

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

**Jerneja Grubar**

**Reprezentacije moškosti skozi hollywoodski film**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2014

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

**Jerneja Grubar**

**Mentorica: red. prof. dr. Breda Luthar**

**Reprezentacije moškosti skozi hollywoodski film**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2014

## ZAHVALA

*Pravijo, da se počasi daleč pride. Torej, počasi, a zanesljivo, sem tudi jaz spisala zadnje vrstice mojega diplomskega dela. Ob tem se moram zahvaliti vsem, ki so mi ob tem projektu stali ob strani.*

*Hvala mojim najbližjim, da so me potrpežljivo podpirali in me vzpodbujali ter hvala moji mentorici, dr. Bredi Luthar, da me je sprejela pod svoje mentorstvo in me spretno vodila v pravo smer.*

## **Reprezentacije moškosti skozi hollywoodski film**

Identiteta posameznika (tudi spolna identiteta) je, tako kot kultura, skonstruirana in naučena. Oblikujejo jo različni socializacijski aparati, med katere uvrščamo tudi množične medije. Film je, zaradi bogate ikonografije ter izredne popularnosti in razširjenosti, medij z največjo vplivno močjo in zato predstavlja najbolj množično in najmočnejše identifikacijsko orodje. Film za svojo surovino uporablja najvažnejše mite našega časa; dramatizira zgodovino, ljubezen do ženske, ljubezen do domovine, zakona in ustave posameznih držav itd. Vsi ti miti se v filmih obnavljajo, pojavljajo in utrjujejo. V filmih se prav tako reproducirajo stereotipi, predsodki, strahovi in fobije, ki krožijo v določeni družbi.

V zvoke, zapise, podobe in tekste v filmih so ujete reprezentacije, ki prinašajo zelo specifične pomeni. S pomočjo reprezentacij filmi potrjujejo, utrjejo ali zavračajo določeno družbeno identiteto, skupino, vrednote, vedenje in ideologijo. S pomeni se, preko reprezentacij, tvori družbeno konstruirana realnost, ki jo gledalec ali bralec definira kot realno in lastno.

Skozi pomeni, ki jih film proizvaja, ter s selektivnim prikazovanjem in odbiranjem iz množstva realnosti, tako film konstruira imaginaren svet, ki se gradi na posameznikovih družbenih fantazijah.

**Ključne besede: reprezentacije, pomeni, mediji, filmi, moški, moškosti, ženskosti, identiteta, spol, konstrukcija, družba, žanr.**

## **Representations of masculinity in Hollywood movies**

In the culture of the 21st century, mass media plays a major role in the construction of identity. Film is a mass media with the greatest influence and the richest iconography and therefore represents the most powerful identification tool. The films are not just a tool of entertainment, but are a powerful socialisation and identification tool. Through representations, films construct, confirm, consolidate or deny a social identity, group, behaviour and ideology. The film uses the most important myths of our time, which are being set, restored or discarded in the movie. The texts which exist in society, are created or reproduced and consolidated in the movies.

Viewers connect strongly to the movies and its characters as they represent everything they want to be. By doing that, they do not detect the hidden meanings in the movies. Throughout the meanings that it produces and through the representations which it displays, the film constructs an imaginary world, which we perceive as an irrevocable reality.

**Keywords: representations, media, movies, meaning, men, masculinities, gender, construction of reality, society, genre.**

# KAZALO

<b>UVOD</b>	6
<b>1 IDENTITETA IN MOŠKOSTI</b>	8
1.1 OBLIKOVANJE IDENTITETE IN SPOL KOT DRUŽBENI KONSTRUKT	8
1.2 MOŠKOSTI	11
1.2.1 Moškosti skozi čas in koncept postmoderne subjekta	13
<b>2 POMENI IN REPREZENTACIJE</b>	16
2.1 SEMIOTIKA, ZNAK IN DISKURZ	18
<b>3 REPREZENTACIJE V MEDIJIH</b>	20
3.1 FILM KOT MEDIJ	21
3.2 FILM SKOZI LACANOVO TEORIJU	22
<b>4 ŽANR</b>	22
<b>5 ZGODOVINA INDUSTRIJE HOLLYWOODA</b>	24
5.1 JUNAK V HOLLYWOODSKIH FILMIH NEKOČ IN DANES	26
5.2 VESTERN KOT ŽANR	30
5.2.1 Kratka zgodovina vesterna	32
5.3 AKCIJSKI FILM KOT ŽANR	34
5.3.1 Kratka zgodovina akcijskega filma	36
5.4 ROMANTIČNA KOMEDIJA KOT ŽANR	37
5.4.1 Kratka zgodovina romantične komedije	38
<b>6 UVOD V ANALIZO</b>	39
<b>7 ŠTUDIJE PRIMEROV</b>	40
7.1 DODGE CITY	40
7.2 THE GOOD THE BAD AND THE UGLY	41
7.3 PALE RIDER	42
7.4 DJANGO UNCHAINED	43
7.1.1 Analiza vlog Clinta Eastwooda skozi čas	45
7.5 JAMES BOND: DR.NO	48
7.6 RAMBO: FIRST BLOOD	49
7.7 TERMINATOR 3: RISE OF THE MACHINES	50
7.8 THE EXPENDABLES 1	50
7.1.2 Analiza vlog Sylvestra Stallona skozi čas	52
7.9 WHEN HARRY MET SALLY	54
7.10 FOUR WEDDINGS AND A FUNERAL	55
7.11 WHAT WOMEN WANT	56
7.12 CRAZY STUPID LOVE	57
7.1.3 Analiza vlog Hughja Granta skozi čas	58
<b>8 ZAKLJUČEK</b>	61
<b>9 LITERATURA</b>	64

## UVOD

O vplivu filma v 21. stoletju ne gre več dvomiti. Medij filma je namreč najbolj množično identifikacijsko orodje, saj ima, zaradi svoje kapacitete beleženja gibanja, oblikovanja prostora s pogledom kamere in z vsemi številnimi možnostmi zvoka (dialogi, šumi, glasbo), najmočnejši vpliv na zavest in podzavest gledalca. Skozi film se identificiramo, oblikujemo svoje vrednote in prepričanja, filmi vplivajo na to, kako se oblačimo ali oblikujemo pričesko, kako govorimo ali ravnamo, v kaj verjamemo in o čem dvomimo. Filmi producirajo pomene in jih s pomočjo reprezentacij podajajo gledalcem ki jih posvojijo in interpretirajo kot nekaj samoumevnega, naravnega. S pomočjo pomenov, ki jih film proizvaja, ter s selektivnim prikazovanjem in izbiranjem iz množice različnih realnosti, filmi konstruirajo imaginaren svet, ki se gradi na posameznikovih družbenih fantazijah. S pomeni se torej, preko reprezentacij, ki so ujete v zvoke, zapise, objekte, podobe, knjige, revije, televizijske programe, filme, oglase, tvori družbeno konstruirana realnost, ki jo gledalec ali bralec definira kot realno in lastno. Mogoče je torej trditi, da se v medijskih vsebinah skriva veliko več, kot je opazno na prvi pogled.

Ker ima film takšen vpliv, lahko trdimo, da je podobe na filmskem traku potrebno preučevati in vzpostaviti kritično distanco do njih. K temu skuša prispevati tudi pričujoče diplomsko delo, v katerem bom preučevala orodja, preko katerih filmi servirajo pomene in preko njih oblikujejo in vplivajo na identiteto gledalca.

Zanimala me bo predvsem konstrukcija moškosti v hollywoodskih filmih<sup>1</sup> in način na katerega so moški predstavljeni v njih. Pri tem si bom pomagala z analizo hollywoodskih filmov različnih žanrov; vesterna, akcijskega filma in romantične komedije. Pri analizi bom preučevala reprezentacije moških znotraj enega žanra skozi različna obdobja ter razlike in podobnosti med reprezentacijami v vseh treh žanrih. Poleg preučevanja treh različnih žanrov, pa bom pod drobnogled vzela tudi tri hollywoodske igralce, ki so za določen žanr najbolj značilni. Pri vesternu bo to Clint Eastwood, pri akcijskem filmu Sylvester Stallone, v povezavi z romantično komedijo pa se bom posvečala Hughu Grantu. Zanimala me bo njihova pojavnost v filmih tekom njihove kariere, kako so se spreminjale njihove vloge, karakterji, dialogi...

---

<sup>1</sup> V termin »hollywoodski film« sodijo tudi izdelki evropske produkcije, saj v narativnem in estetskem smislu ustrezajo kriterijem, ki so značilni za to vrsto filmov.

Skozi analizo bom poskušala pokazati kako se v družbi, skozi medije, konstruira idealna moškost, ki je v sodobni družbi pojmovana kot naravna.

V prvem poglavju diplomske naloge bom postavila teoretske temelje, pri katerih bom pozorna predvsem na procese identifikacije in na gradnje moškosti, preučevala bom tudi različne tipe moškosti in načine, kako nastajajo, se izmenjujejo in izginevajo.

V drugem poglavju se bom posvetila obravnavi reprezentacij in pomenov, ki se producirajo v filmih ter načinu, kako vplivajo na gradnjo identitete.

Naslednji del pričujočega diplomskega dela bo posvečen definicija termina »žanr«, obravnavi in analizi hollywoodskih filmov, zgodovini in razvoju različnih žanrov ter razlikam med njimi, mitom določenih moškosti v posameznih žanrih in vplivu na gledalca, v tem delu bom tudi predstavila pojem filma in idejo Hollywooda. Osnovne definicije mi bodo pomagale k boljšemu razumevanju in analiziranju glavnih filmskih likov, teoretična izhodišča pa bodo podlaga nadaljnjega raziskovanja. Zadnje, praktično, poglavje bo vsebovalo študije primerov, pri čemer bom analizirala reprezentacije moških v 12 hollywoodskih celovečernih filmih: »Dodge City«, »The Good, the Bad and the Ugly«, »Pale Rider«, »Django Unchained«, »James Bond: Dr.No«, »Rambo: First Blood«, »Terminator 3: Rise of the Machines«, »The Expendables 1«, »How Harry met Sally«, »4 Weddings and a Funeral«, »What Women Want« in »Crazy Stupid Love«.

Namen naloge je ugotoviti, kateri pomeni se tvorijo v različnih hollywoodskih žanrih, skozi kakšne reprezentacije so predstavljeni, kako vplivajo na identiteto gledalca ter kako se spreminjajo skozi čas in razvoj žanra.

# 1 IDENTITETA IN MOŠKOSTI

## 1.1 OBLIKOVANJE IDENTITETE IN SPOL KOT DRUŽBENI KONSTRUKT

Identiteta zajema celoto predstav, mišljenj in vrednotenj, ki jih nekdo ustvari o samem sebi in s katerimi identificira svojo lastno osebnost, svoj »jaz«. Identiteta posameznika, ki je tesno povezana tudi s spolom, se oblikuje tekom razvoja, s pomočjo socializacijskih orodij - vrtca, šole, staršev, vrstnikov, medijev. Za vsako stopnjo osebnostnega razvoja je značilna samopodoba, ki se oblikuje pod vplivom posameznikovih osebnih in medosebnih izkušenj (stopnja psihosocialnega razvoja). Tako se na vsaki stopnji pojavi značilna identiteta in samopodoba: je izid razrešitve temeljnih psihičnih soočenj, problemov in konfliktov prejšnje stopnje. Identiteta torej »ni prirojena, naravna, ampak je priučena, pridobljena, socialno in zgodovinsko konstruirana. Določa jo naša zavezanost relevantnim identitetnim projektom in moralnim karieram« (Murn 2003, 4). Če spremenimo svoj identitetni projekt, spremenimo tudi identiteto. Posameznik v svojem življenjskem procesu preigra več identitetnih projektov. Vsak od njih pozna svojo množico pravil, načel itd., ki se delno prenesejo v naslednje projekte, delno pa si medsebojno nasprotujejo. Identitetni projekti so torej tudi nekakšne socialne konstrukcije. So produkti konvencij, dogovorov in medsebojnih ujemanj ljudi v socialnih skupinah.

Pomemben del posameznikove identitete je njegova spolna identiteta, ki je »niz predstav, pojmovanj in vrednotenj, ki jih ima o sebi kot pripadniku določenega spola in o svoji vlogi v družbi« (Murn 2003, 10). Spolna identiteta ni prirojena, oblikovati se začne v zgodnjem otroštvu, z zavestjo posameznika o ženskosti in moškosti. Pozneje se pod vplivom socializacije in izkušenj razvija in oblikuje dalje. Naše védenje o tem, ali smo moški ali ženska, je torej rezultat nezavednih vplivov iz otroštva in kasnejših obdobj, vseh vrst posnemanj in učenj socializacijskih aparatov (starši, prijatelji, šola, mediji), naših kognitivnih shem ter vplivov kulture, v kateri živimo. Vsi ti procesi potekajo hkrati in vplivajo na oblikovanje (spolne) identitete. Tudi spol je torej, tako kot identiteta posameznika, socialni in zgodovinski konstrukt, produkt konvencij in dogovorov. Spol bi moral biti zato razumljen ne kot fiksirana naravna danost posameznikov, temveč kot družbeni konstrukt in kot neprestan proces, s pomočjo katerega se gradijo subjekti. Spol torej ni biološka danost ali individualna karakteristika, temveč se pojavlja na vseh stopnjah družbenih struktur. Je eden od principov organiziranja družbenega sveta; organizira naše identitete in koncepte, strukture, interakcije in družbene institucije.



Iz teorije o družbeno skonstruirani (spolni) identiteti izvira tudi distinkcija med terminoma »sex« in »gender«. Beseda »sex« označuje biološki spol, ki je naravno določen ob rojstvu glede na genitalije otroka. »Gender« pa pomeni družbeni spol in se nanaša na »razlike med biološkima spoloma, ki so skonstruirane s strani družbe« (Smith 2006, 21). Družbeni spol je torej skupek pravil in kod obnašanja, pričakovanj in vrednot, povezanih z določenim biološkim spolom. Stoller (v Haralambos in Holborn 2001, 655) prav tako poudarja razliko med tema dvema terminoma in meni, da sta prava izraza za biološki spol moški in ženska, za družbeni spol pa moškost in ženskost. Iz te distinkcije izhajata ena izmed temeljnih predpostavk pri študijah spolov, ki pravi, da biti ženskega ali moškega spola, ne pomeni nujno obnašati se žensko ali moško. To, kar razumemo kot naravno, je v resnici družbena konstrukcija.

Kot sem že omenila, se posameznik rodi v že obstoječi red, v že dano strukturo, že dano kulturo. »Pod terminom kultura razumemo vse človekove materialne in duhovne stvaritve (vrednote, pravila, razlage sveta, umetnost, običaje in navade, simboliziranje in rabo jezikovnih znakov...). Vse to določa način življenja v človeški skupnosti: človekovo mišljenje, presojanje, delovanje in bivanje« (Počkar 2009, 24). Otrok, rojen v določeno kulturo, se kmalu začne zavedati osnovnih stvari; sprva zgolj svojih želja in okolice, sčasoma pa tudi samega sebe in svojega telesa. Vendar pa, tako pravi Lacan, to človeško bitje postane subjekt in družbeno bitje le z osvojitvijo jezika, ki človeka »konstituirajo kot subjekt« (Hrženjak 2002, 81). Osvojitve jezika pomeni za posameznika vstop v simbolni red in s tem možnost formacije subjekta, za katerega sta ključna »dva momenta; zrcalni stadij in kastracija oziroma imaginarna in simbolna identifikacija«. V zrcalnem stadiju se otrok, ko ga postavimo pred zrcalo (med desetim in osemnajstim mesecem), prepozna v zrcalu, v obliki odseva svoje lastne podobe in se z njo identificira. V zrcalu vidi sebe, prepozna svoje telo in razume, da je to on. To prvo prepoznavanje sebe z mesta drugega »je imaginarna identiteta in predhodi vstopu v govorico in simbolni red« (Hrženjak 2002, 82). Ključni moment te identifikacije je dejstvo, da se otrok prepozna s pomočjo drugega. Odsev zrcalne podobe ima v Lacanovi razlagi subjekta osrednji pomen, saj zanj predstavlja točko, na kateri stojijo vse kasnejše identifikacije. Lacan torej trdi, da se subjekt konstruira skozi kulturno kategorijo jezika. Druga faza, simbolna identifikacija, pa nastopi, ko se otrok zave oziroma je postavljen pred dejstvo, da ne obstaja zgolj svet dovoljenega, ampak tudi svet prepovedi. Simbolna identifikacija ni nič drugega kot dejstvo, da se otroku postavlja meje, znotraj katerih se lahko giblje. Tudi pri postavljanju teh mej igra jezik ključno vlogo. Ta razmejitev med dobrim slabim, dovoljenim in nedovoljenim, povzroči to, da se otrok »jaz« loči na

zavedno in nezavedno. Z vstopom v simbolno se otrok začne identificirati kot ženska oziroma kot moški, na tej točki se začne delitev med spoloma. In to v biološkem smislu, v smislu ali poseduješ falus ali ga ne. V Lacanovi teoriji pomen falusa nastopi kot strukturni element, kot jezikovna kategorija. Lacan falus definira kot »znak, ki pripada kulturi in ne naravi, je znak zakona spolne delitve« (Hrženjak 2002, 113). V skladu s tem zakonom mora vsak subjekt, tako moški kot ženski, zavzeti pozicijo v razmerju do falusa, ki ni del naravnega reda. »Spolna identiteta je torej kulturno proizvedena, določena je z razmerjem do falusa, določena je s kulturno proizvedenim zakonom, torej je ta izbira vsiljena« (Hrženjak 2002, 113).

Videli smo, da je spolna razlika kulturno ustvarjena skozi diskurz in vpeta skozi jezikovne strukture, ki definirajo ali opredeljujejo to razliko. Foucault, ki je veliko pozornosti posvečal tudi razliki moči med spoloma, skozi svoje delo raziskuje »kako vednost, ki jo proizvaja nek diskurz, povezan z oblastjo, uravnava obnašanje, konstruira subjektivnost in identitete ter določa načine, na katere so stvari reprezentirane, preučevane in prakticirane« (Hrženjak 2002, 165). Foucault pri razlagi subjektivnosti in identitete loči tri »moduse objektivizacije«. Kot prve Foucault prepozna »ločitvene prakse, kjer gre predvsem za procese družbene objektivizacije in kategorizacije človeških bitij na nore in normalne, bolne in zdrave, kriminalce in pravičnejše, v katerih sta ljudem pripisani tako družbena kot osebna identiteta« (Hrženjak 2002, 166). Kot druge najdemo »znanstvene klasifikacije, kjer institucionalizirana vednost deluje kot družbena praksa, zato je vsaka vednost v tesnem odnosu z oblastjo« (Hrženjak 2002, 167). Tretji pa vključuje »načine, kako ljudje sami sebe preobrazijo v subjekte. Tu gre predvsem za razne tehnike in prakse, s katerimi se človek okiti, ko sebe formira kot subjekt«. Foucault v svojem delu pokaže, da določene diskurzivne prakse s sistemom vključevanja/izključevanja postavijo pravila oziroma primerne načine artikulacije na primer spolnosti ali kaznovanja. Skozi elemente diskurzivne prakse se pokažejo načini, kako vednost pridobi avtoriteto s tem, da uteleša resnico. Na tem mestu se fiksira pomen. Vsa ta vednost ali diskurzivne formacije pa so seveda odvisne od zgodovinskega konteksta in ideologije, ki vsaka na svoj način uravnava družbene prakse.

## 1.2 MOŠKOSTI

Po Bergerju (Berger 1995, 24) je moškost nasprotje večkrat obravnavane ženskosti. Moškost je kulturni konstrukt in ne sme biti obravnavana kot biološko dejstvo, temveč kot naučen kulturni artefakt, skupek pravil, ki določajo vedenje, status, izgled in pomen moškega v ožji in širši družbi. Kot vsaka družbena forma, tudi moškost obstaja le s pomočjo relacije do ženskosti. Obravnava in preučuje se enako kot vprašanje rase, jezika, kulture. Zato bi lahko rekli, da je moškost kulturni fakt resničnosti, moškost je družbeni konstrukt, moški pa je označevalec tega konstrukta – nosilec ideologije. Vendar pa je ta termin kompleksnejši, kot se morda zdi na prvi pogled. Analitiki namreč še vedno ne vedo, kako, kdaj in kje se vzpostavi, ali govorimo o eni sami moškosti ali o večih različnih, ali je stabilna in stalna? Trditev, da obstaja ena sama, trdna in nespremenljiva moškost, je seveda napačna, izvira pa iz fizičnih lastnosti moških. Stavka: »Tako je mišičast. On je pravi moški« ali »postavi se zase, saj si vendar moški« nam to dobro ponazarjata. Moški naj bi bili namreč trdni, celo agresivni, nikakor pa ne čustveni. Za nekatere je moško telo torej orodje za ločevanje moških od žensk, orodje za manipulacijo in prevlado nad družbo. Nasprotujoča teorija pa trdi, da je telo le prazno platno, na katero so odtisnjeni kulturni in družbeni vzorci. Spet tretji pa so mišljenja, da je pomembno oboje - telo in vzorci vedenja.

Berger ne upošteva fizičnega telesa, a trdi, da je moškost kulturna, družbena in politična manifestacija biološkega spola. In kot taka ne more biti naravna. Biti moški v biološkem smislu ni enako kot biti moški v kulturološkem smislu. Prvo je prirojeno, slednje pridobljeno. Moškost si pridobiš skozi družbene rituale, vzorce vedenja, življenjska obdobja. Tega se dečki naučijo skozi socializacijo, moškost je torej (tako kot vsak drugi del kulture) zgrajena, priučena, pridobljena, ne prirojena. Zavedanje moškega o njegovi moškosti se začne že v času primarne socializacije, vrstniki, starši in mediji mu predstavljajo nek vzorec, kako naj se vede, govori, oblači in kaj naj ga zanima. Kulturno naučeni in pogojeni vzorci moškosti se vidijo skozi vedenje, vrednote, podobo in zakoni družbe. In, ker je moškost pridobljena, ne prirojena, je podrejena spremembam. Moškost torej ni trdna konstrukcija, temveč se spreminja, prilagaja, izginja in obnavlja. Zaradi svoje nekonsistentnosti v svetu moškosti vlada nesigurnost. Zato, po Bergerju, moški prevzamejo karakter odločnega, nepremagljivega, močnega, pogumnega junaka.

Ker je termin moškost tako širok, spremenljiv in kompleksen, ga je bilo že od nekdaj težko raziskovati. Preučevanja pojma moškosti so se začela že v času Freuda in so temeljila na

podlagi distinkcije termina moškosti do termina ženskosti. Tako se je razvilo znanstveno preučevanje moškosti, ki nam prinaša védenje o tem kulturnem produktu. Po letu 1970 so se teoretiki in analitiki ponovno začeli zanimati za študije spolov, ki so jih redefinirali.

Ta ponovna analiza je pripeljala do ostrih kritik biološkega determinizma. Postavila se je teorija družbene konstrukcije, ki trdi, da je moškost družbeni konstrukt, moški pa je označevalec tega konstrukta - nosilec ideologije. Sodobne teorije moškosti se ukvarjajo s konstrukcijo moškosti in ugotavljajo, kot že napisano, da moškost nastaja skozi interakcijo človeka z drugimi ljudmi, institucijami in normami, konvencijami.

Messner teorijo razloži s pomočjo primera iz sveta športa. Po Messnerju »deček, ki se odloči za določen šport, vstopa tudi v neko institucijo, organizacijo, ki zapoveduje določene kode, ki iz dečkov ustvarjajo moške, ki se vedejo na enak način, imajo podobne vrednote in mišljenje« (Messner 2000, 35). Messner je torej na primeru športa želel pokazati, kako različne institucije (s katerimi se srečamo tekom socializacije) tvorijo moškost. Nekateri takšni aparati so še starši, šola, delovno mesto in seveda mediji. Messner poudarja tudi, da »se ne tvori zgolj ena moškost, temveč več različnih, med katerimi je le ena hegemonična« (Messner 2000, 35). Vendar pa tudi ta hegemonična moškost ni večna. Lahko jo nadredi druga, drugačna moškost, katere konvencije bolj ustrezajo takratnemu družbenemu vzorcu in zahtevam. Drugačna moškost od hegemonične, nastane prav zaradi le-te; ker ji želi nasprotovati. In če jo družba vzame za svojo, ravno ta, nasprotujoča moškost, postane vodilna, prevladujoča.

Sodobni teoretiki so se usmerili še na drugo instanco, ki tvori moškost - moško telo, ki je orodje za identifikacijo z moškimi in nadvlado nad ženskami. Nancy Theberge to teorijo podpre s teorijo o razlikah v ženskem in moškem udejstvovanju v športu in med pravili, ki jih morajo oboji upoštevati. Moški naj bi bili v športu agresivni in tekmovalni (izključujejo ženske) ženske pa nežne in graciozne (Theberge 2000, 64). Telo je torej orodje za maskulinizacijo, množični mediji pa te zapovedi in kode podajajo. V prvi vrsti s pomočjo filmskega junaka, ki mora biti močan (fizično in psihično), lep, pameten, odločen, neustrašen, iznajdljiv in agresiven, ter tudi skozi dialoge, obnašanje, oblačila, način produkcije in režije in so-junake. Predmet ločevanja med moškostjo in ženskostjo torej niso samo vrednote, stil življenja, obnašanje in družbeni status, temveč tudi fizične karakteristike, ki pa so, čeprav so pomembne pri tvorjenju moškosti, spremenljive tako kot moškost sama. Ker moškost ni naravna danost, temveč kulturno pridobljena in naučena instanca, kot taka ni večna, trdna, temveč spremenljiva. Tako kot se spreminja družba in z njo aparati socializacije, se spreminjajo tudi moškosti. Družbeni spol se konstruira tekom socializacije, s pomočjo

različnih orodij, tudi medijev. Le-ti nam ponujajo ogromno različnih podob moškosti in ženskosti, ki gredo čez meje stereotipov, posameznikova odločitev pa je, katero identiteto si želi prevzeti.

### 1.2.1 MOŠKOSTI SKOZI ČAS IN KONCEPT POSTMODERNEGA SUBJEKTA

V določeni družbi v določenem obdobju hkrati obstaja več moškosti, ki si med seboj nasprotujejo, se bojujejo. Na koncu zmaga ena, ki nato postane hegemonična moškost. Moški si lahko moškost izbere in jo tudi prilagodi sebi, vendar še vedno ostaja v okvirih izbrane moškosti.

Moškost osemdesetih je zapovedovala moško samostojnost, moč, samozavest in samozadostnost, kjer ni bilo prostora za čustva in pogovor. Že leta 1985 pa je prišlo do prvih sprememb v moškostih. Takrat je začel nastajati nov tip moškega, bil je ljubeč in pozoren oče svojih otrok, čuten in zvest mož, skrbel za mir na svetu in okoljevarstvo, pogosto se je opisoval kot feminist (Murn 2003, 15)

V začetku devetdesetih pa je ta šibka feminizacija moškosti vodila v pravo »krizo moškosti«. V tem obdobju je družbo zaznamoval vedno močnejši položaj žensk, ženska enakopravnost in neodvisnost. Nežnejši spol kar naenkrat ni več potreboval moškega vodstva in pomoči in moški so tako postali »neuporabni«.

Ob spremembi v demokratični kapitalistični družbi na Zahodu v osemdesetih in devetdesetih se je spremenila tudi moška identiteta, posledično pa so bila devetdeseta leta začetek nastajanja ogromno različnih moškosti, prilagojenih novim razmeram. Enolična moškost je tako postala preteklost, to pa je pomenilo začetek pluralnosti in trendov moškosti.

Moški je postal notranji bojevnik, saj se je bojeval z lastno osebnostjo, ki je privrela na dan. Čustva so dobila zalet in nič jih ni moglo ustaviti. Moški devetdesetih so bili pogosto zmedeni glede svoje moške vloge. Včasih so se preveč identificirali z ženskimi strahovi in bolečinami, posledično je bilo širše kulturno prepričanje, da so moški neuporabni in da ženske zmorejo tudi brez njih. V tem času so si ženske izoblikovale močno samopodobo in postale samozadostne. Niso več potrebovale moškega zaščitnika in lovca. Bile so navdušene nad samostojnostjo, moška vloga pa se je drastično spremenila. Čustva so bila trend devetdesetih, ki je preko medijev tako rekoč čez noč postal prevladujoč.

Moški se je rešil okov mačizma in priznal strah pred intimnostjo, ki jo je v osemdesetih tako skrbno prikrival. S tem, ko se je soočil s svojimi strahovi in jih s časom tudi premagal, je

dokazal, da se lahko spremeni ne samo znotraj sebe, ampak tudi v odnosu do drugih. Nikoli pa si ni oprostil, da je s tem izgubil velik del svoje moči in nadzora.

Od teh usodnih devetdesetih let naprej je tradicionalni koncept moškosti vse bolj ogrožen. Moška samoopredelitev in opredelitev moškosti sta se začeli spreminjati. Postali sta bolj nejasni, negotovi in raznoliki.

Kriza moškosti v devetdesetih pa se v postmodernem času še stopnjuje. Tipične spolne vloge moškega kot skrbnika družine, lovca in bojevnika so zamenjale bolj feminilne vloge. Čustva, ki so bila včasih moškemu skorajda prepovedana, postmoderni moški ne skriva več. Prestopil je ogrado mačistične moškosti in pred njim je nova spolna vloga, ki se razlikuje od klasične. Vendar je današnji moški s svobodo dobil tudi strah pred pravilno izbiro. Vsak dan se nam ponuja toliko novih možnosti in načinov življenja, da hkrati z občutki brezmejnne svobode in navdušenja čutimo tudi strah dezintegracije. O življenju se govori kot o ogromni nakupovalnici, kjer lahko izbiramo med policami življenjskih stilov in identitet, če le imamo dovolj denarja za vse želje. Med odločanjem pa nas spremlja strah zavrnitve, zato izbiramo stile, ki so v družbi sprejeti in priljubljeni. Predvsem moški, ki naj ne bi kazali čustev in bili neustrašni, izbirajo uniformne vzorce, saj bi zavrnitev njihove »napačno izbrane identitete« s strani družbe usodno vplivala na njegov ugled in ego. Zaradi množice različnih vplivov ter strahu pred napačno izbiro, se v današnjem času srečujemo z mnogimi različnimi moškostmi, Rutherford ugotavlja, da je: »Trg ustvaril pluralnost moških identitet; različne modele očetovstva, seksualizirane podobe moških in nove senzibilnosti.« (Haralambos in Holborn 2001, 652). Vendar pa trdi, da lahko odzive razdelimo na dve skupini: »**maščevalne moške**« in »**nove moške**« (Haralambos in Holborn 2001, 652). **Maščevalni moški** poskušajo znova potrjevati tradicionalne podobe moškosti. Napadajo tiste, ki nasprotujejo že dolgo vzpostavljenim in trdnim pogledom na to, kaj pomeni biti pravi moški. Prapodoba maščevalnega moškega v sodobni popularni kulturi je Rambo v filmih, kot je npr. »First Blood.« Rambo se sooča s pomehkuženim svetom, polnim izdajalcev in bojazljivcev ter nečastnih poženščenih mož (Haralambos in Holborn 1999, 652). Maščevalni moški v podobi Ramba odgovarja z nasiljem in poskuša uničiti vse, kar ogroža njegov pojem moške časti. Alternativa maščevalnemu moškemu je novi moški. **Novi moški** je izraz za zatrto moškost. Je odgovor na strukturne spremembe preteklega desetletja in na oblastnost in feminizem žensk. Novi moški je nova liberalizirana podoba moških, ki vozijo otroški voziček, sodelujejo pri rojstvih in ljubkujejo dojenčke v javnosti brez občutka sramu.

Glavna razlika me obema moškostma, ki se je zgodila ob prehodu robatega moškega v čustveno nabitega, je v potrebah in željah. Mačo nima nikoli lastnih potreb in želja, njegova naloga je skrbeti za potrebe drugih, na prvem mestu potešitev žeje in lakote svoje družine, pa tudi varnost. Novi moški pa jasno, glasno in brez sramu razkrije tudi svoje potrebe in predvsem želje, ter zase tudi zelo dobro poskrbi.

Dandanes pa nismo priča le nastajanju novih moškosti, temveč tudi mešanju moških in ženskih elementov. To raznolikost različnih moškosti in ženskosti je moč povezati s postmodernim časom, v katerem živimo. Tako kot se spreminjajo socialne skupine, ki jim posameznik pripada v določenem življenjskem obdobju, se namreč spreminjajo tudi identitetni vzorci, ki so pogojeni tudi z zgodovino, ekonomskimi, političnimi in družbenimi razmerami. Za »**postmoderni subjekt**« je značilna brkljarija (bricolage), navidezni kaos in neidentičnost. Temu pravijo nekateri raziskovalci skrpana identiteta. (Murn 2003, 6). Navidezna zmeda, ki se dogaja v posameznikovi duševnosti je rezultat različnih identitet, med katerimi človek izbira, količina le-teh pa mu onemogoča končno izbiro. Rezultat je skrpana identiteta postmoderni človek pa je navzven 'zbrkljan'. Tezi o zbrkljanem subjektu postmoderne dobe, o skrpani identiteti itn. pa doda znani ameriški socialni psiholog Gergen še tezo o »zasičenem subjektu« (saturated self) postmoderne dobe. To je posameznik, ki je »prepoln« vsega in prav zato tudi prazen. Zasičen subjekt je produkt družbene zasičenosti (social saturation) današnjega razvitega sveta. Preštevilne so možnosti za identifikacijo z drugimi ljudmi ali razločevanje od njih (Murn 2003, 6). Potrebna je odločitev, ki je postmoderni subjekt ob neskončni ponudbi ne zmore. Zato kopiči več različnih samopodob, ki se prelivajo in tvorijo brkljarijo. Postmoderni subjekt je zasičen, njegova osebnost pa neenotna.

Pojav različnih moškosti je moč pripisati tudi vedno večjemu vplivu množičnih medijev, predvsem filma, ki s pomočjo reprezentacij določenega tipa moškosti, podpira mitologijo in ideologijo družbe. Konstrukcija medijske realnosti je namreč izbrana in ponujena podoba s strani akterjev množičnih medijev, ki oblikujejo in posredujejo določene segmente sveta. Film je del družbene strukture, njegove ideje, podobe in informacije pa so pomemben vidik kulture. Družbena struktura ima vpliv na kulturo, kultura pa vpliva na družbeno strukturo. Tako film razen tega, da družbo zrcali, stimulira inovacije, prispeva k spreminjanju družbeno-kulturne klime in s tem družbo oblikuje.

## 2 POMENI IN REPREZENTACIJE

Reprezentacija je »proces, s katerim pripadniki določene kulture uporabljajo jezik za produkcijo pomenov« (Hall 1997, 61). Ta proces se vrši skozi uporabo jezika, znakov in podob, ki se izmenjujejo med pripadniki in pripadnicami določene kulture. Reprezentacije so ujete v zvoke, zapise, objekte, podobe, knjige, revije, televizijske programe, filme, oglase itd., ki prinašajo zelo specifične pomene. V središču produkcije pomena v kulturi sta dva povezana sistema reprezentacije. Prvi (mentalne reprezentacije) oblikujejo konceptualne zemljevide, prek katerih interpretiramo svet, ki nas obdaja, drugi sistem reprezentacij (jezik) pa povezuje konceptualne zemljevide z znakovnim sistemom. »Relacija med 'stvarmi' v svetu, koncepti in znaki ležijo v osrčju produkcije pomenov, v jeziku. Proces, ki povezuje vse tri elemente, imenujemo reprezentacija« (Hall 1997, 19). Pomeni se torej proizvajajo v jeziku, izmenjujejo se in krožijo z jezikom. Tako se pomeni konstruirajo preko sistema reprezentacij (Hall 1997, 21). Kulturni pomeni tako niso samo v naših glavah, organizirajo in regulirajo jih družbene prakse, imajo pa praktične posledice, saj vplivajo na ljudi. Pomen je torej tisti, ki določa kulturo, ki daje občutek identitete in daje smisel temu, kar smo in kar nas obdaja. Kulturno konstruirani in prenašani pomeni prek reprezentacij uravnavajo in organizirajo naše vedenje, aktivnosti, postavljajo pravila, norme, navade, običaje, stereotipe, po katerih je urejeno in vodeno družbeno življenje. Tako ima pomen, ki je sicer sam po sebi nekaj abstraktnega in nematerialnega, povsem materialne in realne učinke. Hall v svojem razdeljevanju tipov reprezentacij loči dva sistema. Prvi sistem Hall imenuje **mentalne reprezentacije**, ki so namenjene interpretaciji tako fizičnega, materialnega kot abstraktnega sveta okoli nas. Razne abstraktne pojme ali fizične predmete pa razločimo in razumemo tako, da jih razporedimo po principu podobnosti oziroma drugačnosti. Miselne koncepte si organiziramo v različne klasifikacijske sisteme. Komunikacijo med pripadniki določene kulture pa omogočajo skupni konceptualni zemljevidi, skozi katere lahko interpretiramo stvari, dogodke na podoben način. Že omenjeni konceptualni zemljevidi pa morajo biti prevedeni v nek skupen sistem znakov in to je **jezik**, ki po Hallu predstavlja drugi sistem reprezentacije. Jezik ima funkcijo izmenjave pomenov in konceptov. Ta dva sistema reprezentacij sta v kulturi med seboj povezana. Mentalne reprezentacije oblikujejo konceptualne zemljevide, preko katerih se interpretira svet. Jezik pa služi kot povezujoči element teh konceptualnih zemljevidov v sistem znakov. »Relacija med stvarmi v svetu, koncepti in znaki ležijo v osrčju produkcije pomenov, v jeziku. Proces, ki povezuje vse te tri



elemente, imenujemo reprezentacija« (Hall 1997, 19). V nadaljevanju Hall loči tri pristope k razumevanju reprezentacij: refleksivnega, intencionalnega in konstruktivističnega.

- **Refleksivni pristop** govori o jeziku kot o zrcalu pomena, ki ustreza svetu, ki nas obdaja (Hall 1997, 27). Jezik tako reflektira oziroma preslika že obstoječo resnico o svetu. Refleksivni pristop pojasnjuje le ikonične znake, ki v neki meri posnemajo strukturo in oblike materialnega sveta (na primer podobe v gibanju). Po drugi strani pa obstajajo besede izražene skozi pojme, ki nimajo neke neposredne zveze z materialno podobo. Znaki dobijo pomen le v relaciji, v odnosu z drugimi znaki, ki nastajajo v jezikovni strukturi določene družbene formacije. Pojmi, ki jih uporabljamo kot oznako materialnih stvari, nimajo neposredne zveze z materialnim objektom
- **Z intencionalnim pristopom** Hall predpostavlja, da avtor oziroma tisti, ki govori, preko jezika vsiljuje svetu svoj pomen. Posameznik pa vstopa v že oblikovano družbeno (jezikovno) strukturo, kjer so pomeni že dani. To pomeni, da posameznik vstopi v že formirano družbo, ki obstaja pred in po njem, kjer so določeni pomeni, komunikacija, oblast itd. že vzpostavljeni. Posameznik je torej vržen v že obstoječe simbolno. To pa zato, ker je kultura kumulativna in ker obstaja tisti temeljni dogovor, zaradi katerega sploh lahko stečeta komunikacija in (spo)razumevanje. Vidimo torej, da so za komunikacijo temeljnega pomena določeni skupni kodi in lingvistične konvencije.
- **Konstruktivistični pristop** se ravna po teoriji, da stvari same po sebi ne nosijo pomena, »pomen konstruiramo mi z uporabo reprezentacijskih sistemov« (Hall 1997, 25). Reprezentacijo lahko tu določimo kot kulturno prakso, kjer pomeni niso vnaprej dani ali določeni. Ti pomeni so skonstruirani. Materialni svet ločimo od simbolnih praks in procesov, v katerih delujejo jezik, pomeni in reprezentacija. Znotraj konstruktivizma se opozarja še na dejstvo, da pomeni niso fiksni, temveč se spreminjajo, izginjajo, mešajo in na novo vzpostavljajo. Pomeni se skozi zgodovino in čas spreminjajo glede na kontekst, ki vključuje različne sfere družbe. Pomeni nikoli niso dokončno fiksni, saj so ujeti v družbeno-kulturni kontekst časa. Poleg tega, pa pomeni niso odvisni samo od razmer in ideologije v družbi, temveč tudi od načina branja, ki je odvisen od družbene skupine, ki ji pripada posameznik. Značilnost kulturnih tekstov je torej polisemičnost (večpomenskost). Gre za dejstvo, da kulturni teksti ne puščajo samo enega načina branja njihove sporočilnosti. Vendar pa, čeprav so teksti polisemilni, vseeno ne morejo imeti neskončno mnogo pomenov. Želen način branja producenti in avtorji kulturnih tekstov dosežejo z uporabo različnih konvencionalnih reprezentacijskih kodov, ki služijo temu, da nas

usmerjajo k zaželenemu razumevanju določene situacije ali osebe.

## 2.1 SEMIOTIKA, ZNAK IN DISKURZ

Pogledali si bomo pogloblitve pojme strukturalistične šole (avtorjev de Saussure, Barthes, Foucault) in poststrukturalizma, da vidimo kje in kako se v družbi formirajo in artikulirajo pomeni. Švicarski lingvist Ferdinand de Saussure predpostavi, da je lingvistika del nekega širšega aparata, ki ga imenuje semiologija. Temeljnega pomena v semiologiji je preučevanje oziroma analiza znaka. De Saussure razdeli znak na dve enoti. Na tako imenovan označevalec, ki predstavlja fizično podobo stvari (na primer, besedo, sliko, fotografijo, itn.) in na označenec, ki predstavlja mentalni koncept oziroma idejo neke fizične podobe (de Saussure 1997, 31). V točki, kjer se stikata označevalec in označenec, nastane znak. Relacija med označevalcem in označencem je povsem arbitrarna, kar pomeni, da med posamezno besedo in konceptom, ki ga označuje, ne obstaja nikakršna notranja zveza. Iz tega sledi, da moškega označimo kot ne-ženska in obratno. Vidimo torej, da znaki dobijo svoj pomen v relacijah difference, kar pomeni, da je za pomen neke besede bistvena njena razlika do neke druge besede. Koncepte v jeziku torej razumemo na osnovi razlike do drugih konceptov. Zatorej je moč trditi, da pomeni ne nastajajo izolirani od drugih pomenov, temveč se lahko formirajo le v jeziku kot celoti, v kontekstu določene kulture, v razmerju razlike z drugimi koncepti.

Če smo se pri Hallu dotaknili jezika kot forme reprezentacije, se bomo sedaj konkretno lotili jezika skozi semiotiko. Ena izmed temeljnih idej očeta semiologije, Rolanda Barthesa, je, da različni kulturni objekti v produkciji pomenov delujejo kot označevalci v produkciji pomena. Barthes je svoje zanimanje usmeril tudi v preučevanje različnih pojavov znotraj popularne kulture. Te pojave je obravnaval kot znake, skozi katere se producirajo in reproducirajo določeni pomeni (Pušnar 2008, 17). Za interpretacijo kulturnih pomenov Barthes govori o dveh ravneh: o ravni denotacije in konotacije. Raven denotacije sestavljata označenec in označevalec, ki skupaj tvorita znak. Znak konstruiran na konotativni ravni pa se pretvori v označevalca, ki označuje novega, drugega označenca in z njim tvori nov znak. Tako kot vse družbeno, se tudi konotativni pomeni ne nahajajo izven družbene oziroma kulturne formacije. Tudi konotativni deli znaka preko jezika tvorijo zemljevide pomenov, kjer se odražajo razmerja moči v danem zgodovinskem trenutku. Barthes tako v svojo analizo vključi dimenzijo družbene moči, s tem pa vpelje možnost politično zainteresirane analize

samega operiranja ideologije v jeziku. Barthes nam pokaže, na kakšen način je mogoče znake vpeti v dominantne ideologije določene družbe. Tako lahko odkrivamo dana razmerja moči, ki so predstavljena kot naravna, nespremenljiva in fiksna (Pušnar 2008, 18).

Foucault se po drugi strani ukvarja predvsem s preučevanjem diskurza, oblasti in produkcije védenje. Avtor razdela pojem diskurza in pravi, da je »diskurz, za razliko od jezika - po svojem bistvu zgodovinski, niso ga konstruirali razpoložljivi elementi, temveč realni in zaporedni dogodki, zato ga ne moremo analizirati zunaj časa, v katerem se je razvil« (Foucault 1991, 214). Pomen torej sam po sebi ni dan, je skonstruiran skozi optiko določene ideologije v določenem časovnem obdobju.

Foucault diskurz obravnava kot sistem reprezentacije, vendar se, za razliko od prejšnjih avtorjev, ki iščejo pomene v relacijah diference, Foucault usmeri v odnose oblasti, ki vladajo v določeni družbi. Zanima ga produkcija pomena in védenja skozi diskurz in ne skozi jezik. Nek diskurz se ne oblikuje na osnovi enega dejanja, besedila ali vira, temveč skozi razna besedila, ki se nanašajo na isti objekt in podpirajo enako mnenje in vzorce. Foucault meni, da »nič nima pomena zunaj diskurza« (Foucault 1991, 42 - 45). Vse kar nas obdaja, ne nosi pomena samo po sebi, temveč nam je dostopno šele preko različnih diskurzov, ki nam vse to oblikujejo v nam smiselne, pomenljive celote. S pomočjo diskurzov, ki nam oblikujejo lingvistično in s tem tudi kulturno resničnost, vidimo, da je resničnost v jeziku vedno konstruirana. Tako lahko sklenemo, da razne institucije ali družbene sfere, kot so na primer politika, pravo, medicina ali filmska industrija nosijo sebi lastne diskurze, ki prenašajo različne ali podobne poglede na svet. Vsi ti družbeni segmenti, s sebi lastnim diskurzom, delujejo tudi na nivoju posameznika in ga vpletajo v svoje sfere. Ker pa so ti v določenem družbenem in kulturnem kontekstu podvrženi družbenim spremembam, je mogoče trditi, da nastajajo različne oblike védenja v različnih zgodovinskih kontekstih, zato je védenje zgodovinsko in kulturno specifično.

V tem delu diplomske naloge sem, skozi teorije semiotike in postrukturalizma, poskušala pokazati, da človek konstruira simbolno in vstopa v svet preko jezika, s katerim si pomaga in razume sebe, druge in svet okoli sebe. Vidimo, da sam jezik nosi v sebi določene zmožnosti artikulacije moči in da smo ljudje ujeti v specifično kulturne jezikovne konvencije. Ljudje namreč vstopamo v kulturo preko jezika in v trenutku, ko si z njegovo pomočjo uspemo osmisлити svet okoli nas, smo že ujeti v kulturno specifične mreže pomenov, ki nam odpirajo zgolj nekatere možne smeri razmišljanja, s tem pa tudi delovanja. In, ker je jezik tudi eden izmed pomenov, ki nastajajo v medijih in se pred uporabnika lansirajo preko reprezentacij, je

sedaj čas, da se s polja diskurzov in narejenosti preusmerimo na teorije, ki zadevajo film.

### 3 REPREZENTACIJE V MEDIJIH

Reprezentacije so pomemben del procesa, v katerem nastajajo pomeni, ki se izmenjujejo med pripadniki in pripadnicami določene kulture. Ta proces se dogaja z uporabo jezika, znakov in podob, ki reprezentirajo določene stvari. Pomeni se nenehno ustvarjajo in neprekinjeno krožijo v osebnih in družbenih interakcijah, v umetnosti, politiki, znanosti, religiji, šolstvu, prek množičnih medijev in globalnih komunikacijskih tehnologij. V kulturi 21. stoletja igrajo množični mediji eno pomembnejših vlog v konstrukciji identitete. S selektivnim prikazovanjem in odbiranjem iz množstva realnosti oblikujejo podobo sveta, ki temelji na konstrukciji neke »živete totalnosti«. Poleg tega pa, kot pravi Fiske, »mediji vzdržujejo, razširjajo, ohranjajo in prilagajajo vrednote, ki posamezne skupine v družbi med seboj povezujejo z nekakšnim skupnim konsenzom o prevladujočih načinih videnja sveta« (Fiske 1994, 56). Medijska potrošnja je aktiven proces, torej občinstvo ni zgolj pasivni sprejemnik medijskih vsebin, ampak aktivni akter v tem procesu. Mediji ne vplivajo na oblikovanje mnenj s tem, kar eksplicitno izjavljajo ali prikazujejo, ampak s tistim, kar posredujejo posredno, preko reprezentacij. Ker imajo množični mediji globalen vpliv, imamo uporabniki množičnih medijev po celem svetu neko »prevladujočo kulturo«, ki jo vzamemo za svojo.

Od vseh množičnih medijev, je najbolj gledana in najbolj priljubljena televizija, saj je edini medij, ki združuje zvok in sliko. S tem pričara navidezno realnost, ki jo radi nadomestimo za našo lastno. Film je po definiciji najbolj množično identifikacijsko orodje, kajti s svojo kapaciteto beleženja gibanja, oblikovanja prostora s pogledom kamere, z dialogi in šumi, je morda najbolj med vsemi umetnostmi zavezan k zgodbam, ki pa služijo kot dejavniki prenosa obstoječih kulturnih vrednot.

Gledalci se identificiramo s filmskimi liki, reprezentacija filmskih likov in identitet pa je glavni vir naših lastnih identitet. Reprezentirane identitete vsakič znova postanejo nadomestek za lastno oblikovane identitete. Film tako igra pomembno vlogo pri konstrukciji gledalčeve identitete. »Identiteto moramo vedno obravnavati kot identifikacijo, kot proces in ne kot statičnost, saj je identiteta produkt interakcije oziroma različnih diskurzov in ni nekaj naravnega ter statičnega« (Pušnik 1999, 796). Identiteta je nestalna zaradi odnosov z drugimi, nestalnost pa še povečuje izkustvo »mejnih« situacij, kot so sanje ali fantazije. Posameznik mora torej svojo identiteto nujno živeti v relaciji z drugimi, kar pomeni, da se

subjektivna realnost lahko ohrani le v tistem okolju, ki določeno identifikacijo posameznika tudi potrjuje. Prav na medsebojnem prepoznavanju, na empatičnem vživljanju drug v drugega temelji ves družbeno-kulturni svet, tudi film. »Identitete se namreč konstruirajo znotraj in ne zunaj diskurza, zato jih moramo razumeti kot proizvedene v specifičnih historičnih in institucionalnih okvirih (Pušnik 1999, 798). Pomembno je, da diskurze prepoznavamo na eni strani kot tiste, ki nas »postavljajo kot družbene subjekte znotraj točno določenega diskurza (npr. moškosti, ženskosti...), ki ga zagovarjamo, in na drugi strani kot tiste, ki nas konstruirajo kot take, da smo lahko prebrani oziroma nas drugi vidijo v skladu z zgoraj opisanimi diskurzi (Pušnik 1999, 798). Jean Cazeneuve (Cazeneuve 1976, 43) pravi, da je potrebno pri vplivu množičnih medijev nujno upoštevati tudi posebne predispozicije občinstva, nagnjenega k identifikaciji in k procesom projekcije, čemur se pridružuje še empatija, ki pomeni »zavest, da imamo drugega s tem, da se mentalno postavimo na njegovo mesto« (Cazeneuve 1976, 38). Specifičnost filma je namreč tudi v tem, da ima velik vpliv na nezavedno. Torej gledanje filma ni izključno kognitivno dejanje, ampak vsebuje še čustveno motivacijo ter sočustvovanje oziroma participacijo v emocionalnem življenju drugih. Gre za človekovo sposobnost, da si predstavlja, kaj druga oseba misli ali čuti. V procesu identifikacije s filmskim tekstom je torej mobilizirana celovita človeška osebnost, čeprav gre za odnos človeka s fikcijo.

### 3.1 FILM KOT MEDIJ

Film je del družbene strukture, njegove ideje, podobe in informacije pa so pomemben vidik kulture. Film kot kulturna industrija se odziva na povpraševanje družbe po razvedrilu. Ustvaril je okus za široke množice, saj ponuja obilje ljubezni, pustolovščin in zločinov, ki jih gledalci povezujejo s svojim vedenjem v življenju. Zaradi svoje komercialne narave mora vsebovati določeno količino vsebine, ki je občinstvu znana, domača, razumljiva in jo občinstvo zato tudi pozitivno sprejema. Ne sme preveč odstopati od navad in običajev občinstva, ne sme biti nerazumljiv in ne sme vsebovati nepopularnih tem. Če bi film preveč odstopal od navad občinstva, bi občinstvo ob gledanju filma postalo zbegano. Film je prilagojen okusu občinstva, načinu razmišljanja v družbi in torej družbo »zrcali«. Tudi filmi, ki vsebujejo le konvencionalnost, občinstvu niso zanimivi. Privlačne in zanimive jih naredijo novosti, ki so ustvarjene z določenimi pripovedmi ni drugimi sredstvi. Tako film razen tega, da družbo »zrcali«, stimulira inovacije, prispeva k spreminjanju družbeno-kulturne klime in s tem družbo oblikuje. Film danes, kot ostali drugi množični mediji, predstavlja družbeno

realnost, je vir standardov, modelov in norm. Prenaša sporočila, ki govorijo o tem kaj je novo in moderno, utrjuje in ohranja status določene družbene skupine in zrcali družbo na splošno (Murn 2003, 18). Ker igrajo filmi veliko vlogo tudi pri socializaciji in (samo)identifikaciji ter v veliki meri vplivajo na oblikovanje stališč gledalcev, bralcev in poslušalcev, je pomembno, kakšne reprezentacije nam ti ponujajo.

### 3.2 FILM SKOZI LACANOVO TEORIJU

Če Lacanovo teorijo o zrcalnem in simbolnem stadiju identifikacije otroka prenesemo na področje filma, je moč trditi, da naj bi filmski aparat posnemal zrcalni stadij in tako omogočil subjektu ponovno v imaginarno razvojno fazo. »Za Metza je film umetniška oblika imaginarnega par excellence, zaradi njegovega obvladovanja petih materialnih komponent ali kanalov komunikacije (analogne podobe, grafične podobe, zvoka, govora, dialoga), je film močnejše čutno prisoten kot katerikoli drugi medij« (Penley 2000, 45). Metz predpostavi, da je zaslon ogledalo, ki omogoča vstop v zgodnejšo imaginarno fazo razvoja, ko otrok še ni zavezan redu označevalca. Filmski aparat naj bi torej po Metzевem mnenju posnemal zrcalni stadij, kjer se »strukturira za gledalca popolnoma imaginaren odnos do ekrana, ki subjektu ponudi neokrnjeno iluzijo enotnosti in celote, obenem pa tudi identifikacijski občutek gospostva nad vizualnim poljem« (Penley 2000, 43).

Predstave, ki jih proizvaja institucija kina, slike, ki jih kaže na zaslonu, sprejema subjekt kot svoje lastne. Prav ta identifikacija omogoči subjektu, da v vsaki predstavi ne vidi le odslikave sebe, temveč odslikavo sebe kot gospodarja vsega, kar zajame s pogledom. Imaginarno razmerje povzroči, da subjekt postane gospodar podobe. To spoznanje je privedlo do spremembe koncepta filmskega vtisa realnosti v filmski teoriji. Pojmovanje filma kot aparata, v katerem je mogoče brati določene ideološke konotacije, je tako redefiniralo film, ki je sedaj viden kot kulturna praksa, s katero je moč producirati in reproducirati ideološke konstrukte.

## 4 ŽANR

Definicija žanra je kompleksna - tako kot so bile težave z definiranjem besede kultura, je tudi termin žanr dobil več definicij. V originalu beseda genre izvira iz francoskega jezika in pomeni vrsto oziroma red, tega izvora so se držale tudi sodobne in malo manj sodobne definicije. In prav beseda red, poda zelo dobro definicijo žanra: red v filmu, enaki vzorci,

miti, reprezentacije - konvencije po katerih mora biti določen film urejen, teme in probleme, ki jih mora obravnavati, karakterji likov in drugi simboli. Vsak žanr ima konvencije (narativa, scenografija, izbira gledalcev, dialogi, oblačila, situacije, glasba...), po katerih lahko en film uvrstimo v točno določen žanr. Tako nam te konvencije pomagajo pri izbiri filma in nam zarišejo pričakovanja – na primer pri akcijskem filmu takoj vemo, da bo veliko streljanja, bežanja, pretepanja, pri romantični komediji veliko ljubezni, stisk in sreče. Gledalec od vsakega žanra zahteva, da instantno zadovolji njegove potrebe po sprostitvi in zadovoljstvu. Poleg zadovoljstva, ki ga prinašajo žanri, pa imajo le-ti tudi skrito vlogo. Vplivajo namreč na našo socializacijo, nas oblikujejo, vrednote, ki nam jih podajajo in nas naučijo, pa kasneje tudi potrjujejo, obnavljajo ali zavračajo in ustvarjajo druge. Poleg tega, da nas filmi sprostijo in naučijo, pa imajo tudi širšo družbeno, ideološko funkcijo, saj ustvarjajo in ohranjajo moč določenega družbenega razreda - ne določajo kakšen svet je, ampak kakšen bi moral biti. Njihova ideološka funkcija je še toliko močnejša, ker so žanri sposobni izključiti vse alternative in servirati eno samo možnost (reprezentacijo), s tem pa ustvarjajo vzorce vedenja moških. Tako jih njihova ideološka funkcija, uvršča celo v del prakse ritualov, mitov in ideologije. Vendar pa analitikom ta definicija ni zadostovala, iskali so podrobnejše definicije. Caweltti je na primer žanr definiral kot: »strukturiran vzorec, ki uteleša univerzalni vzorec mitov ali jezika« (Grant 2003, 31). V povezavi v žanri omenja tudi koncept formule, ki je po njegovem »konvencionalni sistem za strukturiranje kulturnih produktov.« Med drugim pa po Caweltiju formule konstruirajo tudi žanre, v katerih so formule lahko konvencionalne ali inovativne (Grant 2003, 31), vedno pa so kulturne - predstavljajo in ponazarjajo načine na katere je določena kultura prevzela kulturne mite in tradicije. Formule so ukorporirane in povezane z določeno družbo, kulturo, vrednotami in tradicijo. Žanri so po Caweltiju torej vrsta formulaičnih tekstov (vesternov, detektivskih filmov...), podskupina formul, vendar pa je termin žanr bolj kompleksen od termina formula, znotraj enega žanra namreč obstaja več različnih problemov in skrivnosti, in več različnih podžanrov, ki imajo vsak svojo formulo. Žanr je termin, bolj kompleksen od termina formula, znotraj enega žanra namreč obstaja več različnih problemov in skrivnosti, in več različnih podžanrov, ki imajo vsak svojo formulo. (Grant 2003, 33)

Elementi v filmu, ki so formulaični so v bistvu najbolj osnovne značilnosti filma: čas, lokacija, junaki in antijunaki, zlobneži, oblačila, zgodba in tema, odnosi... Tako je formula v bistvu značilnost enega filma, ki poskrbi, da se določen film uvrsti v določen žanr. Caweltti je prav tako zavrnil zgoraj podano analizo žanrov. Po njegovem mnenju je namreč, bolj kot

branje posameznega teksta, pomembno branje formul. Pri formulaičnem branju moramo biti pozorni tudi na odnose med karakterji in odnos glavnega junaka s pokrajino.

Tudi strukturalisti, z de Saussurjem na čelu, so se zanimali za žanre, njihovo konstrukcijo, produkcijo in vlogo v družbi. Po njihovo so teksti (in posledično tudi žanri, ki jih tvorijo teksti), »sistemi ki s pomočjo relacij med sabo, tvorijo pomene«. Ena beseda namreč, po mnenju strukturalistov, obstaja le zaradi in z relacijo z drugo besedo. Tako na primer beseda »mi«, obstaja le zaradi besede »oni«. Enako velja tudi za posamezne žanre in za zgodbe posameznih filmov (relacija med junakom, pokrajino, besedami in dejanji). Junak v filmu ne bi mogel obstajati brez anti-junaka, dobro ne bi moglo brez zla, prihodnost ne brez preteklosti. In moškost ne bi obstajala brez ženskosti. Iz te predpostavke relacij med besedami izvira tudi Proppova analiza pravljic. Vladimir Propp je namreč razvil teorijo pravljичnih mitov, ki se lahko še danes nanaša na katerikoli hollywoodski žanr. Trdil je, da je pomembno, da so filmi istega žanra intertekstualni (povezani med sabo, si sposojajo, jemljejo, dajejo, se razlikujejo), prav tako pa morajo biti notranje raznoliki. Tako, po Proppu, v vsakem žanru obstajata dve nasprotji, ki ga v bistvu tvorita: objektivnost in čustvenost, pri čemer objektivnost predstavljajo dogodki, ki so se res zgodili, resnična dejstva, čustvenost pa fikcijo, tudi čustva, razmišljanja. Nasprotja so dobro opisana tudi v Proppovi analizi pravljic, ki se lahko nanaša na čisto vse medijske tekste. Propp je trdil da v vsaki pravljici nastopajo številna nasprotja: noč in dan, dobro in slabo, lepo in grdo, junak in anti-junak. Proppova teorija želi pokazati, da so sodobni medijski žanri pravzaprav izšli iz teh pravljic, iz modela nasprotij. Vsak element žanra ima pomen šele, ko je postavljen nasproti nečemu. Žanri so si med seboj različni, vsebujejo drugačne elemente, vendar pa si delijo osnovno strukturo in zakonitosti.

## **5 ZGODOVINA INDUSTRIJE HOLLYWOODA**

Nastanek prvih zametkov hollywoodskega filma sega v leto 1910, potem ko so temelje zabavne industrije že postavili variete šovi in burleske. Slednja tipa šovov sta bila namenjena čisti zabavi občinstva, bila sta nezahtevna in preprosta, narejena za ožji krog ljudi v določeni vasi ali okraju.

Rojstvo filma pa lahko postavimo v leto 1903 ko se je posnel prvi kratki nemi film, »The Great Train Robbery«, ki še danes velja za prvi film, posnet za širšo množico ljudi. Po tem filmu so variete šovi in burleske, zaigrane na odrih, izgubile svoj čar.



Leta 1910 je režiser D.W. Griffith posnel krajši film, melodramo, locirano v Los Angelesu, natančneje, vasi Hollywood, z naslovom »In Old California«. Vendar pa se je, čeprav je bil ta film neznansko pomemben za razvoj zabavne filmske industrije, kakršno poznamo danes, resnična pravljica hollywoodske industrije začela s filmom »The Birth of the Nation« iz leta 1915, ki je nastal pod taktirko prej omenjenega Griffitha. Ta film, čeprav kasneje v ZDA prepovedan, je bil prelomen za filmsko industrijo, postavil je smernice po katerih se filmski ustvarjalci ravnavajo še danes, prav tako pa je v širši množici ljudi vzbudil željo po instant in udobni zabavi. Tako se je masovna produkcija filmov v Hollywoodu razmahnila in ameriški filmi so postali glaven vir zabave za množico ter glaven vir zaslužka za ustvarjalce. Iz čiste zabave v kabareti in varietejih je tako svet prešel v družbo popularne kulture hollywoodskega filma. Letno se je v tistem času proizvedlo 400 filmov, občinstvo pa je presegalo 90 milijonov na teden. Trg ZDA je bil osvojen, ustvarjalci pa so naleteli na oviro, ko so želeli prodreti v svet. Oviro je predstavljala predvsem nedodelana in amaterska sinhronizacija in nekvaliteten zvok. Ta problem pa se je, zahvaljujoč hitremu tehnološkemu razvoju, rešil po letu 1930 in hollywoodski filmi so imeli odprta vrata v svet. Tematike filmov so po večini opisovale ameriško kulturo in vrednote ter problematiko takratne družbe. Kar je bilo seveda prikladno za Američane ter nadvse privlačno za druge svetovne države. Uspeh je bil zagotovljen. Tekom zlate dobe Hollywooda, dobe filmov kot sta »Casablanca« in »Gone with the Wind«, ter drugih večnih klasik, je bila tovrstna filmska industrija na samem vrhu uspeha. Vesterni, muzikali in risanke so podirali rekorde gledanosti in prinašali velike denarce v blagajne kinematografov. Večino uspešnic je posnel slavni Warner Bros Studio, MGM, RKO itd. Vsak izmed največjih studiev je snemal svojevrstne, sebi lastne filme, ki so imeli podobne karakteristike.

Obdobje po letu 1970 je bilo za Hollywood in posledično cel svet, revolucionarno. Na pozicijo so prišli mladi, perspektivni, novodobni filmski ustvarjalci in predstavili nove zgodbe, problematike, karakterje in ne nazadnje tehnike snemanja ter posebne efekte, kino dvorane preselijo v nakupovalna središča. V tem času so nastale slavne morilske čeljusti Stevena Spielberga »Jaws«, kultni »The Godfather«, nepozabni Hitchcockov »Psycho« in mnoge druge filmske uspešnice, ki so postavile popolnoma nove trende in dimenzije snemanja hollywoodskih filmov. Gledalci so noreli, blagajne so se polnile, vesterni so bili nekoliko izrinjeni in stari dobri klasični filmski junaki pozabljeni. Nadomestili so jih ubijalski morski psi, nevarni psihopatski zločinci, sprogramirani roboti in mafijski šefi. Zaradi vedno boljših posebnih efektov, izpopolnjenih kotov snemanja in osvetljave, so filmi po letu 1970

dobili še večji učinek na ljudi. Še bolj so se vtisnili v spomin gledalca, še bolj vplivali na njegovo razpoloženje ter oblikovali pogled na svet.

V osemdesetih je, s pojavom videorekorderjev in kableske televizije, prišlo do ponovnega vzpona popularnega filma. Filmske zvezde, kot so Tom Cruise, Mel Gibson, Sylvester Stallone in Arnold Schwarzenegger so v tem času zaslužile 20 milijonov dolarjev za en film, filmska industrija je bila zelo dobičkonosna.

Danes se na filmskih platnih vrtijo raznovrstni žanri in filmski junaki, potrebe in želje gledalcev so različne in pričakovanja ogromna. Tako se je morala filmska industrija prilagoditi in naučiti proizvajati in prodajati različne zgodbe, iz različnih zornih kotov, z različnimi moškimi liki. In, zato so danes reprezentacije moškosti v hollywoodskih filmih drugačne od tistih nekoč, so raznolike tudi znotraj enega žanra in prilagojene tako, da ustrezajo čim širši množici.

## 5.1 JUNAK V HOLLYWOODSKIH FILMIH NEKOČ IN DANES

Junaka se lahko definira kot moškega z nadnaravnimi močmi, pogumom ali zmožnostmi, danimi od bogov. V antičnih časih je bil junak nesmrten polbog, ki je bil otrok boga in človeka. Kasneje je junak postal smrten, a se je, če je umrl, lahko vrnil nazaj zaradi svoje dobrote, poštenosti in ker je bil edini, ki je lahko rešil svet. Te možje so postali nacionalni ali lokalni junaki. Herojska dela pa so se tekom razvoja filma spreminjala, nadgrajevala. Junak je začel uporabljati zvižaje in s svojo pretkanostjo ugnal še tako zahrbtnega sovražnika; anti-heroja (primer: Odisejev lesen trojanski konj). Svet klasičnega junaka je bil krut, heroj je bil neprestano v smrtni nevarnosti. Junak je predstavljal natančno definiran sistem vrednot, kjer na koncu dobro premaga zlo, junak pa s pomočjo višje sile na svetu spet vzpostavi red. Junaki so socialni tipi, ki reprezentirajo vloge tistih, ki so v družbi sprejeti kot najboljši. S tem se gradi podoba o dobrem človeku, ki je v čistem nasprotju s slabim. Zato junaki ne morejo obstajati brez drugega pola, brez hudobnežev in bedakov. Hudobneži so predstavljeni kot grožnja družbi, zato so težji za premagovanje, bedaki pa v filmih obstajajo za popestritev zgodbe, junak pa nasproti bedaka, lahko izkaže v svojih verbalnih in intelektualnih sposobnostih, ko nasprotnika premaga v besednem dvoboju.

V sodobnih hollywoodskih filmih (po letu 1980), junaki in junakinje v večini filmov nimajo več zgolj tradicionalnih spolnih vlog. To ne pomeni, da konstrukt spolne razlike ni več gonilna sila mnogih filmov; gre za to, da poleg elementov reprodukcije tradicionalnih spolnih

vlog v filmih najdemo tudi elemente subverzivnosti tradicionalnega spolnega reda.

Susan Jeffords je postavila pomembne teze o razlikah med moškimi junaki v osemdesetih in devetdesetih letih. Ugotavlja, da je bil glavni junak hollywoodskih filmov osemdesetih let bel moški v vlogi akcijskega junaka. Z golimi rokami in jeklenimi mišicami se je boril za svoje interese in za dobro ljudi (Jeffords 1994, 12). Ti filmi so zagotavljali vizualne užitke, zgodbe pa so bile preproste in predvidljive, utrjevale so nacionalno kulturo ter dvigovale samozavest ameriškim gledalcem. Neameriškim gledalcem po vsem svetu pa so ti filmi prikazovali moč ameriškega naroda in s tem gradili strahospoštovanje do Amerike. Idealno telo osemdesetih je bilo »hard body«, močno, mišičasto, izklesano telo. Bilo je glavno orožje proti fizičnim in verbalnim napadom. Preneslo je vse poškodbe in rane. Mišičasto telo ni kazalo samo moči junaka, ampak tudi moč države, mišice so postale sinonim Amerike. V osemdesetih je imel hollywoodski film terapevtske razsežnosti, saj so se gledalci akcijskih filmov identificirali z mišičastimi junaki, ugodje ob pogledu na krvavo zmago pa je pomirjujoče delovalo na nesigurno osebnost ameriške identitete (Jeffords 1994, 27). Najbolj popularen junak osemdesetih je bil Rambo, ki ga je odigral Sylvester Stallone v treh filmih »First Blood« (1982), »Rambo: First Blood, Part 2« (1985) in »Rambo III« (1988). Glavni junak John Rambo je vietnamski veteran z mirnim in brezčustvenim obrazom, kar lahko razumemo kot posledice krute vietnamske vojne. Spomini vojne se mu neprestano prikazujejo pred očmi in očitno je, da bi rad poravnal stare račune. »John Rambo je utelešenje Amerike, ki si zaradi poraza v Vietnamu nikoli ni povsem opomogla. Skozi film spreminja zgodovino in se prikazuje kot zmagovalka« (Jeffords 1994, 31). Vendar so znotraj treh filmov opazne razlike glede borbenosti in iskanja pravice s pestjo. V prvem filmu se Rambo bori in pretepa brez pomislekov, v drugem filmu je količina udarcev že manjša, v zadnjem pa junak Rambo boj celo odkloni in se upira, dokler borba ne postane neizogibna.

Rambo pa ni edini junak osemdesetih. Prav tako priljubljen in gledan film Reaganove dobe je »Die Hard« (1988). Tudi v tem filmu je junak definiran s svojim telesom, s katerim premaga sovražnike in osvoji gledalce. »Fokus filma je njegovo telo, ki je bolj pomembno od zvitosti, pameti in izkušenj. V filmu »Die Hard« je kot sovražnik oziroma nesposobnež prikazana vladna birokracija, ki jo je Ronald Reagan ostro kritiziral« (Jeffords 1994, 59). Člani vladne birokracije naj bi glavnemu junaku pomagali, vendar mu sprva ne verjamejo in delujejo celo proti njemu, kasneje pa mu sicer pomagajo, vendar mišičasti junak pomoči ne potrebuje več. »V obeh filmih je glavni junak bel moški mišičaste postave, ki kljubuje vladi in institucionalni birokraciji. Predstavlja zahteve in želje povprečnega človeka, ki mu birokratske ovire

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

Politični vpliv in status Amerike pa je močno vplival na filme devetdesetih let. Po koncu Reaganovaga mandata leta 1989 so se zgodile spremembe, ki so bile usodne za mišičaste junake akcijskih filmov. Predsednik je postal George Bush. Moškost je dobila nove vrednote: družina, čustva in medosebni odnosi. »George Bush je bil pravo nasprotje Ronalda Reagana. Bil je tih, diplomatski, daleč od dobrega govornika. Njegovi govori so bili medli in predvidljivi, točke, na katere se je znova in znova opiral, so bile družina, konservativnost, čustva in medčloveški odnosi« (Jeffords 1994, 93). Ljudje se z njim niso mogli in niso hoteli enotiti, saj jih ni znal prepričati in vliti zaupanja. To pa se je kazalo tudi na filmskem platnu. Najbolje prodajani film leta 1989, ki je nazorno prikazal Bushev prihod, je film »Batman«. Ta film bolje kot vsi ostali izrazi težavo moške identitete v postreaganovi dobi. Batman, ki ga igra nič-kaj-preveč-junaški Michael Keaton, je razdvojena osebnost. »Bruce Wayne/Batman predstavlja razdvojeni moški ideal zunanje moči in notranje dobrote, ki jo je Ronald Reagan odlično združeval, George Bush pa ločil« (Jeffords 1994, 96). Razlika med obema likoma ne bi mogla biti bolj jasna. Batman je samozavesten, mišičast, nepremagljiv in močan. Bruce Wayne je negotov, ranljiv in osamljen. Vendar Batmanove mišice na grozo junakov osemdesetih niso prave. Batman nosi oklep, kostum, ki ga varuje in daje identiteto junaka. Ko pa jo sname v temnih kletnih prostorih ogromnega dvorca, postane ljubeč in nežen samotar. To je odsev Busheve podobe, ki igra trdnega in odločnega predsednika, ko pa sname predsedniško masko, je ljubeč mož in skrben oče. Ko je predsednik postal George Bush, so se razlike kazale tudi drugje. Pomembna razlika je bil tudi odnos do tehnologije. Medtem, ko je v osemdesetih tehnologija veljala za slabo, škodljivo in odvečno, po letu 1989 tehnologija izgubi negativni prizvok. Že v filmu »Robocop« (1987), kjer je od živega človeka ostala samo glava, telo pa je iz jeklenega mehanizma, sta združeni najboljša tehnologija in človeški um, skupaj pa tvorita nepremagljivo telo. »Razlike so se pokazale tudi v odnosu do zakona. Za razliko od junakov osemdesetih, ki so kršili zakon za dosego višjega cilja, Robocop spoštuje zakon, še več, zakon je zanj vodilo« (Jeffords 1994, 110). Medtem ko je bil Rambo junak zato, ker ni ubogal birokracije in je stvar rešil na svoj način, je Robocop junak zato, ker se ravna po zakonu. Robocop nosi pomembno

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

Do leta 1991 je v Hollywoodu zanimanje za pravice posameznika, skupin in naroda izginilo, nadomestila pa ga je družbeno manj problematična tema - zavezanost družini. Hollywoodski film, ki je plastično prikazal prehod od brezčustvenega borca za pravice do nežnega in razumevajočega očetovskega lika, je film »Kindergarten Cop« (1991). Da bi bil prehod še bolj nazoren, je glavno vlogo dobil Arnold Schwarzenegger, ki je v osemdesetih hladnokrvno pobijal nasprotnike in ni kazal nobenih čustvenih znakov. Govoril je bolj malo, njegova glavna naloga je bilo kazanje mišic in njihove moči. V filmu »Kindergarten Cop« pa začne govoriti, še več, začne se pogovarjati z drugimi in sicer z otroci. Začne jih poslušati, razumeti in čutiti. Na začetku filma je sicer John Kimble še vedno junak osemdesetih. Močan, neobrit, krut in odločen. Je samotar, ki sam piše pravila, je samozadosten in ne potrebuje družine ali partnerja. Z drugimi besedami je tipičen junak iz osemdesetih. A do konca filma pusti službo policaja in postane vzgojitelj v vrtcu. Film razlaga, da moški iz osemdesetih ni bil tak po lastni izbiri. John Kimble je želel biti samo policaj, pokvarjeni kriminalci pa so ga prisilili, da se je poslužil nasilja (Jeffords 1994, 144). Problem vseh mišičastih junakov je v tem, da so svojo službo opravljali predobro, pri čemer ni ostalo nič časa za njihove družine, ki so jih zapustile. John Kimblu se je zgodilo enako, a je za razliko od junakov osemdesetih pokazal mu je za družino žal. Junaki osemdesetih so reševali narod in družbo, junak devetdesetih rešuje samega sebe. Film Kindergarten Cop potrди, da se moški lahko spremenijo in da so globoko v sebi resnično ljubeči in prijazni.

Izziv devetdesetih je bil spremeniti moškost in ameriško identiteto. Filmi so to množično prikazovali skozi transformacijo mišičnjaka v ljubečega moža. Eden najbolje prodajanih filmov devetdesetih je bil »Terminator 2: Judgement Day« (1991). Tudi v tem filmu se mišičasti in jekleni mačo spremeni v družinskega človeka. Prvi film »The Terminator« (1984) je namreč zadovoljil vse gledalce, lačne akcije in spopadov, kjer ni manjkalo mišic in

moralnih načel. Dobro je zmagalo nad slabim in to je bilo dovolj za najbolj prodajani film osemdesetih. V devetdesetih pa so se ljudje naveličali krvi in udarcev, želeli so več. Želeli so razvoj moškega v drugo smer (Jeffords 1994, 156). Mačo osemdesetih je povzročil svoji družini bolečine, saj je svoje življenje posvetil preganjanju kriminala, zdaj pa je nastopil čas, da se posveti svoji družini. Terminator ponudi razlago, zakaj se moški osemdesetih spreminjajo: naučili so se, da so star način nasilja, racionalnost, samozadostnost in usmerjenost k enemu cilju uničujoči ne samo zanj, temveč za celotno družbo.

Zmotno je misliti, da devetdeseta zanikajo moškost osemdesetih, da jo zavračajo in obsojajo. Moškost devetdesetih in novega moškega moramo razumeti kot nadgradnjo mišičastega junaka osemdesetih, saj je junak še vedno na strani zakona in še vedno se bori za druge, vendar tokrat za družino ne s silo in mišicami, ampak z ljubeznijo in sočutjem (Jeffords 1994, 196).

V knjigi avtorica torej ugotavlja, da je bojevnika, oboroženega, mišičastega, neodvisnega moškega, heroja iz osemdesetih, zamenjal bolj ljubeč, skrben, čuten in zaščitniški, družinski moški devetdesetih, ki je celo sposoben spremembe identitetne pozicije ter tistih vzorcev vedenja in razmišljanja, ki so vezani na spolno specifična pričakovanja.

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

## 5.2 VESTERN KOT ŽANR

Vestern je glavni, prvotni ameriški filmski žanr, za katerega je značilno snemanje v naravi, na odprtem prostoru in poudarek na pokrajini, pretepih, bojih in akcijskih pregonih s kočijami ali konji. Vsi filmi tega žanra so narejeni po istem modelu, vsebujejo približno enako število prizorov in junakov, pri čemer so liki skorajda identični v vsakem vesternu (nepokvarjeni vodja, premeteni bankir, kockar, zapiti zdravnik, dobro in slabo dekle, zahodnjaška gospodična in izobčeni junak). Za vesterne je značilno, da opisujejo ameriško zgodovino,

dogodke, ameriški narod - povečujejo preteklost in tipične ameriške vrednote, ki so bile nekoč pomembne, danes pa se jih pozablja.

Najpomembnejša karakteristika vesternov je njegova enostavnost, preprostost in čistost. To se kaže tudi v striktno razdelanih mejah med dobrim in zlim ter dejstvom, da imajo vsi junaki v vesternih materialno enak položaj, bojujejo se torej samo z orožjem in rokami, ne pa s statusom in denarjem. Boj med dvema junakoma v filmu je torej čist in preprost.

Osrednja zgodba je po navadi klasična, preprosta zgodba o plemenitem cilju - ohranjanje zakona in reda na ameriški meji. Po navadi zgodba gnezdi v arhetipskem konfliktu med dobrim in zlim, vrlini proti zlobi, prišlekom proti staroselcem (ki so vedno predstavljeni kot divjaki, barbari), kulturi proti naturi, civilizacij proti naravi, pridne učiteljice proti razuzdanim prostitutkam, družbeni red proti anarhiji, Zahod proti Vzhodu, posameznik proti družbi, kmet proti industrialcu. Največkrat glavni junak (dober) v filmu spozna svojo zrcalno podobo, nekoga popolnoma enakega, samo z nasprotnimi vrednotami (slab), katerega mora uničiti. V zgodbo so, kot vidimo, spretno vključene tudi binarne opozicije, ki so značilne za prav vse medijske in nemedijske tekste.

Glavni ikoni vesternov sta zagotovo junak in pokrajina, ki sodelujeta z roko v roki, včasih se zdi, kot da glavnemu liku pokrajina pomaga pri premagovanju zlobnežev. Junak vesterna je nomad, popotnik, kavboj, morilec ali lovec na glave, s klobukom, ruto, lokom in pištolo, ki na svojem zvestem konju jezdi skozi prašna mesta in vasi. Junak je ponosen, odločen, pogumen, moralen, surov in trden, samozadosten, samosvoj, samostojen in vzvišen. Govori malo in počasi, obraz je skorajda negiben, sem in tja se nanj prikaže potuhnjen, ciničen in sarkastičen nasmešek. Obvlada vse veščine na konju in s pištolo, zato se je sposoben sam boriti z nasprotnikom. Še ena značilnost junaka v vesternih je, da je izjemno nesocialen in uporniški. Junaka vesterna ženske sicer mikajo, a mu po navadi predstavljajo oviro do cilja, zato se jih izogibajo, celo bojijo. Junaki v vesternih so torej odločni, grobi, a če se srečajo z žensko tudi šarmantni in nekoliko moško zapeljivi. Od kje ta podoba trdnega kavboja, ki je lahko tudi privlačen kavalir? Za vzor so vzeli viteze. Elegantne, pogumne, a včasih nežne, predvsem pa plemenite moške iz srednjega veka, ki so znali zapeljati skorajda vsako žensko, še prej pa so seveda opravili svojo družbeno nalogo. Še ena skupna lastnost vitezov in kavbojev je ta, da oboje zavezujejo moralne in legalne kode in zakoni obnašanja, etike, pravice, poguma, časti in viteštva. Za ikono junaka pa so značilna tudi oblačila (ruta, klobuk, škornji, pončo, revolver), celoten izgled, konj in redkobesednost, cigare in steklenice. Čas dogajanja vesternov je največkrat čas Državlanske vojne, konec 19. stoletja ali pa, kot ozadje opisujejo Bitko pri

Alamu (l.1836) ali Mehiško revolucijo (l.1910). Raztegnejo pa se lahko vse do ameriškega kolonialnega obdobja ali celo do sredine 20.stoletja. Okolje (pokrajina) je običajno romantična ali pa surova, ruralna. Potrebno je poudariti tudi dejstvo, da je to obdobje, obdobje razvoja tehnologije, kar je prikazano tudi v filmih. Telegraf, tiskani mediji in železnica se pojavijo v skoraj vsakem vesternu – po navadi simbolizirajo konec meje med zahodom. V nekaterih poznejših vesternih se pojavi tudi avtomobil in celo letalo. Vesterni te tehnološke iznajdbe uporabijo za pripovedovanje neke moralne zgodbe, za kritiko spreminjajoče se ameriške družbe.

Za določen žanr je pomemben tudi kraj dogajanja, ki je pri vesternih po navadi postavljen v osamljene puščave in ranči, salon, zapor, ulica v malem mestu ali majhna obmejna mesteca na robu civilizacije. Včasih prizori vključujejo tudi mesta ali vasi Indijancev. Najprej je pokrajina služila le kot ozadje filma, nato pa kmalu pokrajina postane pomemben karakter v filmu. Pokrajina je postala tako pomembna, saj so skozi njo lahko poudarili lepoto tradicije in neumnost nove tehnologije, ki spreminja naravo, da so od leta 1950 naprej so za snemanje pokrajine uporabljali razširjen kot snemanja.

Poudariti pa je treba še, da je za vestern kot žanr značilno tudi da privilegirajo, pregledujejo, ocenjujejo in slavijo moško telo. Prav tako vesterni tudi uspešno povezujejo moškost, belost, moč in denar.

### 5.2.1 KRATKA ZGODOVINA VESTERNA

Idejo za nastanek vesterna so filmski ustvarjalci tistega časa dobili ob gledanju samurajskih filmov, navdihnili pa jih je tudi kinematografija Zahodnega bloka, narodna glasba tistega obdobja, različna literarna dela (Poslednji Mohikanec, Mark Twain), narodne in lokalne mitologije (Buffalo Bill, Wyatt Earp, Butch Cassidy in Sundance Kid) ter zbirka moralnih zapovedi kavboja.

Prvi film, ki ga nekateri filmski ustvarjalci priznavajo kot prvi pravi vestern je bil nemi desetminutni film »The Great Train Robbery«, ki ga je leta 1903 posnel Edwin S. Porter. Imel je vse značilnosti, ki jih danes pripisujemo vesternom; dober kavboj proti slabemu, pobeg, zasledovanje in končni obračun. Film se revolucionarno konča s prvim približanim posnetkom junaka. Kasneje so vesterni postali daljši, bolj poglobljeni, kot snemanja se je spremenil, junak je postal pomembnejši, pokrajina pa ikonografsko značilnejša. Leta 1930 so se po nemih vesternih začeli snemati širokozaslonski vestern, v katerih je po večini blestel



John Wayne. Film »The Desert Trail« je nazorno in realistično prikazoval dogodke na vlaku, ki ga je odplavilo v reko, »Billy the Kid« pa je odlično podoživel življenje odpadnika iz New Mexica. To je bil pravi čas za western, ki je kmalu postal neznansko priljubljen zato, ker je bil to čas velike narodne depresije in so ljudje želeli pobegniti iz realnega sveta. Leta 1931 je western Cimarron prejel oskarja za najboljši film - tako so westerni postali komercialno naravnani.

Vesterni iz leta 1939 so bili pod vplivom prihajajoče vojne, patriotizem je bil viden v vsakem žanru, v vsakem filmu. Westerni so takrat služili tudi kot dobro orodje za prebujanje narodne zavesti, saj so slavili ameriške vrednote in načela. Ko pa se je vojna začela iztekati, se je Hollywood obrnil k novemu, bolj optimističnemu materialu. Pojavila se je tudi strožja cenzura predvsem seksualnih prizorov, ki so westernom dajali še večjo privlačnost. Po drugi svetovni vojni so se ustvarjalci začeli obračati k freudovskim, psihološkim temam. Junaki so postajali bolj kompleksni in dodelani, z več osebnostnimi karakteristikami. Po letu 1950 in po višku hladne vojne se začne obdobje dozorevanja vesterna. Zaradi zaostrenih političnih in vojaških razmer se ameriško ljudstvo začne obračati v zgodovino, da bi našli napotke za prihodnost. Uteho najdejo v westernih, ki so zagovarjali in poudarjali tradicionalne vrednote. Popularnost in zanimanje za vesterne je bilo takrat na višku, vendar pa so gledalci začeli želeli nekaj več, nekaj bolj prefinjenega in kompleksnega. Tako so snovalci westernov v filme vključili tudi staroselce in problem sovraštva med kavboji in staroselci.

Naslednji veliki prelom in pomembna točka v zgodovini vesterna je bil zagotovo pojav barvne televizije, ki je poudarila lepote narave, ki je najpomembnejši del vesterna. Z barvno televizijo so prišli do izraza tudi sami junaki in njihova mimika ter posledično njihova osebnost. V to westernsko obdobje spada tudi film »Shane«, ki je predmet mojega preučevanja. Film se je od drugih, predhodnih filmov nekoliko razlikoval, poudarjal je estetsko vizijo Zahoda, kombinirano s šokantnimi prizori nasilja.

Tekom petdesetih let se je western še kar naprej preoblikoval, čeprav se nikoli ni zelo oddaljil od konvencij. Westerni petdesetih let so pod vprašaj postavili gledalčeve predstave o herojih in mitih in cel koncept kavbojev in narave; tradicionalnih ameriških vrednot. In morda ravno to preoblikovanje in odmik od konvencij privede do upada popularnosti westernov v šestdesetih letih. V Ameriki začne snemanje in gledanje westernov upadati, začne pa se snemanje v westernov v Italiji, kjer nastane tako imenovani »Špageti western« Režiser Sergio Leone takrat, skupaj z Clintom Eastwoodom, ustvari legendarnega moža brez imena s serijo uspešnih westernov »For a Few Dollars more« in »The Good, the Bad and the Ugly«. Leone

se je poigral s konvencijami vesterna in ga popeljal v druge razsežnosti, dal mu je druge kvalitete in poskrbel, da je zopet postal popularen. Vesterni tistega časa so bili polni pretiravanja, cinizma in materializma. Nasilni prizori so bili tako pogosti in napihnjeni, da so bili že parodični, junak pa še bolj hladnokrven in nasilen. Model za moža brez imena je bil ustvarjen - iz njega so nastali še mnogi drugi uspešni in priljubljeni liki, tudi »Dirty Harry«.

V 70ih letih je vesterne nenehno spremljala tema smrti. Vendar ne samo na platnih, tudi v realnosti. John Wayne je umrl leta 1979 in z njim tudi del zaupanja ljudi v vesterne. Tako so bila osemdeseta leta težka leta za vestern. Posneto je bilo malo uspešnic, ljudje so izgubili zanimanje. Vse kar je bilo posneto v tistem času na tem področju je bilo težko pretiravanje in poudarjanje tradicionalnih vrednot, ljudje pa so zapuščali kinodvorane z občutkom nepristnosti vesterna.

Tako se je vestern boril do leta 1990, ko je končno odkril rešitev s pomočjo Costnerjevega »Dances with Wolves«. Inspiriran po tem priljubljenem filmu, je tako leta 1992 Clint Eastwood posnel »The Unforgiven« in z grenkim prikazom Divjega Zahoda, polnim ironije in nasilja vesternu povrnil slavo. Vestern je preživel, vendar pa so se ljudje od njega odtujili - postal je le še eden izmed žanrov, žanr ki blede iz leta v leto.

### 5.3 AKCIJSKI FILM KOT ŽANR

Akcijski žanr je od vseh žanrov najsodobnejši, najbolj obstojen ter najbolj obravnavan in raziskan. V žanr akcijskega filma spada veliko različnih filmov (od sodobnih vesternov do spektaklov in vojnih filmov), kar pomeni, da je ta žanr zelo širok. Vendar pa imajo vsi ti filmi nekaj skupnih karakteristik, zaradi katerih vsi spadajo pod isti žanr. To so: spektakularni posebni efekti, fizično in/ali psihično močan glavni junak, počasni posnetki, napeta glasba, preprosta glasba, karakter junaka nepomemben....Akcijski filmi po navadi vsebujejo veliko energije, dobro posnete kaskaderske točke in pregone, reševanja, bitke, pretepe, pobege, destruktivne krize (poplave, eksplozije, naravne katastrofe, požare...). Za ta žanr je značilno tudi neprestano gibanje, premikanje, spektakularna glasba in zvoki ter pustolovski in pogumni junaki, z dvema dimenzijama, dobro in slabo. Ravno zaradi vseh teh elementov imajo gromozanski vpliv na publiko.

Akcijski filmi po navadi opisujejo individualno prizadevanje glavnega junaka in tukaj se razlikujejo z vojnimi filmi, kjer so prizadevanja skupinska. Najboljši akcijski filmi imajo globoke zgodbe, kompleksne karakterje in velik učinek na občinstvo. Vendar pa morajo vsi ti

elementi biti predstavljeni z vrtoglavo hitrostjo, biti morajo nepoudarjeni, saj so akcijski prizori najpomembnejši.

Zgodba akcijskih filmih je enostavna in linearna - s strogo začrtanim uvodom, zapletom (ali večimi zapleti) in razpletom. Momenti med temi tremi vrhovi so zapolnjeni z akcijskimi prizori. Osrednji dogodek v akcijskem filmu je zagotovo kriminalno dejanje, grožnja svetu in reševanje nastale situacije (pogosto je to teroristični napad, rop ali razbesneli virus, ki mori prebivalstvo). V zgodbo so največkrat vpeti tudi odnosi med glavnim junakom in njegovimi bližnjimi, nasprotnikom in zakonom.

Osrednje dogajanje pa popestrijo mnogi akcijski prizori (dirkanje, streljanje, pretep, eksplozije...), ki so glavna karakteristika akcijskih filmov in predstavljajo edino ikono tega žanra. Z razliko od vesterna, ki je žanr z najbogatejšo ikonografijo, pa je akcijski žanr ikonografsko opustošen - realno gledano sloni zgolj na posebnih efektih in napetih akcijskih prizorih. Ikona akcijskega filma je zagotovo orožje, sodobna tehnologija in mišičast ter iznajdljiv junak. Junak akcijskega filma je epski junak, tisti ki reši narod, premaga vse, uspe v življenju. V akcijskih filmih je poudarjeno predvsem junakovo telo in dejanja, psiha in karakter pa sta mnogokrat v ozadju. Če pa le malo bolje pogledamo, pa lahko gledalec vidi globoko v značaj glavnega junaka. Je tipični izobčenec. Fizično in psihično močan, pogumen, nepremagljiv, iznajdljiv, pogosto pa tudi čustven in predvidljiv. Glavni cilj junaka v akcijskem filmu je reševanje ženske, slučajno pa zraven rešijo še svet pred strašno katastrofo. Junak je pameten, vendar po navadi ne šolan, učil se je iz izkušenj. V primerjavi z junaki v vesternih, akcijski junak ni pretirano asocialen, vendar pa, tako kot kavboji, ne spoštujejo zakona (čeprav so velikokrat del njega). Potrebno je poudariti tudi, da so moški v sodobnih akcijskih filmih tudi poročeni, v najslabšem primeru pa ločeni. Ženske v akcijskih filmih največkrat služijo zgolj kor orodje, katerega je treba reševati. Tam so torej zato, da je moški pogum še bolj poudarjen.

Čas dogajanja je v akcijskih filmih zelo različen, po navadi se dogaja v sodobnem času, redko v preteklosti, včasih pa tudi v prihodnosti. Tudi za kraj dogajanja je nemogoče trditi, da je enoten, drži pa, da se akcijski filmi največkrat dogajajo v velemestih. Zgodba akcijskih filmih je enostavna in linearna - s strogo začrtanim uvodom, zapletom (ali večimi zapleti) in razpletom. Momenti med temi tremi vrhovi so zapolnjeni z akcijskimi prizori. Osrednji dogodek v akcijskem filmu je zagotovo kriminalno dejanje, grožnja svetu in reševanje nastale situacije (pogosto je to teroristični napad, rop ali razbesneli virus, ki mori prebivalstvo). V

zgodbo so največkrat vpeti tudi odnosi med glavnim junakom in njegovimi bližnjimi, nasprotnikom in zakonom.

Glavne junake v akcijskih filmih so po navadi upodabljali samozavestni, mišičasti moški zgodnjih srednjih let; Bruce Lee, Chuck Norris, Steven Seagal, Sylvester Stallone, Bruce Willis, Chuck Norris, Arnold Schwarzenegger, Douglas Fairbanks Sr., Charles Bronson, Steve McQueen, Jean-Paul Belmondo in Jean Claude Van Damme. Vsi ti moški liki imajo kar nekaj skupnih karakteristik, glavna in najbolj vidna pa je zagotovo njihovo telo, ki je seveda mišičasto (tudi pretirano), močno, popolno, nemogoče. Moško telo v akcijskih filmih bi tako zlahka primerjali s telesom oziroma pojavo kiborga Terminatorja. Telo je na videz nepremagljivo, močno, trdno kot kamen. Ima tudi nadnaravne sposobnosti, zaradi katerih lahko premaguje nemogoče ovire in preživi v pogojih, v katerih navaden človek ne bi mogel. Terminator je stroj, ustvarjen izključno za ubijanje – čutenje in čustvovanje ni predvideno. Občutil naj ne bi usmiljenja, bolečine in obžalovanja. Vendar pa globoko v sebi vseeno skriva čustva, moralo in vest, ki vsake toliko privre na dan.

### 5.3.1 KRATKA ZGODOVINA AKCIJSKEGA FILMA

Tudi rojstvo akcijskega filma je moč povezati s prvim vesternom »The Great Train Robbery«, saj je postavil smernice za vse nadaljnje zgodnje akcijske filme. Na zahodu so se prvi akcijski filmi začeli snemati med letoma 1920 in 1930, vendar pa je šele prvi film o agentu Jamesu Bondu »Dr. No« (1962), ta žanr tako populariziral. Za prve filme o Jamesu Bondu so bili značilni avtomobilski pregoni, pretepi in tudi že bolj razvite in kompleksne akcijske scene. Oblikovali so se iznajdljivi junaki, ki se uspešno borijo proti zlobnežu. Publiko so pri Jamesu Bondu privlačile predvsem raznolike in skrivnostne lokacije, kjer se je film odvijal, prefinjen jezik in pikanten humor, postaven junak, privlačne ženske, dobri avtomobili in vratolomne akcije. Slovel je po raznolikih in skrivnostnih lokacijah, kjer se je film odvijal, prefinjenemu jeziku in pikantnemu humorju, postavnemu junaku, seksi ženskah, dobrih avtomobilih in vratolomnih akcijah. James Bond in njegovo življenje je ljudem takrat predstavljal vse kar niso bili, pa bi si želeli biti. Lepi, postavni, pogumni, šarmantni, premožni, obkroženi s privlačnimi lepoticami. Zaradi močne identifikacije z glavnim likom, so torej, predvsem moški, vzljubili ta žanr.

Največjo popularnost pa so akcijski filmi dosegli med letoma 1980 in 1990, ko so na velika platna prišli Arnold Schwarzenegger, Bruce Willis in Sylvester Stallone, katerega film,

»Rambo: First Blood« iz leta 1982 velja za prvi moderen akcijski film. Film »Die Hard« iz leta 1988 je imel prav tako močan vpliv na akcijske filme zgodnjih devetdesetih let. Po tej matrici so se namreč zgledovali še mnogi drugi: »Under Siege« (1992) in »Air Force One« (1997).

Za osemdeseta in devetdeseta leta je značilen tudi pojav prvih hibridov: vojaško-akcijski filmi kot je »Rambo: First Blood«, znanstveno fantastično-akcijskih filmov kot sta »Terminator« (1984) in »Robocop« (1987), akcijskih grozljivk »Alien« (1986) in »Predator« (1987).

Leto 1990 je bilo leto hibridov in nadaljevanj. Tako kot se je zgodilo pri vesternu, so tudi vohunski in mestno-akcijski filmi začeli pretiravati, postajali so parodični, razvoj tehnologije pa je omogočil še bolj spektakularne posebne efekte. Nastajati so začeli filmi z ogromnim proračunom, ki so, predvsem zaradi posebnih efektov, kakršnih gledalci niso bili vajeni, podirali rekorde.

Filmi kot so »Rambo«, »Die Hard«, »James Bond« in »Batman« so postavili temelje za filme v večih delih. S filmom »Batman« (1989) smo bili tako priča pojavu še enega hibrida; strip-akcijskega filma oziroma fantazijsko-akcijskega filma. Številnim nadaljevanjem Batmana so sledili tudi novejši fantazijsko-akcijski filmi v večih delih: Trilogija »Lord of Rings«, »Pirates of the Caribbean«, »Spiderman«, »Ironman« ipd., ki so nastali po letu 1990 in pripomogli k še večji popularnosti akcijskega filma.

#### 5.4 ROMANTIČNA KOMEDIJA KOT ŽANR

Romantična komedija je lahkoten, zabaven, kratkočasen žanr, namenjen predvsem temu, da zabava gledalce. Značilna je preprosta zgodba, ki največkrat vključuje moškega in žensko, velikokrat celo tri osebe, vpletene v ljubezenske spletke in težave. Celotna zgodba je opremljena z duhovitimi dialogi, situacijsko komiko in tudi srce parajočimi prizori. Za nekatere sodobne romantične komedije so značilni tudi dobri posebni efekti, vendar le-to pri tem žanru ni v ospredju. Najbolj važna je zgodba in prava mera romantike in smeha.

Narativa romantične komedije spominja na tipično zgradbo pravljice: ženska spozna moškega (ali obratno), zaradi različnih ovir jima ljubezen sprva ni naklonjena. Po številnih komičnih zapletih in spoznanju enega izmed karakterjev, da sta si usojena, sledi srečen konec. Za razliko od pravljic, mnoge romantične komedije ne ponujajo »...in živela sta srečno do konca svojih dni« konca, najpomembnejše sporočilo, ki ga nosijo ti filmi je, da je ljubezen pomembna in da se je za srečo treba potruditi. Glavni moški junak v romantičnih komedijah

je, tipično gledano, fizično privlačen, (pretirano) samozavesten, pogosto velik ljubitelj nežnejšega spola, lomilec ženskih src, iznajdljiv, aktiven v svojih dejanjih, vendar hkrati neodločen pri svojih željah. Močan na pogled, v resnici ranljiv. Če v zgodbi nastopata dva glavna moška junaka, sta oba pretirano tekmovalna, ženski lik si prisvajata kot trofejo, boj za njeno srce jima predstavlja izziv, na koncu pa vsaj eden od njiju spozna in pokaže svojo nežno plat in spregleda, da jo v resnici ljubi in želi.

Moški liki v romantičnih komedijah so karakterno in vizualno torej precej podobni tistim v vesternih in akcijskih filmih, s to razliko, da tekom filma razkrijejo tudi svojo ranljivo plat, vendar le-to največkrat pospremiijo z besedami ali dejanji, ki jih zopet postavijo nazaj na "moška tla".

#### 5.4.1 KRATKA ZGODOVINA ROMANTIČNE KOMEDIJE

Nekaj filmov, ki predstavljajo začetke vzpona romantične komedije kot žanra so: »Gone with the Wind« (1939), »Casablanca« (1942), »Roman Holiday« (1953), »Sabrina« (1954), »The Seven Year Itch« (1955), »Breakfast at Tiffany's« (1961)... Filmom iz tega časa je skupno to, da so bolj romantični, kot komični. Moški v teh filmih so bili pravi kavalirji, uglajeni, umirjeni, s cigaro ali cigareto v ustih in klobukom na glavi. Govorili so počasi, bili vljudni, ustrezljivi in potrpežljivi, z ženskami so ravnali previdno in s spoštovanjem.

Po letu 1970 pa je čas nastanka pravih romantičnih komedij sodobnega časa. Prve takšne so zagotovo »Annie Hall« (1977), »When Harry met Sally« (1989), »Pretty Woman« (1990), »Sleepless in Seattle« (1993) in »Four Weddings and a Funeral« (1994). Pozna devetdeseta so pomenila pravi razcvet in so ta žanr še bolj popularizirale. Takrat je nastalo nešteto popularnih tipičnih romantičnih komedij: »My Best Friends Wedding« (1997), »There is something about Mary« (1998), »Notting Hill« (1999), »What Women Want« (2000), »The Diary of Bridget Jones« (2001), »Love Actually« (2003), »Hitch« (2005)...

Moške vloge v romantičnih komedijah so se seveda, tekom časa, spreminjale, vendar pa so v komedijah, ki so nastale po letu 1990 postale precej konstantne. Moški junak je sicer izgubil na uglajenosti in šarmantnosti, vendar je pridobil humor, simpatično nerodnost in nežno ranljivost, ki se skriva za grobo zunanostjo.

## 6 UVOD V ANALIZO

Pred nami je del, v katerem najdemo analize štirih filmov treh različnih filmskih žanrov in moških junakov v njih. Predstavljeni filmi in analize so poskus ujeti vse tisto, kar smo obravnavali zgoraj. Zanimala me bo konstrukcija moškosti ter tvorjenje pomenov in reprezentacij. Te filme sem izbrala, ker predstavljajo block busters uspešnice, so dostopni širši množici in so najbolj tipični »predstavniki« svojega žanra. Ker so ti filmi dostopni širši množici ljudi, imajo s svojimi zgodbami, stereotipi in lastnim načinom prikazovanj, možnost vplivanja na gledalčevo intimno razumevanje likov oziroma prepoznavanja teh likov v sebi. Vseh dvanajst izbranih filmov je za gledalca razumljivih, zgodbe ne predstavljajo velikega problema pri dojetju sporočil. V osnovi so vse tri zgodbe preproste in podane linearno z nekim začetkom, zapletom in razpletom. Vsak film si podredi zgodbo na račun glavnega junaka in njegove emancipacije, ki jo spremljamo skozi film.

Pod drobnogled bom, zaradi potrebe te naloge, vzela predvsem moške protagonistke in njihove glavne fizične in karakteristične poteze. Pri preučevanju bom pozorna na samo umestitev moškega lika v film, kako je predstavljena njegova zunanost (telo, govor, mimika...), njegova psiha in odnosi z drugimi.

V praktičnem delu diplomske naloge se bom tako med drugim osredotočila na moško telo, ki je v filmski industriji, poleg dobrih posebnih efektov, najpomembnejši element, ki tvori dober, cenovno uspešen hollywoodski film. Že od nekdaj so bila telesa, ki smo jih gledali na velikih platnih ali na domačih televizijskih ekranih, nemogoča – mišičasta, suha, prsata, močna. Telo je namreč močno orodje, ker je prikazano kot edina naravna značilnost.

Vendar pa, tako kot v resničnem svetu, moški liki nikoli ne morejo stati in obstajati sami po sebi. Njihova dejanja so odvisna tudi od zunanjega sveta in zunanjih dejavnikov. Zato bom v praktičnem delu preučevala tudi zunanji svet, ki obdaja moškega junaka (oziroma relacija moški/družba) in junakovo psiho, njegove notranje boje.

Poleg analize dvanajstih filmov pa bom v analizi nekaj pozornosti posvetila tudi trem različnim igralcem, ki so za določen žanr najbolj tipični. V vesternu je to Clint Eastwood, v akcijskem filmu Sylvester Stallone, v romantični komediji pa Hugh Grant. Zanimala me bo predvsem njihova filmografija, kako so se njihove vloge spreminjale tekom njihove kariere, kakšne so njihove značilnosti, tako telesne kot osebnostne in kakšni so razlogi, da je ta igralec ikona določenega žanra. Z analizo značilnosti igralcev želim pokazati, katere so ključne

značilnosti moškega igralca, ki pripomorejo k temu, da se ga tekom celotne kariere pripisuje določen žanr in vloge.

Analiza je do neke mere podvržena subjektivni interpretaciji medijskih vsebin. Pri tem dopuščam možnost, da bi drug avtor lahko prišel do nekoliko drugačnih zaključkov.

Četudi sem neprestano težila k čim večji objektivnosti, se moramo zavedati, da diskurzivna in semiološka analiza dopuščata širok spekter interpretacij. Zaradi obsežnega teoretskega dela se lahko analize spuščajo samo v nekatere aspekte.

## 7 ŠTUDIJE PRIMEROV

### 7.1 DODGE CITY

Leto nastanka: 1939

Režija: Michael Curtiz

Igralska zasedba: Errol Flynn, Olivia de Havilland, Ann Sheridan, Bruce Cabot...

#### **Kratka obnova zgodbe:**

Wade Hatton je samotar, borec za pravico in moralen moški, ki ga šerif najame, da v razvpito mesto, Dodge City, vrne mir, pravičnost in svobodo. Nasproti Hattona je nepridiprav Jeff Surret s svojo tolpo, ki pustoši, izsiljuje, krade in ustrahuje mesto in stanovalce. Film prikazuje tako borbe med junakom in antijunakom, kot tudi borbe med prebivalci in notranje boje znotraj junaka samega. Hatton se namreč nenehno sooča z izzivi takratne družbe in odločitvami o tem, ali bo postal del nje ali bo še naprej živel pravično, a samotarsko življenje.

#### **Analiza junaka skozi film:**

Glavnega junaka Hattona spoznamo že takoj na začetku prvega prizora, ko se nam predstavi kot samotarski, pravičen, ni del družbe, čeprav je uslužbenec države. Takoj spoznamo tudi anti-junaka, Surreta, ki je neiskren, nepošten, prebrisan, agresiven, nemoralen, junakov anti-pol. Surret je vodja tolpe, ki straši in izsiljuje prebivalce Dodge Citya. Hatton je poslan, da ga ustavi in v Dodge Cityju spet uveljavi mir.

Hatton je tudi nadvse nemiren, neustaljen, njegov pajdaš ga opiše: »Wadea ne morete zadržati tukaj. On je najbolj nemiren mož, kar sem jih kdaj spoznal«. Šerif pa zanj reče: »Vse je doživel, povsod je že bil.« Je tudi nadvse pogumen (edini se postavi po robu Surretu),



uvideven (pomaga fantku, ki je ostal brez staršev), načelen in moralen (zakonov ne prireja niti za svoje prijatelje. Ko eden izmed njegovih naredi nekaj nezakonitega, ga zapre. Zavzema se tudi za pravično sojenje za vse - tudi Surreta ne želi takoj obesiti, ampak vztraja pri tem, da se mu sodi), ter razgledan (bere Shakespearove knjige).

Med glavnimi liki v filmu je tudi Abbie, ki je Hattonu takoj všeč, a se do nje obnaša precej pokroviteljsko, celo šovinistično. Posmehuje se ji, jo podcenjuje (ne verjame ji, da bo zmogla nesti vedro polno vode), ko začne Abbie pisati pri lokalnem časopisu ji reče, da to ni ženstveno, da bi morala tako kot druge ženske, ostati doma in šivati. Je pa tudi nadvse duhovit, zabaven in kavalir (odpira ji vrata, pomaga zlesti na konja)...Na koncu se celo želi žrtvovati in končati svojo kariero šerifa, zato, da bi ostal z njo v Dodge Cityju. Vendar Abbie se odloči, da bo postala njegova žena in mu sledila kamorkoli ga bo polkovnik poslal.

## 7.2 THE GOOD THE BAD AND THE UGLY

Leto nastanka: 1966

Režija: Sergio Leone

Igralska zasedba: Clint Eastwood, Lee van Cleef, Eli Wallach

### **Kratka obnova zgodbe:**

Dogajanje je postavljeno v puščavo in v bližnje mestece, kjer živijo tako slabi, kot dobri kavboji. Glavni junak je Blondie (Clint Eastwood) - lovec na glave, ki z Mehičanom Tucom sodeluje pri prevarah. Njegovo vsakdanjo rutino prekine Angel Eyes, nepridiprav, ki je prispel v mesto s ciljem, da najde zaklad ki naj bi bil tam skrit. Blondie se odloči, da bo on tisti, ki bo našel ta zaklad. Čeprav se s Tucom na začetku filma spreta, se nato s skupnim ciljem najti zaklad, zopet združita in skupaj borita proti Angel Eyesu. Po številnih spletkah in prevarah, Blondie na koncu le najde zaklad.

### **Analiza junaka skozi film:**

Karakter glavnega junaka, Blondieja, se razkrije že takoj na začetku, ko se junak predstavi. Njegov »prihod« spremlja vesela, navihana in zmagoslavna glasba, v daljavi pa jezdi kavboj. Kamera ga snema od zadaj, ne pokaže ga v obraz. Ima svetel klobuk in svetel plašč, kar bi lahko prebrali kot nekaj pozitivnega. Kamera se premakne in ga posname od strani. Ravno toliko, da ujame cigaro, ukleščeno med kavbojeve zobe. Klobuk ima poveznjen na stran, kar

nakazuje na junakov posmeh celotni družbi. Vstane iz konja, kamera se ponovno premakne nazaj in ga zopet snema od zadaj - od klobuka, preko širokega, mišičastega in močnega hrbta do roke, ki drži za pištolo za pasom. Je torej mogočen, vendar ne strašljiv, prej nekoliko nagajiv. Ko spregovori, kamera končno pokaže neznančev obraz, ki ga pokriva posmehljiv in prezirljiv nasmešek. Njegov obraz je čez cel film nepremičen, kamnit, le vsake toliko se na njem pojavi ciničen nasmešek. Tudi ko mu Tuco pljune v obraz, Clintov obraz ostane kamnit, nepremičen. Je trden in odločen, malo govori in veliko strelja. Ženske ga ne zanimajo, saj mu predstavljajo distrakcijo. Ne zaupa nikomur, nima prijateljev ali zaveznikov, je samotar, ki se zanese le nase. Pamet, iznajdljivost, preračunljivost, vztrajnost in neomajnost ga na koncu pripeljejo do zelenega cilja.

### 7.3 PALE RIDER

Leto nastanka: 1985

Režija: Clint Eastwood

Igralska zasedba: Clint Eastwood, Michael Moriarty, Carrie Snodgrass...

#### **Kratka obnova zgodbe:**

Dogajanje je postavljeno v majhno vasico, kjer revni ljudje živijo vsakdanje življenje in kopljejo zlato. Mirno življenje vaščanov pretresajo le nenehni vdori tolpe, ki jih želi izgnati iz vasi. Na pomoč vaščanom kot duh prijezdi duhovnik - samotarski nomad, ki se zavzema za pravico ljudi. Neznanec je sprva zelo odtujen in hladen, a se počasi le zbliža z vaščani. Odloči se, da se bo postavil po robu tolpi in jih rešil. Skupaj z vaščanom Barretom po nekaj neuspešnih poskusih rešita vas in vaščane, duhovnik pa odide naprej.

#### **Analiza junaka skozi film:**

Glavni junak ima dve plati. Ko nosi civilna oblačila je redkobeseden, nepredvidljiv, temačen, mrk, zadržan, odtujen, hladen in agresiven. Ko pa si nadene duhovniška oblačila, pa pokaže svojo mirnejšo, bolj veselo, zgovorno in sproščeno naravo. V obeh primerih pa je pogumen in zelo moralen.

Njegov obraz je kamnit in odločen, mogočen, a tudi hudomušen, z rahlo osivelo brado in črnim klobukom. Njegovo telo je polno brazgotin, zato vemo, da je doživel že veliko hudega.

Duhovnik je tudi zelo sumničav, ne zaupa nikomur. Ko mu lokalni bogataš in oče vodje tolpe, ki ustrahuje vaščane, LaHood, ponudi viski, ga junak ne popije.

Je tudi zelo nestanoviten, nepredvidljiv. Ko mu vaščanka Sarah izpove ljubezen, mu hkrati tudi pove, da se je odločila za Barreta, saj potrebuje moškega, ki je ne bo zapustil. Duhovnik pa bi sčasoma to storil.

Vaščan Barret je njegov popoln anti-pol: prestrašen, neodločen, šibak...Duhovnika prosi, naj on razbije skalo, pod katero je prepričan, da se skriva zlato, vendar je nikdar ni mogel razbiti. »Malo je težav, ki se jih ne bi dalo rešiti z znojem in trdim delom« reče duhovnik in začne razbijati skalo. Brez pomisleka, brez odvečnih besed. Barret je navdušen nad njegovo enostavnostjo, zato tudi on prične vihteti kladivo in razbijati skalo. Tekom filma tako tudi Barret postane odločnejši, bolj pogumen, bolj možat.

#### 7.4 DJANGO UNCHAINED

Leto nastanka: 2012

Režija: Quentin Tarantino

Igralska zasedba: Jamie Foxx, Christoph Waltz, Leonardo DiCaprio, Kerry Washington, Samuel L. Jackson...

##### **Kratka obnova zgodbe:**

Film je postavljen v leto 1858, dve leti pred državljansko vojno, v čas suženjstva. Glavni junak je suženj Django, ki ga lovec na glave, Schultz, kupi, z nalogo, da mu pomaga najti njegove prejšnje lastnike, saj je na njih razpisana nagrada. Ko Django izpolni svojo nalogo, ga Schultz osvobodi. Ker pa Django in Schultz ugotovita, da dobro sodelujeta in ker Django želi najti svojo zaslužjeno ženo, se odločita, da bosta svoje pajdaštvo nadaljevala in lovila nepridiprave, hkrati pa našla in osvobodila Djangovo ženo. Django in Schultz postaneta prijatelja in sodelavca, ki na koncu le odkrijeta plantažo, na kateri dela Djangova žena in jo po trdem in hudem boju z lastnikom plantaže (Leonardom DiCapriom), rešita.

##### **Analiza junaka skozi film:**

Na začetku je Django nemočen suženj, pretepen, ponižen in brez volje do življenja. Vendar je v očeh zaznati moč, odločnost in predvsem jezo. Ko Djanga Schultz osvobodi suženjstva in ga vzame za svojega poslovnega partnerja, se Django spremeni. Postane ponosen,

hudomušen, samozavesten in odločen. Pokončno sedi na svojem konju v sijoče modri obleki in snežno beli srajci z naborki. Ko se Django sreča z lastniki plantaže, kjer sta bila oba, on in žena, pa pokaže še svojo agresivno, impulzivno, nepremišljeno in maščevalno plat. Po tem, ko ubije svojo prvo žrtev se Django spremeni - postane pravi kavboj, v nevpadljivih oblekah, s črnim klobukom, usnjenimi rokavicami in pištolo za pasom.

Ko s Schultzom odkrijeta, na kateri plantaži je njegova žena in ko se odločita, da se bosta izdajala za bogataša in trgovca s sužnji, se Django zelo vživi v vlogo temnopoltega trgovca s sužnji - je predrzen, direkten, nesramen, ciničen, nepredvidljiv, agresiven. Čeprav z grozo opazuje, kako se sužnje izkorišča, to dobro prikrije. Candieja se ne boji, gleda ga direktno v oči in odgovarja odločno, nesramno. O sebi ne pove nič, je skrivnosten in zadržan, zelo redkobeseden, kamnit obraz, stisnjene oči. Nesramen je tudi do sužnjev, z njimi govori grdo, tudi sam pravi, da postaja pokvarjen, neizprosni. Pred sabo ima samo en cilj - rešiti ženo in za to bo šel preko trupel. Ko pa Django prvič vidi ženo, ravno medtem ko jo kaznujejo, se mu obraz omehča, a hkrati postane še bolj jezen in odločen, da jo bo rešil.

Drugi glavni junak Schultz je hudomušen, malo čudaški, a pameten, hiter, iznajdljiv in odločen lovec na glave. Je zaupljiv, a vseeno ne zaupa vsakomur. Dobro se zaveda pravil takratne družbe, a jih brez pomisleka krši (Djangu dovoli, da jezdi konja, pelje ga v gostilno, kamor je črncem nedovoljeno vstopati)...Je dober pogajalec, vedno vljuden, dober z besedami, ciničen, hudomušen, iznajdljiv, moralen.

**Tabela 7.1: Primerjava likov v vesternih**

FILM	LETNICA	JUNAK	KLJUČNE KARAKTERISTIKE JUNAKA
Dodge City	1939	Wade Hatton	Moralen, načelen, samotarski, ciničen, odločen, pogumen
The Good, the Bad and the Ugly	1966	Blondie	Ciničen, nemoralen, samotarski, načelen, pogumen, nezaupljiv, hladen, odločen, iznajdljiv
Pale Rider	1985	Duhovnik	Nezaupljiv, pogumen, moralen, iznajdljiv, hladen, samotarski, načelen, odločen
Django Unchained	2012	Django	Odločen, ponosen, pogumen, načelen, ciničen

### 7.1.1 ANALIZA VLOG CLINTA EASTWODA SKOZI ČAS

Igralci v vesternih so dejansko postali, ne samo v smislu ikonografije, temveč celotne pop kulture, prave filmske ikone. Po mnenju mnogih kritikov se je v vlogi samotarskega upornika, s svojo sloko postavo, odločnim, prodornim pogledom in pokončno držo, najbolje znašel Clint Eastwood, katerega zaščitni znak je stone-face izraz in cigara med zobmi. Najbolje ga poznamo kot »moža brez imena«. S cigaro ukleščeno med zobmi, z usnjeno jakno in mrkim, namrščenim pogledom, nekoliko ciničnim nasmeškom. Tako je, po mnenju mnogih kritikov in filmskih poznavalcev, Clint Eastwood eden izmed največjih ikon vesterna, saj je utelešal vse za kar se ta žanr zavzema. Za vse Eastwoodove like se zdi, kot da jih preganjajo nočne more iz preteklosti, prihajajo pa iz vrtnčastih meglic, streljajo in nikoli ne zgrešijo, vrtijo pištole kot čarovniki, dokler ne odjahajo v sončni zahod ali ne oddrvijo s hitrimi avtomobili. So skrivnostni, pogumni in nepremagljivi. In Clint Eastwoodova podoba je kot ustvarjena za takšne like - kamnit izklesan obraz, oster, stone-face izraz, žilav, redkobeseden in smrtonosen. Njegov videz kaže na njegovo pripadnost ameriški družbi in kulturi, podpira tradicijo, zavrača sodobne izume in novitete. Poleg tega pa tudi njegovo telo popolnoma ustreza konvencijam – je belopolt, heteroseksualen, mišičast, mrkega pogleda in stisnjenih ustnic.

V naslednjem delu svojega diplomskega dela bom analizirala in opisala nekaj Clintovih vlog skozi njegovo kariero in poskušala ugotoviti, ali so se njegove vloge, tekom njegovega staranja, bistveno spreminjale.

### **The Good, The Bad and the Ugly (1966)**

V tem špageti vesternu Clint igra Blondieja, skrivnostnega kavboja, katerega edini cilj je denar. Je odločen, hiter, premišljen, a hkrati nepredvidljiv. Izraz na njegovem obrazu je mrk, močan, hladen, kamnit, ciničen, posmehljiv. Clint je bil v tem filmu mlad, star 36 let, zato so bile tudi njegove obleke bolj oprijete, gibi hitrejši, karakter pa zelo mogočen. Njegov lik, Blondie, je zarisal novo ikono vesternov, »Moža brez imena«. Njegov zaščitni znak je bila cigara, ki je še bolj poudarjala njegovo močnatost. Ženske ga niso zanimale, izogibal se jih je, saj so mu predstavljale zgolj distrakcijo na poti do cilja. Bil je samotar, ljudomrz, vendar pa, kljub temu, da je bil precej nemoralen, ni bil zloben, držal je obljube in pomagal soljudem. Vendar največkrat spet zgolj zato, da bi prišel do denarja.

### **Pink Cadillac (1989)**

Pink Cadillac je bil posnet, ko je Clint dopolnil 59 let. V filmu igra Tommyja, lovca na glave, pretkanega in iznajdljivega moškega, katerega ujeti je žensko v rožnatem kadilaku. Vendar tekom filma, spremeni svoj cilj, saj se v tarčo zaljubi in ji zato, namesto, da bi jo ujel, pomaga najti njenega otroka. Njegov lik je sicer še vedno zelo močnat, odločen, iznajdljiv, vendar je bolj mehak, nežen. V primerjavi s filmom "The Good, the Bad and the Ugly" je Clintov lik v tem filmu zgrajen okrog ženske, njegov edini cilj je rešiti žensko, ji pomagati in jo osvojiti. Postal je torej bolj družinski, njegov edini namen ni več ubijanje ali denar. Že samo dejstvo, da se skoraj cel film naokoli prevaža z rožnatim avtomobilom, nakazuje, da ni več tako zelo močnat. V filmu se Clintu že precej poznajo leta - je osivel, ima zguban obraz in roke. Vendar, ker ima ob sebi mlado žensko, so njegova leta precej nepomembna in neopazna, tudi njegovo obnašanje v filmu se ne sklada z njegovo fizično starostjo. Je igriv, navihan, duhovit, pozoren, čeprav še vedno rad poseže po orožju in ustavi nepridiprave.

### **The Bridges of Madison County (1995)**

Pri 65. letih je Clint posnel romantično dramo, The Bridges of Madison County. V njej igra ob boku Meryl Streep, hkrati pa je film tudi režiral. Clint igra fotografa Roberta, ki se nehote

zaplete s poročeno gospodinjo, medtem, ko mu razkazuje okolico in mostove za njegov projekt. Ta film je za Clinta precej neobičajen, saj v njem veliko več govori in se veliko manj strelja. Je čuteč, razmišljujoč, nežen, uvideven. Je mogoče reči, da je Clint iz vloge v vlogo izgubljal ostrino, odločnost, močnatost?

### **Gran Torino (2008)**

V tem filmu je bil Clint star 78 let. Njegova pojava je že zelo ostarela, vendar, vrnila se je njegova ostrina. V filmu igra ostarelega veterana, zagrenjenega, mrkega, hladnega, nedružabnega, samosvojega, nesramnega, njegov edini smisel življenja je njegov avto. Je rasističen, šovinističen, vendar pogumen in proti koncu film tudi vedno bolj človeški. V filmu zavrača staranje, zaničuje vse mlade, saj jim zavida njihovo mladost. Ne glede na to, da daje vtis, da sovraži vse in vsakogar, pa skozi cel film ščiti mlado sosedo, čeprav ji ne pusti, da bi se mu približala. Fizično je njegova podoba že precej postarana - glas je hripav, oči utrujene, a je še vedno fizično močan.

Ker je v ameriških filmih najpomembnejši element nacionalnost lika, lahko rečemo, da starost ni pomembna in ni vpadljiva. In ravno zato se Clintove vloge, tekom njegovega staranja, niso bistveno spreminjale. Iz tega razloga Clint predstavlja moškega, ki se stara graciozno, komaj opazno in skorajda brez posledic. V svojih najnovejših filmih (kjer je bil star že nad 70 let) Clint sicer ne skriva staranja – close-up posnetki razkrivajo gube, posnetki zgoraj brez pa povešene mišice. Resda kamera pogosto izbere kot snemanja in svetlobo, v kateri znaki staranja niso dobro vidni. A tudi ko so, gledalca to ne moti. Staranje Clintovi liki kompenzirajo z vedno večjimi pištolami in puškami, vedno širšimi ponči, vedno hitrejšimi avtomobili in vedno mlajšimi ženskami. Njegovo gibanje ni več tako tekoče, tako mačje, njegov obraz pa ni več tako kamnit. V večini filmov je že oče (ali pa celo dedek), zato ni več egoističen. Ni več zagrizen volk samotar, zanimajo ga ženske, s katerimi se tudi pogosto zaplete. Je večji romantik in manjši upornik. Clintove vloge se torej z njegovim staranjem spreminjajo, vendar ne z razlogom da bi prikrije staranje, temveč da bi se igravec tudi na velikem platnu staral graciozno in ponosno.

## 7.5 JAMES BOND: DR.NO

Leto nastanka: 1962

Režija: Terence Young

Igralska zasedba: Sean Connery, Ursula Andress, Bernard Lee...

### **Kratka obnova zgodbe:**

Film prikazuje zgodbo britanskega tajnega agenta, James Bonda, ki ga tajna agencija pošlje na Jamajko, da bi rešil primer. Bond po številnih spletkah, ukanah, pretepih in zvijačah, prispe do otoka, ki je v lasti kitajskega znanstvenika, Dr. No-ja, ki želi uničiti svet.

### **Analiza junaka skozi film:**

Glavnega junaka, agenta 007, prvič spoznamo v igralnici, v kateri se družijo in zapravljajo ali služijo denar bogati veljaki. Miza za poker, za njo sedi mnogo ljudi, med njimi lepa ženska Sylvia in James Bond. Eleganten, prefinjen, nekoliko porogljiv, v črni obleki, s cigareto v ustih. Je aroganten, odločen in samozavesten, predvsem pa šarmanten. Med igro veliko tvega, na koncu seveda zmaga in tudi osvoji lepo Sylvijo. Svoje moške čare izrablja vedno in povsod, po navadi, da bi osvojil žensko ali da bi od nje dobil kaj drugega, kar potrebuje. Večino časa je odločen in neomajen, le ko so v igri ženske, ga vedno premaga želja po njih. Do žensk je kavalir, uglajen in spoštljiv, čeprav je očitno, da jih le izkorišča. Ženske se ob njem počutijo varne in ljubljene, čeprav se dobro zavedajo, da je lomilec ženskih src.

V svojem poslu je iznajdljiv, dobro opazuje, reagira hitro in premišljeno. Nosi majhno pištolo, ki jo uporabi le v nujnih primerih, če se le da, se bori s pestmi. To nakazuje na njegovo močnatost in pogum. Čeprav je na videz neranljiv in neustrašen, pa prizna tudi, ko ga je strah ali ko ne ve, kaj naj stori. Ni ga sram priznati svoje ranljivosti in tudi, ko to stori, njegova moškost ni ogrožena.



## 7.6 RAMBO: FIRST BLOOD

Leto nastanka: 1982

Režija: Ted Kotcheff

Igralska zasedba: Sylvester Stallone, Brian Dennehy, Richard Crenna

### **Kratka obnova zgodbe:**

Sylvester Stallone je John Rambo, gverilec, vojak, veteran, heroj, ki se je pravkar vrnil iz vojne v Vietnamu. Čeprav ni storil nič slabega, se takoj zaplete s tamkajšnjo oblastjo, pobegne iz zapora in se skriva v tamkajšnjem gozdu, policisti iz celotne države pa ga lovijo.

### **Analiza junaka skozi film:**

Takoj na začetku filma je Rambo videti sproščen in nasmejan, odpravlja se na obisk k vojnemu kolegu iz Vietnama. Vendar, ko prispe na njegov dom in izve, da je njegov prijatelj umrl, postane žalosten in izgubljen.

Ko ga po krivici zaprejo, pokaže svoj pravi obraz vojaka. Postane agresiven, pogumen in odločen. Rambo je tako močan, da ne potrebuje pištole, uporablja le nož. Je mišičast in močan, njegovo telo je polno brazgotin. Govori malo in odrezavo, namesto besed uporablja pesti. Je iznajdljiv in reagira hitro. Strahu ne prizna, čeprav se mu na obrazu vidi, da ga je strah. Izurjen je za ubijanje, ne ustavi ga niti lakota, niti poškodbe, vremenske razmere ali pomanjkanje motivacije. Je načelen in neizprosni, skozi celoten film je trdno odločen, da bo pobegnil, njegov obraz je hladen in poln jeze. Vendar se na koncu film zlomi in pokaže svojo ranljivost in občutljivost. Ko ga polkovnik prepričuje, naj se preda, se Rambo zlomi in prizna, da je nesrečen v realnem svetu, da ga ne razume, da je raje vojak, kjer štejeta čast in zvestoba. Pove, da je osamljen in da ga preganja preteklost.

Preteklost ga je uničila, hkrati pa bi raje živel tako kot je včasih, ker samo to razume. Rambo je tragičen junak. Delal je za domovino, ki pa ga sedaj zavrača.

## 7.7 TERMINATOR 3: RISE OF THE MACHINES

Leto nastanka: 2003

Režija: Jonathan Mostow

Igralska zasedba: Arnold Schwarzenegger, Nick Stahl, Claire Danes...

### **Kratka obnova zgodbe:**

Zgodba opisuje mladega Johna Connorja, ki se že celo življenje bori proti smrtonosnim robotom iz prihodnosti, Terminatorjem. Roboti na Zemljo spustijo robota iz prihodnosti v ženski obliki, z nalogo ubiti nekaj človeških tarč, med njimi tudi Connorja. Prav tako se pojavi Terminator v moški obliki, mišičast, odločen, pogumen, nadnaravno močan. On je na Zemljo poslan, da bi Connorja zaščitil in da bi skupaj rešili svet pred katastrofo.

### **Analiza junaka skozi film:**

Arnold je kiborg iz prihodnosti, programiran tako, da ubije vse in vsakogar, ki mu stopi na pot do uresničitve cilja. Je nadnaravno močan in neuničljiv, nesmrten. Odločen, vendar velikokrat zelo nepremišljen. Čeprav izgleda strašljiv je tudi komičen in rahlo neumen lik.

Drugi glavni lik v tem filmu pa je Connor. Mlad fant, katerega glavni cilj je rešiti svet. Sprva je Connor zelo nesamozavesten, prestrašen in neodločen. Njegovo telo ni mišičasto in njegov pogled ni odločen. Vendar ga Terminator tekom filma spremeni. Postane pogumen, odločen, neustrašen, tako kot Terminator ima tudi on pred očmi samo svoj cilj. Tukaj lahko potegnemo vzporednice z vesternom Pale Rider, kjer se je eden izmed glavnih likov tekom filma prav tako preobrazil iz neodločnega v neustrašnega.

## 7.8 THE EXPENDABLES I

Leto nastanka: 2010

Režija: Sylvester Stallone

Igralska zasedba: Sylvester Stallone, Jason Statham, Jet Li, Dolph Lundgren...

### **Kratka obnova zgodbe:**

The Expendables je skupina moških plačancev, ki ubijajo nepridiprave za denar. Njihova tokratna misija je, da na mehiškem otoku ustavijo generala in ameriškega agenta Monroeja, ki

ustrahujeta in ubijata tamkajšnje prebivalce. Film poleg nenehnih bojev in akcijskih vratolomnih akcij, eksplozij in preganjanj, prikazuje tudi boje znotraj skupine plačancev, njihove individualne notranje boje in skušnjave.

### **Analiza junakov skozi film:**

Expendables je skupina moških, ki so si karakterno med seboj zelo podobni. Najmlajši, Jason Statham, je najbolj odkrito čustven, razmišljujoč in labilen, vendar še vedno enako pogumen, neustrašen in možat, kot ostali člani. Tudi Stallone je, čeprav na videz izredno hladen, neomajen in nečustven, v resnici precej čuteč. Ko Stallone pride k tetovatorju in mu reče, naj ga tetovira, mu tetovator reče: »Za nekaj črk si rabil nekaj let«. Ni torej tako zelo možat, čuti tudi bolečino in ga je strah. Sebe in druge prepričuje, da ne potrebujejo žensk (»Najbolje se razume z ženskami tisti, ki jih ne rabi«), na prvi pogled Stallone ženske celo sovraži. Ko pa spozna Sandro, generalovo hči, se v njem očitno prebudijo čustva. Postane bolj čuteč, zaščitniški, razmišljujoč. Vendar, kljub temu, da se vanjo zaljubi, na koncu filma ne ostane pri njej, gre svojo pot, ne prilagaja se nikomur.

Dinamika znotraj njihove skupine je zelo pestra, venomer pa je čutiti medgeneracijski prepad, razlike. Njihova služba je za njih hkrati tudi zabava in mesto za dokazovanje moškosti. Med seboj nenehno tekmujejo in se zbadajo. Ko Statham ustrelji enega izmed piratov pred Stallonom mu reče: »Nisi več tako hiter.«

Čeprav ima vsak lik v filmu svoje tipične karakteristike, so si med seboj torej zelo podobni. Na prvi pogled zgolj močni »stroji« za ubijanje, brez čustev, strahov, pomislekov ali želja. Vendar se vsaj enkrat v filmu večina njih izkaže za nemočne, čustvene in neodločne, izgubljene in poražene.

**Tabela 7.2:Primerjava likov v akcijskih filmih**

FILM	LETNICA	JUNAK	KLJUČNE KARAKTERISTIKE JUNAKA
James Bond: Dr. No	1962	James Bond	Pogumen, odločen, ne potrebuje velikega orožja, prefinjen, šarmanten, iznajdljiv, nezaupljiv
Rambo: First Blood	1982	Rambo	Samotarski, mišičast, na videz trden, a tudi zelo čustven, neustrašen, pogumen, ne potrebuje orožja, nezaupljiv
Terminator 3: The rise of the Machines	2003	Terminator	Neustrašen, nečustven, pogumen, neuničljiv, mišičast, odločen
The Expandables 1	2010	Lee Christmas, Barney Ross, Yin Yang...	Mišičasti, na videz trdni, a tudi zelo čustveni, neustrašni, zaščitniški, timski, niso samotarji, pogumni

### 7.1.2 ANALIZA VLOG SYLVESTRA STALLONA SKOZI ČAS

Sylvester Stallone je že v začetku svoje kariere zaslovel kot igralec v akcijskih filmih. S svojo mišičasto postavo, mrkim, namrščenim obrazom, ki nakazuje njegovo nasilno naravo, hladnim pogledom, stisnjenimi ustnicami in pestmi, je postal ikona akcijskega žanra. Zato je v večini svojih filmov zaigral pogumnega junaka, ki reši svet ali pa sebe. Iznajdljiv, odločen, neustrašen, tudi nesramen, ciničen, prezirljiv je bil v večini svojih vlog. Dokazala bom, na primeru štirih filmov iz njegove filmografije, da so se njegove vloge tekom njegove kariere in staranje, spreminjale zelo minimalno in komaj opazno.

#### **Rocky 1 (1976)**

Takrat 30-letni Stallone je prvega legendarnega bokserja Rockya upodobil leta 1976. Odločen, da bo uspel kot bokсар, gre Rocky čez mnoge prepreke, tako s strani sotekmovalcev, kot soljudi. Zagnan, odločen, močan, v očeh se mu riše volja in jeza, a hkrati je tudi čustven in nežen. Veseli se svoji uspehov in napredka, ki ga motivira za nadaljnje uspehe.

## **Rocky 5 (1990)**

V 5. delu slavnega Rockya je uspešni bokсар, zaradi prehudih poškodb v ringu, že upokojen - sedaj se ukvarja s treniranjem novih perspektivnih bokсарjev. Poleg tega se znajde na robu revščine, izda pa ga tudi njegov varovanec.

Stallonu se tu že malo poznajo leta, vendar je še vedno močan, odločen...Je bolj zaupljiv in občutljiv, družinski človek. To kar počne, počne le še zato, da bi preživel. V njegovih očeh ni več takšne trdnosti, vidi se mu obup, vendar se še vedno veseli tudi najmanjših uspehov.

## **Rocky 6 (2006)**

V zadnjem delu te filmske sage se Rocky vrne v ring, da bi se pomeril z bokсарskim prvakom. Po upokojitvi je torej znova zbral moči in se ponovno posvetil bokсанju, da bi znova pridobil čast. Njegov nasprotnik je 30 let mlajši, od, takrat 60-letnega Stallona. Z voljo nekoga, ki nima kaj izgubiti, samo čast, gre Rocky ponovno skozi vsa urjenja, da bi premagal mladega tekmeца. Stallone je v filmu že vidno postaran, vendar je v tem delu bolj mladosten kot v prejšnjem. Giba se hitro (sicer počasneje kot mlajši nasprotnik), misli in znajde pa se bolje kot prej (bolj izkušen).

## **The Escape Plan (2013)**

67-letni Stallone v Escape Planu zaigra skupaj s kolegom, Arnoldom Schwarzeneggerjem. V filmu Stallone upodobi mojstra za pobege iz zapora, ki pa se znajde v zaporu, iz katerega ni poti ven. Po nekaj neuspešnih poskusih, se spajdaši z Arnoldom, s katerim pobegneta. Stallone je v tej misiji glava, Arnold pa telo. Oba sta sicer še vedno močna in mišičasta, a se Stallone bolj posveča razmišljanju, Arnold pa akciji. Sprva tekmeца, nato pa sodelavca, sta prisiljena sodelovati, se prilagajati in podreјati. Nekoliko osivelega Arnolda pomladi kozja bradica, Stallona pa nekaj plastičnih operacij.

Ob primerjavi petih Stallonovih filmov iz različnih obdobij njegove kariere sem ugotovila, da se njegove vloge skorajda niso spreminjale. Že od začetka svoje kariere pa vse do danes, je igral pogumne mišičnjake, ne preveč razmišljujoče, celo ne preveč pametne, a izkušene in zato iznajdljive, junake ki jih rešujejo mišice in orožje. Njegove vloge variirajo minimalno, vredno je omeniti morda le to, da je v starejših letih morda bolj preudaren in nekoliko bolj

čustven. Tudi njegov videz se ni bistveno spreminjal. Lasje niso osiveli, niso se razredčili, gube skriva s pomočjo plastičnih operacij, mišice pa niso nič bolj ohlapne.

## 7.9 WHEN HARRY MET SALLY

Letnica nastanka: 1989

Režija: Rob Reiner

Igralska zasedba: Billy Crystal, Meg Ryan...

### **Kratka obnova zgodbe:**

Romantična komedija, ki govori o nesojeni ljubezni med Harryem in Sally. Par se v filmu večkrat sreča, vendar, zaradi spleta okoliščin, nikdar ne zaplete. Najprej je zaseden Harry, Sally pa ga tako ali tako sovraži. Ko se ponovno srečata, je v zvezi Sally, Harry pa je poročen. Njune poti se zopet razidejo, ponovno se srečata čez 5 let, tokrat oba samska, vendar tako razočarana v ljubezni, da ne želita začeti nove zveze, sploh pa ne drug z drugim. Postaneta pa tesna prijatelja in zaupnika, dobivata se z drugimi, vendar globoko v sebi vesta, da sta zaljubljena drug v drugega. Ko se enkrat, oba zopet razočarana v ljubezni, zapleteta, si Sally s Harryem želi zveze, vendar jo on zavrne. Na koncu pa le ugotovi, da je ona edina prava ženska zanj.

### **Analiza junaka skozi film:**

Harry je nadvse sproščen, spontan, enostaven, odloča se hitro, ne komplicira, je neurejen, neorganiziran, posmehljiv, pesimističen, verjame v ljubezen na podlagi izgleda, pravi, da ne bi mogle imeti zveze z žensko, ki ga ne privlači. Pove, da je tako pesimističen, da vedno najprej prebere zadnjo stran knjige, v primeru, če umre, preden bi prebral knjigo do konca. Ob njunem pogovoru o filmu Casablanca, se izkaže, da je ona zelo praktična kar se tiče ljubezni, on pa bolj strasten, impulziven. V nekem trenutku jo brez besed opazuje, se nasmehne in reče: »Ti si zelo privlačna oseba. Amanda mi ni povedala, da si tako privlačna«. Ona misli, da jo osvaja, on pa pravi, da je samo povedal, kar je opazil, nima skritih namenov. »Zakaj moški ne more reči ženski, da je privlačna, brez da bi ona pomislila, da jo osvaja?«.

Je pretirano samozavesten, celo samovšečen, veliko govori. Nenehno govori, da ga ona ne privlači, da ga ne zanima, pa vseeno jo nenehno osvaja. Ko ga zapusti žena postane mrk, ni več ciničen in zbadljiv, videti je obupan, zlomljenega srca, pesimističen. Ko se prijateljsko

zbliža s Sally, je vesel in ponosen nase, saj prijateljstvo z žensko, ki ga ne privlači, zanj pomeni da odrašča. Ko se zaljubi v Sally, si tega ne želi priznati in jo raje odrine od sebe, kot da bi se prepustil čustvom in zopet postal ranljiv.

#### 7.10 FOUR WEDDINGS AND A FUNERAL

Letnica nastanka: 1994

Režija: Mark Newell

Igralska zasedba: Hugh Grant, Andie MacDowell

#### **Kratka obnova zgodbe:**

Film prikazuje zgodbo britanca Charlesa in američanke Carrie. Oba sta samska mlada človeka, ki sta zadovoljna s svojim življenjem in ne iščeta ljubezni. Vendar pa se, na eni izmed porok, na kateri sta oba prisotna kot svata, za eno noč zblížata in Charles se močno zaljubi. Vendar Carrie je zaročena, Charles je bil le afera, poročila pa se bo z bogatim Škotom. Charles je razočaran, zmeden in prizadet. Po nekaj letih se odloči, da se bo poročil s svojo bivšo punco, katere sploh ne ljubi, ljubezen je začel dojemati bolj praktično in racionalno. Vendar ga na lastni poroki zopet premagajo čustva in prizna, da je zaljubljen v drugo. Carrie ga po tem dogodku poišče, izpovesta si ljubezen in se odločita, da bosta poskusila z zvezo.

#### **Analiza junaka skozi film:**

Charles je na nadvse raztresen, zmeden, zaletav, brezskrben, neroden, neodgovoren in zelo duhovit samski moški, ki ne potrebuje in ne išče resne zveze. Je sramežljiv (pri ženski ne naredi prvega koraka), a šarmanten. Ne razmišlja, besede mu kar letijo iz ust, zato se velikokrat znajde v neprijetnih situacijah. Jasno ima izdelano tudi stališče o poroki, saj pravi, da se on nikoli ne bi želel poročiti, saj mu poroka predstavlja preveliko obvezo, obremenitev, odgovornost. Ko izve, da je Carrie zaročena, se mu podre svet, razočaran je in jezen sam nase, ker si je dopustil, da se je zaljubil. Postane pesimističen, razmišlja, zakaj je povabljen na toliko porok, pa še nikoli ni bil ženin. Izkaže se, da se ne boji toliko obveze, poroke, to je le njegov obrambni mehanizem, v resnici se boji, da bi bil prizadet. Dobro ga opišejo tudi njegove bivše punce na eni izmed porok, o njemu pravijo da je alergičen na monogamijo, da

menja punce, je do njih sicer nežen in skrben, a jih zavrže, ko se njemu zazdi. Pri Carrie pa je ravno obratno - ona njega izkorišča, on pa ji to dopusti, priteče vedno, ko ona zažvižga. Jasno je, da lahko ženska, v katero je zaljubljen, počne z njim kar se ji zljubi.

Ker pa se Carrie poroči, se odloči, da ne bo več čakal na pravo ljubezen, postane bolj racionalen in se odloči, da se bo poročil z žensko, ki je ne ljubi, tako ga vsaj ne bo mogla prizadeti. Na koncu, pa, ko mu tudi Carrie izpove svojo ljubezen, le podleže svojim čustvom in se »vrže v prepad«.

## 7.11 WHAT WOMEN WANT

Letnica nastanka: 2000

Režija: Nancy Meyers

Igralska zasedba: Mel Gibson, Helen Hunt

### **Kratka obnova zgodbe:**

Film govori o Nicku, uredniku revije, zapriseženemu samcu, ki ljubi ženske, a jih ne razume. Ko se mu pri »raziskovalnem delu« doma zgodi nezgoda, pade v nezavest. Ko se zbudi, ugotovi, da lahko sliši vsa razmišljanja žensk. To svojo novo sposobnost namerava izkoristiti v službi in prevzeti delovno mesto urednice Darcy. Vendar se sčasoma vanjo zaljubi in ji s svojim »ženskim načinom razmišljanja« počasi zleze pod kožo.

### **Analiza junaka skozi film:**

Film se začne z razmišljanjem ženske o tem, kaj je »pravi moški« (a man's man)? To je vodja tropa, alfa samec, moški po katerem se zgledujejo drugi, ga občudujejo, posnemajo. Pravi moški ima rad ženske, čeprav jih ne razume. Je aroganten, a šarmanten šovinist. Glavni junak popolnoma ustreza temu opisu. Žensk ne spoštuje, saj je otroštvo preživel v striptiz klubu, kjer so moški ženske objektivizirali in poniževali. Sovraži vse, kar je povezano z ženskami: ženski šport, ženske v politiki... (»čisto preveč estrogena je danes na televiziji«). Nick spi do poznih ur, ženske menja kot spodnje hlače, za njih ima ljubkovalna imena (sobarico kliče »punči«). S svojim šarmom zapelje ženske, jih izkoristi, četudi samo za to, da mu prinesejo kavo. Vztrajno osvaja natarcarico Lolo, ki pa ga zavrača, čeprav je očitno, da ji je všeč. Moški ga imajo za vzornika, želijo se učiti od njega. Prijazen je samo do njemu privlačnih žensk,



ostalnih sploh ne opazi. Ko pa spozna Darcy, spozna svojo teknico. Do Darcy se sprva obnaša kot do vsake druge ženske, nato pa v njem počasi zraste občudovanje in spoštovanje do te samozavestne, odločne, sposobne in uspešne ženske. Ko začne brati ženske misli, ugotovi, da v resnici le ni tak frajer. Šokiran je, prestrašen, živčen, ugotavlja, kaj si ženske, ki ga poznajo, res mislijo o njem. Šale, za katere je bil prej prepričan, da so zabavne, so se zdaj izkazale za neduhovite. Ker želi nastalo situacijo obrniti v svoj prid, izkoristi svoj novo pridobljeni dar in se želi prikupiti ženskam, hkrati pa napredovati v službi. Postane bolj pozoren, prijazen, odločen je, da se bo vedel tako, da ga bodo ženske marale. Celo Darcy mu prizna, da jo je presenetil, o njemu je slišala, da je »šovinističen kreten«, njej pa se je pokazal popolnoma drugačen - skrben, pozoren, zna poslušati... Nick se skozi film spremeni iz šovinističnega, egoističnega, vase zagledanega lomilca ženskih src, v čutečega, pozornega in nežnega moškega, ki ve, kaj ženske hočejo.

## 7.12 CRAZY STUPID LOVE

Letnica nastanka: 2011

Režija: Glenn Ficarra

Igralska zasedba: Steve Carell, Ryan Gosling

### **Kratka obnova zgodbe:**

Zgodba govori o Calu, moškem srednjih let, katerega je zaradi odtujenosti, ravnokar zapustila žena. Razočarani in zlomljeni Cal spozna mladega, uglajenega, šarmantnega lomilca ženskih src in velika osvajalca Jacoba. Jacob se odloči, da bo Cala spremenil in mu pomagal, da bo zopet našel svojo samozavest in življenjsko iskrico in da bo pri ženskah postal tako uspešen kot on sam. Jacobu Cala uspe preobraziti in le-ta postane magnet za ženske, na koncu pa se Cal zopet zbliža z ženo, Jacob pa se zaplete in zaljubi v Calovo hčerko in tudi on se na koncu ustali.

### **Analiza junaka skozi film:**

Jacob je lep, privlačen, s prodornim pogledom in dobrim okusom za obleke in avtomobile, vznemirljiv, drzen, šarmanten, duhovit, izklesan, prefinjen, vozi hiter avto...James Bond brez pištole. Ve kaj hoče in to tudi dobi. Cal po drugi strani pa je Jacobovo popolno nasprotje.

Medel, neodločen, nezanimiv, nesamozavesten, neroden...Ko se Jacob odloči, da mu bo pomagal, mu reče:»Pomagal ti bom, da ponovno odkriješ moškost. Ko bova končala, bo tvoja žena obžalovala dan, ko te je zapustila«. Jacob ga uči, naj bo odločen, naj pokaže kaj hoče in si to tudi vzame. Po nekaj neuspešnih osvajalskih poskusih, Calu enkrat le uspe in takrat se popolnoma spremeni. Postane zelo samozavesten, celo nadut, ženske osvaja drugo za drugo, vsako noč lokal zapusti z drugo lepotico. Cal pa, kljub temu, da uživa v svojem samskem življenju, ni obupal nad svojim zakonom, ženo pogreša in ljubi. On še vedno verjame, da sta sorodni duši, zato se bo boril zanjo.

Tudi Jacob tekom filma doživi transformacijo. Zaljubi se v Calovo hči Hannah, kateri nekako uspe podreti Jacobov zid in mu zleze pod kožo. Jacob postane bolj ranljiv, čuteč, pozoren, umirjen, ustali se in tudi Cala sedaj obsoja, ker sedaj živi njegovo staro življenje. Vendar na koncu tudi Cal zopet najde ženino ljubezen in zopet postane družinski človek. Le da tokrat ve, da mora še vedno ostati zanimiv, vznemirljiv, samozavesten, odločen in možat.

**Tabela 7.3: Primerjava likov v romantičnih komedijah**

FILM	LETNICA	JUNAK	KLJUČNE KARAKTERISTIKE JUNAKA
When Harry met Sally	1989	Harry	Šovinističen, ciničen, pesimističen, čustven, občutljiv
Four weddings and a Funeral	1994	Charles	Ciničen, zabaven, pesimističen, čustven, občutljiv, nežen
What women want	2000	Nick	Šovinističen, nadut, ciničen, izkoriščevalski, ženske objektivizira
Crazy Stupid Love	2011	Jacob	Spoštljiv, ciničen, preračunljiv, prefinjen, nežen, čustven

### 7.1.3.ANALIZA VLOG HUGHA GRANTA SKOZI ČAS

Hugh Grant je tipičen romantičen junak. S privlačno, nekoliko pocukrano zunanostjo, iskrenim in navihanim nasmeškom in prodornim pogledom. Ravno zaradi svoje zunanosti in svoje prikupne zmedenosti, so Granta večinoma zaznamovale vloge (nesojenih) ljubimcev v romantičnih komedijah. Hugh ni preveč možat, lahko bi celo rekli, da je nekoliko preveč

nežen, da bi ga lahko označili za »pravega« moškega. Vendar ravno to je tisto, zaradi česar ga režiserji tega žanra tako radi uporabijo. Junak romantičnih komedij je namreč bolj nežen, zato da se ženske lažje poistovetijo z njim, ga vzamejo za svojega.

### **Four Weddings and a Funeral (1994)**

Charles je neroden, pesimističen samski moški, ki ne išče ljubezni, a jo v filmu vseeno najde. Ne upira se ji, vendar mu Carrie zlomi srce, zato vklopi obrambni mehanizem in se odloči, da se ene bo nikoli več zaljubil. Njegov karakter v tem filmu je precej otročji, mladostniški.

### **Notting Hill (1999)**

V filmu Notting Hill Grant zopet igra lenega, nezainteresiranega in raztresenega moškega, kateremu glavo zmeša znana ameriška filmska zvezda. Njegov lik v tem filmu je zelo podoben tistemu v Four Weddings and a Funeral. Je zmeden, neroden, a po svoje šarmanten, nesamozavesten, a hkrati precej odločen.

### **Bridget Jones's Diary (2001)**

Daniel Cleaver je samozavesten, ciničen, napihnjen, egocentričen, zelo šovinističen in nadut lastnik založbe. Slovi kot veliki lomilec ženskih src, vendar, ko si prizadeva osvojiti srce uslužbenke Bridget, pozabi na vse ostale ženske. Vendar Bridget mu pomeni zgolj trofejo, ne želi se vezati in ustaliti. Ko njuna zveza postane preresna, se ustraši in odide stran. Ko pa se Bridget zaplete z drugim moškim, jo zopet želi nazaj, želi se spremeniti, se ustaliti z njo. Je zgolj lovec, kateremu je plen zanimiv le, dokler ga ne ulovi.

### **Music and Lyrics (2007)**

V tem filmu, v katerem je bil Grant star 47 let, igra otročjega zvezdnika, popolnoma neodgovornega, ciničnega in nezadovoljnega. Obupan je, ker je njegova kariera v zatonu, zato se po pomoč zateče k ženski tekstopistki, da bi mi pomagala rešiti kariero. Njegov uspeh postane popolnoma odvisen od nje, čeprav na koncu tui on zopet najde svojo glasbeno iskrico.

Ob primerjavi štirih Grantovih filmov iz različnih obdobj njegov kariere sem ugotovila, da so njegove vloge skorajda popolnoma identične. Že sam njegov izgled je tako prikupno zmeden, neroden in zabavno šarmanten, da so takšne tudi vse njegove vloge. Morda od naštetih še najbolj izstopa vloga v *Bridget Jones's Diary*, vendar je tudi tam odlično odigral zmedenega in neodgovornega zapeljivca. Njegova starost ni vplivala na izbiro vlog, morda zato, ker se tudi njegova zunanost ni preveč spreminjala, Hugh se stara komaj opazno in še vedno lahko odlično izpelje vlogo mladostnega navihanca.

## 8 ZAKLJUČEK

Za zaključek diplomskega dela, naj povzamem, da biti "moški", ni nekaj naravnega, samo po sebi umevnega. Kategorija moškosti je namreč družbena konstrukcija. Družba določa kriterije moškosti (in ženskosti), družbo pa med drugim konstruirajo tudi mediji, filmi. Mediji ustvarjajo družbene norme, po katerih naj bi se ravnali, da bi bili v družbi čim bolj uspešni, priljubljeni in srečni. Mediji torej ne odslkavajo realnega življenja, ampak realnost (družbo) šele konstruirajo. To pa počnejo s pomočjo raznih reprezentacij, ki nam jih servirajo skozi filme, nanizanke ali reklame, ki se zasidrajo v našo zavest in tako ustvarjajo našo lastno podobo o svetu. Tako hollywoodski filmi že od nekdaj postavljajo smernice, kako naj bi se vedli v svetu, komunicirali, izgledali in dojemali. Tudi moški so v filmih predstavljeni na točno določen način. Kot močni, lepi, samozavestni, včasih ženskarji, včasih samotarji. Vedno pa pogumni, pametni in odločni. Moški gledajo tovrstne filme, ker glavni junaki predstavljajo vse, kar oni sami niso. Zelo suhi ali pa debelejši gledalci, si želijo telesa, kot ga ima Arnold, strahopetni in slabotni moški si želijo biti pogumni in močni kot Bruce Willis,...S pomočjo likov torej gledalci izživijo svoje sanje in se hkrati po njih zgledujejo. Družba tovrstne konvencije podpira in nagraduje vse, ki se po njih ravnajo. Nagraduje jih z ugledom in spoštovanjem drugih. Kaznuje pa vse deviacije od družbenih konvencij - jih stigmatizira, izobči ali graja.

Skozi analizo 12 filmov iz treh različnih popularnih hollywoodskih žanrov, vesterna, akcijskega filma in romantične komedije, sem ugotovila, da so po večini vsi moški v teh filmih samotarji. Največkrat jih je družba izobčila ali pa so se izobčili sami. Ne čutijo potrebe po asimilaciji ali vsaj infiltraciji. To je vidno v vseh filmih, vključenih v mojo raziskavo. Edina razlika med temi tremi žanri je le, da se v romantičnih komedijah moški lik na koncu le prilagodi in vključi v družbo – po navadi, ko si izbere in pridobi žensko svojih sanj. V vesternih in akcijskih filmih pa se to ne zgodi.

Prav tako sem ugotovila, da se za mišičastim telesom in trdoživim obnašanjem, skriva čustven moški. V akcijskih filmih in romantičnih komedijah se ta čustvenost največkrat pojavi v povezavi z ženskami. V akcijskih filmih je junak od svoje ženske celo odvisen, se ji podreja. A vse to nadomesti s pravimi moškimi akcijskimi veščinami, ki jih izvaja s strgano majico iz katere gledajo mogočne mišice. Tu bi pa še dodala, da po mojem mnenju ženska moškim likom predstavlja bolj orodje za izkazovanje poguma in neustrašnosti. V vesternih pa ženske za moške predstavljajo le oviro na poti do cilja, nekaj čemur se želijo (ali morajo) izogniti.

Naslednja ugotovitev je povezana z reprezentacijami in spremembo: Razlike med reprezentacijami moških skozi čas (vzporedno s spreminjanjem družbe) sicer obstajajo, vendar so minimalne. Ugotovila sem še, da ko v tem primeru govorimo o družbenih spremembah, s tem mislimo predvsem interes gledalcev, povpraševanje na trgu in trendi. Pri tem so najbolj obstojni, najmanj spreminjajoči se in najmočnejši filmi ravno akcijski filmi, saj je dandanes na filmskem trgu očitno povpraševanje po takšnih in drugačnih posebnih efektih, znanstveno-fantastičnih zgodbah in pogumnih moških. Tako je žanr akcijskega filma (sem spadajo tudi spektakli, vojni in zgodovinski filmi) danes prehitel ameriškega fosila – vestern. Kar pa se tiče intenzivnosti reprezentacij moškosti, pa sem od vseh preučevanih filmov, ob gledanju vesternov dobila najmočnejši občutek mačocentričnosti. To lahko pripišemo dejstvu, da je bil čas nastanka prvih in najpopularnejših vesternov, čas ko so bili moški v družbi veliko bolj cenjeni kot ženske. Poleg tega so vesterni temeljili na filozofiji tradicije; tako so seveda povečevali naravo in moškega – v nasprotju z nečim novim, neznanim.

Junaki v akcijskih filmih pa so neke vrste sodobni kavboji – le da namesto konja uporabljajo dober športni avtomobil, več govorijo in so nekoliko bolj v stiku z družbo, čeprav se v njej po večini počutijo izgubljeni.

Skozi diplomsko nalogo sem ugotovila, da ni bistvene razlike v reprezentacijah, glede na žanr in čas. Moški v popularnih hollywoodskih filmih se po večini vsi odlikujejo s pogumom, spretnostjo, odločnostjo, močjo, neustrašnostjo, samozavestjo in iznajdljivostjo. Rahla odstopanja so vidna le v najnovejših akcijskih filmih in romantičnih komedijah, kjer so moški liki bolj nerodni, izgubljeni, neodločni. Razlog za nekoliko spremenjene reprezentacije bi lahko iskali v spreminjajoči se družbi in pojavu nastajanja novih, modernih moškosti. Moškosti se namreč ustvarjajo in spreminjajo ne ozirajoč se na družbo, katera bo prevladala pa je odvisno od širše družbe. Tako kot se spreminja ženskost, se spreminja tudi moškost, saj sta ti dve instanci človeštva koherentne in med seboj soodvisne. Sodobni teoretiki tako omenjajo pojav novega moškega (»new manism«), bolj ljubečega, občutljivega, ekspresivnega. Po njihovem mnenju je to najnovejša hegemonična moškost. Novodobni moški kar naenkrat niso več tako samozavestni in pogumni, ne opirajo se več zgolj na razum. Če je prej veljalo, da ne smejo biti čustveni, saj bo tako ogrožena njihova identiteta in moškost, se to zdaj obrača na glavo. Moški se ne identificirajo več s svojo možatostjo, ne skrivajo več čustev, temveč prisluhnejo samim sebi in drugim in se prepustijo toku čustev, strahov in strasti. Imajo torej lastnosti, ki bi jih prej lahko označili za tipično ženske. Tako

smo danes priča drugačnim reprezentacijam moških v medijih - liki, ki jih igralci predstavljajo v filmih so bolj čustveni, bolj odprti.

Zdi se mi, da sem svoj namen, raziskati kako so predstavljeni moški v ameriških filmih, uresničila in pokazala, da tudi malenkosti v veliki meri oblikujejo realnost in naše percepcije sveta in samega sebe.

Filmi, tako kot vsi mediji vplivajo na publiko (in s tem tudi na širšo družbo), vendar pa njihov vpliv zagotovo ni zgolj slab. Le zavedati se moramo, da je to daleč od realnega sveta in, da nam že najmanjša stvar, ki se pojavi na televiziji lahko vcepi v glavo neresnične ideje. Pomembno je, da gledamo medijske vsebine skozi kritična očala, saj se le tako lahko zavedamo orodij, ki jih uporabljajo za izkrivljanje realnosti.

## 9 LITERATURA

1. Berger, Maurice, Brian Wallis in Simon Watson. 1995. *Constructing Masculinity*. London: Routledge.
2. Bourdieu, Pierre. 2001. *Masculine Domination*. Stanford: Stanford University Press.
3. Breines, Ingeborg in Ingrid Eide. 2000. *Male roles, masculinities and violence*. Paris: UNESCO.
4. *Bridget Jones's Diary*. 2001. California: Miramax Films.
5. Cazeneuve, Jean. 1976. *Undisciplined Theory*. London: SAGE Publications.
6. *Crazy Stupid Love*. 2011. New York: Carousel Productions.
7. Debeljak, Aleš, Peter Stanković, Gregor Tomc in Mitja Velikonja. 2002. *Cooltura - uvod v kulturne študije*. Ljubljana: Študentska založba.
8. De Saussure, Ferdinand. 1997. *Course in general Linguistics*. Chicago: Open Court Publishing.
9. *Django Unchained*. 2012. California: Columbia Pictures.
10. *Dodge City*. 1939. California: Warner Bros.
11. Fiske, John. 1994. *Media matters: everyday culture and political change*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
12. *Four Weddings and a Funeral*. 1994. London: PolyGram Filmed Entertainment.
13. Grant, Barry Keith. 2003. *Film Genre Reader III*. Texas: University of Texas Press.
14. Hall, Stuart. 1997. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: SAGE Publications.
15. Haralambos, Michael in Martin Holborn. 2001. *Sociologija: teme in pogledi*. Ljubljana: DZS.
16. Holmlund, Christine. 2002. *Impossible bodies - Femininity and Masculinity at the Movies*. London, New York: Routledge.
17. Hrženjak, Majda. 2002. Simbolni vidik družbene strukture: Levi-Straussova in Lacanova koncepcija simbolnega. Ljubljana: Študentska založba.
18. *Gran Torino*. 2008. California: Warner Bros.
19. *Imdb*. Dostopno prek: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). (12. september. 2014)
20. *James Bond: Dr. No*. 1962. London: Eon Productions.
21. Jeffords, Susan. 1994. *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*. New Jersey: Rutgers University Press.



22. Jeleniewski-Siedler, Victor. 1997. *Man enough - Embodying Masculinity*. London: SAGE Publications.
23. *Notting Hill*. 1999. London: PolyGram Filmed Entertainment.
24. Messner, Michael. 2000. *Masculinities, gender relations and sports*. London: : SAGE Publications.
25. Murn, Barbara. 2003. *Lepi in drzni. Reprezentacije moškosti v sodobnem hollywoodskem filmu*. Diplomsko delo. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
26. *Music and Lyrics*. 2007. California: Castle Rock Entertainment.
27. *Pale Rider*. 1985. California: Warner Bros.
28. Pease, Bob. 2000. *Recreating Men- Postmodern Masculinity Politics*. London: SAGE.
29. Penley, Constance. 1990. *Feminism, Film Theory and Psychoanalysis*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
30. *Pink Cadillac*. 1989. California: Warner Bros.
31. Počkar, Mirjam, Stanislav Andolšek, Tanja Popit in Andreja Barle Lakota. 2009. *Uvod v sociologijo*. Ljubljana: DZS.
32. Pušnar, Špela. 2008. *Konstrukcija ženskosti v sodobnem hollywoodskem filmu*. Diplomsko delo. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
33. Pušnik, Maruša. 1999. Konstrukcija slovenske nacije skozi medijsko naracijo. *Teorija in praksa* 36 (5): 796-808. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
34. *Rambo: First Blood*. 1982. California: Carolco.
35. *Rocky I*. 1976. New York: Chartoff-Winkler Productions.
36. *Rocky V*. 1990. California: United Artists.
37. *Rocky Balboa*. 2006. California: Metro-Goldwyn-Mayer.
38. Saunders, John. 2001. *The Western Genre: From Lordsburg to Big Whiskey*. London: Wallflower Press.
39. Smith, Barbara. 2006. *The Psychology of Sex and Gender*. London: Pearson Publications.
40. *Terminator 3: Rise of the Machines*. 2003. California: C-2 Pictures.
41. *The Bridges of Madison County*. 1995. California: Warner Bros.
42. *The Expendables 1*. 2010. California: Millennium Films.
43. *The Escape Plan*. 2013. California: Summit Entertainment.
44. *The Good The Bad and The Ugly*. 1966. California: United Artists.
45. Theberge, Nancy. 2000. *Higher Goals: Women's Ice Hockey and the Politics of Gender*. New York: SUNY Press.

46. *What Women Want*. 2000. California. Paramount Pictures.
47. *When Harry met Sally*. 1989. California: Castle Rock Entertainment.
48. *Wikipedia*. Dostopno prek: [www.en.wikipedia.org](http://www.en.wikipedia.org). (2. marec. 2014)