ali parodija nekdanjemu neuničljivemu akcijskemu junaku. S pomočjo nesposobnega moškega, ženska akcijska junakinja še jasneje pokaže svoj novi neodvisni jaz ter moč, ki je samoumnevna posledica boja, ki ga je bila njena predhodnica.

### 6.3 KRIZA MOŠKEGA AKCIJSKEGA JUNAKA

Zanimiv je komentar filmskega kritika, ki je opisal svoj pogled na film *Fight Club* (1999).

Fight Club je film, ki uspešno surrealistično prikaže status ameriškega moškega na koncu 20. stoletja; odtujenega, nezadovoljnega, kastriranega posameznika, ki išče izhod. Začetek filma perfektno prikaže obup modernega življenja v družbi, kjer je udobje merilo uspeha... potrošniške družbe, ki demaskularizira moškega. Tukaj ni nobenega obreda iniciacije, nobenega leva ali medveda, katerega je potrebno ubiti... v vseh nas je žival, ki si želi ven, vendar pa nas družba prisili v usmiljenje ter nežnost. (Whitehead 2002: 50)

V sodobnem postmodernem svetu je kriza identitete obči pojav, z izgubo jasne ter nedvoumne definicije moškosti, pa so mnogi moški izgubili osnovno linijo identifikacije. Posledice ter spremembe so vidne tudi v reprezentaciji moškosti v sodobnem filmu, najbolj pa v žanru akcijskih filmov, ki je že v svoji definiciji mačističen žanr. V akcijskih filmih osemdesetih let je moški akcijski junak neposreden, drzen, močen, grob ter neomajen v svojem boju z zlom. S pomočjo pasivne ženske, šibkejšega pomočnika ter premaganega glavnega negativca konstruira svojo moč. Tudi moški, ki obkrožajo *žensko bojevnico* so aktivni ter močni, vendar pa jih samo okolje ter narava zapleta onesposobi za samostojen boj proti zlu. Tedaj je v prvi plan stopila *ženska bojevnica*, ki je s pomočjo moškega junaka premagala zlo. Za zgodbo ter *žensko bojevnico* so moški junaki pomembni.

Sodobni akcijski junak poskuša svojo vlogo graditi na čustvih ter družinskih vrednotah, motivirajo ga drugačni vzgibi kot so ga nekdanj. Njegov sodobnik, ki pomaga sokonstruirati sodobno žensko junakinjo, pa igra popolnoma drugačno vlogo od svojega kolega iz prejšnjega obdobja. Zaradi prvenstvene naloge pozitivnega reprezentiranja glavne ženske junakinje, so pozitivni moški junaki skorajda venomer primeri moškega v krizi. Neodločni, nesposobni, nepotrebni. Preko njih *ženska moči* gradi svojo podobo samozadostne ter neodvisne junakinje, na podoben način, kot so pred tem klasični moški akcijski junaki gradili svojo podobo kot nasprotje pasivni ženski.

## 7. ANALIZA FILMOV

V raziskovalnem delu naloge bom, s pomočjo analize medijskih tekstov, prikazal vpliv obeh teoretskih gibanj ter družbenih sprememb v konstrukciji spola na medijsko reprezentacijo *ženske moči* znotraj žanra akcijskega filma v dveh različnih časovnih obdobjih. Zaradi želje po čim večji kulturni relevantnosti, sem za analizo izbral najvplivnejšo svetovno filmsko produkcijo, Hollywood. Ameriška popularna kultura je v sodobnem globaliziranem svetu bržkone najpomembnejša kulturna sila, njen pomemben del pa je prav filmska industrija.

Za analizo sem izbral Hollywoodske filme, v katerih ima ženska junakinja glavno vlogo, oz. njen lik na koncu filma prevladuje znotraj skupine. Zaradi raznolikosti hollywoodske produkcije sem za kriterij izbora uporabil finančno uspešnost filma ter velikost produkcijske hiše ter posledične medijske prepoznavnosti. Film je tako moral nastati v produkciji ene izmed pomembnejših korporacij ter biti finančno uspešen. Kot kriterij finančne uspešnosti sem izbral zaslužek v kinu, ki pa je velikokrat zavajajoč atribut. Nekaj analiziranih filmov na videz ne ustreza temu kriteriju, saj je razlika med obema skrajnima filmoma kar 198 milijonov dolarjev.<sup>10</sup> V poštev je potrebno vzeti širino časovnega obdobja, saj so bili nekateri filmi narejeni pred dvajsetimi leti, ko je bila filmska industrija drugače oblikovana, dandanašnji bajni zaslužki pa nepredstavljeni. Prav tako je mnogo sodobnih filmov že vnaprej mišljenih kot DVD izdelek.<sup>11</sup> Pomembno je tudi število kinodvoran, v katerih je bil film predvajan prvi vikend, agresivnost oglaševalske kampanje ipd. Oziral sem se na splošno kulturno prepoznavnost določenega filma ter izbor zaokrožil na dvanajst filmov iz obeh obdobji.<sup>12</sup>

Kriterij časovnega obdobja sem opredelil glede na teoretsko izhodišče naloge. Prvo obdobje obsega čas vpliva drugega vala feminizma, drugo pa nekje od začetka postfeminizma do danes. Časovno gledano sem prvo obdobje opredelil od leta 1979 do leta 1997, drugo pa od leta 2000 do leta 2005. Zaradi obsega prvega obdobja pričakujem vidne razlike znotraj samega obdobja, saj različni podžanri akcijskega filma prinašajo različne poudarke. Drugo obdobje je zaradi krajšega časovnega razpona žanrsko manj raznoliko.

---

10 *Terminator 2: Judgment Day* (1991) je zaslužil 205 milijonov ameriških dolarjev, *Red Sonja* (1985) pa 7.

11 Oglaševalci zaradi zasičenosti trg s stripovskimi junaki, tako niso vložili veliko v agresivno medijsko kampanjo za film *Elektra*, saj so računali na večji vložek ter zaslužek pri prodaji DVDja, kar se jim je dejansko obrestovalo.

12 Glej prilogo B.

V prvo obdobje sem uvrstil sledeče filme: *Alien* (1979), *Red Sonja* (1985), *Aliens* (1986), *Thelma and Louise* (1991), *V.I. Warshawski* (1991), *Terminator 2: Judgement Day* (1991), *Buffy the Vampire Slayer* (1992), *Alien 3* (1992), *Bad Girls* (1994), *Long Kiss Goodnight* (1996), *Alien: Resurrection* (1997) ter *G.I. Jane* (1997) .

V drugem obdobju pa bom analiziral: *Crouching Tigger, Hidden Dragon* (2000), *Charlie's Angels* (2000), *Lara Croft: Tomb Rider* (2001), *Resident Evil*(2002), *Kill Bill, Vol. 1* (2003), *Charlie's Angels: Full Throttle*(2003), *Lara Croft Tomb Rider: The Cradle of Life* (2003), *Kill Bill, Vol. 2* (2004), *Resident Evil: Apocalypse* (2004), *Catwoman* (2004), *Elektra* (2005) ter *Aeon Flux* (2005).

V vsakem filmu bom analiziral reprezentacijo moči ženske junakinje. Pri analizi bom uporabil teoretsko izhodišče, ki sem ga navedel v poglavjih o identifikaciji ter reprezentaciji. Pogledal bom reprezentacijo ženske junakinje skozi samo narativno strukturo filma. Kakšna je njena samopodoba, kako se identificira v okolju v katerem deluje, kako gleda na moške kolege ter podobno. Analiziral bom njeno vizualno reprezentacijo, splošno podobo, obleke, frizuro, mimiko, način predstavljanja ter druge za konstrukcijo identitete pomembne vizualne dejavnike. Na koncu bom primerjal tako razlike znotraj posameznega obdobja, kot tudi med obema obdobjema, ugotovitve pa bom povezal s teoretskimi predpostavkami.

Hkrati z analizo reprezentacije moči ženske junakinje, bom pogledal še njen odnos do okolice, družbe ter obratno, odnos okolice do junakinje. Čeprav je odnos med junakinjo in okoljem neposredno povezan z reprezentacijo same ženske junakinje, bom ta aspekt izpostavil posebej. Preko njega bom analiziral (ne)patriarhalnost družbe oz. (ne)odvisnost junakinje ter prikazal povezavo med teoretskima izhodiščema ter odnosom junakinje do okolice. Tu bom analiziral razmerja moči, pomembnost junakinje napram okolju, njeno potencialno napredovanje znotraj skupine, spremembe v moči posameznikov ter podobno. Pozoren bom na zaupanje okolice v junakinjo, zaupanje junakinje v družbo, vpletenost v dogajanje, izoliranost...

Na koncu bo zanimiva reprezentacija moškega lika ter odnos le-tega do ženske junakinje. Tu bom pozoren na samo umestitev moškega karakterja znotraj zgodbe, njegovo pomembnost za razvoj ter razplet zgodbe, samopodobo moškega junaka, kako ga vidi glavna junakinja, kako ga vidi okolica ter nenazadnje, kaj se z njim zgodi na koncu filma. Razlike ter primerjave bom zopet povezal z obema teoretskima izhodiščema.

Pri sami analizi bom natančno izpostavil dejavnike, ki določen film vpnejo v moje teoretsko izhodišče; kako določena junakinja reprezentira *žensko bojevnico* oz. *žensko moči*? Kako se teoretsko izhodišče zrcali v njeni podobi, identifikaciji, odnosu do okolja, samem vizualnem izgledu, odnosu okolja do nje?

## 7.1 OBDOBJE ŽENSKO BOJEVNICE

### 7.1.1 *Alien*

(1979, Ridley Scott, 20th Century Fox)

#### Zgodba

Rudarska ladija Nostromo med vračanjem na Zemljo prejme SOS signal z neraziskanega planeta. Odprava na planetu naleti na neznano tujo vrsto. Enega izmed članov odprave napade tuj organizem, ki se mu prilepi na obraz. Ob prihodu na ladjo se iz okuženega človeka izvali tuj organizem, *alien*, ki prične pobijati ljudi. Med potniki je tudi narednica Ripley, ki na koncu filma edina preživi ter ubije pošast.

#### Reprezentacija moči ženske junakinje

Narednica Ripley je tretja poveljujoča na ladji. Je razsodna odločna ter se ravna po zakonih. Tako naprimer noče sprejeti okuženega kolega v ladjo, saj se boji širjenja potencialne okužbe. Njena sposobnost se prvič pokaže, ko razvozla SOS signal ter ugotovi, da je v resnici opozorilo. V nadaljevanju zgodbe se čustveno spoprijema s smrtjo svojih kolegov, toda ne pusti, da bi jo čustva prevzela. Sprva kričeče odskoči od pošasti, kasneje pa se prostovoljno javi za nevarno nalogo, vendar jo kapitan Dallas zavrne ter se sam odpravi na misijo v kateri umre. Z vsakim mrtvim kolegom ostali moški postanejo bolj raztreseni ter živčni, medtem ko Ripleyeva vse bolj prevzema vodenje ter ohranja mirne živce. Na koncu filma kot edina preživela, reši ladijskega mačka ter sebe; z reševalnim čolnom se izstrelji z ladje. Ko ugotovi, da je na reševalnem čolnu tudi alien, ga počasi ter premišljeno pokonča.

Ripleyev vizualni izgled je, predvsem zaradi uniforme ter nepoudarjenih oblin, neseksualen. V filmu je slišati nekaj spolnih opazk. Vse so namenjeni kolegici Lambert, ki tudi deluje bolj ženstveno od Ripleyeve. Na koncu filma pa je zanimiv prizor, ko se Ripleyeva sleče v spodnjice, ter pokaže svoje žensko telo. Kakor, da bi želel režiser gledalca opozoriti, da je ves čas spremljal žensko.



### Odnos okolice do junakinje

Na ladji je poleg Ripleyeve še ena ženska ter pet moških, od katerih je eden robot. Sprva sta ženski ločeni od moških. Ker se na ladji hierarhija določa s činom, je spolna delitev precej subtilna, vendar opazna. Zanimiv je prizor, kjer Lambert kadi cigareto ter opazuje pogovor treh moških kolegov. Tako fizično, kot odločevalsko so ločeni. Ko se moški odločijo, ji zgolj sporočijo njeno nalogo.

Dokler je kapitan še živ, je jasno vidna delitev vlog. S potekom zgodbe ter manjšanjem števila moških, se Ripleyeva vse bolj postavlja v ospredje ter dokazuje svoj prav. Vsi dogodki so posledica nepazljivosti skupine, ki ne posluša Ripleyeve, katera v ladjo ni želela sprejeti okuženega kolega. Njihova popustljivost ter preračunljivost je slabost napram Ripleyevi odločnosti ter rzsodnosti.

### Reprezentacija moškega lika

Ko Ripleyeva kriče odskoči od pošasti, jo Dallas zavaruje s svojim telesom. Kot moški je Dallas tipični junak, vendar pa kmalu umre. Delavca na ladji sta predstavljena kot razredni zgubi ter se ves čas zgolj pritožujeta zaradi dela ter premajhnega plačila. Znanstvenik Ash je negativec, saj zaradi svoje preračunljivosti ter znanstvene radovednosti ne želi ubiti pošasti, kasneje pa celo poskuša ubiti Ripleyevo. Moški so sprva osrednji lik filma, saj ni neposredno nakazano, da bo glavno vlogo prevzela Ripleyeva. Kmalu po začetku filma pa se začnejo kazati njihove slabosti.

#### 7.1.2 *Red Sonja*

(1985, Richard Fleischer, MGM)

#### Zgodba

Kraljica Gedren si želi popolno nadvlado nad svetom barbarov. Napade mesto Hablac, kjer ubije varuhinje talismana, s katerim si lahko pridobi veliko moč. Red Sonja je sestra ene izmed varuhinj talismana. Odpravi se za Gerden, da bi pridobila nazaj talisman ter maščevala poboj. Sledi ji mogočni bojevnik Kalidor, s katerim se Sonja zaplete v razmerje. Vendar pa Sonjina moč temelji na osnovi njene zaobljube, da se nikoli ne preda moškemu, vsaj dokler jo le-ta ne premaga v boju. Kalidor izzove Sonjo, vendar pa je izzid borbe neodločen. Na koncu filma odprava prispe do Gedreniga dvorca, kjer se odvija zaključna bitka. Kalidor pobija stražarje, Sonja pa pokonča Gedren ter uniči talisman.

### Reprezentacija moči ženske junakinje

Sonjo je Gedren pred leti želela imeti za ljubico, vendar jo je le-ta zavrnila. Iz maščevanja da Gedren pobiti njeno družino ter posiliti Sonjo, ki naj bi umrla v goreči domačiji. Sonja pobegne ter priseže maščevanje, prav tako pa jo z nadnaravno močjo obdari skrivnostni duh.

Če je na začetku filma predstavljena kot preprosto dekle, Sonja kmalu postane izurjena bojevnica, ki zaradi svoje nesrečne preteklosti sovraži moške. Ko naleti na sovražno razpoložene vojščake, jo njihov poveljnik podcenjuje. Sonja ga ubije ter dokaže svojo moč. Je ženske različica Kalidorja; močna vojščakinja, ki spretno vihti svoj velik meč. Njen vizualni izgled spominja na divjo *žensko bojevnico*; oblečena je v oprijete usnjene obleke ter okrašena z barbarskimi ter vojaškimi simboli ter nakitom.

### Odnos okolice do junakinje

Sonja živi v krutem svetu barbarov ter čarovnikov. Ker je ženska, jo vsi podcenjujejo. Od nje zahtevajo spolne usluge, mladi princ jo vpraša, če bi kuhala zanj ipd. Sonja preko večšine mečevanja ter boja dokaže svojo moč.

### Reprezentacija moškega junaka

Sonjin učitelj mečevanja ji na koncu urjenja zabiča, naj ne bo sovražno razpoložena do moških, saj niso vsi slabi. Sonja vseeno sovraži moške, saj so ji pobili družino, njo pa posilili. Ko spozna Kalidorja počasi spremeni mnenje.

Kalidor je izurjen bojevnik, ki s svojo močjo pomaga Sonji pri boju zoper Gedren. Ko ga Sonja odžene, ji vseeno skrivom sledi ter ji nekajkrat reši življenje. Poskuša jo osvojiti, vendar mu je ne uspe premagati v boju. Sonja sprva zavrača pomoč Kalidorja, saj meni, da ne potrebuje moške pomoči. Kalidor ji nekajkrat pomaga, tako da Sonja počasi spremeni svoje mnenje o njem. Na koncu filma postaneta ljubimca.

### 7.1.3 *Aliens*

(1986, James Cameron, 20th Century Fox)

#### Zgodba

Planet, s katerega je rudarska ladja v filmu *Alien* prejela SOS signal, je koloniziran, toda stik s kolonijo je izgubljen. Narednica Ripley, edina preživela z Nostroma, po rešitvi razkrije ozadje pomora ostalih članov posadke. Njeni rešitelji pošljejo na planet vojaško odpravo, z

njimi pa, kot svetovalka za aliene, odide tudi Ripleyeva. Ob prihodu na planet odkrijejo le enega preživelega, majhno punčko Newt ter veliko število alienov. Prične se bitka za preživetje, kjer izurjeni vojaki počasi podležejo navalu tujih pošasti. Na koncu filma se mora Ripleyeva spoprijeti z glavno pošastjo, kraljico *The Bitch*, ki je nekajkrat večja od ostalih alienov.

### Reprezentacija moči ženske junakinje

Ripleyeva je sprva nebogljen živčna razvalina, ki ima vsako noč more o pokolu na ladji Nostromo. Zaradi lastne katarze se odloči pomagati osovraženi korporaciji ter se ponovno sooči z alieni. Spočetka s cmokom v grlu opazuje temačno kolonijo, toda, ko se sooči z nevarnostjo, se hitro spremeni v odločno ter razsodno vodnico. Po prihodu na planet se Ripleyeva spremeni v junakinjo, ki je pokončala pošast v prvem delu. Vojaki kmalu spoznajo, da zna poskrbeti zase. Ko odpove vojaški poveljnik, reši napadeno odpravo, nato pa uspešno sodeluje pri obrambi. Ko ji Hick razkazuje orožje, mu reče, da zna sama poskrbeti zase. Hick ji odgovori, da je to opazil. V trenutkih krize je razsodna, iznajdljiva ter odločna. Brez težav uporablja težko orožje ter je fizično enakovredna moškim kolegom. Vizualno Ripleyeva doživi prehod iz osamljene norice, ki venomer živčno kadi, v pravoverno umazano, oznojeno ter okrvavljeno vojakinjo. Ob prihodu na vojaško ladjo si tudi nekoliko skrajša že tako kratko frizuro.

Druge ženske like predstavljajo žilave in močate vojakinje. Vse vojakinje so mišičaste ter postržene na kratko. Vasquezova takoj ko se zbudi prične trenirati. Tedaj jo nek vojak vpraša, če so jo kdaj zamenjali za moškega. Zanimiv je tudi prizor, ko se Vasquezova skupaj s svojim fantom, vojakom, pripravlja za boj. Usklajeno pripravljata ter sukata mogočno ter težko puško, kar nakazuje na njeno popolno enakopravnost. Ženske v enoti delujejo enakovredne vojakom, morda so v kritičnih trenutkih celo bolj mirne od njih.

### Odnos okolice do junakinje

Na začetku zgodbe je Ripleyeva med poslovneži ter znanstveniki, ki gledajo nanjo zviška. Nihče ne verjame njeni zgodbi. Mislijo, da se ji je zmešalo. Ko zaslutijo, da je njena zgodba morda resnična, pa jo prosijo za pomoč.

Po prihodu na vojaško ladjo je v središču mačistične vojaške združbe. Vojaki jo sprva vidijo kot nebogljen ter jo mirijo, češ da bodo oni s svojim mogočnim orožjem poskrbeli za njeno

varnost. Kmalu spoznajo njeno moč ter sposobnosti. S fizičnim delom si pridobi njihovo zaupanje. Ko na ladiji pokaže svoje znanje upravljanja stroja za nakladanje, jo gledajo z občudovanjem ter spoštovanjem. Če jo sprva še varujejo, kmalu ona rešuje njih. V kritičnih trenutkih ji skupaj s Hickom prepustijo soodločanje. Kmalu nihče ne dvomi v njene odločitve ter nasvete.

### Reprezentacija moškega junaka

Moški lik predstavljajo vojaki, ki so žilavi ter neustrašni, vendar pa se v trenutku krize nekateri zlomijo. Pozitivni moški junak je Hick, s katerim se Ripleyeva prebije do konca filma. Nekajkrat ona reši njemu življenje, nekajkrat pa je tudi obratno. Hick jo s predajo svojega orožja tudi na nek način sprejeme med vojake in ji pokaže, da je postala enakovredna.

Vojaki so častni ter vzdržljivi, vendar pa podcenjujejo aliene. Ripleyevo na koncu filma reši robot Bishop, ki jo v zadnjem trenutku pobere s podirajočega se silosa. Bishop je poleg Hicka edini preživeli moški lik.

#### 7.1.4 *Thelma&Louise*

(1991, Ridley Scott, MGM)

### Zgodba

Louise je zaposlena v restavraciji s hitro prehrano in ima probleme s svojim fantom Jimmyem, ki je kot glasbenik vedno na poti. Thelma je poročena z Darrylom. Darryl želi, da je žena tiho v kuhinji, medtem ko on v miru gleda nogomet. Nekega dne se prijateljici odločita za nenapovedano potovanje. Usedeta se v avto ter odpeljeta. Njuno popotovanje se zaplete, ko Louise ustrelji ter ubije moškega, ki želi posiliti Thelmo. S policijo za petami bežita proti Mehiki, med potjo pa se zapletata v konflikte z moškimi. Ko jima mladi zmikavt ukrade ves denar, se odločita za rop trgovine. Policija ju prične še bolj zavzeto iskati ter ju na koncu filma obkoli na robu prepada. Thelma in Louise se z avtom poženeta v prepad.

### Reprezentacija moči ženskih junakinj

Thelma in Louise sta zatirani ženski, ki se odločita za vikend svobode. Prijetno potovanje se sprevrže v iskanje samega sebe ter svojega položaja v svetu. Obe se poskušata znebiti vpliva svojih partnerjev, toda zavedata se, da bosta po koncu vikenda najverjetneje še vedno z njima. Thelma je gospodinja, ki bi morala od svojega moža dobiti dovoljenje za izlet s prijateljico.

Ker ve, da ji ne bi dovolil, enostavno pobegne. Na poti se sprosti, poskusi kaditi ter prične uživati v nenadni svobodi, ko ni pod nadzorom svojega moža.

Louise je bolj samostojna. V življenju je doživela že marsikatero razočaranje, tako da malce cinično spremlja Thelmin preporod. Ko ustrelji Thelminega posiljevalca, se sama pri sebi maščuje moškemu, ki jo je posilil v preteklosti.

Thelma iz naivne punčke postane odpadnica. Oropa trgovino, prične kaditi, svojega moža prevara z mladeničem, maščuje se šovinističnemu vozniku tovornjaka ter sproti začuti, da je bila rojena za tako življenje. Louise, čeprav že prej neke vrste odpadnica, počasi postaja vse bolj hladnokrvna. Med opazovanjem žensk v frizerskem salonu se spomni, da bi se lahko uredila. Ko se pogleda v ogledalo odvrže šminko. Sedaj je ne potrebuje več. Obe se rešita družbenih spon ter se izživita za leta zatiranja. Maščujeta se svetu, v katerem sta živeli, vsem moškim, ki so ju zlorabljali. Na koncu raje izbereta smrt, kot vrnitev v svet, iz katerega sta pobegnili. Ni jima žal za vse, kar se je zgodilo. Prvič v življenju sta se počutili živi.

#### Odnos okolice do junakinj

Njuna partnerja ju imata za samoumevni. Ko se odpravita na pot mislita, da sta znoreli. Thelma živi v popolnem zatiranju, s strani svojega moža, Louise pa je njen odsotni fant večkrat v breme kot oporo. Okolica ju utesnjuje, toda dolgotrajnost razmerij ju oropa upanja na boljši jutri.

Po tragičnem dogodku pa se njun odnos do sveta spremeni. Pričneta se boriti, kar sprva deluje neznačilno za njiju. Natararica zatrjuje, da oni prav gotovo nista nikogar ubili. Darrly doživi šok že ob novici, da je Thelma pobegnila, vsi nadaljni zapleti pa mu popolnoma porušijo svet. Policisti mu svetujejo, naj bo prijazen do nje, saj naj bi ženskam bilo *všeč tako sranje*. Ko vidijo rop bencinske črpalke, so vsi policisti šokirani, saj ne morejo verjeti, da lahko na videz krhko dekle tako hladnokrvno ropa. Policistu z družino Thelma zabrusi, naj lepo skrbi za svojo ženo. Njen mož zanjo ni, zato je končala kot odpadnica. Na koncu filma se policisti prično zavedati njune moči in odločnosti. Za njima pošljejo celo armado policistov.

#### Reprezentacija moškega junaka

Jimmy je odsoten, toda ko ga Louise potrebuje ji priskoči na pomoč. V trenutku, ko začuti, da bi jo lahko izgubil, se požene za njo. Posodi ji denar ter jo zaprosi za roko. Vse kar reče, je

Louise pisano na kožo, toda žal je izbral napačen trenutek. Zahvali se mu za pomoč, toda ker ga ne želi obremeniti s svojim zločinom se poslovita. Predstavlja pozitivnega moškega junaka, ki je spoznal svoje napake ter se poskuša spremeniti.

Glavni policist, ki raziskuje umor, je drugi tak junak. Zaveda se, da življenje do deklet ni bilo prijazno ter jima želi pomagati. Bori se za njuno življenje ter prepričuje ostale policiste, naj bodo uvidevni do njiju. Poskuša ju rešiti z minimalno kaznijo ter se celo požene proti njima na koncu filma. Dekleti se raje odločita za smrt. Je prijazen ter sočustvuje z njima.

Večino ostalih moških likov predstavlja šoviniste, mačiste ter spolne iztirjence. Izkoriščevalce, ki se znašajo nad dekletoma. Zaradi njunega hladnokrvnega upora proti zlorabam, ju imajo za nori.

#### 7.1.5 V.I. Warshawski

(1991, Jeff Kanew, Buena Vista)

##### Zgodba

Victoria V.I. Warshavski je čikaška privatna detektivka. Svojemu novemu fantu Bernardu pomaga pri varstvu njegove hčere Kate. Ko je Victoria s Kate, nekdo ubije Bernarda. Victoria se skupaj s Kate odloči, da bo raziskala umor, pri raziskovanju pa jima pomaga tudi njen bivši fant Murray. Victoria odkrije družinsko zaroto ter ugotovi, da je naslednja žrtev prav Kate. Na koncu filma jo skupaj z Murrayom rešita.

##### Reprezentacija moči ženske junakinje

Victoria predstavlja tipičnega privatnega detektiva. Živi v razmetanem stanovanju brez hrane, polnem razmetanih oblek ter umazane posode. Vozi star ter hrupen avto, pije viski ter se glasno smeji. Vendar pa ima za razliko od svojih moških kolegov fetiš na čevlje, prav tako pa se oblači zapeljivo. Ko se vse bolj zapleta v primer, pa njena nežna ter ženstvena stran vse bolj izginja, napram klasičnemu detektivskemu izgledu. Proti koncu filma obleče hlače ter jakno, kmalu za tem si ogrne plašč. Opasa si pištolo ter postane polnopravna detektivka.

##### Odnos okolice do junakinje

Na začetku filma za Victorio žvižgajo moški, ona pa le skomigne z rameni. Ko jo nek klient najame, jo povpraša, če je kdaj že počela tovrstno delo. Ne verjame v njene sposobnosti, nato pa ji zabrusi, da je verjetno res najbolj primerna za delo, saj je *female dick*. Svet okoli nje je

šovinističen. Policijski načelnik ji zabrusi, da bi bilo bolje, če bi ostala za štedilnikom. To delo ni za dekleta.

Toda Victoria se ne da ter zaupa v samo sebe. Okolica kmalu spozna, da obvlada svoje delo. Dodobra pretepe svoja ugrabitelja, ki jo nato zaslišujeta s pestmi. Nič kaj ženstveno ne deluje, ko padajo po njej udarci. Na drugi strani ji policijski načelnik prične zaupati. Ponudijo ji možnost, da se izkaže. Ker uspešno razreši primer, si pridobi spoštovanje okolice. Policijski načelnik jo na koncu filma pohvali in ji prizna svojo zmoto. Victoria postane enakopravna privatna detektivka.

### Reprezentacija moškega junaka

Murray predstavlja Victoriinega ljubimca oz. bivšega fanta. Občasno skoči v posteljo s kakšno drugo žensko, izgovarja pa se na nedorečenost njunega razmerja. Victorio njegovo prešuštvo moti, vendar pa ne tako zelo, da bi ga dokončno odgnala. Na nek način ga ima rada, prav tako pa ima ona rad njo. Novinar Murray ne mara orožja ter nasilja, tako da je Victorii v pomoč zgolj z informacijami. Pomaga ji pri reševanju primera, dasiravno mu ona uslug ne vrača. V finalnem obračunu ji Murray poskuša pomagati, vendar pa ga glavni negativec ustrelji. Ko ranjen leži na tleh poda Victorii rešilno pištolo. Na koncu ga Victoria ljubi ter ga ranjenega pospremi v bolnišnico.

#### *7.1.6 Terminator 2: Judgement Day*

(1991, James Cameron, TriStar)

### Zgodba

Na sodni dan ponoreli računalnik uniči svet ter sproži vojno med ljudmi ter roboti. Sarah Connor je mati bodočega vodje upora ljudi proti ubijalskim robotom. Zaradi svoje neverjetne zgodbe jo oblasti zaprejo v psihiatrično ustanovo. Roboti pošljejo iz prihodnosti terminatorja, ki naj bi ubil njenega sina Johna. John pa iz prihodnosti tudi sam pošlje robota, ki naj bi varoval njega ter njegovo mater v preteklosti. Prijateljski robot reši Johna pred sovražnim, nato pa pomaga Sarah pobegniti iz ustanove. Skupaj uničijo laboratorij, kjer razvijajo robote, nato pa še ubijejo sovražnega terminatorja.

### Reprezentacija moči ženske junakinje

Sarah Connor je nevrotična ter depresivna mati bodočega rešitelja sveta. Po rojstvu svojega sina se je preselila med vojake ter se skupaj s sinom urila v vojskovanju. Pozabila je na

normalno življenje ter vso svojo energijo usmerila v svojega sina ter bodočo vojno proti robotom. Vdana je v usodo, saj se zaveda, da bo sveta, kakor ga pozna, kmalu konec.

Na vsak način želi pobegniti iz psihiatrične ustanove ter pomagati svojemu sinu. V prvem kadru vidimo najprej njeno mišičasto telo med telovadbo. Je izredno nevarna, saj je med poskusi bega že poškodovala mnogo stražarjev. Po rešitvi iz ustanove je jezna na svojega sina, saj se le-ta ne bi smel izpostavljal zanj. Prepove mu, da bi skrbel za njo, saj naj bi bil on sam pomembnejši. Sarah je nenehno bojevanje izmučilo; čustveno otopela je zgolj še stroj za boj proti robotom. Skupaj s terminatorjem pretepeata, streljata, uničujeta, divje vozita ter rešujeta Johna. Proti koncu filma se ob prijaznem robotu malce omehča ter si pusti biti človek, toda še vedno z nestrpnostjo pričakuje sodni dan.

#### Odnos okolice do junakinje

Sarah Connor je zaprta v strogo varovani psihiatrični ustanovi. Nihče ne verjame njeni neverjetni zgodbi, zaradi njenih nasilnih dejanj pa se stražarji nad njo izživljajo. Prosi za stike s svojim sinom, toda nihče ji ne zaupa.

Po begu se Sarah znajde v svojem svetu. Med vojaki ter roboti je domača, saj ji ni potrebno razlagati svoje nesrečne usode. Od svojih prijateljev zahteva orožje za uničenje laboratorija in ti ji ga brez pomisleka predajo. Znanstveniku, ki naj bi ustvaril prvega robota razloži svojo zgodbo in ta brez pomisleka uniči svoje dolgoletno delo.

#### Reprezentacija moškega junaka

Prijazni terminator je stroj za ubijanje. Predstavlja spreminjajočega se moškega junaka v začetku devetdesetih let. Nasilnega ter brezkompromisnega ubijalca John počasi spremeni v bolj človeškega pomočnika. Pri begu skupaj s Sarah pomaga Johnu, lahko tudi rečemo, da je zaradi svoje narave v boju zoper zlobneža močnejši. Vseeno pa je zgolj robot; čeprav trpežnejši ter močnejši od Sarah, po moči ni nad njo, saj je Sarah človeško bitje. Na koncu filma se terminator racionalno pokonča, kar sproži val čustev pri Johnu, Sarah pa prične spoštovati njegovo predanost k varovanju njenega sina.



### 7.1.7 *Buffy the Vampire Slayer*

(1992, Fran Rubel Kuzui, 20th Century Fox)

#### Zgodba

Buffy je brezbržna ameriška najstnica, ki ji skrivnostni Merrick razkrije svet vampirjev. Sooči jo z dejstvom, da je Buffy izbrana za boj proti vampirjem. Buffy mu ne verjame, toda ko se okoli nje začnejo dogajati čudne reči, spredvidi, da ima prav, ter da je prav ona izbranka. Po urjenju se sooči s kraljem vampirjev, Lotusom, ki ubije Merricka. Buffy s pomočjo svojega novega prijatelja Pikea, na koncu filma pobije Lotusa ter njegove vampirje.

#### Reprezentacija moči ženske junakinje

Buffy je stereotipna snobovska puhoglava navijačica. Zanimajo jo zgolj obleke, nakupovanje ter zabava. Ne mara šole ter učenja in ne zanimajo jo resni problem. Merricka se sprva ustraši in mu ne verjame, ko jo le-ta poskuša prepričati v njene sposobnosti. Po soočenju z vampirji ne želi delovati kot njihova ubijalka, saj se ji zdi, da ni poklicana za to delo. Kmalu spozna svojo pravo poslanstvo ter skupaj z Merrickom trenira za boj proti pošastim.

Spremeni se v ubijalko vampirjev. Oblekice zamenja karirasta srajca ter kratke hlače iz jeansa. Pretepe sošolca, ki jo zgrabi za zadnjico ter zavrne pomoč svojega fanta, ki ji v resnici nikoli ni stal ob strani. Ko si zaželi motor, pretepe motorista ter se po ulici sprehaja kot pretepač. Po smrti Merricka se malce zamisli ter poskuša znova zaživeti normalno življenje, vendar jo okoliščine prisilijo v boj proti vampirjem. Pike ji pred zadnjim obračunom strga dekliško krilo in ji poda svojo usnjeno jakno, tako da Buffy deluje verodostojno nevarno.

#### Odnos okolice do junakinje

Buffy spada na svoji gimnaziji sprva v elito. Snobovska družina je samozadostna, medtem ko jih imajo vsi ostali za puhoglave tepce. Med svojimi kolegicami je Buffy priljubljena, vse pa se spremeni, ko se prične uriti za ubijalko vampirjev. Njene kolegice ne razumejo njenega boja. Sama jim poskuša razložiti, da so še bolj pomembne stvari v življenju, kot njihovi namišljeni problemi, vendar pa jo zavrnejo ter označijo za čudakinjo. Šolski ravnatelj išče razloge za njeno spremembo v drogah.

Ko Buffy pretepe sošolca, se jo pričnejo bati in spoštovati, saj vidijo njeno moč. Ko pretepe motorista, jo le-ta označi za lezbijko, saj ne verjame, da lahko *normalna* punčka pretepe

takega silaka. Tudi drugače je njena moč nerazumljena, okolica se je boji, saj navidez s seboj pripelje vampirje ter smrt.

### Reprezentacija moškega junaka

Pike je asocialni najstnik, ki se večino svojega časa zadeva in životari. Ko spozna Buffy in resnico o vampirjih, ji priskoči na pomoč. Ko Buffy dvomi vase ji stoji ob strani in jo prepriča v pravičnost njenega poslanstva. Prinese ji orožje, jo nekajkrat reši v boju, prav tako pa ona rešuje njega. Vendar pa je Buffy, zaradi svojih sposobnosti močnejša, od njega. Ko na ples vdrejo vampirji, stopi predenj ter ga teatralno zavaruje. Na koncu filma jo Pike prosi za ples. Vpraša jo, če bo vodila ona in Buffy mu reče, da ne. Pike ji odgovori, da on prav tako ne bo vodil in skupaj se strinjata, da je tako edino prav. Enakopravno odplešeta v noč.

Merrick predstavlja očetovski lik. Buffyin mentor ter trener venomer kritizira svojega razvajanega otroka. Ima jo za neodgovorno ter nergavo, vendar pa kmalu odkrije, da jo ravno to naredi posebno. Ko umira, jo spodbudi, naj igra po svojih pravilih. V njeni drugačnosti vidi možnost za zmago proti šovinističnemu Lotusu. Zatrdi ji, da se Lotus zgolj napihuje, ter da naj spregleda njegovo igro. Prepričuje jo v njeno moč, kar mu na koncu filma preko asociacij tudi uspe.

#### 7.1.8 *Alien 3*

(1992, David Fincher, 20th Century Fox)

### Zgodba

Ladja s katero je Ripleyeva na koncu drugega filma pobegnila, prisilno pristane na planetu zapornikov. V nekdanjem zaporu ostane še peščica zapornikov, moških, ki se odločijo za celibat ter življenje v osami. Prihod Ripleyeve razburka mirno življenje zapornikov. Na rešilni ladji pa je bil tudi tuj organizem, ki po prihodu na planet uporabi psa za metamorfozo v odraslega aliena. Ripleyeva sprva ne pove celotne zgodbe. Ko pričnejo zaporniki izginjati, zaman prepričuje upravnika v obstoj pošasti. Krvavo spoznanje pripelje do lova na pošast, ki pa pravzaprav lovi zapornike. Med lovom Ripleyeva spozna, da tudi sama nosi aliena, ter da je njena smrt neizogibna. Na koncu filma ubije pošast, nato pa se še sama pokonča ter ubije pošast v sebi.

### Reprezentacija moči ženske junakinje

Ripleyeva se znajde med posiljevalci ter morilci. Med pristankom je izgubila bližnje, prav tako pa se boji, da je s seboj prinesla aliena. Svoje sumničenje ne deli z nikomer, saj se boji panike. Zbliža se z zaporniškimi zdravnikom, ki ji pomaga in zaupa. Ostali zaporniki čutijo do Ripleyeve upor, toda njo to ne skrbi. Na nek način provocira ter spravlja zapornike v zadrego; gola se dvigne iz postelje in zahteva obleko ipd... Čustva žalosti ob izgubi kmalu zamenja razsoden lov na aliena, saj Ripleyeva nima časa za žalovanje.

Zaradi uši na planetu, si obrije glavo ter obleče zaporniške obleke. Vizualno med njo in ostalimi zaporniki ni velike razlike. Ripleyeva poskuša prepričati odgovorne, da so v nevarnosti, vendar pa ji nihče ne verjame. Ko alien ubije upravnika zapora, predlagajo Ripleyevo za voditeljico. Skupaj z vodjo zapornikov organizirata lov na pošast. Zaradi svojega poznavanja alienov, postane ključna oseba, njena moč ter spretnost pa pripomore pri njeni uveljavitvi.

### Odnos okolice do junakinje

Ripleyeva je obkrožena z najhujšimi kriminalci. Na planetu so ostali, da bi se spokorili; zavezani v celibat so šokirani, ko mednje vstopi ženska. Sprva do nje čutijo odpor. Zavedajo se, da prinaša nemir ter skušnjavo. Označena je za *ne-tolerirano*. Kasneje jo nekateri izmed zapornikov želijo posiliti, vendar pa jih njihov vodja pretepe. Ko izgubijo upravnika zapora, se vsi obrnejo k njej za pomoč, saj ima edina izkušnje z lovom na aliene.

Upravnik zapora se do nje obnaša vzvišeno. Krivi jo za nemir, ki ga vnaša med zapornike. Omejuje ji gibanje ter ji ne verjame, ko mu razloži o alienih. Njegovo nezaupanje ga stane glave.

### Reprezentacija moškega junaka

Prijazni zdravnik je bivši kaznjenelec, ki po prestani kazni ostane med zaporniki, saj nima drugega doma. Življenje na planetu mu predstavlja nek vrsto kesanja. Ripleyevi pomaga in ji zaupa. Zaveda se, da ima skrivnosti, vendar pa jih ima tudi sam. Njuno romanco prekine njegova smrt.

Vodja zapornikov je karizmatični verski voditelj. Zaveda se skušnjave, ki jo prinaša Ripleyeva. Sprva se je izogiba, vendar pa ob stiku z alienom potrebuje njeno pomoč. Ne

ustreže ji, ko zahteva od njega, da jo ubije ter s tem pokonča aliena v njej. Zaveda se, da jo potrebuje.

### 7.1.9 *Bad Girls*

(1994, Jonathan Kaplan, 20th Century Fox)

#### Zgodba

Prostitutka Cody Zamora ubije nasilnega klienta, ki nadleguje kolegico Anito. Zaradi umora jo obsodijo na smrt, pred vislicami pa jo rešijo Anita, Lilly ter Eillen. Skupaj zbežijo proti Teksasu, za petami pa sta jim privatna detektiva. Cody v teksaški banki dvigne svoje prihranke, vendar pa jih ukrade njen bivši fant, Kid Jarrett s tolpo. Štiri dekleta se podajo na lov za svojim denarjem.

#### Reprezentacija moči ženskih junakinj

Vsa dekleta so bila razočarana v življenju, sedaj pa se jim je odprla možnost za nov začetek. Svoje veščine zapeljevanja s pridom uporabljajo, vendar pa se morajo na koncu zanesti na fizično silo. Dekleta lepe obleke kmalu zamenjajo za kavbojske hlače, prav tako pa se spremeni njihovo obnašanje. Zvečer umazane pijejo ob ognju ter izmenjujejo življenjske zgodbe. Prikupnost ter sladkost je zgolj igra za moške stranke, v resnici so dekleta žilave borke. Najbolj izkušena je zagotovo Cody, ki že na začetku deluje močno. Včasih je jezdila skupaj s Kidom Jarretom, tako da je že prekaljena razbojnica. Kmalu se ji pri boju pridružijo še ostala dekleta. Najmanjšo spremembo doživi Eillen, ki na koncu filma tudi edina ostane z moškimi ter se ustali. Ostala dekleta odjahajo novim dogodivščinam naproti.

#### Odnos okolice do junakinje

V mestu, kjer delujejo kot prostitutke, so dekleta osovražena. Zmerjajo jih z vlačugami, grešnicami ter jih imajo za vir vsega zla. Duhovnik, kot voditelj mesta, je najbolj kritičen do njih ter jih želi izgnati iz mesta. Dekletom je vseeno, norčujejo se iz duhovnika ter ob pobegu iz mesta poteptajo Biblijo. Življenje na divjem zahodu za žensko ni lahko. Še največ so bile vredne kot prostitutke, sedaj pa se odločijo, da se bodo uprle svetu v katerem živijo. Postanejo odpadnice, ki se s pištolami borijo za enakopravnost, a jih okolje še vedno dojema kot nesposobna dekleta. V zaporu rečejo Eillen naj se usede kot dama. Anita doživi bridko spoznanje, da je kot ženska v družbi ničvredna. Zemljiška pogodba, s katero si želi ustvariti novo življenje, je namreč nična, saj je njen mož mrtev. Žena zakonsko ni enakopravna možu, tako da ostane brez vsega.

### Reprezentacija moškega junaka

Josh je prijazen fant, ki lovi Kid Jarreta. Na poti se pridruži dekletom ter jim pomaga. Med dogodivščino se zaplete s Cody, kateri tudi nekajkrat reši življenje. Na koncu je njuna ljubezen neuslišana, saj Josh umre. William je preprost kmet, ki se zaljubi v Eillen. Tudi ona je od vseh deklet najbolj mirna ter preprosta, tako da sta ustvarjena drug za drugega. Na koncu filma se poročita ter ostaneta na kmetiji.

Moška junaka sta predstavljena kot dobričine ter poštenjaka, vendar pa delujeta v surovem okolju. Dekleta ne moreta obvarovati pred negativci, saj je le-teh preveč.

#### 7.1.10 *Long Kiss Goodnight*

(1996, Renny Harlin, New Line Cinema)

#### Zgodba

Samantha Caine je predmestna gospodinja ter mamica hčerke Caitlin. Živi idealno življenje v majhen mestu, kjer dela kot učiteljica. Ko se ponesreči udari v glavo, se prične spominjati svojega nekdanjega življenja, kot smrtonosne agentke CIE. Njeni nekdanji sodelavci so ji na sledi, Samantha pa za pomoč prosi zasebnega detektiva Mitcha. Skupaj s spomini pridobiva Samantha tudi svoje stare ubijalske sposobnosti. Počasi ugotovi, da se je njen nekdanji šef povezal s teroristom Timothyem. Le-ta naj bi detoniral kemično bombo, za kar bi obdolžili islamske skrajneže, kar bi posledično CII omogočilo povečanje varnostnega proračuna. Mitch ter Samantha razkrijeta zaroto ter rešita Caitlin iz rok terorista.

### Reprezentacija moči ženske junakinje

Samantha je prikupna vaška učiteljica in mati. Sproščena, zabavna ter vesela se ne obremenjuje preveč s svojo skrivnostno preteklostjo. Ljubi svoje delo ter najbližje; svojega fanta ter hči.

Po avtomobilski nesreči se Samantha počasi spreminja v hladnokrvno ubijalko Charlie. Sprva je šokirana nad svojo preobrazbo ter se boji sama sebe. Do svoje hčere postane osorna, prav tako pa se boji, da bi poškodovala koga od svojih bližnjih. Začenjo se ji vračati njene smrtonosne sposobnosti; natančno meče nože, zna se pretepati, streljati ter z lahkoto ubija. Po mučenju se dokončno spremeni v Charlie. Na svet gleda cinično ter hladnokrvno, zopet kadí ter pije. Ostriže se na kratko ter si pobarva lase. Iz prijazne učiteljice postane smrtonosna ubijalka. Med filmom nosi spodnjo majico ter spominja na Brucea Willisa v filmih Die Hard.

Na koncu filma pa se odloči za življenje prijazne učiteljice. Skupaj s fantom ter hčerjo živi na kmetiji. Ponovno ima dolge lase ter oblečeno dolgo krilo. Nasmejana ter sproščena zaživi normalno družinsko življenje.

#### Odnos okolice do junakinje

Samantha je simpatično dekle, za katero se obrne vsak moški. Njena lepota jo celo razkrinka, saj jo zlobneži prepoznajo na televiziji. Nihče v okolici se ne zaveda njene preteklosti. Fant jo med kuhanjem zafrkava, da ne zna uporabljati noža. Nekaj minut kasneje osupel opazuje njeno spretnost. Charlie, kot bivša morilka, živi v svetu umorov ter zarot. Nikomur ne more zaupati, saj jo navidez vsi poskušajo ubiti. Zaupa lahko samo prijatelju Mitchu, ki verjame v njo ter jo poskuša narediti zopet prijazno. Spominja jo na njeno življenje kot Samantha ter na njeno hči. Charlie po notranjem boju uvidi njegov prav. Njeni bivši kolegi se zavedajo njene moči in skorajda ne verjamejo v izgubo spomina. Ko ugotovijo, da se zares ne spominja svoje preteklosti pa jo pričnejo podcenjevati, saj ne vedo, da se je Charlie vrnila.

#### Reprezentacija moškega junaka

Detektiv Mitch je nesrečni junak. V življenju je naredil mnogo napak, tako da sedaj živi odtujen od svojega sina ter bivše žene. Skupaj s Samantho skuša priti do dna zaroti. Z rama ob rami streljata zlobneže, vseeno pa je Samantha, zaradi svoje preteklosti močnejša. S svojo nesebično pomočjo se poskuša Mitch odkupiti za vse svoje nekdanje grehe. Samanthi pokaže pravo pot ter ji v poduk pove svojo nesrečno zgodbo. Na koncu filma postane priznani junak, kar mu veliko pomeni.

Samanthin fant je njena moška kopija; prijazen, dober srčen ter prikupen. Stoji ji ob strani ter med njeno odsotnostjo skrbi za Catlin. Na koncu filma zaživita mirno družinsko življenje.

#### 7.1.11 *Alien: Resurrection*

(1997, Jean-Pierre Jeunte, 20th Century Fox)

#### Zgodba

Ripleyeva na koncu tretjega dela umre, toda vojska vseeno želi raziskati potencial tuje vrste. Na raziskovalno-vojaški vesoljski postaji jo klonirjo, skupaj z alieni pa ustvarijo tudi Ripleyevo, katere DNK je mutiral z alienom. Ripleyeva ima tako nadnaravne sposobnosti, ki jih s pridom uporabi v boju proti alienom. Le-ti pobegnejo iz svojih kletk ter pričnejo pobijati

vojake ter znanstvenike na postaji. Med tem na postajo pridejo tudi preprodajalci, ki edini preživijo začetni napad alienov. Združijo se z Ripleyevo ter poskušajo pobegniti z ladje...

### Reprezentacija moči ženske junakinje

Ripleyeva je klon, zmes človeka ter aliena. Ne počuti se človeško ter se zaveda svojih novih moči. Zaznava prisotnost alienov, ima nadnaravno fizično moč ter kislino namesto krvi. Skrbi jo naivnost znanstvenikov, ki so prepričani, da alieni ne morejo pobegniti. Ripleyeva ve, da je katastrofa le vprašanje časa, pripravlja se na neizbežno.

Po pobegu alienov se Ripleyeva pridruži skupinici preživelih preprodajalcev pri begu z ladje. Ko jo preprodajalci napadejo, jih z lahkoto premaga, s čimer si zasluži njihovo spoštovanje. Zaradi svojih nadnaravnih sposobnosti ne potrebuje pomoči, stare prekaljene mačke pa preseneti njena spretnost ter moč. Po drugi strani pa ne razumejo njenega čustvenega izbruha pri odkritju sobe s svojimi neuspešnimi kloni. Eden izmed preprodajalcev pripomni, da je to prav gotovo neka *babja stvar*.

Vizualno je Ripleyeva z dolgimi lasmi že precej bolj ženstvena, čeprav se izgubi med mišičastimi ter prepotenimi telesi preprodajalcev. Njena starost ter jeklen izgled jo oropajo fizične privlačnosti. Sprva jo eden izmed preprodajalcev sicer poskuša opolzko osvajati, toda Ripleyeva ga utiša s pestmi. Vizualno deluje kot zmes aliena in človeka; jekleno ter smrtonosno.

### Odnos okolice do junakinje

Film se odvija na krovu vojaške raziskovalne postaje, kar apriori nakaže na šovinistično vojaško okolje. Med vojaki ter posadko ni ženske, zgolj dve na kratko postriženi znanstvenici. Odnos okolice do Ripleyeve je sprva podcenjevalen. Znanstveniki je nimajo za človeško bitje, do nje se obnašajo kakor do malce inteligentnejše živali. Čeprav se zavedajo njenih nadnaravnih sposobnosti, jo vsi obravnavajo kot spako, ki si ne zasluži imena.

Preprodajalci jo najprej vidijo kot žensko nad katero se bodo lahko znesli, toda Ripleyeva jih prepriča v nasprotno. Potem, ko jih z lahkoto premaga, se pričnejo obnašati precej bolj spoštljivo. Čeprav ji ne zaupajo popolnoma, jo vzamejo s seboj. Na poti jim Ripleyeva svetuje ter po smrti poveljnika vodi odpravo.

### Reprezentacija moškega junaka

Po začetnem pokolu ostane skupina umazanih plačancev. Ne želijo biti heroji, želijo si le preživeti. Ripleyevo kmalu potrebujejo bolj, kot ona njih. V filmu ni pozitivnega moškega junaka, saj se zgodba osredotoča na Ripleyevo. Moške pomoči Ripleyeva ni deležna, če izvzamemo dejstvo, da so jo klonirali ter oživali. Moški liki so karikature, bodisi čudaški general oz. znanstvenik, bodisi testosteronski vojak oz. plačanec. Predstavljeni so skrajno; po eni strani sadistični znanstvenik muči aliene, po drugi pa plačanec meče nož v svojega kolega.

#### 7.1.12 *G.I. Jane*

(1997, Ridley Scott, Buena Vista)

### Zgodba

Ameriška senatorka v vojaškem finančnem odboru, zahteva spolno enakopravnost v vojski. Poskusni zajček je Jordan O'Neil, ki se prijavi k Tjulnom, elitnim vojaškim specialcem. Med treningom, pri katerem povprečno odpade 60% do tedaj zgolj moških kandidatov, nihče ne verjame v njen uspeh. Toda O'Neileva se odloči boriti se do konca. Ko njeni nadrejeni uvidijo, da se je ne bodo zlahka znebili, poskusijo končati njeno urjenje s političnimi spletkami. Jordan vseeno dokonča urjenje ter dokaže sebi in ostalim, da je sposobna.

### Reprezentacija moči ženske junakinje

Jordan je inteligentna obveščevalka, ki zaradi svojega spola ni nikoli vidno napredovala. Ko dobi priložnost za urjenje, jo nemudoma sprejeme. Ne želi, da jo obravnavajo drugače kot moške. Pritoži se zaradi dvojnih standardov ter doseže, da je urjenje zanjo enako kot za moške kolege. Ne želi biti predstavnica osvobodilnega ženskega gibanja, temveč zgolj dobra vojakinja.

Med dokazovanjem moči, se tudi vizualno spremeni. Obrije si lase, kmalu pa dobi tudi kup modric ter poškodb. Izklesano telo razkazuje med treningom, ko deluje privlačno, toda vseeno možato ter surovo. Obline meša z mišicami ter potom. Senatorka si za poskusnega zajčka želi prikupno dekle, ki ne bo delovala kot gora mišic. Jordan predstavlja prehod med popolnoma mišičasto bojevnico in privlačno vojakinjo. Nikoli ne popusti ter preko krvi in solz prestane naporen trening. Skupaj s fanti pije in preklinja ter na koncu postane del ekipe.



### Odnos okolice do junakinje

Moški poveljniki ter politiki pokroviteljsko hvalijo ženske v vojski, v resnici pa ne verjamejo v enakopravne vojakinje. Med obveščevalnim delom ne zaupajo Jordan, toda na koncu ima ona prav, kar dokaže njeno znanje ter njihovo podcenjevanje.

Tjulnji pod pritiskom sprejmejo žensko na urjenje, hkrati pa vsi pričakujejo, da bo kmalu odnehala. Ne razumejo, zakaj si želi biti vojakinja, saj je to v nasprotju z njihovimi ideali ženske. Zabrusijo ji, da ji nočejo spremeniti spola, saj naj bi bil samo moški dober vojak. Nobena *kikla* naj ne bi opravila težaškega urjenja. Njena enota je sovražna do nje. Ne sprejmejo jo medse, celo sabotirajo njeno napredovanje. Počasi spoznajo, da je sposobna. Jordan prevzame vodenje enote ter si pridobi njihovo zaupanje. Na koncu ji vsi čestitajo ter jo sprejmejo medse. V baru skupaj pijejo, Jordan pa z obrito glavo resnično deluje kot del skupine.

### Reprezentacija moškega junaka

Jordanin fant ima višji čin kot ona. Ne želi si, da bi Jordan opravila urjenje, saj bi jo s tem izgubil. Tudi on pričakuje, da bo kmalu prekinila urjenje ter se vrnila na staro delovno mesto, za pisalno mizo. Vseeno jo čaka doma, kjer deluje nebogljen; poklapan ji prizna, da ne zna niti prižgati plina v hiši. S časom popolnoma stopi na njeno stran in ji pridobi podatke o spletkarjenju proti njej ter ji pomaga pri njenem boju. Na koncu sta srečna drug z drugim.

Vojaški poveljnik pri tjulnjih ne verjame v njen boj ter jo poskuša spraviti iz ekipe. Vseeno kaznuje njene kolege, ki jo zapostavljajo, saj jih želi naučiti društvenega duha. Na koncu filma jo želi, da bi ji dokazal moško vojaško superiornost, fizično ter psihično zlomiti, vendar mu ne uspe. Ugotovi, da je problem v moških, ne v ženskah. Ko ga Jordan reši, ji da svoj križec za hrabrost ter ji s tem izkaže največje spoštovanje.

## 7.2 OBDOBJE ŽENSKÉ MOČI

### 7.2.1 *Crouching Tiger, Hidden dragon*

(2000, Ang Lee, Sony Pictures Classics)

#### Zgodba

Bojevnik Li se upokoji ter preda svoj meč staremu prijatelju. Spremlja ga njegova kolegica Yu, s katero ga veže globoko prijateljstvo ter neizrečena ljubezen. Ko meč ukradejo, se Li

odloči za ponovni boj ter iskanje ukradenega meča. Vzporedno spremljamo življenje mlade talentirane borke Jiao Long, katero uči njena zlobna pestunja Jade Fox. Jiao oče izbere moža, toda ona ljubi Luoja, mladega razbojnika iz puščave. Ker se ne želi podrediti očetovi volji, pobegne ter ukrade Lijev meč. Li ter Yu mislita, da je meč ukradla Jade Fox, vendar kmalu spoznata resnico. Želita, da bi Jiao postala Lijeva varovanka, toda njena uporniška narava temu nasprotuje. Ob koncu filma Jade Fox zastupi Lija, ki počasi umira. Z zadnim dihom izpove svojo ljubezen Yu. Jiao oddide na goro Wudang, kjer naj bi se pri mojstrih učila borilnih veščin. Luo se ji pridruži, vendar pa na koncu filma Jiao poleti z gore.

### Reprezentacija moči ženskih junakinj

Yu je starejša bojevnica, ki je celo življenje preživela v svetu borilnih veščin. Kot mojstrica borilnih veščin, Yu z lahkoto poskrbi za varnost ljudi, ki jo najamejo, hkrati pa s svojo modrostjo ter prijaznostjo nudi mlajši Jiao vzor. Tradicionalno vzgojena je Yu živela osamljeno življenje. Po smrti svojega zaročenca si, zaradi spoštovanja tradicije, z Lijem nikoli nista priznala medsebojne ljubezni.

Jiao je mlada ter nadarjena, vendar pa ji primanjkuje mirnosti ter skromnosti. Zaradi aristokratske krvi mora skrivati svojo moč, saj naj bi bila zgolj lepo dekle. Zaradi prisilne zaroke postane upornica ter pobegne. Ne želi živeti po navodilih drugih. Vzor ji je Yu ter življenje mojstrov borilnih veščin, katerih življenje romantizira. Želi si sama izbrati moža ter živeti svobodno, vendar pa jo Yu opozori, da življenje ni vedno enostavno. Ker jo skorajda nihče ne pozna, mora svojo moč v svetu borilnih veščin dokazati. Z lahkoto premikasti veliko skupino moških bojevnikov.

Na koncu filma Yu, deloma tudi po krivdi Jiao, izgubi svojo veliko ljubezen. Namesto maščevanja nad Jiao, ji zaželi mirno ter srečno življenje. Svetuje ji, naj bo zvesta sama sebi. Jiao se ne odloči za življenje z Luojem, temveč se poskuša odkupiti z žrtvovanjem. Spozna svoje zmote; svojo svobodo si pridobi za visoko ceno.

### Odnos okolice do junakinje

V svetu borilnih veščin ni važno, katerega spola si, saj šteje le znanje. Yu je znana mojstrica, Jiao pa svoje veščine pokaže vsakomur, ki podvomi vanjo.

Poleg sveta borilnih veščin, ki je sicer cenjen, pa obstaja tudi svet gospode. Jiao živi v njem ter čuti omejitve, ki jih ta svet ustvarja. Prisilijo jo v zaroko, sama nima veliko besede pri čemerkoli. Njena naloga je biti lepa ter uglajena. Rešitev vidi v begu v svet borilnih veščin. Tam je resnično lahko svobodna. Prehod ji uspe, toda ne zaveda se cene, ki jo mora plačati za prebeg. Oba svetova imata svoje pluse ter minuse.

### Reprezentacija moškega junaka

Li je mojster borilni veščin, ki se želi upokojiti. Dovolj mu je prelivanja krvi. Sedaj je napočil čas za mirno življenje z Yu. Splet okoliščin ga zopet pokliče v boj, na koncu katerega izgubi življenje. Z zadnjim vzdihljajem zaupa Yu svojo ljubezen. Za razliko od nje, je Li bolj neposreden; Yu zaplete rešuje diskretno ter mirno. Lija žene maščevanje, na kar ga Li vseskozi opozarja.

Luo je mlad upornik. Živi v puščavi ter ropa karavane. Živi svobodno ter neobremenjeno. Zaradi ljubezni do Li, se odpravi za njo ter jo poskuša pridobiti nazaj. Želi postati znan ter dober, vendar pa ga zaradi njegove kriminalne preteklosti povsod preganjajo. Li ga zavrne, saj se boji sramote, ki bi jo nakopala družini. Kasneje se zopet srečata, toda na koncu filma žrtvujeta svojo ljubezen. Li skoči z gore, Yu pa se vrne v puščavo.

### *7.2.2 Charlie's Angels*

(2000, McG, Sony)

#### Zgodba

Tri vohunke delajo za skrivnostnega moškega z imenom Charlie ter se soočijo s krajo računalniškega programa. Pri raziskovanju naletijo na spletko, saj je prav njihov najemnik Eric lopov, ki si želi preko deklet pridobiti konkurenčni program. Eric krivi Charlija za smrt svojega očeta, s katerim je pred leti služil skupaj v vojski. S pomočjo svoje ter ukradene tehnologije želi izslediti Charlija ter ga ubiti, vendar pa ga dekleta na koncu prehitijo ter pokončajo.

### Reprezentacija moči ženskih junakinj

Charlijevi angelčki so tri dekleta; vohunke, ki se skupaj borijo proti zlu. So mlade, drzne, močne ter iznajdljive. Med pretepanjem negativcev se zafrkavajo ter poudarjajo svojo dekliškost, premagane nasprotnike pa z nasmeškom spomnijo, da so jih premagala dekleta. Pri vohunskem delu za dosego cilja uporabljajo svojo privlačnost, prikupnost ter seksapil.

Družno pretepajo sovraže, streljajo, skačejo ter izvajajo najnevarnejše naloge. Junakinje svojega dela ne jemljejo preresno ter želijo predvsem uživati v življenju. Čeprav so super junakinje, imajo svoje prikupne napake ter nerodnosti, ki pa le poudarijo njihovo neverjetno skrivno življenje. Imajo svoja zasebna življenja ter probleme s skrivnostnimi identitetami. Dve od deklet imata fanta, ki ne vesta za njuno skrivno delo, vendar pa ne predstavljata resne ovire. Dekleta so samostojna ter medsebojno izredno povezana.

#### Odnos okolice do junakinje

Če kdo podvomi v njihovo moč, mu dekleta hitro pokažejo svoje znanje. Kdor pa pozna njihovo resnično identiteto, je previden ter ne dvomi v njihove sposobnosti. Dekleta sveta okoli sebe ne jemljejo preveč resno. Prav tako se ne ozirajo na čudenje ljudi okoli njih, ko brezskrbno uživajo. Živijo svoje življenje, neozirajoč se na morebitne dvignjene obrvi. Če kdo na njih gleda kot zgolj na lepa dekleta, ga hitro utišajo ter mu pokažejo, da so veliko več.

Ljudje jih sprejmejo ali pa se jim umaknejo s poti.

#### Reprezentacija moškega junaka

Moški so v filmu, ali zlobni, nerodni in odsotni, ali pa dekletom zgolj pasivno stojijo ob strani. Fant, za katerega se ogreje ena izmed deklet, se izkaže za negativca, njihov koordinator Bosley je neroden čudak, Charlie je odsoten, fanta od drugih dveh deklet pa le stojita ob strani ter opazujeta svoji puncici. Na plesu ena izmed deklet skoči na oder ter pleše, medtem ko jo fant spodbuja pod odrom in se hvali, da je njegova punca. V filmu ni pomembnega pozitivnega moškega junaka.

#### *7.2.3 Lara Croft: Tomb Rider*

(2001, Simon West, Paramount)

#### Zgodba

Bogata britanska aristokratinja Lara Croft je plenilka grobov. Preiskuje starodavne templje in se ne boji smrtonosnih izzivov pri svojem delu. Ob bližajoči se poravnavi planetov v našem osončju, Lara odkrije zaroto skrivnega društva Illuminati. S pridobitvijo talismana lahko nositelj uravnava čas ter vpliva na dogodke. Ker ima del ključa, ji ga ukradejo, vendar pa se Lara pod pretvezo pridruži Illuminatom v iskanju talismana. Zlobnežem pomaga tudi Larin prijatelj Alex, katerega na koncu glavni negativec Manfred ubije. Lara potuje nazaj v čas ter reši Alexa, nato pa ubije Manfreda ter uniči talisman.

### Reprezentacija moči ženske junakinje

Lara Croft je ženska verzija Indijane Jonesa; drzna, močna, spretna ter smrtonosna avanturistka, ki vse svoje naloge opravi v tesno oprijetih majicah ter kratkih hlačkah. Pri svojem delu uživa ter se zabava na vsakem koraku. Obvlada vrsto veščin, jezikov ter akrobatskih prvin. Ima veliko prijateljev; od vojaških specialcev do budističnih menihov in vsi so ji pripravljeni pomagati. Pri svojem delu je samostojna, z izjemo dveh pomočnikov, ki pa sta večinoma doma. Pogreša svojega očeta, ki je skrivnostno izginil v njeni mladosti. Ob misli na njega je še vedno majhna deklica, v sedanjosti pa odločna plenilka grobov.

### Odnos okolice do junakinje

Lara obkrožata zvesta pomočnika ter neskončno število znancev, ki ji nudijo svoje usluge. Kot aristokratinjo ter karizmatično osebo, jo vsi obravnavajo spoštljivo. Njeni sovražniki se do nje obnašajo previdno. Zaradi znanja ter spretnosti, jo celo prepričajo, da se jim pridruži. Lara bi lahko živela brez njih, oni brez nje ne morejo. Ko želijo sprožiti napačno stikalo, jih npr. prepriča, da ji zaupajo ter ji podajo ključ. Raje tvegajo njeno izdajo, saj se zavedajo, da brez nje nimajo možnosti.

### Reprezentacija moškega junaka

Alex je Lara v preteklosti izdal, tako da odnosi med njima niso najboljši. Je pohlepen ter površen plenilec grobov, vseeno pa je Lara na nek način navezana nanj. Ni ji vseč njegova pomoč negativcem, toda vseeno mu na koncu filma reši življenje.

Larin pomočnik je tehnološki mojster, ki preko računalnikov pomaga Lari. Izdela robota, ki pa ga Lara venomer premaga. Ko Larin dvorec napadejo lopovi, jo usmerja preko kamer, toda pri tem dela napake, ki jih mora Lara popravljati. V zaključni sceni pa je popolnoma izključen; zaradi motenj računalniki ne delajo, tako da mora počakati pred vhodom v zapuščeno mesto. Lara ima tudi butlerja, ki igra očetovsko vlogo ter poskuša prepričati Laro, da bi se začela vesti ter oblačiti kot britanska dama. Po nepotrebnem skrbi za Laro, le-ta pa njegov trud jemlje s smehom. Med vdorom v dvorec se butler počasi oblači ter v copatah prispe v bitko ravno, ko se ta končuje.

#### 7.2.4 *Resident Evil*

(2002, Paul W.S. Anderson, Sgem)

##### Zgoba

Pod mestom Raccoon je skrivni vojaški laboratorij, The Hive, v katerem je izbruhnil smrtonosni virus, ki zaposlene spremeni v zombije. V laboratorij prispe vojaška odprava ter sprva najde nezavestno Alice. Skupaj se odpravijo izklopiti glavni računalnik ter omejiti virus. Med borbo za življenje se Alice počasi spominja svoje vloge v laboratoriju. Naravovarstvenik Matt je želel pretihotapiti podatke o virusu iz laboratorija, Alice pa mu je želela pomagati. Na koncu filma se Alice skupaj z Mattom prebije iz laboratorija, kjer ju ugrabijo skrivnostni možje v belem. Alice se zbudi v bolnišnici v Raccoonu, kjer ugotovi, da je virus ušel iz laboratorija ter pomoril meščane.

##### Reprezentacija moči ženske junakinje

Alice je zaradi varnostnega plina izgubila spomin. Počasi odkriva resnico ter se spominja svojega življenja. Kot elitna vojakinja je bila zadolžena za varovanje skrivnega laboratorija, toda, ker ji vest ni dopuščala sodelovati pri ilegalnih poskusih, se upre ter poskuša razkrinkati svoje delodajalce. Svoje delo opravlja z občutkom krivde, saj se zaveda, da je nekoč sodelovala pri poskusih, ki jih sedaj poskuša končati.

Sprva Alice zgolj spremlja vojaško odpravo, saj se zaradi amnezije ne spominja svojih moči. Kmalu odkrije svoje vojaške sposobnosti ter v trenutkih, ko se celotna odprava lomi, pomaga pri reševanju problemov. Je hitra, močna ter vzdržljiva. Obvlada borilne voščine ter je večja v uporabi strelnega orožja. Vizualni izgled Alice je mešanica golote ter bojevniške odprave. V prvem kadru jo vidimo golo v kopalnici. Kmalu obleče razkrivajočo oblekico, čez katero obleče še usnjeno jakno.

V filmu je prisotna še vojakinja Rain. Podobno kot Alice, je tudi ona elitna bojevnica, ki se ne pusti zafrkavati s strani moških kolegov. Ko jo proti koncu filma ranjeno nosijo iz laboratorija, poudari, da se bo ob izteku naloge hitro *dala dol*. Tako kot Alice, je enakovredna moškemu kolegom, vendar pa za razliko od Alice v vojaški uniformi ne deluje tako ženstveno.

### Odnos okolice do junakinje

Alice deluje v vojaški skupini, katere člani se zavedajo njenih sposobnosti. Ker ima amnezijo jim sprva ni v veliko pomoč, toda na vsa njena vprašanja rade volje odgovorijo in jo ne zavrnejo kot neuporabno. Po smrti poveljnika prevzame pobudo v skupini ter jo vodi na prostost. Člani odprave so ji hvaležni za požrtvovalnost ter pomoč.

### Reprezentacija moškega junaka

Poleg vojakov, ki drug za drugim umirajo, sta pomembna moška lika Matt ter Spence. Slednji je Alicin fant, kateri je sprožil celotno dogajanje, saj je ukradel virus ter ga spustil v laboratoriju. Matt je naravovarstvenik, ki želi razkrinkati korporacijo. Nanj se Alice do konca filma naveže, medtem ko Spence proti koncu pobegne ter pusti skupino umreti.

Alicin nekdanji fant je negativec, Matt pa dobričina, ki vseeno na koncu filma mutira v pošast. Posamezni moški liki velikokrat pomagajo Alice ter skupini pri napredovanju, tako da neke velike razlike v moči med njimi ni. Alice je za odtenek močnejša. Je bolj hladnokrvna ter razsodna, saj moški liki velikokrat postanejo panični.

#### *7.2.5.1 Kill Bill Vol. 1*

(2003, Quentin Tarantino, Miramax)

#### *7.2.5.2 Kill Bill Vol. 2*

(2004, Quentin Tarantino, Miramax)

### Zgodba<sup>13</sup>

V filmu spremljamo maščevanje Neveste, skrivnostne bojevnice, katera je svoje spretnosti mečevanja ter borbe urila na daljnem vzhodu. Pod mentorstvom Billa, vodje tolpe Deadly Viper Assassination Squad, postane najsmrtonosnejša poklicna morilka. Ko podvomi v svoje početje ter skupaj z Billom spočne otroka, pobegne ter zaživi novo življenje. Bill jo skupaj s svojo tolpo kmalu najde in se ji maščuje; njo ustrelji, iz njenega trebuha pa vzame še nerojenega otroka. Nevesta čudežno preživi ter se sklene maščevati Billu ter ostalim sodelavcem iz tolpe. Bivše kolege drugega za drugim pobija, ter se počasi bliža Billu. Ko se v zaključku filma sooči z njim, spozna, da je njun otrok preživel. Billa ubije.

---

13 Film je bil med snemanjem zaradi dolžine razdeljen na dva dela, zato ju bom opisal kot celoto.

### Reprezentacija moči ženske junakinje

Nevesta je smrtonosna bojevnikinja, ki se je v mladosti urila pri mojstrih borilnih veščin. Pod mentorstvom Billa je postala hladnokrvna ubijalka. Ko izve, da je zanosila, želi spremeniti svoje življenje. Za svojega otroka želi normalno mladost, kar nadnje prinese Billovo maščevanje. Preden je pobegnila, je bila Nevesta njegova ljubica, do Billa pa je čutila globoko spoštovanje ter zvestobo. Otrok je spremenil njen pogled na svet. Ko Nevesta pride do Billa ugotovi, da je njen otrok še živ. Nenadoma dobi njeno življenje nov smisel; skrb za hčer. Ko pokonča Billa se skupaj s hčerko odpelje v novo življenje.

Nevestina edina motivacija je maščevanje. Hladnokrvno ter razsodno, enega za drugim pokonča svoje nesojene morilce. Na svojem krvavem pohodu ne pozna niti trohice usmiljenja. Oblečena v elegantne kostume s svojim dolgim mečem seka ter reže svoje nasprotnike. Ve kaj želi ter ne popušča v iskanju svoje pravice. Moč ji poleg dolgih let vadbe poveča še slabo po maščevanju.

### Odnos okolice do junakinje

Nevesta živi v krutem svetu poklicnih morilcev. Ko poskuša pobegniti iz njega jo le ta pokonča, tako da se ga odloči uničiti. Njeni sovražniki ter sovražnice jo spoštujejo, saj se zavedajo, da je odlična borka. Kljub spoštovanju do Neveste pa je ne marajo, saj so predstavljeni kot popolnoma hladni ter krvoločni ljudje.

Nevesta s svojim znanjem ter karizmo prepriča nekatere nevtralne osebe, da ji pomagajo pri maščevanju: mojster ji izdelava meč, Billov znanec razkrije njegovo lokacijo... Njene bojevniške sposobnosti ter žalostna zgodba prepričajo okolico, da ji pomaga.

### Reprezentacija moškega junaka

V filmu nastopa peščica moških, vse pa povezuje kaljenje v bojevanju. V svoj svet so že davno sprejeli ženske, ki sedaj že prevzemajo pobudo. Vsi moški so ostareli, ostanki nekih davno minulih časov, mlade bojevnice pa so njih učenke. Nekateri izmed njih se zavedajo moči mladih bojevnic ter pomagajo Nevesti na njenem pohodu. Ostali moški liki so izkoriščevalski ter objestni morilci, posiljevalci in objestneži, ki si vzamejo kar želijo.



Bill je predstavljen kot dominanten ter egoističen mojster borilnih veščin, ki na navadne ljudi gleda kot na nepomembne. Samemu sebi se smili, ko ubija Nevesto, ki bi po njegovi logiki morala pripada njemu. Svoj šovinizem na koncu plača z lastnim življenjem.

#### 7.2.6 *Charlie's Angels: Full Throttle*

(2003, McG, Sony)

##### Zgodba

Dekleta se v novem delu spopadejo s krajo dveh prstanov, ki v sebi nosita imena vseh zaščitnih prič, ki so sodelovale v procesih proti velikim kriminalnim združbam. Na lovu za prstanoma odkrijejo storilko; bivšo agentko, ki je prebegnila na svoje. Na koncu filma jo dekleta premagajo ter rešijo prstana.

##### Reprezentacija moči ženskih junakinj

Dekleta so še vedno nadarjene vohunke; drzne, spretno, močne ter iznajdljive. Pri boju uporabljajo vsa sredstva, tudi svoj izgled, drzne obleke ter namigovanje na spolnost, s katerimi zmedejo svoje nasprotnike. Na začetku ena od deklet jaha na električnem biku ter si tako pridobi pozornost plačancev, medtem ko drugi dve rešujeta talca. Sredi filma odplešejo striptiz, med katerim ukradejo varnostno značko enemu izmed gledalcev. Ko pa v drugi situaciji moški eno izmed deklet zagradi za zadnjico, ga le ta pretepe. Z znanjem borilnih veščin premikastijo vse nasprotnike, pri tem pa se še zabavajo ter z besednimi igrami spremenijo fizično nasilje v hobi. Vsak trenutek na delu spremenijo v zabavo, takoj po delu pa hitijo plesat. So samostojne, ter čeprav imata dve dekleti fanta, zavezane skupnemu prijateljstvu. Na koncu filma si obljubijo, da jih noben fant ne bo spravil narazen; večno bodo ostale prijateljice. Njihova moč je samoumnevna.

##### Odnos okolice do junakinje

Dekleta živijo v sodobnem svetu, toda delujejo nekako nad njim. Živijo svoje življenje, ki ni pod neposrednim vplivom družbe. Če okolica podvomi v njih, jo hitro podučijo o svojem prav. Na začetku filma rešeni talec izpostavi, da se tri dekleta bojujejo proti petdesetim plačancem. Ena izmed deklet odvrne, da se zavedajo, da to ni pošteno do plačancev.

##### Reprezentacija moškega junaka

Moški so v filmu peto kolo. Sicer jih imajo dekleta rada, toda lahko bi živele tudi brez njih. Pomočnik Bosley predstavlja *sidekicka*, stranskega junaka, ki skrbi za smeh ter nasprotje

glavnim junakinjam. Dekleta tako pri izstopu iz avta delujejo odločno ter drzno, Bosley pa se komično spotakne ter opoteče.

Fanta dveh izmed junakinj predstavljata dobrosrčna ter neškodljiva moška 21. stoletja. Prijazna fanta, ki dekletom stojita ob strani ter jima mahata v slovo, ko se tidve odpravita na nevarno nalogo. Tretje dekle pa se v filmu bojuje proti bivšemu fantu, ki je klasični negativec; mišičasti ter na bolečino odporen mafijec. Zanimiv je tudi prizor, ko zločinci na začetku filma ukradejo enega od prstanov. Pri sebi ga ima šef obveščevalne službe, ki ga igra nihče drug kot Bruce Willis, slavni moški akcijski junak ter ikona žanra akcijskega filma. Zločinci ga ubijejo ter mu vzamejo prstan, vendar pa dekleta poskrbijo, da na koncu pride v prave roke.

### *7.2.7 Lara Croft Tomb Rider: The Cradle of Life*

(2003, Jan de Bont, Paramount)

#### Zgodba

Lara med raziskovanjem odkrije obstoj Pandorine skrinje, katera nosi v sebi najbolj smrtonosno kugo na svetu. Ključ do skrinje je krogla, ki služi kot zemljevid. Pandorino skrinjo pa želi tudi zlobni znanstvenik, Jonathan Reiss, ki Lari ukrade kroglo. Le-ta s pomočjo starega prijatelja, Terrya Sheridiana, poskuša priti do skrinje pred Reissom. Na koncu filma Lara najde skrinjo ter ubije Reissa. Ko želi uničiti skrinjo, jo Terry napade, saj jo želi prodati. Lara ga ubije ter uniči skrinjo.

#### Reprezentacija moči ženske junakinje

Lara je še naprej drzna raziskovalka. Pri vsakem opravilu je glavna ter prva. Pri raziskovanju vodi odpravo, ko s padalom prileti na prijateljev avto, nemudoma prevzame krmilo, zlobneži jo vedno vzamejo resno ter so se pripravljene pogajati z njo, nenazadnje pa odročno afriško pleme brez odlašanja dovoli, da ta privlačna lepotica vstopi na njihovo sveto ozemlje. Pri vseh opravilih je oblečena po zadnji modi, v oprijetih oblekah brez problemov izvaja akrobatske skoke ter pretepa nasprotnike.

Na začetku filma ji glavni negativec ubije prijatelje, tako da se Lara odloči maščevati. Čeprav najraje dela sama, tokrat poišče pomoč nekdanjega fanta Terrya. Lara nakaže čustva do svojega bivšega, vendar pa nikoli ne pozabi na svojo nalogo ter na Terryevo izdajalsko naravo.

### Odnos okolice do junakinje

Larina okolica se zaveda njene moči, tako da brez problemov dobi kar si želi; MI6 jo prosi za pomoč, neznana kitajska družina ji ponudi svoj TV sprejemnik za vzpostavitev komunikacije, afriško pleme jo sprejme odprtih rok, glavni negativec pa jo celo zaprosi za pomoč. Vsi se zavedajo njene pomembnosti. Ob vsakem vstopu v kader, stopi naravnost v ospredje ter vodi dogajanje.

### Reprezentacija moškega junaka

Larina pomočnika sta še naprej gospodinji. Zaprta v delovni sobi, preko računalnika brskata po starodavnih zapisih ter analizirata podatke, ki jima jih pošilja Lara. Brez ugovaranja izpolnita vsako njeno željo. Ko ju zajamejo, poskuša eden izmed njiju z zavlačevanjem poskrbeti, da podatki ne padejo v roke zlobneže. Lara ne prepozna blefa ter je začudena, da ji pomočnik ugovarja. Na koncu filma ju dekleta afriškega plemena ličijo ter pripravljajo za poroko, kar sama ne veda. Lara jima v smehu izda namen lepoticenja.

Terry je, kot bivši fant, za Laro privlačen ter boleč spomin. Lara ga reši iz zapora, toda vseeno se zaveda, da jo lahko kadarkoli prevara. Terry ji na poti pomaga, med njima pa se krešejo iskre. Romanco prekine Lara, saj se boji, da bi jo Terry izdal. Na koncu filma ji Terry ponovno pomaga, toda že naslednji trenutek jo izda. Želi zaslužiti s prodajo virusa ter udari Laro, ko mu le-ta stopi na pot. Lara ga s solzami v očeh ustrelji.

### *7.2.8 Resident Evil: Apocalypse*

(2004, Alexander Witt, Sgem)

#### Zgodba

Po izbruhu virusa v prvem delu, se Alice znajde v opustošenem mestu. General Cain je ukazal odpreti laboratorij ter s tem okužil mesto Raccoon, v katerem se Alice skupaj s preživeli bojuje za obstanek. Matt je med tem mutiral v neustavljivo pošast Nemesis, Alice pa je zaradi virusa prav tako pridobila na novih sposobnostih.

### Reprezentacija moči ženske junakinje

Alice ima zaradi vnosa T-virusa nadnaravne sposobnosti. Sama sebi se zdi nečloveška, vendar pa ji na novo pridobljene sposobnosti pri boju z pošastmi pridejo prav. Njena moč se še poveča, tako da brez večjih naporov pobija pošasti. Skozi celoten film pomaga ostalim preživelim ter skrbi za njih.

Med preživeliimi je tudi policistka Valentine, ki je zelo podobna Alice, vendar pa ne poseduje nadnaravnih sposobnosti. Obe pomagata svojim prijateljem, pri tem pa Valentine občuduje Alicine nadnaravne spretnosti. Obe sta spretni, močni ter gibčni, kot atletinji poskakujeta po prostoru, pretepeata pošasti ter streljata sovražne vojake. Že od začetka filma, zaradi svojih sposobnosti, vzpostavita vodilen položaj znotraj skupine. Vizualno sta si podobni. Valentinina ženskost je na račun Alicine nadnaravnosti malce bolj poudarjena, obe pa sta skozi film pomanjkljivo oblečeni, v tesnih ter oprijetih krilcih ter majicah.

#### Odnos okolice do junakinje

Ker se film dogaja v okuženem mestu, veliko socialnih interakcij med junakinjama ter okoljem ni, saj večino le tega predstavljajo zombiji in pošasti. Znotraj skupine preživelih sta Alice ter Valentine popolnoma dominantni, vsaj dokler se ne pojavi vojak Carlos. Obe sta apriori sprejeti kot rešiteljici. Ostali člani skupine nikoli ne podvomijo v njune sposobnosti ter se ju zvesto držijo, saj jima lahko le oni pomagata.

Alice ima o sebi slabo mnenje, saj se zaveda svoje drugačnosti, vendar pa jo general Cain na koncu filma prepričuje, da je evolucijski napredek. Alice se tako naj ne sramuje svojega napredka, temveč naj bo vesela, da je začetek nečesa novega. Vojska jo občuduje, kot nekaj izrednega.

#### Reprezentacija moškega junaka

Sprva Valentine skrbi za ranjenega kolega Paytona, ki pa kmalu umre. Nato se jim pri begu pridruži vojak Carlos. Čeprav je v veliko pomoč, pa ostane na ravni Valentine, saj je resnična junakinja Alice. Tako Carlosa skorajda ubije ostrostrelec, katerega pravočasno pokonča Alice, nato pa poskrbi še za ostale vojake. Ko opravi z vsemi, na prizorišče stopi Carlos, ki ustrela še zadnjega vojaka. Moški junaki so predstavljeni kot sposobni ter častni, vendarle pa neprimerljivi z Alice. Sicer pomagajo pri begu, vendar pa jih večina pomre.

#### *7.2.9 Catwoman*

(2004, Pitof, Warner Brothers)

#### Zgodba

Patience Philips je mlada oblikovalka zaposlena v kozmetični firmi Hedare Beauty. Ko po naključju naleti na zaroto svojega nadrejenega, se je le-ta poskuša znebiti. Patience namesto smrti doživi preobrazbo v močno, gibko ter senzibilno žensko mačko. Kot Catwoman hodi na

meji med dobrim in zlom ter poskuša priti do dna zaroti. Njeno poslanstvo zapleta zveza s policajem Tomom. Na koncu filma se sooči z glavno negativko, Laurel Hedare, ter jo pokonča.

### Reprezentacija moči ženske junakinje

Patience je sprva sramežljiva ter nerodna deklica, ki jo vsi izkoriščajo. Nihče je ne upošteva, sama pa ima premalo poguma, da bi zahtevala zase kar ji pripada. Po preobrazbi v Catwoman se vizualno prelevi iz *piflarke* v privlačno zapeljivko. Spremeni se njen odnos do sebe ter okolice. Zave se svojih prednosti ter dejstva, da je bila predolgo zatirana. Kot Catwoman je gibčna ter močna, z bičem pretepa svoje morilce ter lopove. V borbi je spretna, med bojem pa se z nasprotnikom igra ter ga izziva. Svoje delo jemlje kot zabavo.

Pri igri košarke Patience premaga svojega fanta Toma, čeprav ji kolegica le-to odsvetuje, saj naj bi fantje slabo sprejeli poraz s strani dekleta. Toda Patience poudari, da želi zmagovati. Nekajkrat sicer podvomi v svojo spremembo, toda na koncu filma ugotovi, da je to njena edina pot. Čeprav ima Toma rada, se mu odpove, saj ji več pomeni svoboda, ki zanjo predstavlja največjo moč. Predolgo je omejevala sama sebe, sedaj je nastopil njen čas.

### Odnos okolice do junakinje

Patience pomagata sodelavca; kolegica, ki sprva predstavlja nasprotje sramežljivi Patience ter homoseksualni prijatelj. Oba spodbujata Patience naj prične živeti ter naj preneha omejevati samo sebe. Patience sreča tudi lastnico mačke, ki jo je po smrti spremenila v Catwoman. Le-ta ji razloži njeno poslanstvo ter jo poskuša prepričati v svobodno življenje, brez samoomejevanja. Okolje Patience spodbuja naj prične živeti, ter ji pomaga pri preobrazbi.

### Reprezentacija moškega junaka

Tom sprva pomaga Patience ter ji reši življenje. Po spremembi v Catwoman se razmerje obrne, saj Patience na koncu filma reši življenje Tomu. Tom je predstavljen kot pošten in prijazen policist, vendar pa ne zaupa ter verjame Patience. Na njeno fizično moč ter spretnost gleda z začudenjem ter spoštovanjem. Patience ga ima rada, toda bolj kot njega, potrebuje svobodo. Na koncu filma Tom nehote ostane sam.

### 7.2.10 Elektra

(2005, Rob Bowman, Fox)

#### Zgodba

Mojster Stick uri bojavnico Elektro. Nenadoma jo spodi iz svojega tabora, tako da začne Elektra delati kot poklicna morilka. Njena zadnja naloga je skrivnostno poslanstvo na oddaljenem otoku. Nekdo želi, da Elektra ubije Marka ter njegovo hčer Abby. Elektra ju ne ubije temveč jima pomaga ter ju pripelje do Sticka. Da bi pustili Abby pri miru, se Elektra dogovori za dvoboj s Kirigijem. Elektra ga premaga ter reši Abby, hkrati pa se zopet zbliža s Stickom.

#### Reprezentacija moči ženske junakinje

Obsedena s smrtjo svoje matere, se Elektra prebija iz dneva v dan. Muči samo sebe ter si ne dovoli zaživeti mirno življenje. Svojo napetost sprošča skozi naporne ter mučne treninge. Do sebe je neizprosna, saj ne verjame v možnost sprave s svetom. Zaradi svojega nesrečnega otroštva, je zagrenjena in s sovraštvom prežeta morilka. Stick verjame v njo, toda svoj mir mora poiskati sama. Kot morilka je hladna, hitra ter unčikovita. S pomočjo borilnih veščin ter mečev pokonča vsakega nasprotnika. Oblečena v tesno oprijeto rdečo obleko, ta privlačna dolgonoga morilka brez pomisleka pobija svoje sovražnike. Vse dokler ne uvidi svoje zmote. Ko spozna Abby, ki je tudi izgubila mater, se Elektra prične soočati s svojo bolečino. Na koncu filma spozna morilca svoje matere, ki ga pokonča ter konča svoje trpljenje. Spravi se sama s seboj in spozna, da je v resnici dobra. Zaživi novo življenje.

Na sredini filma spoznamo, da je tudi Abby mogočna bojavnica, na začetku svoje poti. Elektra v njej vidi samo sebe, Abby pa preživlja podobno stisko kot Elektra. Na koncu filma je tudi ona odrešena svojega bremena; je mogočne orožje, ki prevesi tehtnico v boju med dobrim ter zlim. Obe bojavnici sta nadarjeni ter neprimerno močnejši od svojih kolegov, toda soočata se z notranjimi strahovi. Na treninjah ter v boju pometata s svojimi nasprotniki, edina resna ovira je glavni negativec.

#### Odnos okolice do junakinje

Elektra živi v krutem svetu boja med dobrim ter zlom. Kot poklicna morilka je cenjena, saj jo najemajo najzahtevnejše stranke, ki njeno delo bogato poplačajo. Morilci jo imajo za urbano legendo, ob omembi njenega imena pa se prestraši vsak zlobnež.

Stick, ki predstavlja dobro stran, zaupa Elektri ter želi, da bi tudi ona verjela v samo sebe. Nažene jo od sebe, saj se zaveda, da lahko le ona sama spozna svoj pravi jaz. Njegovo zaupanje v njo je veliko, saj jo preko nevarne spletke pripelje do samospoznanja. Elektra živi neodvisna od okolice, saj se nahaja med silami dobrega ter zla. Ko spozna, da je v resnici dobra, se postavi na stran dobrega. Vseeno pa še naprej samostojno hodi po svoji poti, le da je zdaj izbrala pot dobrega.

### Reprezentacija moškega junaka

Mark je pozitiven moški junak na katerega se Elektra naveže. Nekajkrat se celo poljubita, toda na koncu filma se poslovita. Mark je skrben oče, toda neizkušen v bojevanju. Elektra ga brani, Mark pa se med bojem zgolj skriva.

Stick predstavlja očetovsko figuro, ki Elektri poskuša pokazati pravo pot. Elektra ga sprva sovraži, saj ne razume njegovega pristopa. Stick namreč želi, da Elektra sama spozna svoj pravi jaz. Na koncu filma se ji Stick prikloni ter ji izkaže svoje spoštovanje.

#### 7.2.11 *Aeon Flux*

(2006, Karyn Kusama, Paramount)

### Zgodba

Film se dogaja 400 let v prihodnosti, kjer virus pobije 99% človeške populacije. Preživeli živijo v mestu Bregna, katerega vodi kongres znanstvenikov na čelu z dr. Goodchildom, ki je odkril cepivo za virus. Aeon Flux je agentka uporniškega gibanja Monican. Aeon ukažejo, naj umori Goodchilda. Med opravljanjem naloge Aeon odkrije vladno skrivnost, ki vnese dvom v njeno nalogo. Zdravilo za virus je steriliziralo ljudi, tako da jih je vlada prisiljena klonirati. Brat dr. Goodchilda želi ohraniti status quo, medtem ko njegov brat želi pozdraviti neplodnost. Aeon pomaga Goodchildu pri boju zoper zlobnega brata.

### Reprezentacija moči ženske junakinje

Aeon je hladnokrvna upornica; spretna, močna, iznajdljiva... Uporablja vrsto vohunskih pripomočkov ter z lahkoto pretepa ter ubija moške stražarje. Oblečena je v pomanjkljive oprave, ki zakrivajo njeno smrtonosne pripomočke. Zelo je navezana na svojo sestro, ki pa jo kmalu izgubi. Tedaj se odloči za maščevanje, toda ko napoči trenutek, si premisli, saj ugotovi, da stvari niso take kot se zdijo. Kakor se je poprej upirala vladi, se zdaj upre svojemu odporniškemu gibanju. Odločitev za samostojnost ji ne predstavlja velike težave.

Njeni glavni nasprotniki so bodisi posamezne ženske vojakinje, bodisi gruča moških stražarjev. Ženske so prikazane kot smrtonosne vohunke, moški pa so zgolj lahka tarča. Aeon je pri spreminjanju družbe v katero dvomi samostojna ter odločna. Zaveda se svoje moči ter ne dvomi v svoj prav.

### Reprezentacija okolja

Aeon živi v avtoritarni družbi, toda znotraj nje ne občuti pomanjkanja svobode. Čeprav je vohunka, nima nikakršnih problemov z oblastjo. Znotraj nadzorovane družbe se giblje povsem prosto. Tudi, ko zapusti odporniško gibanje, ji le-to ne predstavlja večjih težav, saj se mu z lahkoto upira.

Aeon je upornica, saj ne verjame okolju ter išče samo sebe. Nasprotovanje dvema sprtima stranema jo pripelje do položaja popolne odtujitve, ki pa jo je izbrala sama. Odločila se je za samostojnost. Svoji okolici ji ni potrebno ničesar dokazati, saj išče svoje lastne odgovore. Ko ugotovi resnico, pa spremeni družbo; obe skrajnosti postaneta nični. Kljub nasprotovanju svojega novega partnerja Goodchilda uniči napravo za kloniranje ter ustvari pogoje za nov začetek...

### Reprezentacija moškega junaka

Dr. Goodchild je sprva predstavljen kot negativec, toda kmalu odkrijemo, da je pravzaprav najpomembnejši člen v rešitvi problema neplodnosti. Kot znanstvenik je naredil veliko za svoje ljudi, kot voditelj pa je bil nerazumljen. Aeon ga sprva želi ubiti, nato pa mu pomaga pri begu pred bratom. Bojuje se zanj ter ga reši gotove smrti. Ko sta na varnem, izvleče metke iz njegovega telesa ter ga sarkastično vpraša, če morda kam ni bil zadet. Goodchild ni borec, česar se Aeon zaveda. Venomer skrbi za njega, saj je vseeno on rešitev za celotno družbo.

## 7.3 POVZETEK REPREZENTACIJE MOČI ŽENSKE JUNAKINJE V OBDOBJU ŽENSKE BOJEVNICE

V obdobju *ženske bojevnice* smo, zaradi širokega časovnega obsega le-tega, priča opaznim razlikam v reprezentaciji moči ženske junakinje. Kljub vidnim razlikam, je prehod evolutiven ter jasen, nazorno vidimo kako se *ženska bojevnica* počasi spreminja v *žensko moči*.



Razlikam navkljub je reprezentacija moči ženske junakinje med vsemi filmi povezana. V vsakem filmu *ženska bojevnica* sprva skriva v sebi velik potencial ter prikrito moč, vendar pa jo je okolica omejila. Ko nastopi njen trenutek, se počasi spremeni v pravo junakinjo. Prehod je mnogokrat povezan z zlomom tradicionalnih odnosov v družbi. Do tedaj tradicionalni varuhi ter nosilci moči odpovedo, tako da v ospredje lahko stopi *ženska bojevnica*. Spremeni se njen odnos do družbe, v kateri je živela, ter odnos okolice do nje. Postane bolj neposredna, odločna ter agresivna. Prevzame vlogo voditeljice. Po pridobitvi moči mnoge poleg prehoda iz pasivnosti v aktivnost, doživijo tudi vizualno spremembo. V *Aliens*, *Long Kiss goodnight*, *Alien 3* ter *G.I. Jane* se junakinje postrijejo. S tem nakažejo maskularizirano pridobitev moči. Striženje dolgih las je neke vrste metafora, preko katere se odpovedo svoji ženstvenosti ter postanejo vojakinje ter bojavnice. Ženska oblačila zamenjajo za bolj moška ter surova; usnjene jopiče, plašče ter vojaške uniforme. Vizualno se podredijo bojvništvu; pričnejo kazati svoje mišice, oz. prenehajo kazati svoje obline. Prikupnost, živčnost, krhkost, čustvenost ter simpatičnost zamenjajo strogost, odločnost, moč, razsodnost ter ostrina.

Okolica je do pasivne junakinje sprva zaščitniška, v primeru, da se junakinja že na začetku zaveda svojega pomena, pa vzvišena. Le-ta v večini filmov verjame vase, svoje sposobnosti mora le še dokazati svetu okoli nje. Deluje v moškem svetu, kateri od nje pričakuje pasivnost ter poslušnost. Z zapletanjem zgodbe pa se ta svet ruši, tako da omogoči spremembo ter afirmacijo ženske junakinje. Veliko filmov se dogaja v totalitarnih ustanovah: vojski, zaporu, psihiatrični bolnišnici... Sama narava teh institucij je patriarhalna ter navidez rigidna. Ko se institucija oz. družbeno okolje podira, nastopi čas za žensko junakinjo; ko odpove vojaški general, ko pazniki v zaporu postanejo nepazljivi, ko se znanstveniki pričnejo vesti oholo... Na koncu filmov se okolica večinoma pokesa za svoje nespoštovanje *ženske bojavnice* ter prizna svoje napake. Junakinja čuti do okolice dolžnost; poklicana je, da jo reši. Sicer se zaveda preteklih napak ter neenakopravnega odnosa do nje same, vendar pa ne dopusti, da bi jo maščevanje oviralo pri boju za rešitev sistema, katerega del je navsezadnje tudi sama.

Moški so zaradi patriarhalnosti okolja, v katerem deluje junakinja, seveda pomemben dejavnik pri boju ter afirmaciji *ženske bojavnice*. Pozitivni moški lik je časten ter junaški, sprva zaščitnik pasivne junakinje. Ponavadi ji je enakovreden, oz. ni del elite. Ko se zruši sistem, je poleg junakinje ter jo poskuša zavarovati. Zaradi narave nevarnosti, ki jo ponavadi podcenjuje (saj sledi podcenjevalnemu voditelju) pa ne zmore sam varovati ženske junakinje ter družbe. Počasi izgubi primat v delovanju, vlogo voditeljice pa prevzame junakinja, ki s

tem prične manifestirati svojo moč. V večini filmov moški junak na poti k rešitvi pomaga junakinji, velikokrat ji na koncu filma celo reši življenje. Tudi odnos *ženske bojevnice* do glavnega moškega lika je pozitiven. Loči ga od sistema, ki jo je podcenjeval ter nanj gleda kot na tovariša. Med njima se v večini filmov razvije romanca, ki na koncu filma še vedno traja. V nasprotnem primeru pa je junak v filmu umrl.

Zaradi časovne širine obdobja *ženske bojevnice*, je lepo viden prehod v načinu reprezentiranja moči akcijske junakinje. V različnih filmih se razlikuje prvotna pasivnost junakinje, neenakopravnost napram okolici, odnos do moškega junaka... Najbolje se sprememba v reprezentaciji vidi v seriji filmov *Alien*, ki kronološko povezujejo obdobje *ženske bojevnice* od začetka do konca. V prvem delu je junakinja sprva popolnoma pasivna ter zaščitena s strani svojih moških kolegov. Moč pridobi, ko pošast že pobije večino moških zaščitnikov ter se celoten socialni sistem popolnoma poruši. V drugem delu je njen prehod iz nevrotične žrtve v *žensko bojevnico* mnogo hitrejši ter globlji; postane prava vojakinja. V tretjem delu je že spočetka precej aktivna, moč ji daje že dejstvo, da je edina ženska med moškimi, katerim so ženske glavna šibkost. V zadnjem delu pa ima že od začetka nadnaravno moč ter hitro postane glavna protagonistka razpleta.

Prav tako je zanimiv ter drugačen konec filma *Thelma&Louise*. Na koncu filma junakinji, ki svobodo doživita v uporabi proti šovinistični družbi, storita samomor. V originalnem koncu filma naj bi junakinji preživel ter pobegnili v Mehiko, vendar pa je testno občinstvo zgroženo zahtevalo drugačen konec. Ženski, ki sta se tako odkrito uprli nepravilnosti takrat še nista bili družbeno sprejemljivi. V obdobju *ženske moči* bi po vsej verjetnosti preživel.

#### 7.4 POVZETEK REPREZENTACIJE MOČI ŽENSKE JUNAKINJE V OBDOBJU ŽENSKE MOČI

V skorajda vseh filmih obdobja *ženske moči* je junakinja že od prvega kadra naprej aktivna ter močna ženska. Spretna v bojevanju, streljanju, mečevanju ter akrobatskih prvinah predstavlja novodobno akcijsko junakinjo. Vizualno bleščeča, v oprijeti majici ter kratkem krilcu se ne odpove svojim ženskim čarom temveč jih poudarja. Velikokrat jih uporabi v boju zoper šibke moške negativce. Če ji kdo oporeka zaradi kratkega krila, ga s hitro brco opomni, kakšne noge se skrivajo pod njim. Svoje delo jemlje resno, vendar pa zna v njem uživati, saj se zaveda svojih sposobnosti ter praktične nepremagljivosti. Ne skrbi jo zmaga, saj zaupa sama

vase. V tržno najbolj uspešnih filmih, seriji *Charlie's Angels* ter *Lara Croft*, so junakinje popolnoma brezskrbne ter uživajo v manifestiranju svojih moči v vsakem trenutku svojega življenja ter dela.

Okolica *žensko moči* od začetka filma sprejema kot spoštovanja vredno junakinjo. Sama ne čuti velikega vpliva s strani družbe, ki je večinoma zgolj pasivna opazovalka moči junakinje. Že takoj na začetku filmov je jasno nakazano, da je *ženska moči* pomembna za zaplet ter razplet. Takoj je v središču pozornosti, bodisi vodi odpravo, bodisi samostojno prične z bojem proti zlu.

Moških junakov je malo. Pravih junakov pravzaprav ni več, kar lepo pokaže smrt Brucea Willisa v *Charlie's Angels: Full Throttle*. Nekdanjo akcijsko ikono negativci ubijejo že na začetku filma. *Žensko moči* tako obkrožajo večinoma šibki ter komični fantje. V večini filmov na koncu ni trdne romantične veze med junakinjo ter njenim šibkim, toda prisrčnim izbrancem, če le-ta sploh obstaja. Večinoma se junakinja odloči za svobodo, oz. se izogne sponam družinskega življenja, v katerem vidi konec svojega uživanja. V *Catwoman* dobi moški junak košarico, saj si junakinja želi svobode. V drugem delu *Charlie's Angels* se dekleta ves čas bojijo, da jih bo poroka ene izmed njih ločila, toda na koncu si obljubijo zvestobo. V ostalih filmih se junakinja na koncu filma preprosto poslovijo od svojega ljubimca.

Če so dobri fantje šibki, so na drugi strani močni ter junaški zlobni. Le-ti na koncu filma tudi umrejo. Nekdanji fantje večinoma simbolizirajo zlo, saj jih veliko predstavlja glavne negativce; v filmu *Lara Croft: Tomb Rider* nekdanji fant dela za zlobneže, v *Resident Evil* nekdanji fant spusti smrtonosni virus ter sproži katastrofo, v *Kill Bill* ter *Charlie's Angels: Full Throttle* je nekdanji fant glavni negativec, v drugem delu *Tomb Riderja* pa na videz prijazen nekdanji fant na koncu filma pokaže svoj zli obraz.

V obdobju *ženske moči* ni velikih razlik v reprezentaciji ženske akcijske junakinje. Izjemi sta filma *Crouching tiger, hidden dragon* ter *Catwoman*, ki zaradi specifične zgodbe sprva pasivizirata junakinjo. Oba filma prikazujeta neke vrste prehod med obema obdobjema; med obdobjem *ženske bojevnice* ter *ženske moči*. V filmu *Catwoman* je zanimivo prikazana starejša zaupnica, ki junakinji razloži njeno moč. Deluje kot neke vrste metafora drugega vala feminizma, ki uči svojo postfeministično naslednico, da se ji ni potrebno boriti za moč, saj jo

že ima. Junakinji v obeh filmih pa se kmalu pridružita ostalim *ženskam moči*; samostojni ter odločni, spretni ter hladnokrvni bojevnici brez težav premagujeta ovire na poti.

## 8. ZAKLJUČEK

V svoji nalogi sem primerjal dve feministični teoriji ter reprezentacijo moči ženske junakinje v žanru akcijskega filma. Reprezentacija moči ženske junakinje v akcijskem filmu je mnogokrat neposreden prikaz duha časa, v katerem je predstavljena. Skladno z ekonomsko, družbeno, politično ter seksualno spremembo dojemanja ženskega spola, se spreminja tudi reprezentacija moči ženske junakinje v filmu. Pri analizi sem zaznal mnoge vzporednice med teoretskim diskurzom ženskega boja za enakopravnost drugega vala feminizma, ter (re)prezentacijo le-tega v popularni filmski kulturi. Tudi postfeminizem, kot prevladujoč teoretski naslednik, je pustil globok pečat na konstrukciji reprezentacije sodobne ženske junakinje. Obe teoriji sta neposredno povezani z načinom reprezentacije moči ženske junakinje v akcijskem filmu; v sami manifestaciji moči junakinje, vizualni podobi ali odnosu do okolice ter moškega junaka.

V prvem obdobju se od junakinje zahteva popolna enakost že uveljavljenemu moškemu junaku, tako v boju, kot v cilju bojevanja. Na patriarhalnem bojišču si pravkar emancipirana junakinja pridobi ter dokaže svojo moč, oblast ter prepoznavnost. Postfeministična *ženska moči* na drugi strani že ima moč, ki ji je tudi priznana. Ni ji potrebno dokazovati svoje enakosti z moškim kolegom, saj je le-ta jasna sama po sebi. Razlika med obdobjema je morda najbolj neposredno vidna v vizualni reprezentaciji. Od možatih, mišičastih ter resnih, malodane zamorjenih ženskih bojevnice, se v obdobju *ženske moči* preselimo v bleščeč ter pisan svet kratkih krilc ter oprijetih majic. Sama vizualna narava filmov je povezana s to razliko. Frustrirajoč boj za enakopravnost ter priznanje v skupini zamenja brezbržnost ter igrivost, temačen svet zaporov, vojske ter socialnega dna zamenja bleščeč postmoderni potrošniški kabare, v katerem je junakinji vse na dosegu roke.

Pri moškem junaku je zanimiv njegov prehod iz pomembnega igralca v nepomembno stransko vlogo, oz. še dlje: v negativno figuro. Prav gotovo je za žensko junakinjo pomembna (pre)moč, saj se preko te afirmira kot glavna junakinja. V obdobju *ženske bojevnice* je moški junak še klasičen akcijski junak, ki pa zaradi spleta okoliščin odpove. Lahko govorimo o vrsti enakopravnosti obeh junakov znotraj neenakopravnega sistema. Znotraj patriarhalnega družbenega sistema se skupaj borita proti zlu. Med njima se razvije romantična zveza, ki je trdna ob zaključku filma. *Ženska bojevnica* se na koncu filma s svojim ranjenim partnerjem odpelje v sončni zahod.

V obdobju *ženske moči* je moški junak postal pasiven (prav tako kot je bila nekdanj ob moškem akcijskem junaku pasivna ženska) oz. ga celo ni. V sodobnem enakopravnem družbenem okolju deluje ženska junakinja, ki ne potrebuje pomoči moškega junaka. *Ženska moči* pravzaprav nima klasičnega moškega partnerja, če ga pa že ima je to zgolj komični dodatek, ki pasivno spremlja svojo junakinjo pri boju z zlom. Samsko življenje je kazalec neodvisnosti od moškega ter manifestacija moči sodobne ženske junakinje. Na koncu filma se tako junakinja ponavadi objema s svojimi prijateljicami ali pa proti sončnemu zahodu krene kar sama.

V primeru, da je moški junak močen ter sposoben je hkrati tudi zloben. Enačenje moške moči z zlobo spominja na razmerje v obdobju pred akcijskim filmom s pozitivno žensko junakinjo. Tedaj je bila aktivna ter močna ženska nujno zla, dandanes pa je zloben močan moški napram pozitivni ženski junakinji. Zlo v močnem moškem je mnogokrat podkrepjeno z njegovim arhaičnim pogledom na žensko junakinjo ter žensko enakopravnost. Ne razume spremembe v družbi, ne odobrava oz. ne priznava močne junakinje. Patriarhalnost svojega pogleda plača s svojim življenjem.

V nalogi sem raziskal reprezentacijo moči ženske junakinje v akcijskem filmu. Obstaja mnogo t.i. ženskih žanrov, v katerih imajo ženske junakinje že dolgo časa glavno vlogo. Toda žanr akcijskega filma, ki je bil ob nastanku biblija mačističnih stereotipov predstavlja večji izziv. Reprezentacija ženske junakinje, kot jo prikazujeta lika *ženske bojevnice* ter *ženske moči*, je prav gotovo naprednejša od reprezentacije ženske pred pričetkom ženskega gibanja v šestdesetih letih. Že samo dejstvo, da je ženska aktivna junakinja in ne zgolj pasivna motivacija glavnega junaka, nakazuje na pozitivne spremembe v medijski reprezentaciji ženskega spola. Toda ali je sprememba *ženske moči* napram *ženske bojevnice* v resnici pozitiven korak v procesu ženske emancipacije? Razlika je neposredna posledica spremembe družbene ter medijske konstrukcije obeh spolov, ki ženskost ter moškost reprezentirata drugače, kot pred dvajsetimi ali celo zgolj desetimi leti. Tanka črta med močjo ter ženskostjo, po kateri je hodila *ženska bojevnica* ter po kateri hodi njena naslednica, *ženska moči*, predstavlja idealno področje za nadaljno analizo družbenega dožemanja razlik med spoloma.

Presenetljiva je tudi izguba pozitivne moči moškega junaka, ki je v sodobnem akcijskem filmu večinoma zgolj negativec. Zaključne ugotovitve v zvezi z moškim likom lahko povežemo z ugotovitvami na začetku naloge. Konstrukcija identitete sodobne akcijske

junakinje v marsičem spominja na konstrukcijo samopodobe moškega akcijskega junaka pred devetdesetimi leti, ko je bil nasprotni spol zgolj pasivni lik ter sredstvo afirmacije moči. Sedaj so se vloge obrnile in je moški prevzel nekdanj tako kritizirano ter nevhvaležno vlogo šibkega nasprotja, ki utrjuje moč osrednjega lika. Ali je negativno nasprotje pogoj za konstrukcijo pozitivne identitete posameznika in je *bitka med spoloma* edini možen proces socialne izgradnje samopodobe moškega ter ženske? Nenazadnje, kakšen je vpliv trga na spremembe v medijski reprezentaciji ženskosti? Ali so bile ženske prisiljene svojo emancipacijo dobesedno kupiti?

V popularni kulturi se stereotipi ter kulturni vzorci (re)producirajo zaradi preproste prepoznavnosti ter lažje identifikacije posameznika. Stvarjenje lastne samopodobe ter odnosa do sveta, ki nas obdaja, si lajšamo z medijsko podano reprezentacijo stvarnosti. V globalizirani medijski dobi je ameriška kulturna produkcija gonilna sila ter tvorec mnogih identifikacijskih skupin, subkultur ter trendov. Tako se pri oblikovanju lastne spolne identitete mnoga slovenska dekleta poistovetijo s *Cosmopolitanom* (t.i. *cosmogirl*), junakinjami serije *Sex and the City* ter zgoraj omenjenimi filmskimi junakinjami. Za vse nas je pomembno, da se zavedamo kakšni smo ter zakaj smo taki. V sodobni postmoderni medijski družbi nam raziskovanje kulturnih vzorcev, stereotipov ter medijske reprezentacije posameznih družbenih skupin, nudi delne odgovore na ta večna vprašanja.

## 9. LITERATURA TER VIRI

1. Branston, Gill (1996): The Media student's book. London: Routledge.
2. Cook, Pam (2004): The cinema book. London: BFI.
3. Collins, Jim(1993): Film theory goes to the movies. New York: Routledge.
4. Harris, Anita (2004): Future girl: young women in the twenty-first century. New York: Routledge.
5. Haralambos, Michael (1999): Sociologija: teme in pogledi. Ljubljana: DZS.
6. Kavčič, Bojan (1999): Filmski leksikon. Ljubljana: Modrijan.
7. Kellner, Douglas (2003): Media spectacle. London: Routledge.
8. Lind, Rebecca Ann (2004): Race, gender, media: considering diversity across audiences, content and producers. Boston: Pearson/Allyn and Bacon.
9. Murn, Barbara (2003): Lepi in drzni: reprezentacija moškosti v sodobnem hollywoodskem filmu: diplomsko delo. Ljubljana: FDV.
10. Nelmes, Jill (2004): An introduction to film studies. London: Routledge.
11. Ross, Karen; Byerly (2004): Women and media: international perspectives. Malden: Blackwell.
12. Smelser, Neil J.(1989): Handbook of sociology. London: Sage Publications.
13. Turner, Graeme (2001): Film as social practice. London: Routledge.
14. Ule, Mirjana (2000): Sodobne indentitete: v vrtincu diskurzov. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.



15. Woodward, Kathryn (2002): Identity and difference. London: Sage, Milton Keynes: The Open University.
16. Box Office Mojo (2006): Genres, Action Heroine. Dostopno na [www.boxofficemojo.com](http://www.boxofficemojo.com) (20.4.2006).

## **PRILOGE**

### Priloga A: Seznam analiziranih filmov

1. Alien (1979): Ridley Scott, 20th Century Fox.
2. Red Sonja (1985): Richard Fleischer, MGM.
3. Aliens (1986): James Cameron, 20th Century Fox.
4. Thelma&Louise (1991): Ridley Scott, MGM.
5. V.I. Warshawski (1991): Jeff Kanew, Buena Vista.
6. Terminator 2: Judgement Day (1991): James Cameron, TriStar.
7. Buffy the Vampire Slayer (1992): Fran Rubel Kuzui, 20th Century Fox.
8. Alien 3 (1992): David Fincher, 20th Century Fox.
9. Bad Girls (1994): Jonathan Kaplan, 20th Century Fox.
10. Long Kiss Goodnight (1996): Renny Harlin, New Line Cinema.
11. Alien:Resurrection (1997): Jean-Pierre Jeunte, 20th Century Fox.
12. G.I. Jane (1997): Ridley Scott, Buena Vista.
13. Crouching Tiger, Hidden dragon (2000): Ang Lee, Sony Pictures Classics.
14. Charlie's Angels (2000): McG, Sony.
15. Lara Croft:Tomb Rider (2001): Simon West, Paramount.

16. Resident Evil (2002): Paul W.S. Anderson, Sgem.
17. Lara Croft Tomb Rider: The Cradle of Life (2003): Jan de Bont, Paramount.
18. Charlie's Angels: Full Throttle (2003): McG, Sony.
19. Kill Bill Vol. 1 (2003): Quentin Tarantino, Miramax.
20. Kill Bill Vol. 2 (2004): Quentin Tarantino, Miramax.
21. Resident Evil: Apocalypse (2004): Alexander Witt, Sgem.
22. Catwoman (2004): Pitof, Warner Brothers.
23. Elektra (2005): Rob Bowman, Fox.
24. Aeon Flux (2006): Karyn Kusama, Paramount.

## Priloga B: Tabela analiziranih filmov

FILM	PRODUKCIJSKA HIŠA	ZASLUŽEK V KINU	ŠTEVILO KINODVORAN <sup>14</sup>	DATUM IZDAJE FILMA
<i>Terminator 2: Judgment Day</i>	TriS	\$204,843,345	2,495	7/3/91
<i>Lara Croft: Tomb Raider</i>	Par.	\$131,168,070	3,349	6/15/01
<i>Crouching Tiger, Hidden Dragon</i>	SPC	\$128,078,872	2,027	12/8/00
<i>Charlie's Angels</i>	Sony	\$125,305,545	3,037	11/3/00
<i>Charlie's Angels: Full Throttle</i>	Sony	\$100,830,111	3,485	6/27/03
<i>Aliens</i>	Fox	\$85,160,248	1,454	7/18/86
<i>Alien</i>	Fox	\$80,931,801	757	5/25/79
<i>Kill Bill Vol. 1</i>	Mira.	\$70,099,045	3,102	10/10/03
<i>Kill Bill Vol. 2</i>	Mira.	\$66,208,183	3,073	4/16/04
<i>Lara Croft Tomb Raider: The Cradle of Life</i>	Par.	\$65,660,196	3,222	7/25/03
<i>Alien 3</i>	Fox	\$55,473,545	2,227	5/22/92
<i>Resident Evil: Apocalypse</i>	SGem	\$51,201,453	3,284	9/10/04
<i>G.I. Jane</i>	BV	\$48,169,156	2,043	8/22/97
<i>Alien Resurrection</i>	Fox	\$47,795,658	2,449	11/26/97
<i>Thelma and Louise</i>	MGM	\$45,360,915	1,180	5/24/91
<i>Catwoman</i>	WB	\$40,202,379	3,117	7/23/04
<i>Resident Evil</i>	SGem	\$40,119,709	2,528	3/15/02
<i>The Long Kiss Goodnight</i>	NL	\$33,447,612	2,404	10/11/96
<i>Aeon Flux</i>	Par.	\$25,877,366	2,608	12/2/05
<i>Elektra</i>	Fox	\$24,409,722	3,204	1/14/05
<i>Buffy the Vampire Slayer</i>	Fox	\$16,624,456	1,981	7/31/92
<i>Bad Girls</i>	Fox	\$15,240,435	2,012	4/22/94
<i>V.I. Warshawski</i>	BV	\$11,128,309	1,133	7/26/91
<i>Red Sonja</i>	MGM	\$6,948,633	1,091	7/5/85

Vir; <http://www.boxofficemojo.com/genres/chart/?id=actionheroine.htm><sup>14</sup> Število vseh kinodvora, v katerih je igral film.