

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Martina Lindič

**Reprezentacija ženskosti v novem Hollywoodu  
v obdobju od leta 1967 do leta 1975**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2013

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Martina Lindič

Mentor: izr. prof. dr. Peter Stanković

**Reprezentacija ženskosti v novem Hollywoodu  
v obdobju od leta 1967 do leta 1975**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2013

Zahvaljujem se mentorju dr. Petru Stankoviću za usmerjanje in potrpežljivost pri izdelavi diplomskega dela.

Hvala tudi moji sestri in materi ter Viliju in njegovi družini za podporo in spodbudo.

## **Reprezentacija ženskosti v novem Hollywoodu v obdobju od leta 1967 do leta 1975**

V diplomskem delu identificiram reprezentacije ženskosti v filmih novega Hollywooda v letih od 1967 do 1975 s pomočjo konstruktivističnega pristopa k razumevanju reprezentacij in predpostavk feministične filmske teorije. V uvodu postavim vprašanje, ali je ženska v filmih novega Hollywooda, glede na to, da velja to obdobje v ameriški filmski zgodovini za drzno in inovativno, reprezentirana na patriarhalen način ali na demokratičen način. V prvem poglavju diplomskega dela predstavim koncept reprezentacije ter pojme, kot so mit, ideologija, hegemonija, diskurz in stereotipi. V naslednjem poglavju opišem teze, ki so jih razvile feministične filmske teoretikarke. Nato se osredotočim na filme in režiserje, ki oblikujejo tri obdobja novega Hollywooda. V drugi polovici diplomskega dela se posvetim empirični analizi posameznih filmov novega Hollywooda v obdobju od leta 1967 do leta 1975 in identifikaciji različnih konstruktov ženskosti v njih. Na koncu podam sklep o tem ali vsebujejo reprezentacije ženskosti v filmih novega Hollywooda več demokratičnih ali več patriarhalnih elementov.

**KLJUČNE BESEDE:** reprezentacije, ideologija, patriarhat, feministična filmska teorija, novi Hollywood.

## **Representation of femininity in the New Hollywood in the period from 1967 to 1975**

In my thesis I identify the representation of femininity in the movies of New Hollywood in the years between 1967 to 1975 by using the constructivist approach of understanding of representations and theories of feminist film theory. In the introduction I put the question whether a women in New Hollywood films, regarding that this period in American film theory is considered to be bold and innovative, is represented in the patriarchal manner or in a democratic manner. In the fist chapter of the thesis I introduce the concept of representation and terms such as myth, ideology, hegemony, discourse and stereotypes. In the next chapter I describe the thesis developed by feminist film theorists. Than I concentrate on movies and directors who created the three periods of the New Hollywood. Second part of thesis is devoted to an empirical analysis of the individual movies of the New Hollywood in the period from 1967 to 1975 and identification of different constructs of femininity in them. At the end I give conclusion whether the representation of femininity in a New Hollywood movies contain more democratic or more patriarchal elements.

**KEYWORDS:** representation, ideology, patriarchate, feminist film theory, New Hollywood.

## KAZALO:

1	UVOD.....	7
2	TEORETIČNA IZHODIŠČA.....	9
2.1	REPREZENTACIJA.....	9
2.1.1	POJEM REPREZENTACIJE.....	9
2.1.2	PRISTOPI K RAZUMEVANJU REPREZENTACIJ.....	11
2.1.3	FERDINAND DE SAUSSURE.....	12
2.1.4	ROLAND BARTHES.....	14
2.1.5	IDEOLOGIJA.....	15
2.1.5.1	HEGEMONIJA.....	17
2.1.5.2	DISKURZ.....	18
2.1.6	STEREOTIPI.....	20
2.1.7	REPREZENTACIJE ŽENSKIH LIKOV V AMERIŠKEM FILMU.....	21
2.2	FEMINISTIČNA FILMSKA TEORIJA.....	25
2.2.1	TEORIJA ODSEVA.....	26
2.2.2	KLASIČNI PRIPOVEDNI FILM.....	27
2.2.3	FEMINISTIČNI KONTRAFILM.....	30
2.2.4	ŽENSKA KOT GLEDALKA.....	31
2.2.5	ŽENSKA MAŠKARADA.....	32
2.2.6	ŽENSKI POGLED.....	33
2.2.7	ŽENSKA SUBJEKTIVNOST.....	34
2.2.8	ŽENSKA ŽELJA.....	35
2.2.9	POMANJKLJIVOSTI SPOLNE RAZLIKE.....	36
2.2.10	GEJEVSKA IN LEZBIČNA KRITIKA.....	37
2.2.11	FEMINISTIČNA TEORIJA IN RASA.....	38
2.3	NOVI HOLLYWOOD.....	40
2.3.1	POJEM NOVI HOLLYWOOD.....	40
2.3.2	OBDOBJA NOVEGA HOLLYWOOD.....	42
2.3.2.1	PRVO OBDOBJE NOVEGA HOLLYWOODA.....	42
2.3.2.2	DRUGO OBDOBJE NOVEGA HOLLYWOODA.....	51
2.3.2.3	TRETJE OBDOBJE NOVEGA HOLLYWOODA.....	56
2.3.3	ŽENSKES V NOVEM HOLLYWOODU.....	58
3	EMPIRIČNA ANALIZA REPREZENTACIJ ŽENSKOSTI V NOVEM HOLLYWOODU V OBDOBJU OD LETA 1967 DO LETA 1975.....	60
3.1	O ANALIZI.....	60
3.2	ANALIZA FILMOV.....	64
3.2.1	BONNIE IN CLYDE.....	64
3.2.2	DIPLOMIRANEC.....	67
3.2.3	BUTCH CASSIDY IN SUNDANCE KID.....	70
3.2.4	DIVJA BANDA.....	73
3.2.5	GOLI V SEDLU.....	75
3.2.6	POLNOČNI KAVBOJ.....	78
3.2.7	M*A*S*H.....	80
3.2.8	KVARTOPIREC IN PROSTITUTKA.....	84
3.2.9	ZADNJA PREDSTAVA.....	88
3.2.10	ULICE ZLA.....	94
3.2.11	ALICE NE ŽIVI VEČ TUKAJ.....	97
3.2.12	KITAJSKA ČETRTR.....	101
3.2.13	PRISLUŠKOVANJE.....	105

3.2.14	LET NAD KUKAVIČJIM GNEZDOM.....	108
3.3	REZULTATI ANALIZE .....	113
4	SKLEP.....	119
5	LITERATURA .....	121

# 1 UVOD

V pričujočem diplomskem delu bom poskušala identificirati reprezentacije ženskosti v filmih novega Hollywooda v letih od 1967 do 1975. Zanimalo me bo, kako potekajo procesi konstruiranja resničnosti v ameriškem filmu, še posebej na področju konstruiranja spolne identitete, ter kako so filmi vpeti v razmerja moči. Vladajoči razred preko filma reproducira ideologijo, vrednote in norme. Prav tako se v filmu zrcalijo miti, predsodki in stereotipi, ki obstajajo v določeni družbi.

Pomen teme diplomskega dela je potrditi ali zavrnilo splošno razširjeno domnevo, da so se ženske v obdobju šestdesetih in sedemdesetih let prejšnjega stoletja v ZDA izvile iz primeža moške dominantnosti tako v zasebnem kot v javnem življenju, kar naj bi se odražalo tudi v slikanju podob ženskosti v hollywoodskih filmih. Cilj teme je ugotoviti, ali je ženska v zgodovinskem obdobju, ki velja za napredno, reprezentirana na patriarhalen način ali na način, ki ima demokratične elemente.

Poskušala bom odgovoriti na vprašanje, ali so filmi novega Hollywooda v obdobju od leta 1967 do leta 1975 ostali zvesti patriarhalni ideologiji pri definiranju pojma ženskosti. Prav tako me bo zanimalo, ali so ženski liki v omenjenih filmih predstavljeni stereotipno.

Diplomsko delo je sestavljeno iz dveh sklopov, in sicer teoretičnega in analitičnega dela. V teoretičnem delu bom podrobneje predstavila koncept reprezentacije in predstavila avtorje, ki so razvili ta koncept ter definirala pojme, kot so mit, ideologija, hegemonija, diskurz in stereotipi. Sledi poglavje o feministični filmski teoriji, ki je pri interpretaciji filmov črpala iz psihoanalize. V zadnjem poglavju teoretičnega dela bom opisala značilnosti, filme in režiserje v treh obdobjih novega Hollywooda. Sledi analitičen del, ki je sestavljen iz poglavja, kjer bom opisala, katere filme sem izbrala za svojo analizo, ter na kaj bom pozorna pri analizi reprezentacij ženskosti v obravnavanih filmih. Nato se bom posvetila posameznim filmom in identificirala različne konstrukte ženskosti, ki jih le-ti sporočajo. Na koncu bom pogledala celotno sliko in podala ugotovitev, ali imajo filmi novega Hollywooda v obdobju od leta 1967 do leta 1975 demokratičen naboj glede reprezentacije ženskosti.

V diplomskem delu bom izbrane filme analizirala s pomočjo koncepta reprezentacije, in sicer bom uporabila konstruktivistični pristop k razumevanju reprezentacij. Analizo bom dopolnila s teoretičnimi predpostavkami, ki so jih razvile feministične filmske teoretičarke, kot sta Laura Mulvey in Molly Haskell.



## **2 TEORETIČNA IZHODIŠČA**

V prvem sklopu diplomskega dela bom opisala teoretična izhodišča, ki predstavljajo analitičen okvir za analizo reprezentacij ženskosti v novem Hollywoodu v obdobju od leta 1967 do leta 1975. Najprej se bom osredotočila na pojem reprezentacije, ki mi bo služil kot najpomembnejši analitičen pripomoček pri analizi. Nato bom orisala feministično filmsko teorijo, s pomočjo katere bom dopolnila svojo analizo filmov. Na koncu pa bom predstavila obdobje v ameriški filmski zgodovini, ki se imenuje novi Hollywood, iz katerega bom izbrala filme za analizo reprezentacij ženskosti.

### **2.1 REPREZENTACIJA**

V tem poglavju bom definirala pojem reprezentacije in pristope k razumevanju reprezentacij, kot jih je definiral Stuart Hall. V nadaljevanju poglavja bom predstavila dva avtorja, ki sta vplivala na razumevanje reprezentacije: Ferdinanda de Saussurja in Rolanda Barthesa. Poleg tega bom opredelila pojem ideologije in omenila pisce, ki so obravnavali ta pojem, in sicer Karla Marxa, Louisa Althusserja in Antonia Gramscija. Ustavila se bom pri pojmu diskurz, ki ga opredeli Michel Foucault. Prav tako je pri analizi reprezentacije v medijskih tekstih pomemben koncept oblikovanja stereotipov. Na koncu poglavja bom opisala, kako so najpogosteje reprezentirane ženske v filmih.

#### **2.1.1 POJEM REPREZENTACIJE**

Pojem reprezentacije najbolje opredeli Stuart Hall. Reprezentacijo definira kot pomemben del procesa, v katerem nastajajo pomeni, ki si jih izmenjujejo pripadniki in pripadnice določene kulture. Ta proces se dogaja z uporabo jezika, znakov in podob, ki predstavljajo posamezne stvari. Hall (2004, 37) pravi: »Reprezentacija je proizvodnja pomena konceptov, ki obstajajo v našem duhu, s pomočjo jezika.« Pomeni se preko jezika nenehno producirajo in izmenjujejo v vsaki družbeni interakciji, v kateri sodelujemo.

V nadaljevanju Hall govori o dveh sistemih reprezentacije. Prvi sistem so mentalne reprezentacije, drugi je jezik. Pri duševnih reprezentacijah so raznovrstni predmeti, dogodki in ljudje povezani z vrsto konceptov, ki jih imamo v sebi. Namenjene so interpretaciji sveta, ki nas obdaja. Interpretiramo lahko tako materialni svet, ki se ga lahko dotaknemo, kot tudi abstraktni, ki ga ponazarjajo pojmi, kot so ljubezen, sovraštvo, smrt in jih ni moč videti. Pojme in objekte razumemo tako, da ustvarjamo odnose med koncepti in jih organiziramo po principu podobnosti in drugačnosti. To je mogoče, ker so naši miselni koncepti urejeni v različne klasifikacijske sisteme. Sporazumevanje v določeni kulturi omogočajo skupni konceptualni zemljevidi, zaradi katerih stvari osmišljamo na podoben način, kar omogoča komunikacijo med člani iste kulture (Hall 2004, 37–38).

Drugi sistem reprezentacije, ki ga omeni Hall, je jezik, ki nam služi za izmenjavo pomenov in konceptov. Skupne konceptualne zemljevide moramo prevesti v skupni jezik, da lahko naše koncepte povežemo s pisavo, govorom ali vizualnimi podobami. Slednjim pravimo znaki, ki predstavljajo koncepte in odnose med njimi, ki jih imamo v sebi. Z njimi ustvarjamo pomenske sisteme določene kulture (Hall 2004, 38).

Če povzamem, sta torej v središču ustvarjanja pomenov v kulturi dva povezana sistema reprezentacije. Duševne reprezentacije oblikujejo konceptualne zemljevide, prek katerih interpretiramo svet, medtem ko jezik povezuje konceptualne zemljevide z znakovnim sistemom, ki predstavlja te koncepte. Hall (2004, 39) trdi: »Povezava med 'stvarmi', koncepti in znaki je bistvena pri proizvodnji pomena v jeziku. Proces, ki te tri elemente povezuje, imenujemo reprezentacija.« Reprezentacija je torej proces, ki medsebojno poveže stvari iz okolja, mentalne koncepte in znake.

Zgoraj sem opisala, kaj so reprezentacije, v nadaljevanju pa bom predstavila različne pristope k razumevanju sistema reprezentacij, kot jih je naslikal Hall.

### 2.1.2 PRISTOPI K RAZUMEVANJU REPREZENTACIJ

Obstajajo trije različni pristopi k razlagi sistema reprezentacij. Gre za poskus odgovora na vprašanje: od kod pridejo pomeni? Hall navaja reflektivni, intencionalni in konstruktivistični pristop (Hall 2004, 44–45).

Najprej bom predstavila reflektivni pristop, ki razume jezik kot ogledalo pomena, ki reflektira oziroma odseva že obstoječo in določeno resnico o zunanjem svetu. Pomen je namreč že vsebovan v samem predmetu, dogodku, ideji. Opisano teorijo imenujemo tudi mimetična (Hall 2004, 45). Reflektivna teorija reprezentacije ni uporabna v vseh primerih, saj pojasni le ikonske znake, ki vsaj deloma posnemajo obliko in strukturo stvari, na katero se nanašajo (na primer fotografija, risba). Vendar obstajajo tudi pojmi, podobe in besede, ki s stvarmi, na katere se nanašajo, nimajo neposredne zveze in jih Hall imenuje indeksični znaki. Na primer črke k, a, m, e, n, ki tvorijo besedo »kamen«, niso neposredno povezane z materialnim predmetom. Odnos med znakom, konceptom in predmetom je arbitraren. To postane jasno, če upoštevamo dejstvo, da Angleži uporabljajo za isti predmet in koncept besedo »stone«. Ljudje konstruiramo in utrdimo pomen s pomočjo koda, ki določi povezavo med našim konceptom in jezikom (Hall 2004, 40–42).

V tem kontekstu Charles Sanders Peirce razdeli znake na tri vrste: ikone, indekse in simbole. Ikona je znak, ki je podobna svojemu predmetu. Ikonične so recimo fotografije, ki upodabljajo podobo določene stvari, vendar se hkrati zavedamo, da fotografija še ni stvar sama. Druga kategorija znakov so indeksi, ki imajo neposredno zvezo s svojim predmetom. Na primer dim je indeks ognja. Zadnja oblika znaka je simbol. Jezik je najbolj očiten simbolični znak, saj je njegova povezava s tistim, kar predstavlja, stvar konvencije, sporazuma ali pravila. Prav tako je simbol rdeči križ (Peirce v Fiske 2005, 60–61).

Če povedano prenesem na področje filma, pa Jovan Jovanović doda, da ima filmski kader<sup>1</sup> lahko status vseh treh naštetih vrst znakov. Poleg tega, da je sam po sebi znak

---

<sup>1</sup> Kader: Del filma, ki ga določajo parametri velikosti, gibljivosti, trajanja, snemalnega kota in gledišča. Kader je bil »enota« filma in obenem zgodovinska spremenljiv pojem, ki je izvorno povezan s prehodom od enega na dva ali več posnetkov (Kavčič in Vrdlovec 1999, 295-296).

(vizualno – avditivni znak), filmska slika vsebuje še vrsto drugih vrst znakov iz drugih semioloških polj, kot so dejanja, mimika, geste, moda, arhitektura, predmeti s simboličnimi pomeni itd. (Jovanović 2008, 100).

Drugi pristop, ki ga bom opredelila, Hall imenuje intencionalni in trdi, da govorec oziroma avtor preko jezika svetu vsili svoj pomen. Besede pomenijo to, kar njihov avtor meni, da pomenijo. Tovrstna teorija reprezentacije je pomanjkljiva. Posameznik namreč ne more biti edini vir produkcije pomena v jeziku, saj bi to pomenilo, da se vsak posameznik lahko izraža v svojem jeziku, kar pa ne omogoča komunikacije med ljudmi. Za razumevanje so potrebna skupna lingvistična pravila, kodi in konvencije (Hall 2004, 45).

Tretji pristop k razumevanju reprezentacije je za moje nadaljnje delo najpomembnejši. Hall ga imenuje konstruktivistični pristop in zavrača prvi dve teoriji. Osredotoči se na družbene vidike jezika in komunikacije. Stvari same po sebi nimajo pomena, ampak smo ljudje tisti, ki konstruiramo pomen tako, da uporabljamo sistem reprezentacij, konceptov in znakov. Ne smemo namreč zamenjevati materialnega sveta, v katerem obstajajo stvari in ljudje, s simbolnimi praksami, prek katerih delujejo reprezentacija, pomeni in jezik (Hall 2004, 46). Ali kot pravi Breda Luthar (2002, 352): »Reprezentacija je vedno del procesa družbene konstrukcije realnosti, ne pa odraz realnosti.« Se pravi, da je realnost vedno konstruirana.

Glede na to, da ima jezik pomembno vlogo pri konstrukciji pomenov, bom v nadaljevanju predstavila avtorja, ki se je podrobneje ukvarjal z jezikom in njegovo vlogo pri konstrukciji realnosti.

### **2.1.3 FERDINAND DE SAUSSURE**

Orisala bom teze lingvista Ferdinanda de Saussura, ker je pomemben zaradi svojega pogleda na reprezentacijo in prispevka k razvoju semiotike preko njegove kompleksne teorije jezika. Poudarjal je uporabo jezika kot temeljnega sistema, ki ga ljudje uporabljamo za medsebojno sporazumevanje (Lacey 1998, 56–57; Stankovič 2002, 29; Hall 2004, 51). Saussure (1997, 27) navaja, da je »jezik sistem znakov, ki izražajo ideje,

zato ga je mogoče primerjati s pisavo, z abecedo gluhtonemih, s simboličnimi obredi, z oblikami vljudnosti, vojaškimi signali itn. le da je med vsemi temi sistemi jezik najpomembnejši.« Torej je jezik sistem znakov, ki ga ustvarimo ljudje.

Saussure na začetku znak razdeli na označevalec in označenec. Označevalec predstavlja formo oziroma fizično podobo stvari (dejanska beseda, slika, fotografija), označenec pa predstavlja mentalni koncept oziroma idejo, s katero je ta forma povezana (Lacey 1998, 57; Stankovič 2002, 29; Hall 2004, 51). Pri tem je pomembno, da je povezava med označevalcem in označencem povsem arbitrarna, kar pomeni, da med njima ne obstaja neka naravna povezava. Se pravi, da med posamezno besedo in konceptom, ki ga označuje, ne obstaja nobena nujna zveza (Turk 1997, 284; Stankovič 2002, 29; Hall 2004, 51; Fiske 2005, 65–66). Navedla bom primer. Za označitev koncepta ženskosti bi lahko uporabljali naključni niz besed, kot na primer brč ali vhm. Saussure pravi, da je za pomen neke besede bistvena njena razlika od neke druge besede. Najpreprostejši način določanja razlike pa so binarna nasprotja (Stankovič 2002, 29; Hall 2004, 51). Peter Stankovič ponazori koncept binarnih nasprotij na konceptu moškega, ki dobi pomen šele, ko ga razumemo na osnovi njegove razlike nasproti konceptu ženske (Stankovič 2002, 29). Hall na koncu opozori, da so pomeni podvrženi spremembam, tako v različnih kulturnih kontekstih kot v različnih zgodovinskih obdobjih. S tem pa se reprezentacija odpre novim interpretacijam resničnosti. Pri interpretaciji je potrebno pomen dejavno brati, pri čemer prihaja do nenehnega uhajanja pomena (Hall 2004, 52–53).

Za zaključek naj povem, da je pomen Sausserjevega dela v tem, da je predvidel, da bi bilo mogoče načela strukturalizma uporabiti za analizo o kulturi na sploh, saj je kultura prav tako strukturirana kot jezik in jo lahko analiziramo kot posebni jezikovni sistem. Na podlagi teh napotkov so teoretiki razvili semiotično metodo za raziskovanje kulture (Hall v Stankovič 2002, 31).

S Sausserjevo teorijo jezika so se odprle nove možnosti za raziskavo kulture, zato bom v naslednjem poglavju opisala delo teoretika, ki je razvil nov pogled na kulturo.

#### 2.1.4 ROLAND BARTHES

Navedla bom ugotovitve Rolanda Barthesa, ki je izhajal iz Saussurjeve teorije jezika ter oblikoval nov pristop za analizo kulture, imenovan semiotika. Njegova glavna ideja je, da različni kulturni artefakti izražajo pomen s pomočjo znakov, zato jih moramo analizirati na enak način kot jezik (Stankovič 2002, 34; Hall 2004, 56). Povedano z drugimi besedami, Barthes je analiziral različne pojave popularne kulture tako, da jih je obravnaval kot znake, skozi katere sporočajo pomen (Hall 2004, 56).

Na začetku svoje teorije Barthes poleg že poznanih konceptov označevalca in označenca vpelje še drugo, višjo raven oblikovanja pomenov. Prvo raven imenuje raven denotacije, drugo pa raven konotacije. Denotacija se nanaša na opisno oziroma dobesedno plat podobe (na primer »osel«), medtem ko konotacija povezuje podobo s splošnimi prepričanji, verovanji, ideološkimi okvirji in vrednostnimi sistemi v določeni kulturi (na primer »neumni človek«) (Hardt 2002, 323–325; Stankovič 2002, 34; Hall 2004, 59; Fiske 2005, 95–96). Predstavila bom primer, ki ga navaja Hall, in sicer besedo »kavbojke«. Omenjena beseda (označevalec) in stvar, na katero se nanaša (označenec), na ravni denotacije skupaj tvorita znak za določen kos tkanine, sešit na določen način, medtem ko na ravni konotacije ta znak predstavlja označevalec, ki nosi v sebi širši kulturni pomen sproščenosti in neformalnosti (Hall v Stankovič 2002, 34; Hall 2004, 59).

Še en primer denotacije in konotacije predstavi Jovanović pri semiološki analizi filma. Denotacija v filmskem kadru pomeni, da je kamera posnela določen del realnosti, ki je zaznavna. Filmski kader na denotativni ravni ni mehanična reprodukcija fizične realnosti, ker je sestavljen iz filmskih parametrov (velikost planov<sup>2</sup>, kompozicija kadra, koti snemanja, gibanje kamere, vrsta zvoka in luči). V kadru najdemo vizualne in slušne zaznavne dražljaje, ki samo spominjajo na podobne dražljaje iz realnosti. To pomeni, da na denotativni ravni filmski kadri komentirajo fizično realnost in sugerirajo določene zaključke o filmski vsebini. Po drugi strani pa konotacija v filmu nastane v procesu

---

<sup>2</sup> Plan: Parameter kadra, ki z razdaljo kamere do snemalnega objekta določa njegovo velikost v sliki; pri tem gre za objekt, ki je izostren, medtem ko neizostreni deli slike ne spadajo v plan. Obstajajo različni plani: daljni plan, splošni plan, polsplošni plan, srednji plan, ameriški plan, bližnji plan, veliki plan, detalj (Kavčič in Vrdlovec 1999, 466).

montaže<sup>3</sup>, saj denotativnim vrednostim kadra dodaja konotativne vrednosti. S tem, po mnenju Jovanovića, ustvarjamo filmsko realnost (Jovanović 2008, 101).

Če nadaljujem, Barthes drugo raven označevanja, ki vsebuje interpretacijo, imenuje raven mita. Pri tem opozori, da se organizacija smisla na ravni konotacije ne dogaja naključno, ampak na način, ki odraža razmerja moči v danem zgodovinskem trenutku. Miti so produkt družbenega razreda, ki je dosegel nadvlado v določenem času in prostoru. Pomeni, ki jih oblikujejo njihovi miti, vsebujejo to zgodovino, toda zaradi njihovega delovanja kot miti skušajo to zanikati in predstaviti svoje pomene kot naravne in ne historične. V tem smislu mit spremeni kulturo v naturo (Stankovič 2002, 35; Hall 2004, 59–60; Fiske 2005, 97–99).

John Fiske poda nazoren primer, kako se preko mita kulturni konstrukt spremeni v naravno danost. Opiše v moderni družbi trdno zasidran mit, da so ženske po naravi boljše negovalke od moških, zato je njihovo naravno mesto doma, kjer skrbijo za otroke in nudijo oporo možu, medtem ko on igra naravno vlogo oskrbovalca materialnih dobrin. S tem, ko mit predstavi te pomene kot dele narave, prikrije njihov zgodovinski izvor. Naredi jih za univerzalne, zato se zdijo ne samo nespremenljivi, temveč tudi pravični (Fiske 2005, 98–99).

Če povzamem, je Barthes naredil velik premik v analizi sodobne kulture, saj je v postopek razumevanja znakov vključil dimenzijo družbene moči in s tem pokazal, da ideologija močno vpliva na interpretacijo pomenov. V naslednjem poglavju bom zato natančneje obravnavala koncept ideologije.

### **2.1.5 IDEOLOGIJA**

Na začetku naj povzamem misli Petra Stankovića, ki pravi, da je pojem ideologije v osnovi Karl Marxov koncept, ki pa so ga kasneje različni avtorji, med njimi Althusser, Gramsci in Foucault, razvili v različne smeri. Skupni imenovalec teh različnih izpeljav

---

<sup>3</sup> Montaža: Kreativni in tehnični proces povezovanja filmskih in zvočnih posnetkov v določenem zaporedju, medsebojnih odnosih in trajanju. V igranem filmu montaža podpira pripoved oziroma je sama pomembno sredstvo filmske naracije. Njena osnovna funkcija v t.i. narativnem filmu je ta, da naredi povezave med kadri čim bolj tekoče (Kavčič in Vrdlovec 1999, 385–389).

je razumevanje ideologije kot tiste interpretacije resničnosti, ki se predstavlja kot splošna in edina prava, a je v resnici sredstvo za ohranjanje oblasti vladajočih družbenih skupin (Stankovič 2002, 348).

Pričela bom z Marxom, ki definira ideologijo kot lažno zavest oziroma izkrivljeno družbeno zavest, s katero vladajoči razred vzdržuje nadvlado nad delavskim razredom. Ker vladajoči razred nadzoruje produkcijska sredstva, ima nadzor nad prevladujočimi idejami in vrednotami v družbi in tako ohranja izkoriščevalske družbene odnose. Izkoriščeni delavec na podlagi ideologije, ki mu je na voljo, interpretira svoj položaj kot normalen oziroma naraven (Stankovič 2002, 22–23). Po drugi strani pa Jorge Larrain opozori, da ne smemo pojem ideologije pri Marxu vzeti dobesedno, saj ne gre za to, da bi člani vladajočega razreda zavestno zavajali člane podrejenega razreda, ampak sistem deluje na bolj abstraktni ravni (Larrain v Stankovič 2002, 23). Ros Ballaster pa nasprotno pravi, da naj ideologijo razumemo kot sklop prepričanj in reprezentacij družbene realnosti, ki služi interesom vladajočega razreda, ki so bolj ali manj namerno vsiljeni podrejenim skupinam z namenom, da bi preprečili nepokorščino ali upor (Ballaster 2004, 250).

Filozof in marksist Louis Althusser je koncept ideologije nadgradil s tezo relativne avtonomije ideologije. Althusser meni, da za reprodukcijo kapitalizma ne zadostuje zgolj reprodukcija materialnih pogojev, potrebna je tudi reprodukcija delovne sile. Delavca je potrebno poučiti o ideologiji delavstva, kar opravljajo ideološki aparati države (IAD: šolski, družinski, cerkveni, pravni sistem, sindikati, politične stranke in mediji), ki omogočajo strinjanje z vladajočim sistemom. Za vsem tem stojijo prisilni ali represivni aparati države, kot so policija, vojska, pravni sistem in državno kaznovanje. IAD razumemo kot naravne dele družbe, ki s pomočjo ideologije posameznike interpelirajo v specifične subjekte (matere, učence, vernike, gledalce ipd.). Subjekt je tako avtonomen v zelo ozkem segmentu svojega delovanja, saj je v resnici podrejen ideologiji, ki je tako uspešna prav zaradi iluzije svobode, ki jo dopušča posamezniku (Althusser 2000, 61; Benton v Ballaster 2004, 252).

Poleg tega je pomembna trditev Halla, ki opozarja na način, kako se ideologija predstavlja kot naravna. V tem kontekstu je pomembno razumevanje vloge zdravega razuma, v katerem se zrcalita dominantna ideologija in hegemonija. Zdrav razum ni



človeška genetska predispozicija, temveč družbeni konstrukt, ki odraža dominantno ideologijo. Moč ideologije je v njeni zmožnosti, da se predstavlja kot naravna in zdravorazumska (Hall v White 1992, 170; Lacey 1998, 109).

Nadaljevala bom s predstavitvijo avtorja, ki je uvedel nov koncept na področju raziskovanja ideologije.

#### 2.1.5.1 HEGEMONIJA

Antonio Gramsci s konceptom hegemonije pojasni, kako vladajoči razred ohranja družbeno kontrolo. Gramsci meni, da pri hegemoniji ne gre za nasilje nad podrejenimi, ampak za njihovo prostovoljno privolitev v vladanje s strani nadrejenih razredov. Ključno vlogo pri reprodukciji obstoječih družbenih odnosov ima ideologija, ki se vzpostavlja s privolitvijo v posebna stališča in interese vladajočega razreda, ki jih sprejme celotna družba, kot svoje lastne univerzalne interese. Gramsci poudari, da je kultura prostor, kjer se odvijajo boji za prevlado različnih ideoloških konstruktov. Kulturna dominacija se namreč oblikuje s pridobivanjem strinjanja podrejenih, pri čemer lahko nastanejo proti-ideologije (Stankovič 2002, 25; Debeljak 2002, 97–103). Hegemonija torej ni nekaj stabilnega in stalnega, temveč je neprestano podvržena delovanju protihgemonij.

Če pogledam v medijske študije, se koncept hegemonije, po navedbah Nicka Laceyja uporablja za prikazovanje, kako je skozi medijska besedila mogoče vzpostaviti dominantno ideologijo. Za primer avtor navaja položaj žensk v zahodni družbi. Ženske so pravno formalno enake moškim, vendar so v družbeni realnosti v podrejenem položaju. Ta položaj je delno posledica medijskih reprezentacij spolov, v katerih so moški predstavljeni kot močni in dinamični, ženske kot šibke in pasivne. Čeprav se mnogi s takšnimi reprezentacijami ne strinjajo, te ostajajo močan socializacijski dejavnik. Lacey meni, da je subordinacija žensk del patriarhalne buržoazne ideologije in hegemonija naturalizira te ideološke reprezentacije (Lacey 1998, 113).

Naj dodam, da se v feministični teoriji, kot trdi Rosi Braidotti, ideologija nanaša na patriarhalni sistem reprezentacije spola in konkretnije na mite in podobe, ki oblikujejo

ženskost (Braidotti 1998, 59). Majda Hrženjak doda, da feministična teorija negativno vrednoti mit, ker mit s poudarjanjem razlik med moškim in žensko uteleša vrednote, ki moškimi omogočajo večjo oblast v družbenem življenju in s tem zagotavlja nespremenljivost konkretne urejenosti družbe. Miti namreč opravičujejo prakso moške nenaklonjenosti do žensk (Hrženjak 1998, 114–115). Mit je centralen pri konstituciji in reprezentaciji individualne ali skupinske identitete, kot so na primer regije, narodi, rase in nenazadnje spol (Hrženjak 1998, 117).

Hegemonija ima vpliv na oblikovanje in vzdrževanje določenih kulturnih konceptov. Naslednji avtor, ki ga bom opisala, je analiziral vpliv diskurza na kulturne prakse.

#### 2.1.5.2 DISKURZ

Kot sem prikazala v zgornjem poglavju, so se strukturalisti (Saussure, Barthes) osredotočili na vpliv lingvističnih in njim podobnih sistemov, na jezik in kulturo (Storey 1994, 77–78). Poststrukturalisti, med njimi tudi Michel Foucault, so šli korak naprej, saj so polje raziskovanja razširili in se ukvarjali z vplivom, ki ga ima diskurz na kulturne prakse. Foucaulta je zanimala proizvodnja vednosti (namesto zgolj pomena) prek diskurza (namesto jezika) (Hall 2004, 63–64). Bistvo njegovega napredka je, da upošteva zgodovinske razsežnosti diskurza. Foucaultovi ključni koncepti so diskurz, oblast in produkcija vedenja (Hall 2004, 64).

Cousins in Hussain pravita, da diskurz definira in proizvede objekte vedenja. Pove, na kakšen način lahko o temi govorimo, razmišljamo in ravnamo v praksi. Tako kot diskurz določi načine, na katere o temi govorimo, pišemo in se obnašamo, tudi omeji druge načine razmišljanja in obnašanja v zvezi s temo. Diskurz nikdar ni sestavljen zgolj iz ene trditve, enega besedila, dejanja ali vira. Običajno diskurz sestavljajo množica besedil, dejanj, pojmovanj, ki se nanašajo na isti objekt in podpirajo enake strategije, institucionalne ali politične smeri, takrat jih Foucault imenuje diskurzivne formacije (Cousins in Hussain v Hall 2004, 65).

Foucault ne zanika materialnega obstoja stvari v svetu, meni le, da nič nima pomena zunaj diskurza. Institucije, kot so pravo, medicina, politika, imajo sebi lastne diskurze,

ki predvidevajo različne poglede na svet in uporabljajo različno terminologijo (Lacey 1998, 106; Foucault v Hall 2004, 65).

Hall meni, da so v različnih zgodovinskih obdobjih diskurzi proizvedli različne oblike vednosti, objekte in subjekte, ki so se od obdobja do obdobja razlikovale, ne da bi med njimi nujno obstajala neka kontinuiteta (Hall 2004, 67). Če se ustavim pri Foucaultovem primeru pojmovanja homoseksualnosti, je razvidno, da se pojem v zahodni družbi pojavi v določenem zgodovinskem obdobju, čeprav je kot seksualna oblika vedenja obstajal že prej. Vendar je bil homoseksualec, kot posebna vrsta družbenega subjekta, proizveden znotraj moralnega, pravnega, medicinskega in psihiatričnega diskurza konec devetnajstega stoletja v kontekstu teorij o spolni perversiji (Weeks v Hall 2004, 67). Podobna transformacija se zgodi pri pojmovanju histerije pri ženskah.

John Storey trdi, da je Foucaulta zanimal odnos med vednostjo in oblastjo. Menil je, da vedenje deluje kot orožje oblasti. Ugotavljal je, kako oblast deluje skozi diskurz in kako je diskurz vedno zakoreninjen v odnosih oblasti (Storey 1994, 78). Oblast torej odloča, kdaj in kako bo določeno vedenje uporabljeno. Skupaj prevzameta nadzor nad produkcijo resnice na način, da oblast določenemu vedenju dodeli funkcijo resnice tako, da v določenem družbenem kontekstu to tudi postane (Hall 2004, 69).

Foucault je pomemben, ker zavrne tradicionalno pojmovanje oblasti. Do nastopa poststrukturalizma je namreč prevladovalo prepričanje, da je oblast koncentrirana v enem viru (vladajočih skupinah, državi, suverenu) in deluje zgolj v eni smeri - od zgoraj navzdol. Foucaultova pozitivna opredelitev oblasti se nanaša na teze, da oblast ni v posesti nekoga, nasprotno, vanjo smo vsi ujeti. Oblast ni povezana niti z represivnimi aparati države, niti z ideološkimi aparati države. Nanjo naj gledamo kot na produktivno mrežo, ki ustvarja diskurze, povzroča ugodje in oblike vednosti. Oblasti se potemtakem ne da lokalizirati, saj nima središča, temveč moramo o njej razmišljati lokalno in regionalno (Storey 1994, 78; Bahovec 2002, 181; Hall 2004, 70).

Ugotovitve Marxa, Althusserja, Gramscija, Halla in Foucaulta o vplivu ideologije na človeško razmišljanje so za moje diplomsko delo pomembne, saj me zanima, kako kulturni produkti, med njimi film, reprezentirajo družbeno realnost in različne družbene

skupine, predvsem ženske. Pri moji analizi je pomembno tudi poznavanje procesa, kako nastajajo stereotipi.

### 2.1.6 STEREOTIPI

V nadaljevanju bom opisala, zakaj je pri procesu reprezentiranja pomembna analiza stereotipov. Medijske reprezentacije namreč konstruirajo resničnost tako, da predstavijo določene družbene skupine (ženske, temnopolte, homoseksualce ... ) z značilnimi lastnostmi, ki naj bi jim bile od nekdaj dane, vendar so le-te v resnici le stereotipna pojmovanja. Preko stereotipov je v procese označevanja vpisana moč.

Po Graeme Burtonu pojave, ki nas obdajajo, reduciramo na tipe, stereotipe in arhetipe (Burton 1997, 106). Tipiziranje je prvi opredelil Richard Dyer, ki meni, da se brez tipov ne bi mogli orientirati v svetu. S pomočjo klasifikacij stvari, dogodke in osebe povezujemo s podobnimi stvarmi, dogodki in osebami, kar nam pomaga pri učinkovitem delovanju v svetu. Zamudno bi namreč bilo, če bi morali vsako stvar na novo interpretirati od začetka (Dyer v Stankovič 2005, 19).

Tipi še nimajo značilnosti stereotipov. Slednji predstavljajo poenostavljene, lahko zapomnljive poteze človeških podob, značajev in idej. Stereotip je neka vrsta tipov, vendar s to razliko, da reducirajo kompleksnost posameznikov na nekaj površinskih in ključnih lastnosti ter nato te reducirane podobe fiksirajo kot nekaj naravnega. Pri stereotipih gre za proces pripisovanja lastnosti posameznikom na osnovi njihove skupinske pripadnosti, ne pa na osnovi individualnih značilnosti in posebnosti. Kar stereotipi predstavljajo, niso prepričanja, ki temeljijo na realnosti, ampak ideje, ki odsevajo distribucijo moči v družbi. Posledično se ponavadi nanašajo na šibkejše in podrejene družbene skupine. Začrtajo mejo med normalnim, naravnim in nenormalnim, nenaravnim ter s tem izključujejo vse, kar je drugačno, nekonvencionalno. Stereotipi služijo za urejanje naše realnosti v lahko razumevajočo obliko in so pomemben del pri razumevanju družbe (Ule 1997, 157; Lacey 1998, 135; Dyer v Stankovič 2005, 19).

Ogledala sem si primer stereotipa neumne blondinke, ki je pogosto prisoten v medijih. Lacey pravi, da gre za družben konstrukt, saj je jasno, da inteligenca in barva las nista v

nikakršni zvezi. Plavolaske so privlačne v državah, kjer so razmeroma redke, na primer v Veliki Britaniji, medtem ko so v Skandinaviji bolj eksotične črnolaske. Ugotovil je, zakaj so plavolaske spolno privlačnejše. Toda zakaj naj bi bile tudi neumne? Laceyjev argument je, da je v stereotip vpletena ideologija. Če bi ženska posedovala obe lastnosti - spolno privlačnost in inteligentnost, je verjetno, da bi bila dominanten partner v vsakem razmerju. Ta vloga je v meščanski ideologiji rezervirana za moškega (Lacey 1998, 139–140).

Burton pravi, da tretjo raven predstavljajo arhetipi, ki so kulturno najgloblje zasidrani tipi. Navadno gre za mitološke podobe iz zgodovine, kakršni so na primer rimski ali grški bojevniki, lahko pa so tudi del popularne kulture, na primer Superman (Burton 1995, 106).

Po mnenju Burtona reprezentacije pripomorejo k oblikovanju vedenja, da določeni ljudje pripadajo določenim skupinam. Vizualni mediji so tisti, ki vplivajo na naše dožemanje različnih kategorij in na razvrščanje ljudi vanje. Tovrstno razvrščanje postane del našega miselnega procesa, ki ga uporabljamo pri ocenjevanju ljudi v realnem svetu in svetu vizualnih medijev (Burton 1995, 106–107). Rosalind Coward gre še naprej, saj meni, da reprezentacije v medijih pomagajo pri nastajanju miselnih vzorcev, ki so praviloma reproducirane s strani velikih mednarodnih medijskih podjetij. V zahodni družbi z njimi upravljajo beli moški srednjih let, ki skozi produkcijo medijskih vsebin vzpostavljajo svojo hegemonijo (Coward 1989, 61).

Ugotovila sem, da ljudje s pomočjo stereotipov kompleksnost sveta poenostavimo, zato da ga lažje obvladujemo. Vendar je pri oblikovanju stereotipov prisoten boj za distribucijo moči v družbi. V naslednjem poglavju se bom osredotočila na eno od družbenih skupin, ki so pogosto v množičnih medijih, med njimi filmu, reprezentirane na stereotipni način, to je ženske.

### **2.1.7 REPREZENTACIJE ŽENSK V AMERIŠKEM FILMU**

V sledečem poglavju bom orisala trditve Petra Lehmana, Williama Luhra in Myre Macdonald. Peter Lehman in William Luhr sta predstavila nekatere od običajnih

načinov, kako so ženski liki reprezentirani v ameriških filmih in poudarila nekatere kulturne predpostavke o ženskosti (Lehman in Luhr 2003). Myra Macdonald pa je s pomočjo Barthesove definicije mita prepoznala mite o ženskah v medijskih reprezentacijah (Macdonald 1995).

Po mnenju Lehmana in Luhra so ženske pogosto reprezentirane v filmih kot bodisi dobre, vestne matere oziroma žene ali pa kot neodvisna in seksualna bitja. Ta polarizacija žensk se imenuje dihotomija mater/vlačuga, ki namiguje, da so ženske, ki ne nastopajo v tradicionalni materinski vlogi, vlačuge po duši, če ne po poklicu. Seksualna ženska je običajno reprezentirana kot nevarna sebi in/ali moškemu (Lehman in Luhr 2003, 266). Filmi, kot so *Poštna kočija* (*Stagecoach*, John Ford, 1939), *Vročje je* (*The Big Heat*, Fritz Lang, 1953), *Usodna privlačnost* (*Fatal Attraction*, Adrian Lyne, 1987) in *Sostanovalka* (*Single White Female*, Barbet Schroeder, 1992) opozarjajo tako moške kot ženske na nevarnosti, ki jih prinašajo neodvisne seksualne ženske, zato jih podredijo moškim, ali jih kaznujejo s smrtjo. Ženske, ki živijo zunaj družbenih omejitev, so potemtakem hudobne in nevarne za moške (Lehman in Luhr 2003, 267). Ženska ima v ameriškem filmu na izbiro dve nasprotujoči si vlogi, lahko je ali mater ali vlačuga, vmesne izbire ni. Resnične ženske v realnem življenju prevzemajo obe vlogi in še številne druge.

Macdonaldova postavi podobno predpostavko, ko govori o mitu o ženski kot uganki in grožnji ter o mitu o ženski kot skrbni in razdajajoči osebi. Mit o ženski kot uganki in grožnji žensko predstavlja kot iracionalno, nerazumljeno, nedoumljivo in nevarno. Ženska naj bi nosila masko, za katero se skriva nevarnost, grožnja in skrivnost. Moški nikoli ne vedo, kakšni so njeni načrti. Avtorica jo opiše kot fatalno in manipulativno žensko, ki moške prepriča v svojo iskrenost in naklonjenost (Macdonald 1995, 1051–30). Mit o ženski kot skrbni in razdajajoči osebi nasprotno predpostavlja, da naj bi ženska imela naravni dar za razumevanje in negovanje. Ženske naj bi imele bolj razvite sposobnosti za negovanje drugih, za dajanje emocionalne podpore, za sodelovanje, za poslušanje drugih in za urejanje odnosov med ljudmi. Macdonaldova kot glavno ikono skrbne ženske v zahodni kulturi razume lik matere (Macdonald 1995, 132–133).

Moški tradicionalno veljajo za bolj aktivne v naši kulturi kot ženske, trdita Lehman in Luhr, zato ni presenetljivo, da ta globoka kulturna delitev na aktivnega moškega in pasivno žensko vpliva tudi na pripovedno strukturo filmov. Aktivnost ženske se razlikuje glede na žanr<sup>4</sup> filma. Na primer v mnogih ameriških akcijskih filmih ženska nudi le oporo glavnemu junaku in sama ne posega v dogajanje. Drugače je v dramah ali romantičnih komedijah, kjer ženske bolj vplivajo na razvoj dogajanja. Vidimo, da je ženska aktivnost omejena na področje romance in/ali družine (Lehman in Luhr 2003, 268).

Lehman in Luhr nadaljujeta, da sta dihotomija matere/vlačuge in delitev na aktivno/pasivno povezani z usodo, ki čaka tiste ženske, ki so na začetku filma izven kontrole moških. Običajno mislimo, da sta reševanje ali kaznovanje nekoga dve nasprotujoči si dejanji; prvo je prijazno in humano, drugo je negativno in kruto. Vendarle sta si ti dve usodi za neodvisne ženske v hollywoodskih filmih podobni, saj obe vodita k odpravi njihovega neodvisnega položaja. Smrt je pogosta oblika kaznovanja za zelo seksualne ženske. Prav tako ljubezen v mnogih filmih deluje kot oblika moči, ki pogosto dobesedno v imenu zakona podjarmi ženske (Lehman in Luhr 2003, 269–270).

Macdonaldova doda mit o ženski kot seksualnem objektu, ki predpostavlja žensko kot seksualen, atraktiven in šarmanten objekt, ustvarjen za zadovoljevanje moških poželjenj. Prav tako predpostavlja, da je seksualnost in zapeljevanje moških vpisana v ženskih genih (Macdonald 1995, 163–164). Za moške naj bi bile seksualne in privlačne ženske le predmeti za njihovo igro. Ženska kot objekt pogleda, užitka in fantazij se pogosto pojavlja v različnih popularnih tekstih, vendar ta diskurz o ženskosti ni omejen le na njih, saj se je oblikoval že veliko prej v zahodni umetnosti (Macdonald 1995, 31).

Lehman in Luhr na temo seksualnosti ženske trdita, da večina filmov ne predstavlja moškega in ženskega telesa na enak način. Običajno so bila ženska telesa bolj pogosto prikazana na erotičen način kot moška telesa. S pomočjo kostumov, osvetlitve in posnetkov iz bližine se izvede razdrobitev ženskega telesa in poudari le en del njenega

---

<sup>4</sup> Žanr: Model fikcijskega filma, ki opredeljuje skupne značilnosti večjega števila konkretnih del; sistem norm, konvencij, tematskih in formalnih zakonitosti, ki omogoča tipološko klasifikacijo posameznih filmov glede na njihove skupne poteze (Kavčič in Vrdlovec 1999, 676–677).

telesa. Nekatere igralko so identificirane z deli njihovih teles. Na primer Betty Grable je bila poznana po svojih nogah. To precenjevanje dela ženskega telesa imenujemo fetišizem (Lehman in Luhr 2003, 270).

Lehman in Luhr dodata, da fetišiziranje ženskega telesa nima le očitno seksualnega namena, ampak deluje kot objektivizacija ženskega telesa za vizualni užitek moških. Kot primer navedeta film *Flashdance* (Adrian Lyne, 1983). Glavni lik filma je neodvisna, močna in odločna ženska. V prizoru, ko v svojem stanovanju trenira ples, je oblečena v modna in obenem erotična oblačila, kar iz njene osebne dejavnosti naredi pretvezo za prikaz spektakla iz njenega telesa. Namesto, da bi bila videti, kot da trdo dela za doseg svojih ciljev, je videti kot seksualna fantazija (Lehman in Luhr 2003, 271). Podoben primer najdemo v filmu *Lara Croft: Tomb Raider* (Simon West, 2001), kjer je pogumna, iznajdljiva in spretna ženska v večini prizorov, tudi v prizorih bojevanja, oblečena v oprijeta oblačila, ki poudarjajo njeno ženstveno telo in je tako spremenjena v objekt pogleda.

Prav tako Lehman in Luhr dodata, da je včasih v zgodbo filma vključeno erotično razkazovanje ženskega telesa, tako da se določen prizor odvija v klubu. Goli prizori ponazorijo vzorce erotičnega razkazovanja ženskih teles, saj se običajno pojavljajo bolj pogosto kot moški goli prizori oziroma v primerih, ko prizor vsebuje telesa obeh spolov, je običajno prikazanega več golega ženskega telesa in dlje časa. Pogosto postanejo prizori spolnega odnosa ali podobni prizori, kot je tuširanje, pripovedna pretveza za podaljševanje pogleda na žensko telo. Film *Sostanovalka* vsebuje primere obojega (Lehman in Luhr 2003, 270).

Po drugi strani Macdonaldova oblikuje mit o ženski skozi telo. Avtorica meni, da je bilo telo v zgodovini najpomembnejši del ženske identitete in da ženske še danes same sodelujejo v sistemu moške kreacije. Moški namreč odločajo, kakšno telo je pravo, katera ličila so primerna, kakšna frizura in obleka jim pristoji. Ta mit nas prepričuje, da mora ženska videti urejena ter mora poizkušati prikriti starost, medtem ko moški svoj status gradi brez vseh teh lastnosti (Macdonald 1995, 195). Macdonaldova zaključuje, da je vlaganje žensk v njihov zunanji videz ključni pokazatelj njihove identitete, ki tako reprezentacijo telesa postavlja v ospredje pri definiranju ženskosti (Macdonald 1995, 192).



V prvem poglavju teoretičnega dela diplomskega dela sem ugotovila, da je reprezentacija proces, kjer s pomočjo znakov povežemo mentalne koncepte s stvarmi, ki predstavljajo te koncepte in da smo ljudje tisti, ki konstruiramo pomen. Organizacija smisla na ravni konotacije se ne dogaja naključno, ampak na način, ki odraža razmerja moči v danem zgodovinskem trenutku. Miti so produkt družbenega razreda, ki je dosegel nadvlado v določenem času in prostoru. Pri hegemoniji ne gre za nasilje nad podrejenimi, ampak za njihovo prostovoljno privolitev v vladanje s strani nadrejenih razredov. Diskurz pove, na kakšen način lahko o temi govorimo in razmišljamo ter ravnamo v praksi, prav tako pa tudi omeji druge načine razmišljanja in obnašanja v zvezi s temo. Stereotipi reducirajo kompleksnost posameznikov na nekaj površinskih in ključnih lastnosti ter nato te poenostavljene podobe prikažejo kot nekaj naravnega. Prav tako odsevajo distribucijo moči v družbi. Ženske so pogosto reprezentirane v filmih bodisi kot dobre matere oziroma žene bodisi kot seksualna bitja. Moški so v filmih predstavljeni kot aktivni, ženske pa kot pasivne. Prisoten je mit o ženski kot seksualnem objektu, ki predpostavlja žensko kot seksualen in atraktiven objekt.

V drugem poglavju teoretičnih izhodišč diplomskega dela bom opisala feministično filmsko teorijo, ki se ukvarja s tem, kako film reproducira patriarhalni družbeni red in ohranja status quo.

## **2.2 FEMINISTIČNA FILMSKA TEORIJA**

V sledečem poglavju bom predstavila razvoj feministične filmske teorije od začetnih teorij odseva do tega, kako klasični pripovedni film zakriva svoje ideološke konstrukte. V tem delu bom opisala revolucionarno teorijo Laure Mulvey, ki je analizirala hollywoodski film s pomočjo psihoanalize. Nadaljevala bom s predstavitvijo feminističnega kontrafilma. Kasneje je Mulveyeva dopolnila svojo teorijo in dala večji poudarek ženski kot gledalki. Ker se je feministična filmska teorija osredotočila na teorije gledalstva, bom opisala koncepte ženske maškarade, ženskega pogleda, ženske subjektivnosti in ženske želje. Na koncu bom opisala pomanjkljivosti usmerjenosti na spolno razliko znotraj psihoanalitične filmske teorije.

Najprej bom pogledala začetke feministične filmske teorije, ki je raziskovala, kako film odseva sodobno družbo.

### 2.2.1 TEORIJA ODSEVA

Opisala bom trditve Patricije White, ki meni, da so študije podob, vlog in stereotipov o ženskah v popularnih filmih Molly Haskell in Marjorie Rosen od dvajsetih let do začetka sedemdesetih let vzorni primeri »teorije odseva«. Avtorici sta domnevali, da film »odseva« socialno realnost in da so upodobitve žensk v filmih le zrcalna podoba tega, kako družba obravnava ženske, vendar gre za izkrivljene upodobitve tega, kakšne so »resnične« ženske in kaj v »resnici hočejo«. Trdili sta, da se mora analizirati odnos med tekstom in kontekstom. Se pravi, da se mora reprezentacije ženstvenosti raziskovati v določenih zgodovinskih kontekstih. Feministične študije kritizirajo tipologijo podob o ženskah – od device, vamp ženske<sup>5</sup>, žrtve, trpeče matere do seksualnih igračk – v *mainstream* medijih, pornografiji in oglaševanju. Feministična filmska teorija prepoznava stereotipe in jih poskuša preseči – kot so morilska lezbijka, dobrodušna črna mati, tragična mulatka in azijska ženska zmaj – ter zagovarja bolj kompleksne reprezentacije. Patricia White prav tako meni, da je identifikacija tipov in splošnih konvencij pomemben korak na poti k spremembam, vendar pa postopek preproste zamenjave stereotipov s pozitivnimi podobami, ne spremeni sistema, ki jih je ustvaril (White 1998, 118).

Po mnenju Patricie White se je Haskellova distancirala od feminizma ter prezrla nebele ženske. Kljub kritikam o redukcionizmu njene študije je oblikovala nekaj uporabnih analiz o ženskah v filmih. Prepoznala je nasilje nad ženskami in marginalizacijo ženskih vlog v filmih novega Hollywooda, ki po njenem mnenju predstavljajo reakcijo na pojav feminizma in večanje ženske avtonomije (Taylor 1995, 156–157; White 1998, 118).

---

<sup>5</sup> Vamp ženska: (izraz iz ameriškega filma okrog leta 1930) zapeljivka, brezvestna, demonska lepotica; spolno privlačna ženska (Pobežin 2005).

## 2.2.2 KLASIČNI PRIPOVEDNI FILM

Feministična filmska teorija je kasneje stopila korak naprej in začela ugotavljati, kako je klasični pripovedni film vpleten v konstrukcije ideologije.

Avtorica, ki je povzročila spremembo, je bila Clare Johnston, saj je bila kritična do stališč Haskellove in Rosenove. Johnstonova je definirala film kot jezik in žensko kot znak in ne le kot neposredni prikaz realnosti. Izhajala je iz ideje mita Rolanda Barthesa, ko je proučevala mit ženske v klasičnem filmu<sup>6</sup>. Znak ženska se lahko analizira kot struktura, kod ali konvencija. Predstavlja ideološki pomen, ki ga ima ženska za moške (White 1998, 118; Johnston v Smelik 2007, 491).

Anneke Smelik meni, da se je zgodil pomemben teoretski premik od razumevanja filma kot nečesa, kar zrcali realnost, k stališču, da film konstruira ideološki pogled na realnost. Klasični film nikoli ne razkrije svojih sredstev produkcije in zato je zanj značilno, da zakriva svoje ideološke konstrukte. Potemtakem lahko klasična filmska pripoved prikazuje konstruirane podobe ženske kot naravne, realistične in atraktivne (Smelik 2007, 491). Klasična filmska pripoved je največkrat uporabljena v hollywoodskem filmu, ki pritegne množice gledalcev.

Nadaljevala bom z avtorico, ki je močno vplivala na razvoj feministične filmske teorije, Lauro Mulvey, saj je v revolucionarnem eseju Vizualni užitek in pripovedni film (*Visual Pleasure and Narrative Cinema*) s psihoanalizo pojasnila privlačnost hollywoodskega filma. To privlačnost je mogoče razložiti z idejo skopofilije, ki je po Freudu eden osnovnih gonov. Mulvey trdi, da klasični film spodbuja željo po gledanju tako, da vključi strukture voajerizma in narcisoidnosti v zgodbo in podobo. Voajeristični vizualni užitek nastane, ko gledamo drugega (osebo, lik, situacijo) kot svoj objekt, medtem ko

---

<sup>6</sup> Klasični film: Izraz se v ožjem smislu nanaša na obdobje v ameriškem filmu (1930–50), ki je znano tudi kot hollywoodski študijski sistem; v širšem pa na vse oblike neameriškega filma, ki ima hollywoodskemu podobne značilnosti. David Bordwel, Janet Steiger in Kristin Thomson so ugotovili naslednje značilnosti: 1) Zaplet navadno temelji na naslednji formuli: začetno mirno stanje, motnja, ki to stanje spremeni in sproži serijo vzorčno-posledično povezanih dogodkov, znova vzpostavljeni red. Dogajanje temelji na osebah in njihovih motivacijah. 2) Klasična hollywoodska naracija določa, da je prizor časovno-prostorsko zaprt, vzročno-posledično pa odprt. Klasična naracija ve več kot osebe in gledalcu relativno malo prikriva. 3) V klasičnem filmu Hollywooda so tudi vsa stilistična sredstva podrejena »pripovedovanju zgodbe«: tako gibanje kamere, mizanscena (razmestitev igralcev v kadru), osvetlitev in montaža gradijo povezan in konsistenten čas in prostor fabulativnega dogajanja (Kavčič in Vrdlovec 1999, 314–315).

narcisoidni vizualni užitek nastane ob identifikaciji s to podobo ali z likom v tej podobi (Mulvey 2001; Kristan 2005, 123; Smelik 2007, 491).

Mulveyeva je prišla do zaključka, da skopofilija v klasičnem filmu deli gledalce na aktivne moške in pasivne ženske. V pripovedni strukturi tradicionalnega filma je moški lik predstavljen kot aktiven in močan, okrog katerega se razvija filmska zgodba in se organizira pogled. Ženski lik je pasiven in nemočen. Ona je objekt poželenja moških likov. V ta namen je film izpopolnil vizualne mehanizme, ki prikazujejo moško željo (Mulvey 2001; Kristan 2005, 122; Smelik 2007, 491).

V nadaljevanju je Mulveyeva pojasnila načine, kako voajerizem postane, s pomočjo pripovednih in vizualnih tehnik, izključno moška domena. Znotraj filmske pripovedi moški liki svoj pogled usmerjajo proti ženskim likom. Gledalec se identificira z moškim pogledom, ker kamera snema tako iz optičnega kot tudi libidinalnega zornega kota moškega lika. Tako obstajajo tri ravni filmskega pogleda (pogled kamere, pogled med likoma in pogled občinstva), ki ženski lik objektificirajo in ga spremenijo v spektakel. V klasičnem filmu voajerizem konotira ženske kot nekaj, kar je treba gledati (»biti-gledanost«) (Mulvey 2001; Smelik 2007, 491). Dominantni film razvije nezavedne mehanizme, v katerih podobe ženske funkcionirajo kot označevalci spolne razlike, moške potrdijo kot subjekte in izdelovalce pomena. Ti mehanizmi so vdeleni v strukture pogleda in naracije skozi manipulacije časa in prostora s pomočjo filmskega jezika, kot so kamere, montaža in osvetlitev (White 1998, 119). Mulveyeva v ta namen poda primer, kako lik plesalke, katere pripovedni namen je zgolj razkazovanje, zmanjša napetost z opravičenim ogledovanjem ženske. Ker je eno od glavnih načel hollywoodskega filma pripovedni tok, so ti premori erotičnega razkazovanja potencialno zaviralni za pripovedni tok filma (Lacey 1998, 215). V ameriški filmski zgodovini obstaja nešteto filmskih prizorov, ko moški opazuje erotični ples ženske. Kot primer naj navedem filma *Resnične laži* (*True lies*, James Cameron, 1994) in *Skrivnostna ženska* (*Femme fatale*, Brian De Palma, 2002).

Po mnenju Mulveyeve obstajata skozi spolno razliko dva vidika vizualnega užitka: voajeristično-skopofilski pogled in narcisoidna identifikacija. Obe obliki črpata svoj pomen iz moči nadzora, ki jo ima moški lik, in na objektificirajo reprezentacijo ženskega lika. Po psihoanalitični razlagi je podoba ženske že v osnovi dvoumna, ker

združuje privlačnost z zbujanjem strahu pred kastracijo. Videz ženske moškega nenehno opominja na odsotnost penisa, zato predstavlja vir globokih strahov. Klasični pripovedni film je razvil dva načina za nevtralizacijo strahu pred kastracijo: znotraj pripovedne strukture ali skozi fetišizem (Mulvey 2001; Smelik 2007, 491). Na ravni pripovedi film obvlada grožnjo s kastracijo, tako da je ženski lik spoznan za krivega. Na primer v filmu *noir*<sup>7</sup> je krivda pripisana *femme fatale*<sup>8</sup>. Tudi filmi Alfreda Hitchcocka so dober primer omenjene zgodbe. Ženska »krivda« se bo razrešila bodisi s kaznovanjem ali z odrešitvijo. To pomeni, da se filmska pripoved izteče skozi dva tradicionalna konca, ki sta na izbiro ženskam: ženska mora bodisi umreti (na primer: *Psiho (Psycho)*, 1960) ali se poročiti (na primer: *Marnie*, 1964) (White 1998, 119–120).

V sodobnih hollywoodskih filmih še vedno velja, da se mora ženska na koncu filmske zgodbe poročiti z moškim, vendar to drži le v romantičnih komedijah, ne pa tudi v akcijskih filmih.

Mulveyeva trdi, da se pri fetišizmu v klasičnem pripovednem filmu nadomesti manjkajoči penis v obliki fetiša, s pomočjo pretirano pološčenega predmeta. Mulveyeva navede kot primer fetišizacijo Marlene Dietrich v filmih Josefa von Sternberga. Drug primer fetišizirane igralka je Marilyn Monroe. Freud trdi, da fetiš stoji na mestu manjkajočega penisa in fetišist zanika svoje spoznanje o pomanjkanju z vero v nadomestni objekt. Fetišiziranje ženske odvrne pozornost stran od nevarne ženske brez penisa in jo spremeni v obvladljiv predmet absolutne lepote. Fetišizem spodbuja

---

<sup>7</sup> Film *noir*: Naziv za posebno slogovno usmeritev v ameriškem filmu štiridesetih in petdesetih let. Pojem so leta 1946 vpeljali francoski kritiki, ki so videli naslednje filme: Hustonovega *Malteškega sokola/The Maltese Falcon*, 1941; *Umor, draga moja/Murder, My Sweet* E. Dmytryka, 1944; *Dvojno zavarovanje/Double Indemnity* B. Wilderja; *Žensko v izložbi/The Woman in the Window* F. Langa, 1944; in Premingerjevo *Lauro*, 1944. Glavni scenaristični vir filma *noir* je trdi detektivski roman, ki je praviloma pripovedovan z vidika zasebnega detektiva. Med preiskavo mora opredeliti svoje moralno stališče. Na film *noir* je vplival tudi sam družbeni kontekst povojne Amerike, ki je bil v znamenju hladne vojne in groženj z jedrskim orožjem, »lova na čarovnice« ter vrnitve vojnih veteranov, ki so imeli težave s prilagajanjem »novi stvarnosti«, vrh tega pa so našli ženske v raznih službah namesto doma (Kavčič in Vrdlovec 1999, 204–208).

<sup>8</sup> *Femme fatale* (»usodna ženska«): V filmu *noir* je *femme fatale* dobila svojo definicijo: a ne toliko zaradi izzivalne erotičnosti, poudarjene spolnosti, pohlepa po bogastvu, želje po neodvisnosti ali zaradi smrti, ki jo povzroča, kolikor zato, ker je postala preizkusni kamen moške identitete. Zaradi nje se dobri moške spremenijo v prešuštnike in morilce. Pojav *femme fatale* v filmu *noir* je obravnavan kot »izraz moške zaskrbljenosti zaradi vse večje ženske ekonomske in spolne neodvisnosti ter strahu moškega za njegovo mesto v spremenjeni povojni družbi«. Od tod na eni strani dominantna vloga ženske v filmu in na drugi njen neogibni poraz (Kavčič in Vrdlovec 1999, 183–184).

popredmetenje ženske podobe v filmih (White 1998, 119–120; Mulvey 2001; Smelik 2007, 492).

Lisa Taylor povzame Mulveyeve ideje s trditvijo, da v klasičnem pripovednem filmu moški gledajo in ženske so ogledovane; moški delujejo in ženske se ravnaajo po njih. Vendar kritizira Mulveyevo, ker njen zaključek poudarja moško oblast, vendar zanika razlike med definicijami moškosti in ženskosti znotraj družbe. Prav tako bolj poudarja dominacijo kot boj ali upor. Na ta način poda mnenje o ženskah kot žrtvah (Taylor 1995, 152).

Cynthia A. Freeland nasprotuje Mulveyevi, saj meni, da je njeno raziskovanje filmov omejeno, ko se naslanja na psihoanalizo. Psihoanaliza se namreč poslužuje enodimenzionalnih simboličnih interpretacij, zato reducira možna filmska branja. Prav tako psihoanalitična filmska teorija posplošuje pojma moškosti in ženskosti pri gledalcih, kar onemogoča prepoznavanje individualnih razlik (kot so razred, rasa, spolna orientiranost, starost) med gledalci, ki vplivajo na to, kako vidijo film (Freeland 2004, 746–749).

Po mnenju Laure Mulvey, trdi Polona Petek, je problem hollywoodskega filma kot ideološkega aparata države to, da se gledalec identificira z moškim akterjem filma. Moški lik v filmski zgodbi ponavlja pot ojdipovega kompleksa iz otroštva, ki je pot spolnega razvoja moškega skozi kastracijski kompleks. Rezultat tega je, da se ženska težko identificira s položajem gledalca, ki ga ponuja klasični pripovedni film. Petkova dodaja, da je klasični pripovedni film ideološki aparat patriarhije, ki družbi pomaga vzdrževati status quo, v katerem so ženske utišane, zatirane in izkoriščane. Rešitev je Mulveyjeva videla v avantgardnih filmskih praksah, ki bi opustile produkcijo vizualnega ugodja v kinu in ustvarile žensko spektatorsko pozicijo (Petek 2008a, 52). Zato bom v naslednjem poglavju predstavila feministični kontrafilm.

### **2.2.3 FEMINISTIČNI KONTRAFILM**

Kakšen naj bi torej bil feministični kontrafilm? Jill Nelmes meni, da je pri večini tedanjih feministk veljalo prepričanje, da je sprememba reprezentacije ženskosti

mogoča le tako, da se zateče k ekstremnim ukrepom in sredstvom, to je pomenilo, da se vzpostavi ženska kinematografija s sebi lastnimi kodi, konvencijami in sredstvi, ki bi bili radikalno drugačni in ki bi nadomestili dominantno kinematografijo (Nelmes 2007, 230).

Feministični kontrafilm se je navdihoval pri avantgardnem filmu in gledališču, denimo pri montažnih tehnikah Sergeja Eisensteina, pojmu potujitve (*Verfremdung*) Bertolta Brechta in moderni estetiki Jeana-Luca Godarda (Smelik 2007, 492).

Nastal je celoten korpus avantgardnih ženskih filmov, ki so skušali ženski film vzpostaviti kot radikalno drugačnega od moškega, to pa se je kazalo na primer v nekonvencionalnemu kadriranju in nekaterih drugih elementih, ki so od gledalke predvidevali konstrukcijo naracije, ki je bila razpršena. Zaradi tega je ženski film že avtomatično pristal v sferi umetniških filmov, kar je pomenilo, da zaradi svoje drugačnosti ni bil sprejet pri množičnem občinstvu (Nelmes 2007, 231).

V naslednjem poglavju bom opisala, kako se je feministična filmska teorija spoprijela z vprašanjem filmske gledalke, ki ga je prej zanemarjala.

#### 2.2.4 ŽENSKA KOT GLEDALKA

Pojem »moškega pogleda« je postal pomanjkljiv v začetku osemdesetih let, ker ni puščal prostora za gledalko ali ženski pogled. Zato je Mulveyeva v svojem kasnejšem eseju z naslovom *Poznejši domisleki o Vizualnem ugodju in pripovednem filmu* (*Afterthoughts on Visual Pleasure and Narrative Cinema*, 1981/1989) spremenljivost ženskega gledalstva načela v analizi vesterna<sup>9</sup> *Dvoboj na soncu* (*Duel in the Sun*, King Vidor, 1946). Mulveyeva je domnevala, da se gledalka ne poistoveti le s pasivno ženstvenostjo, ampak bi morda rada prevzela tudi moški zorni kot. Razdelala je pojem

---

<sup>9</sup> Vestern: Zgodovinsko ozadje, na katero je vezana mitologija vesterna, obsega sklepno fazo kolonizacije zahodnih območij ZDA (druga polovico 19. stoletja), torej čas secesijske vojne, velikega pohoda priseljencev na Zahod, zlate mrzlice v Kaliforniji in Dakoti, gradnje transkontinentalne železnice, spopadov z Indijanci, sporov okrog novopridobljenih zemljišč. Tipični junak vesterna, v značilno opravo (klobukom in škornji) odeti kavboj, je nekakšna kombinacija Ahasverja, Mojzesa, Herkula in običajnega človeka. Njegov najboljši prijatelj je konj, njegovo »orodje« so revolver, puška in laso, njegovo življenjsko okolje pa ranč, prerija in komajda zgrajeno naselje (Kavčič in Vrdlovec 1999, 644–648).

transseksualne identifikacije in gledalstva tako, da je opozorila na predojdipovsko in falično fantazijo omnipotence, ki je pri dekletih enako aktivna kot pri dečkih in je zato iz freudovske perspektive pravzaprav »možata«. Mulveyeva ugiba, da gledalke morda sprejmejo maskulinizacijo položaja gledalca v hollywoodskem filmu, ker jim pomeni odkritje izgubljene plati njihove spolne identitete (White 1998, 121; Smelik 2007, 494).

Smelikova poudari, da se je šele ob koncu osemdesetih let začelo o gledalkah teoretizirati zunaj kategorij psihoanalitične teorije. Pojavile so se obsežne raziskave ženskega gledalstva in analize branj tekstov (Smelik 2007, 494).

V tem kontekstu bom zato v naslednjih poglavjih opisala različne pojme povezane z žensko gledalko, ki so jih razvile feministične filmske avtorice. Najprej se bom ustavila pri konceptu ženske maškarade.

### **2.2.5 ŽENSKA MAŠKARADA**

Smelikova pove, da je koncept maškarade v feministično filmsko teorijo prva uvedla Clare Johnston. Za Johnstonovo je ženska maškarada pomenila ne le maskiranje, temveč tudi »razmaskiranje« v dekonstrukcijskem pomenu razkrinkanja in kritike (Smelik 2007, 495).

Mary Ann Doane je nadalje raziskala pojem maškarade, da bi razložila odnos gledalke do podob na platnu. Doanova, ki je črpala svoje ideje iz psihoanalitičnega dela Joan Rivière, je razumela maškarado ne kot preoblačenje v drugi spol, temveč prav nasprotno, kot masko ženstvenosti. Bistvo procesa maškarade je v pretiranem poudarjanju atributov ženskosti, kjer ravno s parodiranjem le-teh prestavlja specifičen način upora proti redukciji na objekt želje (Kristan 2005, 125; Smelik 2007, 495).

Doanova namreč dokazuje, da gledalki manjka potrebna distanca, ker je podoba ona sama. Ženstvenost je konstruirana kot bližina, kot »vseobsežna sebi-navzočnost ženskega telesa«. Gledalka se lahko odloči za »mazohizem pretirane identifikacije« ali za »narcisoidnost, ki nastane, če sami sebi postanemo predmet poželenja« (Doane v Smelik 2007, 495). Doanova sklepa, da podoba požira gledalko, ne pa gledalka podobo.



Temu položaju se lahko izognemo, saj je maškarada učinkovita zato, ker proizvede distanco do podobe. Če gledalka nosi ženstvenost kot masko, lahko ustvari potrebno razdaljo med seboj in ženstvenostjo, ki je reprezentirana na platnu (White 1998, 122; Smelik 2007, 495). Zdenka Kristan doda, da ženska dobi skozi maškarado možnost za razgradnjo dominantne strukture pogleda, v katero bi sicer ostala ujeta. Ženske lahko v procesu maškarade prevzamejo pozicijo subjekta, kar na nek način predstavlja prehod od pasivnosti k aktivnosti (Kristan 2005, 125).

V nadaljevanju me bo zanimalo, kako lahko ženska kot gledalka postane bolj aktivna ter ali je lahko ženska nosilka pogleda.

### **2.2.6 ŽENSKI POGLED**

Feministične teoretičarke, ki jih bom predstavila, so poskušale preseči neobstoje ženskega pogleda.

Ann Kaplan je v svoji analizi hollywoodskih ženskih filmov sedemdesetih in osemdesetih let trdila, da lahko tudi ženski lik poseduje pogled in celo naredi moški lik za objekt njenega pogleda. Ker pa je nosilec pogleda ženska, njena želja nima moči. V teh filmih gre zgolj za preobrnitev vlog, pri čemer ostanejo osnovne strukture dominacije in podreditve še vedno enake (Kaplan v Smelik 2007, 495).

Gertrud Koch je nadaljevala, da ženske prav tako uživajo v podobi ženske lepote v filmu. Zlasti vamp ženska ponuja gledalki pozitivno podobo avtonomne ženstvenosti. Preko podobe vamp ženske gledalka podoživlja prijetno izkušnjo matere kot ljubezenskega objekta v zgodnjem otroštvu. Poleg tega spolna ambivalentnost vamp ženske, kot na primer Grete Garbo in Marlene Dietrich, dopušča ženski homoerotični užitek, ki se ne projicira izključno skozi moške oči (Smelik 2007, 495).

Gaylyn Studlar je razvila podobno teorijo, ki temelji na predojdipovski fazi in materi kot ljubezenskem objektu ter potencialnem viru vizualnega užitka, čeprav iz drugačnega zornega kota. S pomočjo analize filma Josefa von Sternberga z Marlene Dietrich v glavni vlogi je raziskovala Deleuzov pojem mazohizma. Deleuze razume mazohizem

kot željo moškega, da bi se združil z materjo in spodkopal očetov falični zakon. Film obudi željo gledalca, da bi se vrnil v predojdipovsko fazo enotnosti z materjo in biseksualnosti. Gledalka se lahko identificira z močno *femme fatale* v filmu in iz tega črpa užitek. Pogoj te aktivne mazohistične želje je, da je obvladana, kar je doseženo prek uprizarjanja in maškarade ženskega lika. Po mnenju Studlarjeve maškarada služi ženskam kot obrambna strategija, s katero odvrnejo in zmedejo moški pogled. S to argumentacijo ustvari prostor za ugodje in željo gledalke (Smelik 2007, 495).

V zvezi s tem bom ugotavljala, ali obstaja ženska v hollywoodskem filmu kot subjekt želje ali le kot objekt želje.

### 2.2.7 ŽENSKA SUBJEKTIVNOST

Problem ženskega gledalstva se nanaša na vprašanja subjektivitete. De Lauretisova poudarja, da subjektiviteta ni fiksna entiteta, temveč nenehen proces samoprodukcije. Filmska pripoved je eden od načinov reproduciranja subjektivitete, saj vsaka zgodba izpeljuje svojo strukturo iz želje subjekta in iz njene vpisanosti v družbene in kulturne kode. Pripovedne strukture opredeljuje ojdipovska želja, ki jo je po eni strani treba razumeti kot družbeno-politično ekonomijo, v kateri prevladuje dominacija moških nad ženskami, in po drugi strani kot način poudarjanja seksualnega izvora subjektivitete. Spolna želja je povezana z željo po znanju, torej z iskanjem resnice. Moškemu ženska predstavlja največjo uganko, ki jo mora rešiti (Smelik 2007, 496).

Filmska pripoved ni ojdipovska po vsebini, temveč po strukturi, ker razdeljuje vloge in razlike. De Lauretisova trdi, da je ena izmed funkcij pripovedi, da zapelje ženske v ženstvenost, če v to privolijo ali ne. De Lauretisova se sklicuje na filma *Vrtoglavica* (*Vertigo*) in *Rebecca* (oba Hitchcock, 1940), v katerih so ženski liki prisiljeni, da se podredijo idealni podobi, ki jo ima o njih moški. Portreti prednic v obeh filmih predstavljajo mrtvo mater, ideal, ki ga želi imeti junak in ga vsili junakinji. Za de Lauretisovo želja junakinje ni mogoča in filmska pripoved se razreši bodisi z uničenjem (Judy/Madeleine v *Vrtoglavici*) ali teritorializacijo ženske (nova gospa de Winter v *Rebeci*). Želja je v pripovedi povezana z nasiljem nad ženskami in tehnike snemanja

filmske pripovedi, obenem odražajo in vzdržujejo družbene oblike zatiranja žensk (Smelik 2007, 496).

Smelikova doda, da ženska v hollywoodskih filmih ne obstaja kot subjekt želje, ampak je predstavljena le kot reprezentacija (Smelik 2007, 496).

Kako se oblikuje ženska želja ter kakšen pomen ima pri emancipaciji žensk, bom pogledala v naslednjem poglavju.

### **2.2.8 ŽENSKA ŽELJA**

Kaja Silverman je pri obravnavanju ženske želje izhajala iz lacanovske psihoanalize. Trdi, da je vsak subjekt strukturiran skozi manko ali simbolno kastracijo. Vendar v zahodni kulturi ženski subjekt nosi breme manka zato, da moškemu subjektu zagotovi iluzijo zaokroženosti in enotnosti. Silvermanova domneva, da se v filmu ta premestitev odigra ne le skozi pogled in podobo, ampak tudi skozi sluh. Ženski glas je omejen na področje telesa ter težko doseže pomemben položaj v jeziku, pomenu ali moči in ga je zato lahko omejiti na krike, blebetanje ali tišino v pripovednem filmu (Smelik 2007, 496).

V nadaljevanju Silvermanova na novo interpretira Freudovo teorijo psihološkega razvoja deklice in daje velik poudarek označevalski vlogi matere v zgodnjem otroštvu. Deklica preusmeri željo na mater preko tako imenovanega negativnega ojdipovega kompleksa. To se lahko zgodi šele po predoidipovski fazi razvoja, saj je razdalja do matere nujna, če naj postane erotični objekt za hčerko. Silvermanova tako umesti žensko željo po materi znotraj simbolnega reda, znotraj jezika in označevalskega procesa. Šele po kastracijski krizi, dekle zapusti negativni ojdipov kompleks in vstopi v pozitivno ojdipovsko fazo, kjer preusmeri svojo željo na očeta. Ženska do konca življenja ostaja razcepljena med željo po materi in željo po očetu. Za Silvermanovo predstavlja hčerkin romantična navezanost na mater subverzivno silo za ženske, ker gre za obliko želje, ki nasprotuje normativni želji po očetu (Smelik 2007, 496).

Smelikova poudari, da ponudi Silvermanova nov pogled na razhajanje med identifikacijo in željo. Pri negativnem ojdipovem kompleksu se deklica z materjo obenem identificira in si jo želi, medtem ko oče ne predstavlja niti predmeta želje niti predmeta identifikacije. Na tej stopnji razvoja deklica oblikuje svojo identiteto tako, da si mater želi lastiti in obenem biti mati. Tako pride do spoja identifikacije in eroticizma, ki je po Silvermanovi bistveno povezan z žensko narcisoidnostjo (Smelik 2007, 497).

Sledi poglavje, v katerem bom predstavila nekatere pomisleke, ki so se pojavili ob osredotočenju na spolno razliko pri psihoanalitični filmski teoriji.

### **2.2.9 POMANJKLJIVOSTI SPOLNE RAZLIKE**

Smelikova na začetku opozori, da je ena od omejitev izključne usmerjenosti na spolno razliko znotraj psihoanalitične filmske teorije zanemarjanje razlik med gledalkami, kot so razred, rasa, starost in spolna usmerjenost (Smelik 2007, 497). Podobno meni Jane Gaines, ki pravi, da psihoanalitska konceptualizacija razlike med spoloma ni univerzalna (Petek 2008b, 56). Žensko občinstvo je namreč sestavljeno iz različnih žensk, torej se ne morejo vse gledalke odzivati na film enako.

Lezbične feministke so prve začele ugovarjati heteroseksualno obarvani psihoanalitični feministični filmski teoriji (Smelik 2007, 497). Trdile so, tako pravi Petkova, da je psihoanalitski model spektatorstva falocentričen ne le v tem, da privilegira moški spol kot psihosocialno in torej tudi gledalsko normo, temveč tudi v tem, da je heteronormativen (Petek 2008c, 48).

Na primer Jackie Stacey je problematizirala psihoanalitično teorijo spolne razlike, ker izhaja iz tega, da je aktivna želja med ženskami nujno moška ter na ta način izključi, dostopnost vizualnega užitka v gledanju vsem ženskam v občinstvu. Staceyeva je trdila, da v hollywoodskih filmih, kot sta filma *Vse o Evi* (*All About Eve*, Joseph L. Mankiewicz, 1950) in *Obupano iščem Suzano* (*Desperately Seeking Susan*, Suzan Seidelman, 1985), aktivna želja nastane zaradi razlike med obema ženskama. Filma govorita o ženskah, ki želijo postati idealizirana druga. Na ta način ženski aktivno nadzorujeta pogled. Medsebojna razlika želji preprečuje, da bi se sesedla v

identifikacijo, kar po mnenju Staceyjeve pomeni, da togo psihoanalitično razlikovanje med željo in identifikacijo ne more zaobjeti različnih konstrukcij želje (Taylor 1995, 153; Smelik 2007, 497).

Tudi De Lauretisova je kritizirala psihoanalitični diskurz, ker v njem ni prostora za lezbično željo, saj utemeljuje spolno razliko v spolni nerazliki. De Lauretisova je v kasnejšem eseju pripomnila, da institucija heteroseksualnosti do take mere opredeljuje vso seksualnost, da si je težko predstavljati homoseksualno-lezbično željo. Staceyjevo in Silvermanovo kritizira, ker vidita poželenje med ženskami kot žensko vez, ki izhaja iz identifikacije z žensko, ne pa kot nekaj seksualnega (Smelik 2007, 497).

V odgovor na kritiko de Lauretisove je Staceyjeva ugovarjala, da se ne ukvarja z lezbičnim občinstvom, temveč z morebitno homoerotiko za vse ženske v občinstvu. Iskala je načine, na katere lahko film erotizira identifikacijo. Verjetno je, da bo gledalka v svoj pogled vključila tudi erotične elemente, obenem pa se bo identificirala z žensko kot spektaklom (Smelik, 2007, 497).

Glede na to, da so bile lezbične filmske teoretičarke kritične do psihoanalitičnega pogleda na spolno razliko, bom v nadaljevanju orisala, v katero smer je šlo raziskovanje hollywoodskih filmov z lezbično ali gejevsko tematiko.

### **2.2.10 GEJEVSKA IN LEZBIČNA KRITIKA**

Williams in Merck trdita, da so kritike psihoanalitično orientirane feministične filmske teorije povzročile, da so se gejevski kritiki in lezbične kritičarke filma lotili bolj skozi perspektivo zgodovinske in kulturne kritike. Sem je spadalo tudi novo branje hollywoodskih filmov, denimo, implicitnega lezbištva v filmih o ženskem prijateljstvu. Menita, da hollywoodski filmi pogosto vključijo prizore, ki zanikajo kakršna koli lezbična nagnjenja, da bi gledalce usmerili v pravo smer. V *Juliji* (*Julia*, Fred Zinnemann, 1977) Jane Fonda udari moškega, ki si drzne namigniti, da je bilo njeno prijateljstvo z Julijo (Venessa Redgrave) seksualne narave. Drugi filmi v zgodbo vpletejo »pravo« lezbijko, da s tem pokažejo, da prijateljstvo med junakinjama ni lezbične narave (primer: *Prijateljici* (*Girlfriends*, 1978)). V nekaterih filmih pa

prijateljici vendar le postaneta ljubimki, kot na primer v *Lianni* (*Lianna*, John Sayles, 1982) in *Osebnem rekordu* (*Personal Best*, Robert Towne, 1982) (Williams, Merck v Smelik 2007, 498).

Zaključita s pomembno tezo, da je lezbična tematika teh filmov sprejemljiva za vse vrste gledalcev, ker se njihova erotičnost vključuje v tradicionalni moški voajerizem (Williams, Merck v Smelik 2007, 498).

Na pomanjkljivosti psihoanalitičnega poudarka pri feministični filmski teoriji opozorijo tudi temnopolte feministične avtorice.

### **2.2.11 FEMINISTIČNA TEORIJA IN RASA**

Smelikova pove, da psihoanalitično filmsko teorijo kritizirajo tudi temnopolte feministke, ki grajajo njeno usmerjenost na spolne razlike in zanemarjanje rasnih razlik (Smelik 2007, 499). Polona Petek doda, da je psihoanalitični filmski teoriji manjkala reflektivnost, kar zadeva rasno oziroma etnično pripadnost. Gledalec je bil namreč bel (Petek 2008c, 48).

Jane Gaines trdi, da so belopolte teoretičarke posplošile svoje teorije o reprezentaciji žensk v filmih, medtem ko temnopolte ženske v teh reprezentacijah sploh ni. Ker je temnopolta ženska označena kot nečlovek, je njena seksualnost velika neznanka v družbi, kjer vlada belopolti patriarhat. Prikazovanje seksualnosti temnopolte ženske predstavlja večjo grožnjo moški psihi kot pa seksualnost belopolte ženske (Smelik 2007, 499).

Poleg tega kategorija rase problematizira teorijo moškega pogleda, poudari Smelikova, saj le-ta ni univerzalen, temveč ga posedujejo izključno belopolti moški, medtem ko je spolni pogled temnopoltega moškega družbeno prepovedan. Gainesova tako obravnava konstrukt temnopoltega moškega kot posiljevalca, čeprav je bil v ameriški zgodovini v času suženjstva in v kasnejših obdobjih belopolti moški tisti, ki je posiljeval temnopolte ženske (Smelik 2007, 499). Smelikova zaključi, da imajo nekatere družbene skupine

pravico odkrito gledati, medtem ko je pogled drugih le skriven, kar se odraža v filmski strukturi pripovedi (Smelik 2007, 499).

Za ponazoritev zgoraj povedanega bom predstavila raziskavo o temnopoltem občinstvu, ki je delo Jacqueline Bobo o filmu *Barva vijoličasta* (*The Color Purple*, Steven Spielberg, 1985). Bobojeva je intervjuvala skupino temnopolnih žensk. Skoraj na vseh temnopolnih gledalkah je film pustil vtis in so občutile moč ob zmagoslavju protagonistke Celie. Temnopolte ženske so priznale, da film nadaljuje izročilo rasističnih reprezentacij temnopolnih v hollywoodskih filmih. Vendar Bobojeva trdi, da so ženske kot temnopolte gledalke po čisti nujni vajene žaljivih rasističnih podob iz tistega, kar vidijo na platnu. Ženske so film pohvalile na podlagi svoje osebne zgodovine in dotedanje gledalske izkušnje (Smelik 2007, 499–500).

Afroameriška filmska kritičarka bell hooks<sup>10</sup> zatrjuje, da se temnopolni gledalci že od nekdaj kritično odzivajo na Hollywood. Hooksova (Petek 2008b, 57) pravi, »da so z nasprotujočim pogledom temnopolte ženske lahko kritično ocenile filmsko konstrukcijo svetlopolte ženskosti kot objekta falocentričnega pogleda in se odločile, da se ne bomo poistovetile ne z žrtvijo ne s storilcem.« Temnopolte gledalke se ne identificirajo nujno niti z moškim pogledom niti z belopolto žensko kot podobo. Tako filmsko vizualno ugodje razumejo kot ugodje kritičnega raziskovanja (Taylor 1995, 154; Smelik 2007, 500; hooks v Petek 2008b, 57–59).

Feministične filmske teoretičarke so nam pokazale, da so pripovedne strukture klasičnega hollywoodskega filma patriarhalne, zato so se odločile, da bodo ustvarile feminističen kontrafilm. Osredotočile so se na žensko kot gledalko in definirale pojme ženske maškarade, ženskega pogleda, ženske subjektivnosti in ženske želje. Njihovo osredotočenje na spolno razliko predstavlja omejen pogled na film, saj zanemarja dejstvo, da so gledalke različnih razredov, starosti, ras in spolne usmerjenosti, na kar so opozorile lezbične kritičarke ter afroameriške avtorice.

---

<sup>10</sup> Psevdonim bell hooks je Gloria Watkins privzela v znamenje spoštovanja do svoje matere in babice. Teoretičarka vztraja pri malih začetnicah s feminističnim pojasnilom, da je kapitalizacija tipografska praksa povečevanje imen, ki v patriarhalnem okolju vedno pripadajo moškimi (Petek 2008b, 56–59).

Sledi poglavje o obdobju v ameriškem filmu, ko je prišlo do sprememb v hollywoodski produkciji od sredine šestdesetih let dvajsetega stoletja naprej, ki so ga filmski kritiki poimenovali novi Hollywood.

## 2.3 NOVI HOLLYWOOD

V tem poglavju bom opisala značilnosti, filme in režiserje, ki predstavljajo obdobje novega Hollywooda. Najprej bom definirala, kaj filmski kritiki pojmujejo kot novi Hollywood. Nato bom podrobno orisala tri obdobja znotraj novega Hollywooda. Na koncu bom pogledala, kako so v filmih novega Hollywooda predstavljene ženske.

### 2.3.1 POJEM NOVI HOLLYWOOD

Kaj je torej novi Hollywood? Noël King navaja, da pojem »novi Hollywood« izhaja iz različnih opisov sprememb v hollywoodski filmski produkciji od šestdesetih let dvajsetega stoletja naprej. Ker »novi Hollywood« različni kritiki opisujejo na različen način, King že na začetku opozori, da čeprav ti diskurzi obravnavajo isto obdobje hollywoodske filmske zgodovine, se trditve o tistem, kar je za to obdobje značilno, razlikujejo ali celo nasprotujejo (King 2007, 60). Predvsem si kritiki niso enotni glede filmov, ki naj bi spadali v to obdobje, zato bom v tem poglavju podrobneje opisala le filme, ki jih omenja večina filmskih teoretikov in ki jih bom v nadaljevanju diplomskega dela tudi podrobneje analizirala.

Kakšne so značilnosti novega Hollywooda? Strinjam se z mnenjem Thomasa Elsaesserja, ki definira naslednje ključne značilnosti novega Hollywooda: vključevanje filmskih elementov, ki izhajajo iz evropskega novega vala<sup>11</sup>, prikazovanje negotovih, kontrakulturnih in marginalnih protagonistov, katerih cilji so pogosto slabo določeni in

---

<sup>11</sup> Novi val: Francosko filmsko gibanje proti koncu petdesetih in na začetku šestdesetih let. Izraz se je najprej pojavil kot naslov članka v reviji *L'Express*, ki je opisoval pojav prelomnih kulturnih in družbenih teženj med mladimi, nato so ga prevzeli mladi cinefili, med njimi so bili kritiki revije *Cahiers du cinéma*: Eric Rohmer, Claude Chabrol, François Truffaut, Jean-Luc Godard in Jacques Rivette. Ti so iznašli tudi avtorski film in ostro kritizirali francoski film. Izraz novi val se je nanašal predvsem na to skupino, potem so ga prevzeli tudi drugod, kjer so se uveljavila nova filmska gibanja. Za uveljavitev novega vala sta zaslužna filma: *400 udarcev* (*Les Quatre cents coups*, Truffaut, 1959) in *Do zadnjega diha* (*A bout de souffle*, Godard, 1960) (Kavčič in Vrdlovec 1999, 440–441).



v osnovi nedosegljivi, v nasprotju s heroičnimi in uspešnimi liki iz klasičnih hollywoodskih filmov (Elsaesser v Smith 1998, 10).

Kaj je povzročilo nastanek novega Hollywooda? Po mnenju Simona Popka obstajata dve razlagi, ki opisujeta propad starega studijskega sistema<sup>12</sup> in pogoje za nastanek novega Hollywooda; prva se navezuje na odredbo ameriških sodišč<sup>13</sup>, ki so leta 1948 studiem naložila, da morajo v nekaj letih prodati svoje mreže kinematografov in s tem razbiti monopolne položaje, druga za propad krivi prihod televizije. S prodajo kinematografskih mrež (zakon je dokončno stopil v veljavo šele konec petdesetih let) so studii izgubili zagotovljen trg za svoje izdelke. Vsak film je predstavljal določeno tveganje (Popek 2004, 5).

Schatz meni, da je filmsko tržišče postalo še bolj negotovo s pojavom televizije in drugih medijskih industrij ter z velikimi spremembami v življenjskih stilih, ki so jih spremljale selitve v predmestja. Število gledalcev v kinodvoranah je naglo upadalo. »Gledanje televizije« je hitro nadomestilo »obiskovanje kina« kot ameriško najljubšo pristočasno aktivnost (Schatz 1993, 8–9). Obdobje med drugo svetovno vojno je bilo zadnje, ko so studijski šefi še vedeli, kaj občinstvo pričakuje od njih (to je dvig morale). Sprememba občinstva in njihovih pričakovanj je počasi, a zanesljivo omogočilo mladim režiserjem, da izrazijo svoje poglede na svet (Popek 2004, 5).

Spremembe v hollywoodski filmski industriji so botrovale tudi postopnemu razvoju znotraj novega Hollywooda. Filmski kritiki tako omenjajo tri ločena obdobja, ki sestavljajo novi hollywoodski film.

---

<sup>12</sup> Studijski sistem: Model filmske industrije, obstoječ iz osmih velikih družb v Hollywoodu, ki so v obdobju 1920–50 obvladovale produkcijo, distribucijo in prikazovanje filmov (Kavčič in Vrdlovec 1999, 590).

<sup>13</sup> Odredba ameriških sodišč: Ameriško vrhovno sodišče je leta 1948 razsodilo, da se mora »pet velikih« (Paramount, Fox, RKO, Warner in MGM) odpovedati lastništvu in nadzoru nad kinematografskim omrežjem (institucionalna povezava produkcije, distribucije in prikazovanja filmov), »trije manjši« (Universal, United Artists in Columbia Pictures) pa morajo prenehati s prakso »prodaje v paketu« (družbe so prisilile prikazovalce, da so najeli še cel »paket« manjvrednih filmov, če so hoteli dobiti boljše ali »prestižne«) (Kavčič in Vrdlovec 1999, 594).

### 2.3.2 OBDOBJA NOVEGA HOLLYWOOD

V nadaljevanju bom opisala tri obdobja novega Hollywooda, ki ima vsako svoje značilnosti, čeprav se med seboj prepletajo.

#### 2.3.2.1 PRVO OBDOBJE NOVEGA HOLLYWOODA

Kaj je značilno za prvo obdobje novega Hollywooda? Kristin Thompson in David Bordwell pravita, da je na začetku šestdesetih let enaindvajsetega stoletja svobodnejše družbeno okolje povzročilo oblikovanje »kontrakulture«, kakor so poimenovali gibanje mladih, ki zavračajo prevladujočo kulturo in eksperimentirajo s seksom in drogami. Spolno vedenje je postalo bolj odkrito. Spodbudilo ga je odkritje kontracepcijske tablete in spremenjena vloga žensk v družbi (Thompson in Bordwell 2009, 472).

Šele proti koncu šestdesetih let so po mnenju Marka Cousinsa spremembe v svetovnem filmu, predvsem inovativnost novega francoskega vala<sup>14</sup> skupaj s socialnimi prevrati v ameriški družbi, začele vplivati na konvencionalna filmska pravila, ki so obstajala v Hollywoodu. Do leta 1968 sta bila brata Kennedy mrtva, Martin Luther King je imel svoj slaven govor o človekovih pravicah in pričeli so se protesti proti vietnamski vojni. Na področju filma so na fakultetah potekali filmski tečaji ter v specializiranih kinematografih so se predvajali evropski filmi (Cousins 2004, 319).

Nöel King trdi, da se prvo obdobje novega Hollywooda nanaša na obdobje od poznih šestdesetih do zgodnjih sedemdesetih let preteklega stoletja, ko so se pojavili novi pustolovski filmi in povezali tradicije klasičnega hollywoodskega žanrskega filmskega ustvarjanja s slogovnimi novostmi evropskega umetniškega filma. To je bilo obdobje negotovosti, v katerem pa je Hollywood sprejemal nove zamisli, ker lastniki velikih filmskih studiev niso vedeli, kako naprej. Leta 1970 so bili studii na robu ekonomskega propada, ko so posneli vrsto dragih neuspešnih filmov, ki so kazali, kako slabo poznajo univerzitetno izobraženo, filmsko pismeno mladinsko občinstvo, ki se je v šestdesetih letih spolitiziralo (King 2007, 60).

---

<sup>14</sup> Novi francoski val: glej opombo: novi val

Thompson in Bordwell menita, da so bili vsi studii ob koncu šestdesetih let prejšnjega stoletja v finančni krizi. Večina filmov je prinašala izgubo, direktorji so počasi dojemali, da visoko proračunski film ne prinese več avtomatičnega zaslužka. Poleg tega se je zmanjšalo število obiskovalcev kinematografov. Hollywood kratko malo ni več vedel, kaj bi publika rada gledala (Thompson in Bordwell 2009, 474).

Popek nadaljuje, da so studie pokupili konglomerati; Gulf+Western se je polastil Paramounta, zavarovalniška družba Transamerica je kupila United Artists, poslovni imperij MCA je prevzel Universal in Warner Bros. so prodali Seven Arts. Najslabše se je pisalo MGM-ju, saj so njegove studie dali v najem. Novi direktorji niso imeli tehničnega znanja. Bili so odvisni od režiserjev, scenaristov in producentov, saj so le ti prinašali nove ideje za filme (Popek 2004, 6).

Filmska družba, ki je bila uspešna v teh negotovih časih, je bila American International Pictures (AIP)<sup>15</sup>, saj je našla nišo na filmskem tržišču in jo zapolnila s specializiranimi filmi za specializirano občinstvo. Najbolj aktiven producent filmske družbe Roger Corman je snemal senzacionalistične in nasilne filme, ki so vsebovali rokenrol in sugerirali na spolnost. V zgodovino filma je prispeval grozljivke<sup>16</sup>, atomske mutacije, pošasti iz močvirja, vedra krvi, gangsterje, *Hell's Angelse*, hipije na tripu ter iznašel može z rentgenskimi očmi, ženske – ose, kreature iz zakletih morij in male trgovine groze. Corman je danes prepoznan kot »boter« novega Hollywooda, saj je ponujal možnost snemanja filmov neizkušnim režiserjem (Cousins 2004, 319; Popek 2004, 6; King 2007, 61).

Potem se je za ameriško filmsko industrijo obrnilo na bolje. Leto 1967 je bilo namreč prelomno za ameriško filmsko industrijo, trdi Popek, saj je Arthur Penn posnel *Bonnie in Clyde* (*Bonnie and Clyde*, Arthur Penn), Mike Nichols pa je režiral film

---

<sup>15</sup> American International Pictures: Neodvisna producerska družba, ki sta jo na začetku petdesetih let ustanovila Samuel Z. Arkoff in James H. Nicholson. Producirala je poceni narejene filme, od »bizarnih« vesternov do znanstvenofantastičnih izdelkov z vesoljskimi pošastmi in zemeljskimi mutanti in »norimi znanstveniki«. Po letu 1955 je začela snemati filme z rock'n'rollom, hitrimi avti, seksom in nasiljem (Kavčič in Vrdlovec 1999, 20).

<sup>16</sup> Grozljivka: Ta filmski žanr zajema svoje podobe iz zaloge magičnih, mističnih, religioznih in mitskih predstav. Ornametika filmske grozljivke izvira iz literature 18. in 19. stoletja, zlasti iz »gotskega« romana, to je romanov o vampirjih in zgodb o duhovih. Tematsko in tipološko je žanr razmeroma skromen, saj imamo večinoma opraviti z omejenim izborom mitov: npr. umetni človek, bitja, ki niso ne živa ne mrtva, ljudje živali, živali s človeškimi značilnostmi, dvojniki, čarovnice in čarovniki (Kavčič in Vrdlovec 1999, 247–248).

*Diplomiranec* (*The Graduate*, Mike Nichols). Filma, ki sta našla svoje občinstvo, predvsem med mladimi, sta postala uspešnici in odprla vrata drugim. Omenjenima filmoma, ki sta bila vendarle še produkt starega Hollywooda, so hitro sledili drugi, leta 1968 *2001: Odiseja v vesolju* (*2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick) in *Rosemaryjn otrok* (*Rosemary's Baby*, Roman Polanski), leto kasneje *Divja banda* (*The Wild Bunch*, Sam Peckinpah), *Polnočni kavboj* (*Midnight Cowboy*, John Schlesinger) ter *Goli v sedlu* (*Easy Rider*), s katerim sta Dennis Hopper in Peter Fonda preoblikovala podobo filmske industrije. Po filmu *Goli v sedlu*, ki je bil posnet za malo denarja za majhno družbo BBS<sup>17</sup>, je režiser postal cenjen kot avtor<sup>18</sup> s popolnim nadzorom nad filmom (Popek 2004, 6–7).

Popek meni, da je bilo to desetletje režiserjev in poslednje obdobje, ko je Hollywood snemal drzne in sveže filme. Novohollywoodski filmi so podirali zastarele konvencije, namesto akcije so jih poganjali liki, nasprotovali so tradicionalnim pripovednim postopkom in tiraniji tehnične korektnosti, podirali so tabuje v obnašanju in jeziku, predvsem pa so se drznili končati tragično (Popek 2004, 6). King je prav tako mnenja, da so filmi, kot so *Diplomiranec*, *Bonnie in Clyde*, *Goli v sedlu*, *Butch Cassidy in Sundance Kid* (*Butch Cassidy and Sundance Kid*, George Roy Hill), *Polnočni kavboj* in *M\*A\*S\*H* (Robert Altman) opredelili novo obdobje v ameriškem filmskem ustvarjanju, ki ga Andrew Sarris opisuje tudi kot film »alienacije, anomalije, anarhije in absurda« (Sarris v King 2007, 60).

V nadaljevanju bom opisala sedem filmov, ki so zaznamovali prvo obdobje novega Hollywooda, to so: *Bonnie in Clyde*, *Diplomiranec*, *Goli v sedlu*, *Polnočni kavboj*, *Butch Cassidy in Sundance Kid*, *Divja banda* in *M\*A\*S\*H*.

Nick Lacey pravi, da je bil film *Bonnie in Clyde* nekonvencionalen na številne načine. Ne samo zato, ker sta bila glavna lika Bonnie Parker in Clyde Barrow antiheroja in

---

<sup>17</sup> BBS: Majhno filmsko družbo BBS sta ustanovila Bert Schneider in Bob Rafelson (Popek 2004, 7).

<sup>18</sup> Avtor: Pojem filmskega avtorja so vpeljali pisci, ki so delovali pri *Cahiers du cinéma* in so poudarjali vlogo režiserja. Po mnenju Alaina Bergalaja avtorja ne opredeljujejo toliko niti stil, niti tematika, niti izvirnost, kolikor posebnost. Zmeraj bo obstajal prepad med tistimi, ki so samo realizatorji »programa« (producentских zahtev) in tistimi, ki ne glede na to, v kakšnem producerskem sistemu delajo, uspejo vtisniti filmu svojo posebnost (Kavčič in Vrdlovec 1999, 43–45).

izobčenca, kot slavni malopridneži v gangsterskih filmih<sup>19</sup> pod okriljem studia Warner Bros., ampak tudi, ker je bila Clydeova impotentnost (Warren Beatty) prvič prikazana v *mainstream* filmu. Poleg tega se je pripovedni tok filma osredotočil tako na družinsko prepiranje bande kot na ropanje in streljanje, ki sta značilna za ta žanr (Lacey 2005, 110). Glavna lika z ropanjem ne pridobita niti moči niti materialnih stvari, temveč svobodo, srečo, samo spoštovanje in ljubezen, to so lastnosti, s katerimi so se zlahka identificirali mladi gledalci v šestdesetih letih (Kolker 2000, 44). Cousins trdi, da je v prizoru, ko Bonnie in Clyde na koncu umreta v počasnem posnetku, v filmu čutiti manjši poudarek na kaznovanju, kot bi bil pri starih likih filmskih gangsterjev. Ker so bili gangsterji v filmu *Bonnie in Clyde* uporniki, morajo biti kaznovani, zato umrejo na vizualno nazoren način (Cousins 2004, 323). John Ellis pravi, da se film konča na način, ki utrdi prevlado zakona, prav v trenutku, ko gledalci simpatizirajo z junakoma, kljub njunemu nasilju. Par mora umreti, ker postavi gledalce v nemogoč položaj, ko razumejo razloge za njuna dejanja, a jih ne morejo obsojati. Na koncu prevlada družbena odgovornost (Ellis 2006, 69). Popek meni, da je film odkrito idealiziral glavna junaka, bančna roparja ter njuno morilsko turnejo po jugu ZDA, in to prav v času vietnamske vojne in vse hujših političnih pretresov, ko so bile zabrisane meje med dobrim in slabim. Gangsterji odslej niso bili več osamljeni bojevniki proti pravici, zaprti v mestnem stanovanju, kjer so čakali, da so jih vladni agenti ustrelili, temveč so bili premični. Popek (2004, 7) zaključuje: »Film *Bonnie in Clyde* je legitimiral nasilje proti establišmentu.« Film je artikuliral tedanje občutke ameriške mladine, to je upor proti avtoritetam oblasti.

V istem letu je postal velika uspešnica film *Diplomiranec*, pravi Lacey, v katerem Dustin Hoffman igra Benjamina, mladeniča, ki se upira proti materializmu srednjega razreda (Lacey 2005, 110). Hibbinova trdi, da se Benjamin znajde v rafinirani družbi, kjer ga odrasli vidijo le kot sredstvo za dosego svojih ambicij, medtem ko si on le želi ugotoviti, kako bi živel pošteno in iskreno. Njegova odtujitev od kulture njegovih staršev je skozi celoten film simbolizirana s posnetki skozi steklo, ki ga loči od sveta starejših (Hibbin 1984, 38). Beaver doda, da protagonist filma ne more sprejeti

---

<sup>19</sup> Gangsterski film: Filmski žanr iz družine kriminalnega filma. Spričo očaranosti nad organiziranostjo in učinkovitostjo gangsterskih združenj ter spretnostjo, bistroumnostjo in celo uglajenostjo nekaterih njihovih vodij je že v 20. letih dvajsetega stoletja začel nastajati mit o gangsterju kot tipičnem ameriškem junaku, ki sicer prihaja iz temnih kotov družbe, vendar je edini sposoben uvesti red v tistih mestnih predelih, kjer je tudi policija brez moči (Kavčič in Vrdlovec 1999, 231–233).

konvencionalen način življenja, v katerem ga želita videti njegova starša. Dialogi med osebami in obravnava spolnosti dajo filmu sodoben videz. Mladi gledalci so prav tako sprejeli moderen pristop k temam mladostniške odtujitve in negotovosti (Beaver 1983, 465). Konec filma ostaja odprt, saj Ben in njegovo dekle skupaj pobegneta z avtobusom, vendar njuna izraza na obrazu ne kažeta sreče (Cousins 2004, 322). Marcel Štefančič jr. pravi, da je *Diplomiranec* alegorija preloma med generacijami, ki se je naveličala statusa quo in ki je šestdeseta spremenila v svoj projekt in generacijo, ki si je želela, da se šestdeseta ne bi nikoli zgodila (Štefančič jr. 2007b, 591).

Leta 1969 so nastali štirje pomembni filmi, ki jih bom v nadaljevanju predstavila: *Goli v sedlu*, *Polnočni kavboj*, *Butch Cassidy in Sundance Kid* ter *Divja banda*. Štefančič jr. pove, da je film *Goli v sedlu road movie*<sup>20</sup> o dveh motoristih, Wyattu (Dennis Hopper) in Billyju (Peter Fonda), ki se odpravita z denarjem od prodanega kokaina raziskovat Ameriko. Pridruži se jima zapit malomestni odvetnik George (Jack Nicholson), ki ga do smrti pretepejo »ruralni nestrpnosti«. Med potovanjem srečata hipije, prebivalce komune v pustinji, udeležence malomestne parade, festival *Mardi Gras* v New Orleansu, krščansko družino na kmetiji, bordel ter doživita »psihedelični trip« na pokopališču. Tudi njiju na koncu ustrelijo ruralni prebivalci ameriškega juga, ki ne prenesejo moških z dolgimi lasmi, ki simbolizirajo drugačnost (Štefančič jr. 2007a, 161). Cousins pravi, da motoristični filmi takrat niso bili nekaj novega, vendar pa glavna protagonista tihotapita kokain v svojih motorjih, preden je kokain postal splošno znana droga. Prav tako so bili v filmu inovativno prikazovani občutki blodnje od drog (*tripping*). Film se konča s tragedijo in meščanska Amerika se tako z njunim ubojem maščuje (Cousins 2004, 321–322). Langford je mnenja, da je v filmu naslikana junakova želja po svobodi v popolnem konfliktu s sodobno Ameriko, ki je sovražna do drugačnih oziroma do vsakršne oblike individualizma (Langford 2005, 276). Sally Hibbin zaključí, da film kljub pesimističnemu sporočilu – Amerika je postala tako pokvarjena in fanatična, da bo uničila tudi tiste, ki poskušajo ulti sistemu – slavi alternativne načine življenja, ki so jih ponudila šestdeseta (Hibbin 1984, 202).

---

<sup>20</sup> *Road movie* (film ceste): Uspeh filma *Goli v sedlu* (*Easy Rider*, 1969) je spodbudil celo vrsto filmov z »brezciljnim« potovanjem. Struktura pripovedi je razpršena v »naključen« niz situacij in bežnih doživetij ter množico oseb, ki se srečujejo in izgubljajo v ohlapnih odnosih. Junaki ali antijunaki, ki jih ne vodi nobena akcija, najpogosteje marginalci, ki se potepajo iz nuje, iz potrebe po begu, njihovo potovanje nikoli nima namena kakšne iniciacije in reintegracije, marveč ostaja »neskončno«, če ni nasilno končano (Kavčič in Vrdlovec 1999, 187).

Drugi film, ki je nastal istega leta, je *Polnočni kavboj*. Gre za film o dveh marginalnih posameznikih, ki iščeta svoj prostor pod soncem v New Yorku. Joe Buck (Jon Voight) ni preveč bister mladenič iz Teksasa, oblečen kot kavboj, ki ima o sebi zmotno predstavo, ki jo je konstruiral iz herojev Divjega zahoda in komercialne kulture. V veliko mesto je prišel z iluzijo, da ga bodo preživljale bogate ženske. Enrico »Ratso« Rizzo (Dustin Hoffman) je pohabljen, razcapan brezdomec, z realističnim pogledom na svet, ki ponudi Joeju prenočišče v zapuščeni stavbi, ko se njegov načrt o lagodnem življenju izjalovi. Preživljata se s krajami in prevarami, kadita travo, družita se s homoseksualci in odvisniki od droge. V njunem odnosu je prisoten homoerotični podton, čeprav v filmu mimoidočim to zanikata. Ratso na koncu filma umre za posledicami jetike v naročju prijatelja, medtem ko Joe izgubi iluzije o sebi kot magnetu za ženske (Štefančič jr. 2007a, 157–159; Hibbin 1984, 98). Štefančič jr. zaključí, da je bil film energičen, uporniški, antitradicionalističen, posnet s psihedelično senzibilnostjo ter je uspel ujeti atmosfero tistega časa (Štefančič jr. 2007a, 157–159).

Tretji uspešen film iz prvega obdobja novega Hollywooda je *Butch Cassidy in Sundance Kid*, za katerega Turner pravi, da govori o vesternih in njihovi mitologiji. Začetna dva prizora sta posneta v svetlo rjavem odtenku, kar kaže na mešanje mita in zgodovine o Divjem zahodu. Prav tako je v teh prizorih očitna parodija na klasične konvencije vesterna. Na primer, ko Butch Cassidy (Paul Newman) pregleda banko in ugotovi, da je preveč zaščiten, da bi jo lahko oropal. Ali pa prizor dvoboja za kvartopirsko mizo, ko poskuša Butch posredovati med Sundance Kidom (Robert Redford) in drugimi kvartopirci (Turner 1999, 189–193). Razposajena izobčenca Butch in Sundance, pravi Štefančič jr., tako kot junaka v filmu *Goli v sedlu*, iščeta Ameriko, pa je ne najdeta več. Ko po državi ropata vlake in banke, ugotovita, da se je spremenila, saj je postalo vlake in banke težko oropati, ker so boljše varovane. Lovijo ju brezčutni profesionalci, ki nikoli ne odnehajo. Zato skupaj z Ette Place (Katherine Ross), ljubimko Sundancea, zbežita v Bolivijo. Ugotovita, da zanju ni pošteno delo, kot je varovanje rudarskih plač, zato se vrmeta k ropanju, saj je to vse, kar znata početi. Medtem ju zapusti Etta, ki sluti njuno tragično usodo. Na koncu ju v nekem malem mestu obkoli bolivijska vojska, kjer srečata smrt (Štefančič jr. 2007a, 164). Graeme Turner meni, da v hollywoodskem filmu Butch in Sundance ter vrednote, ki jih predstavljata, ne morejo več preživeti v sodobnih ideoloških strukturah (Turner 1999, 194). Zato v finalnem prizoru, pravi Štefančič jr., ostaneta zamrznjena za vedno ter tako pristaneta v muzeju Divjega zahoda. Butch in

Sundance sta upornika, toda njun boj je igriv in otroški, se pravi, da se jima upira to, da bi odrasla (Štefančič jr. 2007a, 165). To pomeni, da se nočeta podrediti avtoriteti.

Zadnji film v tem obdobju je vestern *Divja banda*, režiserja Sama Peckinpaha, ki je po mnenju Štefančiča jr., tako kot *Butch Cassidy in Sundance Kid*, premaknil meje žanra. Režiser je s pomočjo počasnih posnetkov in hitre montaže prizorov, pri prikazovanju nasilja šel dlje kot film *Bonnie in Clyde*. Leta 1913, na pragu prve svetovne vojne in sredi mehiške revolucije, v malo obmejno mesto Starbuck prijezdi skupina petih mož, divja banda, Pike Bishop (William Holden), Dutch Engstrom (Ernest Borgnine), Angel (Jaime Sanchez) in brata Lyle (Warren Oates) in Tector Gorch (Ben Johnson). Preoblečeni v vojake nameravajo oropati banko. V zasedi jih čakajo lovci na glave na čelu z Dekeom Thorntonom (Robert Ryan), bivšim članom divje bande in njegovim delodajalcem, direktorjem železnice Harriganom (Albert Dekker). Ob odhodu peterice iz mesta izbruhne pokol. Divja banda zbeži v Mehiko, v rodno vas Angela, najmlajšega člana bande, ki izve, da mu je očeta ubil Mapache, (Emilio Fernandez) general federalne vojske, s katerim je prostovoljno odšla tudi njegova zaročenka Teresa. Divja banda nato prispe v mesto Agua Verde, bazo generala Mapacheja, kjer Angel, ker ga je zavrnila, besno ustrelji Tereso. Člani divje bande sprejmejo naročilo Mapacheja, da proti plačilu ukradejo orožje, ki ga prevažata ameriški vlak (Štefančič jr. 2007b, 511). Pri menjavi orožja za denar Mapache ukaže prijeti Angela, ker je mehiškim revolucionarjem predal en zaboj pušk. Po razuzdani noči člani bande brez besed odkorakajo s puškami v rokah skozi vas proti Mapacheju in njegovimi vojaki. Po nekaj sekundah tišine se začne finalni, samomorilski spopad divje bande s tisočero mehiško armado. Po koncu streljanja najstarejši član bande Freddie Sykes (Edmond O'Brien) pripelje novo divjo bando, sestavljeno iz revolucionarjev, ki se ji priključi tudi Deke. Na koncu filma se smeh nove bande zlije s smehom in slikami stare bande, ki počasi odjaha v legendo (Štefančič jr. 2007b, 509–518). John G. Cawelti meni, da nam film sporoča, da ti grobi in hudobni izobčenci poskušajo z brezupnim dejanjem preseči sami sebe in postati utelešenje mita o junaštvu, ki ga običajni ljudje potrebujejo kljub drugačni realnosti sveta (Cawelti 2003, 259). Langford omeni, da je divja banda v zadnjem obračunu obkrožena z modernimi tehničnimi izumi za ubijanje, kar napoveduje množično ubijanje v prvi svetovni vojni in ameriško udeležbo v njej. Peckinpah je s tem vdorom modernosti v film, hotel opozoriti na ameriško sedanost, ko se je država vpletla v krvavo vojno v Vietnamu (Langford 2005, 71–72). Tim Palleine pravi, da se divja



banda ne postavi v bran revnih mehiških vaščanov, ampak izbere sodelovanje z njihovimi zatiralci. Člani bande so pripravljene ubiti lastnega člana, ki je ranjen in jim ne more slediti. Tako dejanje bi v klasičnem vesternu pripisali antagonistu, ne pa heroju. Kljub temu ima film romantičen pridih, kar je razvidno v prizoru poslavljanja od mehiške vasi in v končni sekvenci, ko jezdec odhajajo v zgodovino. Prav tako je na nek način romantična odločitev divje bande, da zavrže cinični pragmatizem in se poda v heroični samomorilski spopad v imenu svojega umrlega tovariša (Pulleine 1984, 168).

Ustavila se bom pri črni protivojni komediji<sup>21</sup> *M\*A\*S\*H*, ki je naslednje leto postala velika filmska uspešnica. Štefančič jr. trdi, da je film aktualno vietnamsko vojno preselil v čas korejske vojne, v mobilno poljsko bolnišnico (*Mobile Army Surgical Hospital*), kjer v težkih pogojih, tik ob bojni črti delajo cinični in obešenjaški vojni kirurgi, kot so Hawkeye (Donald Sutherland), Trapper John (Elliott Gould) in Duke (Tom Skerritt). Ko končajo z operacijami ranjencev, pijejo koktajle, igrajo golf in ameriški nogomet, se norčujejo iz glavne medicinske sestre »*Hotlips*« O'Houlihan (Sally Kellerman), osvajajo medicinske sestre in ne pustijo, da bi se jih čustveno dotaknile tragedije, ki jih obdajajo (Štefančič jr. 2007a, 315). Cousins meni, da film ne le zmanjša ošabnost resničnih častnikov, ampak tudi izrazi splošno preziranje gledalcev do vojske (Cousins 2004, 336–337). Prav tako Robert Kolker pravi, da film govori o tem, kako vojaška avtoriteta zapira v ječo človeški duh (Kolker 2000, 337). Berry Norman trdi, da so Hawkeye, Trapper in Duke anarhisti, ki ne upoštevajo discipline in vojaških pravil. Film predstavlja smešen, nesentimentalen in energičen napad na skoraj vse, kar ameriške ustanove cenijo. Po njegovem mnenju je humor hiter in oster ter dopolnjen s kvalitetno igro in režijo, ki nas neprestano opominja, da kljub temu, da je film smešen, vojna to prav gotovo ni (Norman 1993, 172–173). Po mnenju Štefančiča jr. (2007a, 241) je »*M\*A\*S\*H* kaotična alegorija vietnamske vojne, atentat na vojaško birokracijo, ameriško agresivnost, uniformiranost, heroizem, moralizem, religijo ...«. Film je artikuliral občutke mladine, ki niso več zaupali tradicionalnim avtoritetam moči.

---

<sup>21</sup> Komedija: V splošnem velja, da sodi filmska komedija na področje zabave s smehom, podrobnejša žanrska definicija je zaradi njene raznovrstnosti skorajda nemogoča. Če izhajamo iz domneve, da so komični liki, smešne situacije, duhoviti dialogi, smešenje različnih človeških slabosti, okostenelih navad, negativnih družbenih pojavov itd. neogibne komediografske sestavine, kaže posebne značilnosti filmske komedije iskati v okviru njenega matičnega medija (Kavčič in Vrdlovec 1999, 315–317).

Za zaključek opisa prvega obdobja novega Hollywooda naj povzamem nekaj mnenj filmskih kritikov o tem obdobju. Thomas Schatz pravi, da omenjeni filmi kažejo na to, da je *baby boom* generacija postala ključna za ciljni trg filmov novega Hollywooda. Prav tako so postali protikulturna sila, ki se je ujela v protivojno gibanje, gibanje za človekove pravice in seksualno revolucijo. Po zlomu hollywoodskega produkcijskega kodeksa<sup>22</sup> leta 1966 in pojavom novega sistem ocenjevanja<sup>23</sup> leta 1968 so lahko filmski režiserji eksperimentirali z bolj politično subverzivnimi, seksualno nedvoumnimi in nazornimi nasilnimi temami (Schatz 1993, 15).

Lacey je mnenja, da je komercialna uspešnost filma ostala prioriteta hollywoodskih producentov. Hollywood je posnel te filme, ker je mislil, da bodo prinesli zaslužek. Poleg tega tisti filmi, ki so postali pomembni za filmsko zgodovino, predstavljajo le majhen del filmov, ki so bili predvajani v letih od 1967 do 1970. Večina filmov je bila prav tako predvidljiva in plehka kot filmi, ki so nastali v hollywoodskih studiih pred filmom *Goli v sedlu* (Lacey 2005, 111).

Po prvih inovativnih filmih v šestdesetih letih prejšnjega stoletja, ki so jih posneli režiserji različnih generacij, se je po letu 1970 izoblikovala nova skupina režiserjev, ki so imeli svoj pogled na film, zato bom v naslednjem poglavju opisala drugo obdobje novega Hollywooda.

---

<sup>22</sup> Produkcijski kodeks: Ko so na začetku tridesetih let dvajsetega stoletja, filmi postali bolj realistični, so postali žrtev protestov določenega dela javnosti. Tedaj je W. Hays predlagal sprejem produkcijskega kodeksa, ki je postal znan kot »Haysov kodeks«. Leta 1934 so pri Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA) ustanovili Production Code Administration, tj. urad, ki je filmom izdajal »odobritveni pečat«, brez katerega niso smeli biti predvajani v dvoranah, ki so bile v lasti članic MPPDA. Produkcijski kodeks je določal »hollywoodsko estetiko« v t. i. »klasičnem« obdobju (1930 do 1950). Režiserji so izumljali načine, kako zaobiti predpise in nedovoljene motive prikazati z namigovanjem. Prav tako je spodbudil tudi posebno obliko erotizma, temelječega na sugestiji in fetišističnih fiksacijah na določenih delih ženskega telesa, kar je ustvarilo mitologijo hollywoodskih zvezd (Kavčič in Vrdlovec 1999, 495–497).

<sup>23</sup> Sistem ocenjevanja (*rating system*): Leta 1968 je Motion Picture Association of America sprejelo sistem ocenjevanja, ki je sprejemljivost filmov kategoriziral s črkami: G (*general*, »splošno«, sprejemljivo za vse starosti), M (*mature*, »zrel«, sprejemljivo za odrasle in zrele mlade ljudi), R (*restricted*, »omejeno«, sprejemljivo za mlajše od 16 let samo v spremstvu staršev ali odraslih oseb) in X (prepovedano za vse, mlajše od 16 let) (Kavčič in Vrdlovec 1999, 96).

### 2.3.2.2 DRUGO OBDOBJE NOVEGA HOLLYWOODA

Prvemu obdobju novega Hollywooda sledi prihod »filmskih smrkavcev« (»*movie brats*«), pravi King, filmsko izobražene in filmsko kritične generacije režiserjev, ki je začela snemati komercialne ameriške filme<sup>24</sup> s pridihom francoskega novega vala. V šestdesetih letih so na univerzah diplomirali Martin Scorsese, Brian De Palma, Francis Ford Coppola, John Milius, Paul Schrader in George Lucas, ki so sestavljali skupino »filmskih smrkavcev« (King 2007, 60).

Po mnenju Barryja Normana se izraz »filmski smrkavci« nanaša na skupino filmskih režiserjev, ki imajo v bistvu malo skupnega razen tega, da so podobne starosti, da so se uveljavili na področju filma v istem času in da so bili uspešni. V to skupino so spadali Steven Spielberg, George Lucas, Martina Scorsese, John Carpenter in Brian De Palma. Mnogi med njimi so diplomirali na filmskih šolah, drugi so se naučili režije na televiziji, večina med njimi je bila rojena med ali po drugi svetovni vojni in odraščali so v vizualnem in ne literarnem okolju. Tudi Francisa Forda Coppola se prištevali k omenjeni skupini, kljub temu, da je bil starejši in bolj izkušen ter je postal njihov mentor (Norman 1993, 32–33).

Thompson in Bordwell pravita, da so bili »filmski smrkavci« dokaj pisana družčina. K njim prištevata režiserje: Robert Altman, Woody Allen, George Lucas, Francis Ford Coppola, Peter Bogdanovich, Bob Rafelson, Terrence Malick, Brian De Palma, John Carpenter in John Milius (Thompson in Bordwell 2009, 478).

Kakšne filme so snemali naštetih režiserji? Noël Carroll je filme, ki so jih posneli »filmski smrkavci«, označil za »film aluzij«, ki jih generirajo klasični hollywoodski in evropski umetniški film (Carroll v King 2007, 61). Carrollovo domnevo o novohollywoodskem filmu navedkov je prehitel Stuart Byron s trditvijo, da so *Iskalci* Johna Forda (*The Searchers*, 1956) pratekst tega novega Hollywooda, saj najdemo reference v Scorsesejevem *Taksistu* (*Taxi Driver*, 1976), Lucasovi *Vojni zvezd* (*Star Wars*, 1977) in Schraderjevem *Podzemlju seksa* (*Hardcore*, 1979). Podobno je filme, s

---

<sup>24</sup> Komercialni film: Praviloma žanrsko delo, posneto brez umetniških ambicij, v skladu s standardi, ki veljajo za tržno uspešne filme in z namenom, da prinese producentom čim večji dobiček (Kavčič in Vrdlovec 1999, 318).

katerimi je zaslovel Peter Bogdanovich, *Zadnje predstavo* (*The Last Picture Show*, 1971), *Kaj te očka pušča samo?* (*What's Up, Doc?*, 1972) in *Papirnati mesec* (*Paper Moon*, 1973), razumel kot poklone Hawardu Hawksu in Johnu Fordu ter klasičnim hollywoodskim žanrom (Byron v King 2007, 61). Tudi Thompson in Bordwell sta mnenja, da so se mnogi izmed omenjenih režiserjev namenoma vrnili k izročilu klasičnih hollywoodskih žanrov ter so se v svojim filmih poklonili spoštovanim filmskim ustvarjalcem (Thompson in Bordwell 2009, 478).

V nadaljevanju bom predstavila, kaj menijo filmski teoretiki o filmih *Kitajska četrt* (*Chinatown*, Roman Polanski, 1974), *Ulice zla* (*Mean Streets*, Martin Scorsese, 1973) in *Boter* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972), ki so pogosto omenjeni filmi iz drugega obdobja novega Hollywooda.

Prvi film, ki ga bom opisala, je *Kitajska četrt*. Po mnenju Kinga film Romana Polanskega povezuje hollywoodski žanrski film z umetniškim, predvsem s predelavo nekaterih filmskih konvencij trde kriminalke<sup>25</sup>, kot sta *Malteški sokol* (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941) in *Globoko spanje* (*The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946). Scenarist Robert Town je preoblikoval eno glavnih konvencij žanra film *noir*, pa kateri lik detektiva na koncu uredi vse, kar se je zgodilo. To pravilo postavlja vlogo detektiva kot človeka, ki mu preiskovalna strokovnost omogoča jasno videnje stvari takšnih kakršnih so, vendar pa je zasebni detektiv J. J. Gittes (Jack Nicholson) tekom razvoja zgodbe vse manj sposoben opravljati svoje tradicionalno detektivsko delo. Kar naprej napak razume razmerja med ljudmi, dokler mu na koncu Evelyn Mulwray (Faye Dunaway) naravnost ne razkrije skrivnost o krvoskrunstvu (King 2007, 62–63). Tudi Leighton Grist govori o tem, kako je film *Kitajska četrt* rekonstruiral konvencije filma *noir*. Gittes se za razliko od klasičnih zasebnih detektivov ukvarja s preiskovanjem prešuštev. Njegova motivacija je posel in ne morala. Od srečanja z lažno gospo Mulwray naprej se Gittes znajde v situacijah, ki jih ne more nadzorovati. Gittes je pravzaprav ujet v temačen in nasilen svet, ki ga ne razume. Kot pravi John G. Cawelti (Grist 1993, 270), je ta svet geografsko postavljen v kitajsko četrt, »simbolični prostor

---

<sup>25</sup> Kriminalni film: Oznaka za več filmskih žanrov, ki jih povezuje poseben odnos do zločina. Zločin v kriminalnem filmu ima formalno-narativno vlogo: je bodisi temeljni vzvod, ki požene in usmerja fabulativno pripoved, bodisi končni cilj skrbno načrtovane akcije. Večina kriminalnih filmov se osredinja na tehniko kriminalnega dejanja oziroma razkrivanja zločina ali identitete storilca, pri čemer običajno dosežejo učinek stopnjevanja napetosti s podaljševanjem negotovosti glede končnega izida (Kavčič in Vrdlovec 1999, 324–325).

temačnosti, tujosti in katastrofe«, ki ga poseblja lik Noah Crossa (John Huston). Cross je tisti, ki stoji za politično in finančno korupcijo v mestu. V filmu je potegnjena vzporednica med njegovo avtoriteto nad zemljo in nad družino, z njegovim incestnim razmerjem s hčerko. Na simbolni ravni je Gittesova nesposobnost prikazana z obližem na njegovem nosu. Film se konča s smrtjo Evelyn Mulwray, ki jo je poskušal Gittes rešiti. Reprezentacija Evelyn podre še eno konvencijo filma *noir*, to je lik *femme fatale*: očarljiva in seksualna ženska, ki zvabi junaka v kriminalna dejanja, propad in smrt. Čeprav je Evelyn videti kot *femme fatale* in vplete Gittesa v korupcijo in nasilje, je sama le žrtev in ne zapeljivka. Evelynina smrt ob priznanju Gittesa, da mu že drugič ni uspelo rešiti ženske v kitajski četrti, umesti njeno usodo znotraj zgodovinskega kontinuuma. Grist doda, da glede na spremenjeno mizoginijo, ki je običajno vrojena v lik *femme fatale*, njena smrt v filmu predstavlja komentar o položaju žensk v patriarhalni družbi. Film prav tako poudari cikličnost dominacije patriarhalne moči, ko Cross dobi v roke svojo in Evelynino hči Katherine (Belinda Palmer) (Grist 1993, 269–270).

Naslednji film, ki ga bom opisala je *Ulice zla*. Norman pravi, da je leta 1973 Martin Scorsese režiral film, ki govori o dveh mladih huliganih italijansko-ameriškega rodu, ki se poskušata uveljaviti v nižjih ravneh newyorške mafije. Charlie (Harvey Keitel), ki v službi svojega strica izsiljuje denar za zaščito, je realist. V nasprotju z Johnnyjem Boyem (Robert De Niro), za katerega se zdi, da so nanj močnejše vplivali mafijski miti kot pa dejansko okolje, v katerem živi. Charlie, vdan katolik, poskuša zaščititi impulzivnega Johnnyja. Norman doda, da film odlikuje verodostojna atmosfera polna drobnega kriminala, dolgočasja, nenadnega nasilja in malih užitkov, ki obkroža protagoniste (Norman 1993, 140). Edward Mitchell meni, da *Ulice zla* niso tipični gangsterski film. Charlie nima ambicij napredovati po mafijski hierarhiji. Njegova vest in odgovornost do Terese (Amy Robinson) in Jonny Boya je močnejša od želje, da bi prevzel družinsko podjetje. Čeprav nas režiser potopi v klavstrofobično okolje, nikoli ne pusti gledalcu, da bi na podlagi okolja podajali moralne obsodbe junakov (Mitchell 2003, 225–227). Kolker pravi, da like v *Ulicah zla* ne zanima slava, tako kot v zgodnejših gangsterskih filmih. Ker jih omejujeta pomanjkanje znanja in meje njihovega domačega področja, so zadovoljni s skromnimi dobički, zabavo, malimi uspehi in nasiljem nad drug drugim (Kolker 2000, 194).

Nazadnje bom orisala najbolj uspešen film drugega obdobja novega Hollywooda, to je *Boter*. Leta 1972 je Paramount začel predvajati gangsterski film, ki je po mnenju Štefančiča jr. spojil stare in nove metode snemanja filmov. To je vključevalo visok proračun za produkcijo, agresiven in istočasen začetek predvajanja filma po celi Ameriki, ki je podprt z intenzivno promocijo ter višjimi cenami vstopnic. Film je postal največji hit vseh časov. Z *Botrom* se je spremenila tudi terminologija: namesto izraza hit se je uveljavil izraz *blockbuster*<sup>26</sup>. Predvsem se je oblikoval nov tip hollywoodskega režiserja, ki lahko funkcionira v okvirih studia, obenem pa lahko snema osebne filme (Štefančič jr. 2007b, 474–475). Schatz meni, da so zanimanje za film povzročile zgodbe o problemih na snemanju, prekoračitve stroškov in protesti italijansko-ameriških skupin. Ko se je film začel predvajati v kinematografih, je *Boter* že pridobil status »dogodka« in gledalci so bili dovzetni za režiserjev stiliziran hibrid med gangsterskih filmom in družinsko melodramo<sup>27</sup>. Kot veliko filmov iz sedemdesetih let je tudi *Boter* vseboval nostalgčno noto, in sicer je prikazoval moške značilnosti in patriarhalni red minulega obdobja (Schatz 1993, 16). Cousins trdi, da je film na različne načine razširil meje gangsterskega filma. Film se namreč vrti okrog družine Corleone, namesto okrog nekaj posameznikov. Zgodba je govorila o vzponu družine in prenosu moči od Dona (Marlon Brando) k njegovemu sinu Michaelu (Al Pacino) in ne, kot v večini gangsterskih filmih, o vzponu in padcu družine, kar bi bilo moralno bolj sprejemljivo (Cousins 2004, 348–349). Po mnenju Štefančiča jr. je *Boter* na videz tradicionalen: pripoveduje brez eksperimentiranja, zgodba je živahna, liki so jasni, vendar gre za levičarski film, ker prikazuje zločince, ki hočejo biti svobodni in se upirajo pokvarjenim institucijam oblasti. Prav tako film gledalca sili v identifikacijo z izobčenci. V *Botru*, ki predstavlja kritiko ameriškega sna in mita o talilnem loncu, nastopajo negativni liki, ki jih film postavi v svetu, v katerem lahko zločinec nastopi kot pravična avtoriteta, kar predstavlja velik odmik od klasičnega gangsterskega filma. V starih gangsterskih filmih so bili

---

<sup>26</sup> Blockbuster: naziv za velike filmske uspešnice, ki pridelajo 50–100 in več milijonov dolarjev dohodka. Hollywood je vse od petdesetih let naprej težil k velikim uspešnicam (prva je bila *Deset zapovedi* (*The Ten Commandments*, Cecil B. DeMille, 1956), toda te so se mu prav posrečile šele v začetku sedemdesetih let s filmi katastrofe: *Letališče* (*Airport*, George Seaton, 1970). Potem se je s Coppolovim *Botrom* (*The Godfather*, 1972) in Friedkinovim *Izganjalcem hudiča* (*The Exorcist*, 1973) začelo približevanje magični meji 100 milijonov dolarjev, ki jo je prvo preseglo Spielbergovo *Žrelo* (*Jaws*, 1975). Sledila je Lucasova *Vojna zvezd* (*Star Wars*, 1977) (Kavčič in Vrdlovec 1999, 66).

<sup>27</sup> Melodrama: Nekateri filmski zgodovinarji so prepričani, da melodramo ne opredeljujejo v tolikšni meri elementi, ki bi bili značilni samo zanjo, pač pa predvsem posebna kombinacija elementov, ki so sicer značilni za ves hollywoodski klasični film s konvencionalno naracijo: poudarjena čustvenost z vsemi svojimi skrajnostmi, naključnost in usodnost dogodkov, ganljivost spričo napačnih ravnanj junakov in njihovih obupnih, a zapoznelih prizadevanj, da bi napako popravili, itn. (Kavčič in Vrdlovec 1999, 370–373).

gangsterji kaznovani tako, da so na koncu umrli, medtem ko v *Botru* preživijo in dočakajo visoko starost ter umrejo naravne smrti (Štefančič jr. 2007b, 476–482).

Kako pa se je končala zgodba o uspehu »filmskih smrkavcev«? Popek pravi, da so v sredini sedemdesetih številna velika imena novega Hollywooda dokončno pogorela. Bogdanovich je po treh hitih posnel tri komercialne polome zapored. Prav tako Mike Nichols. Arthur Penn in Robert Altman sta spoznala, da z dekonstrukcijo žanra in pripovednih tehnik pri novem občinstvu ne bosta žela uspehov. Režiserji so naenkrat postali pogrešljivi (Popek 2004, 10).

Bordwell in Staiger opažata, da novohollywoodski režiserji niso bili ne mlajši ne bolje tehnično usposobljeni od svojih klasičnih predhodnikov. V svoji obravnavi cepljenja odgovorov umetniškega filma na klasične tradicije tudi dvomita, da bi to obrodilo kako pristno novo estetiko. Prav tako ju ne prepričajo teze o novi pripovedni drznosti, saj trdita, da »večina ameriškega komercialnega filma nadaljuje klasično tradicijo« in opažata, da »novi Hollywood sicer zna raziskovati večplastne pripovedne možnosti, vendar ostajajo ta raziskovanja znotraj klasičnih omejitev« (Bordwell in Staiger v King 2007, 61). Avtorja menita, da filmi novega Hollywooda niso bili nekaj povsem novega, ampak so nadaljevali hollywoodsko filmsko tradicijo.

Steve Neale pripomni, da je Hollywood še naprej snemal različne vrste filmov, med katerimi ni bilo veliko sofisticiranih filmov, kot so jih snemali režiserji iz omenjenega obdobja. Veliko denarja so namreč leta 1974 in 1975 zaslužili filmi, kot so: *Herbie Rides Again* (Robert Stevenson), *Potres* (*Earthquake*, Mark Robson), *Benji* (Joe Camp) in *Funny Lady* (Herbert Ross). Neale meni, da je bilo v tistem obdobju prisotnih več različnih stilov in žanrov kot v prejšnjih letih. Prav tako so številni režiserji naredili filme, ki so stilistično, žanrsko ali tematsko prekinili s hollywoodsko preteklostjo. Spodbodeni z vietnamsko vojno, bojem etničnih manjšin, atentatom na Martina Luthera Kinga jr. in Roberta Kennedeya, vlomom v hotel Watergate in posledično odstavitvijo Richarda Nixona so režiserji z gledalci delili protikulturni in protiinstitucionalni pogled na sodobno Ameriko (Neale 2005, 664).

Thompson in Bordwell trdita, da je finančni uspeh velikih uspešnic, kot so *Boter*, *Izganjalec hudiča*, *Ameriški grafiti* (*American Graffiti*, George Lucas, 1973), *Žrelo*

(*Jaws*, Steven Spielberg, 1975), *Rocky* (*Rocky*, John Avildson, 1976), *Bližnja srečanja tretje vrste* (*Close Encounters of the Third Kind*, Steven Spielberg, 1977), *Vročica sobotne noči* (*Saturday Night Fever*, John Badham, 1977) in *Vojna zvezd*, prepričal producente, da režiserjem ne smejo puščati preveč umetniške svobode. V začetku sedemdesetih let enaindvajsetega stoletja, ko je vladala kriza, je bila studiem dobrodošla še tako skromna uspešnica in od režiserjev niso zahtevali, da jih snemajo. Proti koncu desetletja studii niso več želeli tvegati svojega denarja za inovativne režijske prijeme (Thompson in Bordwell 2009, 483).

Počasi se je v hollywoodski industriji zabave končevalo obdobje režiserske svobode in vajeti so v svoje roke zopet prevzeli filmski producenti in po novem agentje. Sledi poglavje o tretjem obdobju novega Hollywooda, ki ga bom opisala zaradi zaokrožene predstavitve hollywoodske filmske zgodovine, saj v svojo analizo reprezentacije ženskosti v novem Hollywoodu v obdobju od leta 1967 do leta 1975 ne bom vključila filme iz tega obdobja.

### 2.3.2.3 TRETJE OBDOBJE NOVEGA HOLLYWOODA

Po filmskem eksperimentiranju na koncu šestdesetih let dvajsetega stoletja in po prihodu »filmskih smrkavcev« na začetku sedemdesetih let dvajsetega stoletja je naslednje obdobje novega Hollywooda tisto, o katerem se strinjajo vsi kritiki, in sicer začetek predvajanja *Žrela* Stevena Spielberga leta 1975. King je mnenja, da čeprav so obdobje po letu 1975 in takratni finančni uspehi bistveni za pojem novohollywoodskega filma, je ta po svoje predstavljal obnovo hollywoodske strategije z začetka in sredine petdesetih let, ki je do sedemdesetih let prejšnjega stoletja zamrla, namreč produkcijo *blockbusterja* kot odmika od klasičnega Hollywooda in njegovega zanašanja na prihodke od celovečercer A produkcije (King 2007, 63).

Kako pa se je vse skupaj začelo? Medtem ko so ostali režiserji doživljali prva kritiška in komercialna razočaranja, pravi Popek, sta dva mladeniča, pripravljala projekta, s katerima bosta za vedno spremenila podobo Hollywooda. George Lucas je po velikem uspehu *Ameriških grafítov* pričel s pripravami na *Vojno zvezd*, s katero si bo dokončno izboril finančno neodvisnost od hollywoodskih studiev. Steven Spielberg je po



kinematografskem prvencu *Teksas ekspres* (*The Sugarland Express*, 1974) posnel *Žrelo*, s katerim so studii dokončno izpopolnili strategijo proti arogantnim režiserjem novega Hollywooda, in sicer fenomen *blockbusterja*, široko razvejano distribucijo na tisoč in več filmskih kopijah hkrati ter velikanski zaslužek v zelo kratkem času. *Žrelo* je tudi prvi izrabil televizijsko promocijo (Popek 2004, 10).

Bolj natančno bom pogledala film *Žrelo*. Norman meni, da je bil film *Žrelo* odlično posnet, a je imel namen le zabavati. Film je odkril novo občinstvo, in sicer mlajše gledalce stare od dvanajst do štiriindvajset let, ki jih ni zanimal ne podtekst, ne politično in socialno sporočilo. Hoteli so akcijo, razburjenje, napeto zgodbo, nasilje, seks in smeh. *Žrelo* je postal najdonosnejši film vseh časov in hollywoodski studii so takoj začeli dobavljati podobne filme novi generaciji filmskih gledalcev (Norman 1993, 32).

Kakšno je bilo mnenje filmskih teoretikov o tej novi vrsti filmov? King povzema, da je več kritikov menilo, da je *blockbuster* nastal na račun bolj razmišljajočega in kritičnega filma, ki je bil navzoč v prvih dveh obdobjih novega Hollywooda. Pauline Kael je trdila, da je konglomeratni nadzor studiev omejil priložnosti za financiranje nenavadnih projektov. Andrew Sarris (King 2007, 64) je razmišljal, da »je bila bitka izgubljena, ko so se v Hollywoodu leta 1970 zavedli, da v ameriškem srednjem sloju še vedno zelo veliko ljudi gleda *Letališče*.« James Monaco (King 2007, 64) je rekel: »Vse bolj kaže, da bomo vsi gledali istih deset filmov.« David Denby (King 2007, 64) je dodal: »Kadar studii omejujejo tveganje izgube, največkrat posnamejo isti bedasti film, ker želijo vse pritegniti že na premierni dan predvajanja. Hočejo veliko uspešnico. Zmeren dobiček jih ne zanima.« Izraz, ki je zaznamoval ta komercialni poudarek v ekonomsko-estetski strategiji Hollywooda, pravi King, je bil »film dogodek« (King 2007, 64).

Do kakšnih sprememb je prišlo v filmski industriji na koncu sedemdesetih let dvajsetega stoletja? Po mnenju Kinga se v zadnjih desetletjih enaindvajsetega stoletja za preizkus filma uporablja drugačen izraz, in sicer preizkus »marketinškega koncepta« (»*high concept*«). Marketinški koncept pomeni način filmskega ustvarjanja, ki temelji na uspešnem nastavljanju filma na predprodukcijski stopnji in uspešnem intenzivnem televizijskem oglaševanju filma, potem ko je že posnet. Ekonomija in estetika sta povezani preko koncepta predvidevanja števila gledalcev z ugotavljanjem tržne vrednosti v predprodaji, ki je privlačna za televizijsko in kinematografsko oglaševanje.

Zato pri projektih z marketinškim konceptom redno sodelujejo prodajno uspešen roman, zvezdniški igralec in zvezdniški režiser in žanr, ki ga tesno povezujemo s prvim, drugim ali obema (King 2007, 64). Pramaggiore in Wallis pravita, da marketinški koncept združuje moč filmske zvezde, privlačnost filmskega žanra in preprost filmski scenarij v dobičkonosen paket. Marketinški koncept namreč prilašča in kombinira najbolj razpoznavne značilnosti drugih filmov, zvezd in trendov ter oblikuje petindvajset besedno predstavitev, ki je privlačna za finančno orientirane menedžerje hollywoodskih studiev (Pramaggiore in Wallis 2008, 422).

Naj zaključim z ugotovitvami Marcela Štefančiča jr., ki meni, da so gledalci od sredine sedemdesetih let hoteli »events«, filme, o katerih vsi govorijo in filme, o katerih se vsi strinjajo. Zmagali niso več najboljši filmi, ampak filmi z najmočnejšim marketingom. Studie ni zanimalo, kaj hoče režiser, ampak kaj hoče publika. Prednost so dajali le še discipliniranim režiserjem, ki so jim lahko zaupali. Režiserji niso več hoteli spreminjati sveta, ampak so hoteli le še delati. V osemdesetih letih dvajsetega stoletja je spet postalo pomembno le to, kako si znal delati z uveljavljenimi obrazci in slediti konvencijam filmskega žanra (Štefančič jr. 2007b, 745–748).

Glede na to, da je predmet mojega raziskovanja reprezentacija ženskosti, bom na koncu poglavja o novem Hollywoodu pogledala, kako so teoretičarke videle ženske filmske vloge v omenjenem obdobju.

### **2.3.3 ŽENSKES V NOVEM HOLLYWOODU**

Ugotovila sem, da so filmi novega Hollywooda prikazovali večinoma moške junake, ženske, ki bi imele glavno vlogo v filmu, pa le redko, zato bom navedla nekaj mnenj in razlag filmskih kritičark o tem, kako so v filmih novega Hollywooda reprezentirane ženske.

Molly Haskell meni, da so naraščajoča moč in zahteve žensk iz resničnega življenja, ki jih je inspiriralo žensko gibanje za osvobajanje, povzročile, da se je v komercialnem ameriškem filmu ponovno pojavil mačizem (na primer v filmu *Boter*), ki je krepil

spodkopano virilnost moških in pobeg v vsemoški svet »*buddy*«<sup>28</sup> filmov (na primer film *Goli v sedlu*) (Haskell 1974, 323). Helena Turk doda, da je bilo v filmih iz šestdesetih in sedemdesetih let dvajsetega stoletja več mačizma in degradiranih ženskih likov, ker je v družbi obstajal odpor proti ženskemu gibanju (Turk 2004, 21).

Haskellova (1974, 327–328) pravi, da so bile velike ženske vloge tega obdobja, »vlačuge, navidezne vlačuge, spogledljive ljubice, emocionalne pohabljenke, pijanke, prismojene naivke, lolite, norice, seksualno nezadovoljene stare device, duševne bolnice, ledene kraljice, zombiji in tečnobe.« Podobno meni Turkova, saj trdi, da so ženske filmske vloge žensko prikazovale kot manj inteligentno, celo manj senzualno zaradi preveč golote in nasilja, manj duhovito in manj nenavadno od katere koli ženske dejanske osebnosti (Turk 2004, 22).

V tem poglavju sem ugotovila, da so glavne značilnosti novega Hollywooda filmski jezik, ki ga je izoblikoval francoski novi val in prikazovanje kontrakulturnih in marginalnih filmskih likov, ki nimajo določeni ciljev. Prepoznala sem pogoje za nastanek novega Hollywooda, in sicer odredba ameriških sodišč, da morajo studii prodati svoje mreže kinematografov ter razmah televizije. Opisala sem značilnosti ter najbolj prepoznane filme iz treh obdobj novoga Hollywooda. Na koncu pa sem navedla mnenja filmskih teoretičark o ženskih vlogah v filmih omenjenega obdobja.

S tem sem zaključila prvi sklop diplomskega dela, to je teoretična izhodišča o reprezentaciji ženskosti v novem Hollywoodu v obdobju od leta 1967 do leta 1975, v katerem sem v prvem poglavju predstavila pojem reprezentacije, nato feministično filmsko teorijo in na koncu obdobje novega Hollywooda.

Sledi drugi sklop diplomskega dela, ki predstavlja empirično analizo reprezentacij ženskosti v novem Hollywoodu v obdobju od leta 1967 do leta 1975, v katerem bom poskušala identificirati različne reprezentacije ženskosti v izbranih filmih novega Hollywooda.

---

<sup>28</sup> *Buddy* film: Filmski žanr, ki je priljubljen v hollywoodski kinematografiji, kjer je v središču zgodbe prijateljstvo med likoma istega spola, ki imata pogosto nasprotne osebnosti. Njihova skupna značilnost je, da liki podpirajo drug drugega ne glede na okoliščine (Clark in drugi 2007, 28–29).

### **3 EMPIRIČNA ANALIZA REPREZENTACIJ ŽENSKOSTI V NOVEM HOLLYWOODU V OBDOBJU OD LETA 1967 DO LETA 1975**

V zgornjih poglavjih diplomskega dela sem opisala teoretična izhodišča, ki se nanašajo na temo reprezentacij ženskosti v novem Hollywoodu od leta 1967 do leta 1975, v sledečem poglavju bom predstavila rezultate empirične analize konkretnih filmov. Najprej bom napisala nekaj o tem, kako sem analizirala novohollywoodske filme oziroma kateri teoretski pojmi so mi bili v pomoč pri interpretaciji reprezentacij ženskosti. Nato bom podrobno opisala ženske like v vsakem od analiziranih filmov. Na koncu bom povzela rezultate analize vseh filmov.

#### **3.1 O ANALIZI**

V naslednjem poglavju bom opisala, kako sem se lotila analize reprezentacij ženskosti v novem Hollywoodu v obdobju od leta 1967 do leta 1975.

Teoretična izhodišča mi bodo v pomoč pri empirični analizi reprezentacij ženskosti v novem Hollywoodu v obdobju od leta 1967 do leta 1975. Prvo poglavje je tako govorilo o reprezentaciji, saj bom hollywoodske filme analizirala s pomočjo konstruktivističnega pristopa k razumevanju reprezentacije, to pomeni, da film, tako kot drugi medijski teksti, nima pomena sam po sebi, ampak smo ljudje tisti, ki konstruiramo pomen filma. Interpretacija pomena bo subjektivna. Pri semiološki analizi filmov bom v filmskem jeziku poskušala razbrati pojav mitov o ženskah. Ugotovila bom, ali filmi podpirajo dominantno ideologijo ali ji nasprotujejo, tako na splošno kot glede na njihov odnos do vloge žensk v družbi. Predvsem bom iskala elemente patriarhalne ideologije, saj je le-ta ključna za analizo reprezentacije žensk v filmih. Pri svoji analizi bom identificirala diskurze o ženskah v obdobju šestdesetih in sedemdesetih let dvajsetega stoletja, kot se kažejo v filmih novega Hollywooda.

V omenjenih filmih bom poiskala stereotipe o ženskah, saj se preko njih reproducira meščanska ideologija. Kot opora pri analizi tekstov mi bodo služili rezultati raziskave

Diane Meehan, ki je analizirala stereotipe o ženskah ter s kvalitativno analizo interpretirala vloge in moč žensk v reprezentacijah, kot so se pojavljale na angleški televiziji leta 1983. Identificirala je sledeče ženske stereotipe: premetenka (uporniška, aseksualna, fantovska), dobra žena (krotka, privlačna, osredotočena na dom), harpija (agresivna, samska), vlačuga (goljufiva, manipulativna), žrtev (pasivna, trpi nasilje), vaba (na videz nemočna, v resnici močna), sirena (s svojo seksualnostjo vabijo moške v pogubo), kurtizana (prebiva v salonih in barih, ukvarja se s prostitucijo), čarovnica (ima posebno moč, ampak je podrejena moškimi) in matriarhinja (ima oblast v družini, starejša, nepriljubljena) (Meehan v Barker 2008, 307–308).

V sledečem poglavju bom uporabila pri empirični analizi reprezentacij ženskosti v novem Hollywoodu v obdobju od 1967 do 1975 teorijo Petra Lehmana in Williama Luhra ter delo Myre Macdonald. Pogledala bom, ali se v posameznem filmu pojavlja dihotomija mater/vlačuga oziroma mit o ženski kot uganki in grožnji ter mit o ženski kot skrbni in razdajajoči osebi. Ugotavljal bom, ali v filmu velja predpostavka o aktivnem moškem in pasivni ženski. Prav tako bom pozorna, ali film prikazuje ženske kot seksualen objekt oziroma ali ženska telesa prikazuje na erotičen način.

Pri analizi reprezentacij ženskosti v novem Hollywoodu v obdobju od leta 1967 do leta 1975 se bom naslanjala na drugo poglavje teoretičnih izhodišč, to je feministična filmska teorija, še posebej pa na teorijo Laure Mulvey. Pogledala bom, ali film s pomočjo klasičnih pripovednih tehnik prikazuje ženske kot objekte pogleda, moške pa kot nosilce pogleda oziroma ali se v filmu pojavlja voajerizem, tako s strani moškega lika, kot s strani kamere. Na ravni pripovedi bom ugotavljala, ali drži, da je ženski lik na koncu filma spoznan za krivega oziroma jo doleti ali smrt ali pa poroka. Zanimalo me bo, ali se v posameznem filmu pojavlja fetišizem, ki popredmeti žensko.

Preverila bom, ali drži teza Molly Haskell (1974, 327–328) o tem, da so bile velike filmske ženske vloge iz šestdesetih in sedemdesetih let dvajsetega stoletja, »vlačuge<sup>29</sup>,

---

<sup>29</sup> Vlačuga -e ž (ú): 1. ženska, ki se (poklicno) ukvarja s prostitucijo: biti vlačuga; pristaniška vlačuga 2. slabš. ženska, ki ima s stališča določene ljubezenske zveze nedovoljene spolne odnose: ta vlačuga ga je že večkrat prevarala / kot psotka vlačuga umazana (Slovar slovenskega knjižnega jezika).

navidezne vlačuge<sup>30</sup>, spogledljive ljubice, emocionalne pohabljenke, pijanke, prismojene naivke, lolite, norice, seksualno nezadovoljene stare device, duševne bolnice, ledene kraljice, zombiji in tečnobe.« Se pravi, da so ženskam pripisane negativne lastnosti, ki niso zaželeno v moško orientirani družbi.

V diplomskem delu bom analizirala hollywoodske filme, ker predstavljajo največjo filmsko produkcijo na svetu, privabljajo gledalce iz celega sveta ter so najbolj vplivni subjekt na globalnem filmskem trgu.

Odločila sem se, da bom v diplomskem delu obravnavala filme iz prvega in drugega obdobja novega Hollywooda, to je od leta 1967 do leta 1975. Leto 1967 je pomembno, ker sta svojo pot po kinematografih začela filma *Diplomiranec* in *Bonnie in Clyde*, ki sta predstavljala začetek novega načina snemanja filmov. Prav tako je prelomno leto 1975, saj se je takrat začel predvajati film *Žrelo*, ki je na novo oblikoval način, kako se ustvari filmsko uspešnico, ki ga ne bom vključila v svojo analizo. Analizo filmov sem omejila na omenjeno obdobje, ker se mi zdi, da so takrat nastali najbolj revolucionarni filmi, ki so reprezentativni za novi Hollywood ter so pustili pečat v svetovni filmski zgodovini.

Izbira posameznih filmov je bila težka, saj sem imela na izbiro veliko filmov, ki so bili različnih žanrov, zato sem se odločila za nenaključni vzorec štirinajstih filmov, ker menim, da ti filmi najbolj predstavljajo obdobje novega Hollywooda. Predvsem sem se opirala na mnenje filmskih kritikov o tem, kateri filmi spadajo v obdobje novega Hollywooda ter so do danes ohranili svojo prepoznavnost v filmski zgodovini.

V analizi sem zajela spodaj naštete filme, ki jih bom v diplomskem delu navajala s slovenskim naslovom, originalnim naslovom, režiserjem ter letnico produkcije (v nadaljevanju bom pisala le slovenski naslov filma):

*Bonnie in Clyde* (*Bonnie and Clyde*, Arthur Penn, 1967);

*Diplomiranec* (*The Graduate*, Mike Nichols, 1967);

---

<sup>30</sup> Ker Molly Haskell v svojem delu *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies* ni natančno opredelila pojma „navidezna vlačuga“, zato predvidevam, da gre za seksualno žensko, ki pogosto menjava spolne partnerje.

*Butch Cassidy in Sundance Kid* (*Butch Cassidy in Sundance Kid*, George Roy Hill, 1969);

*Divja banda* (*The Wild Bunch*, Sam Peckinpah, 1969);

*Goli v sedlu* (*Easy Rider*, Dennis Hopper, 1969);

*Polnočni kavboj* (*Midnight Cowboy*, John Schlesinger, 1969);

*M\*A\*S\*H* (Robert Altman, 1970);

*Kvartopirec in prostitutka* (*McCabe and Mrs. Miller*, Robert Altman, 1971);

*Zadnja predstava* (*The Last Picture Show*, Peter Bogdanovich, 1971);

*Ulice zla* (*Mean Streets*, Martin Scorsese, 1973);

*Alice ne živi več tukaj* (*Alice Doesn't Live Here Anymore*, Martin Scorsese, 1974);

*Kitajska četrt* (*Chinatown*, Roman Polanski, 1974);

*Prisluškovanje* (*The Conversation*, Francis Ford Coppola, 1974);

*Let nad kukavičjim gnezdrom* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, Miloš Forman, 1975).

Zakaj sem se odločila za zgoraj naštetih filme? Večina filmov, ki sem jih izbrala za svojo analizo, je doživela velik finančni uspeh v času, ko so bili predvajani (*Box Office Mojo*). Prav tako se jih večina še danes uvršča na lestvico dvesto petdesetih najboljših filmov vseh časov po mnenju uporabnikov internetne strani *Internet Movie Database* (IMDb) in lestvice stotih najboljših filmov vseh časov Ameriškega filmskega inštituta (*American Film Institute – AFI*), z izjemo filmov *Kvartopirec in prostitutka*, *Ulice zla* in *Alice ne živi več tukaj* (*Internet Movie Database*, *American Film Institute*). Drugi filmi, kot sta filma *Divja banda* in *Ulice zla*, v času predvajanja niso bili finančno uspešni, ampak jih ceni filmska kritika zaradi svoje inovativnosti in prodornosti (*Box Office Mojo*).

V svojo analizo nisem vključila najuspešnejšega filma po blagajniškem zaslužku v obdobju novega Hollywooda, to je film *Boter* (*Box Office Mojo*). Moj argument je, da

ta film ni novohollywoodski film, ker je preveč konvencionalen po svoji vsebini, saj prikazuje življenje mafijske družine. Poleg tega nima lastnosti, ki so značilne za to obdobje, in sicer ne vsebuje filmskih elementov, ki izhajajo iz evropskega novega vala šestdesetih let dvajsetega stoletja in ne prikazuje kontrakulturnih in marginalnih posameznikov, ki nimajo ciljev.

Sledi analiza reprezentacij ženskosti v izbranih filmov, ki sem jih razvrstila po kronološkem načelu, in sicer po letnici predvajanja od leta 1967 do leta 1975.

## **3.2 ANALIZA FILMOV**

V nadaljevanju bom analizirala vsak film posebej in se podrobneje osredotočila le na reprezentacije ženskih likov v novohollywoodskih filmih. Pri analizi posameznega filma bom na začetku opisala zgodbo filma in nadaljevala s interpretacijo ženskih filmskih vlog, ki se pojavljajo v filmu.

### ***3.2.1 BONNIE IN CLYDE***

Film govori o razvpitem paru Bonnie Parker in Clydeu Barrowsu, ki sta na začetku tridesetih let dvajsetega stoletja ropala banke. Svoje kriminalno življenje sta končala pod policijskimi streli.

Gledalci v prvem prizoru s pomočjo voajeristične kamere vstopimo v Bonnieino sobo. V prvem kadru filma vidimo njene rdeče ustnice, kar nakazuje tako fragmentacijo ženskega telesa kot fetišizem. Kamera nadaljuje z voajerističnim pogledom na njeno golo telo, ustnice in oči. Režiser nam nakaže, da je Bonnie ujetnica svoje sobe in obenem svojega življenja. Gola stopi k oknu in vidi Clyda, ki poskuša ukrasti avto. V tem prizoru je ona nosilka pogleda, ker opazuje Clyda od zgoraj. Nato kamera pokaže, kar vidi Clyde, namreč skozi okensko šipo pronica podoba njenih golih prsi, vendar le za sekundo. Sledi posnetek Clyda, ki opazuje Bonnie od spodaj. Gre za voajerizem tako s strani kamere kot s strani moškega junaka. V prizoru, ki sledi, oblečena Bonnie odhiti navzdol po stopnicah, vznemirjena v pričakovanju dogodivščine. Pogled kamere je



obrnjen od spodaj navzgor pod njeno krilo. Gre za objektivizacijo ženskega telesa, saj kamera snema iz zornega kota gledalca oziroma moškega, ne pa iz ženske perspektive.

Bonnie med sprehodom po mestu koketira s Clydom, čeprav ve, da je kriminallec. Med njunim pogovorom, Bonnie na erotičen način pije Coca-colo iz steklenice ter je tako prikazana kot seksualna ženska. Clyda izzove, da izvede oborožen rop trgovine in tako ona postane pobudnica kriminalnega dejanja ter njune skupne roparske poti, se pravi, da je aktivna ženska. Po skupnem pobegu z avtomobilom iz mesta, Bonnie prične s spolnim aktom, toda Clyde jo zavrne, rekoč, da ni ljubimec. Režiser Bonnie predstavi kot vlačugo, ki vsakemu moškemu ponuja svoje telo. Bonnie je užaljena, ker je bila zavrnjena in hoče oditi domov, vendar jo Clyde prepriča, da si zasluži boljše življenje. Obljubi ji, da jo bo rešil dolgočasnega življenja v malem podeželskem mestu in ji omogočil lagodno življenje, če odide z njim.

Film se dogaja v tridesetih letih dvajsetega stoletja, to je čas velike gospodarske krize v ZDA, ko je veliko družin izgubilo svoje domove, ker so jih zasegle banke. Banke so v filmu predstavljene kot brezosebne institucije, ki jim je pomemben le dobiček ter imajo v svojih rokah vzvode družbene moči. Zato Bonnie in Clyde postaneta v očeh revnih ljudi junaka, ko ropata banke ter s svojimi dejanji nasprotujeta dominantni ideologiji.

Bonnie je zavestno izbrala nekonvencionalno življenje na begu. Bonnie ruši mit o ženskah kot materah in ženah, saj se ni hotela poročiti z delovnim fantom iz domačega mesta, ampak je izbrala prestopnika. Ni se odločila za mirno meščansko življenje, ampak za življenje izven družbe, postala je izobčenka in begunka. Bonnie ne priznava meščanskih vrednot, saj Barrowsova banda postane njena nadomestna družina.

Film ženskam prizna pravico, da čutijo seksualno poželenje. Bonnie si namreč poželi Clyda, ko skupaj spita v hotelski postelji. Kljub temu ostane z njim tudi po tem, ko ugotovi, da je impotenten, saj ju ne družijo le seksualna privlačnost. Prav tako ga ne zapusti, ko ga začne loviti policija zaradi umora. V tej Bonnieni značilnosti se v filmu zrcali pregovor, da za vsakim moškim stoji močna ženska.

V nekem prizoru Bonnie prevzame pobudo in se za časopis fotografira s cigaro v ustih, baretko na glavi in pištolo v roki, ki so tradicionalno simboli moškosti. Bonnie je tekom

filmske zgodbe pridobila lastnosti, kot sta pogum in uporništvu, ki konvencionalno pripadata moškimi. Med njunim potovanjem tudi Clyde pridobi nazaj svojo moškost. Film nam tako govori, da moški potrebuje poleg sebe žensko, da lahko normalno funkcionira v sodobnem svetu.

Identificirala sem binarne opozicije med Bonnie in Blanche, Clydovo snaho. Blanche je skrbna žena, ki skrbi za gospodinjstvo in moža ter tako predstavlja mit o ženski kot skrbni in razdajajoči ženski. Bonnie nasprotno ne kaže zanimanja za gospodinjstvo in nego. Blanche ne sodeluje pri ropih, medtem ko Bonnie aktivno sodeluje. Medtem ko je Blanche bolj počasne pameti, zna Bonnie hitro razmišljati v vsaki situaciji.

Film posreduje vrednote uživaštva, saj želi Barrowsova banda uživati v življenju, ne pa garati za nizko plačilo. Denar kradejo bankam in ne delovnim ljudem. Tekom filma ubijejo le bančnega uslužbenca, ki jih lovi in policiste, ki streljajo na njih, ker le ti predstavljajo oblast. Film oblikuje podobo poštenega kriminalca, ki ubija in krade le tistim ljudem, ki si to zaslužijo (mit o Robinu Hoodu) in povečuje upornike proti avtoritetam oblasti.

Film zagovarja diskurz o ženskah v šestdesetih letih kot seksualno svobodnih bitjih, ki poljubno izbirajo spolne partnerje glede na svoje želje, kar jim je omogočila kontracepcija, ki se je začela takrat uveljavljati. Glede na film, ženske v šestdesetih letih nimajo v rokah le kuhalnice, ampak tudi pištole, saj se skupaj z moškimi poslužujejo nasilnih načinov preživetja v svetu, ki ga prežema gospodarska recesija.

Nasilno smrt roparskega para in s tem Bonnie bi lahko interpretirala tako, da je ženska na koncu filmske zgodbe kaznovana s smrtjo, ker ni sprejemala vrednot dominantne ideologije oziroma tradicionalnih meščanskih vrednot, predvsem tistih, ki se nanašajo na vlogo ženske v družbi. Če pogledam s feminističnega stališča, bi lahko rekla, da je na ravni naracije Bonnie kaznovana s smrtjo zato, da film obvlada grožnjo kastracije, kot trdi Mulveyjeva.

Bonnie je aktivna ženska, saj kot voznica avtomobila sodeluje pri ropanju bank. Prav tako je velikokrat ona pobudnica delovanja.

V liku Bonnie nisem prepoznala niti stereotipe o ženskah niti mite o ženskah, tako da je ta filmska ženska vloga edinstvena v obdobju novega Hollywooda.

Menim, da v filmu ne drži teza, ki jo je postavila Molly Haskell o ženskih vlogah v filmih iz šestdesetih in sedemdesetih let dvajsetega stoletja, saj Bonnie ne ustreza nobeni od vlog, ki jih omenja Haskellova. Bonnie je seksualna ženska, ki je zvesta svojemu partnerju, je pametna, čustveno stabilna, realna ter enakopravna moškimi.

Obravnavani film ne podpira dominantne ideologije, saj na pozitiven način opisuje roparje, ki predstavljajo upornike in izobčence iz družbe. Poleg tega film ne reproducira meščanske ideologije, saj prikazuje alternativno skupnost, v kateri lahko skupaj živijo moški in ženske ter zavrača zakon in tradicionalno družino. Film prav tako nasprotuje patriarhalni ideologiji, saj je Bonnie enakopravna partnerica Clydu.

Trdim, da ima film več demokratičnih elementov prikazovanja ženskosti kot patriarhalnih elementov, saj je Bonnie skupaj s Clydem nosilka delovanja. Menim, da kamera prikazuje svet, tako skozi Clydeove oči kot skozi Bonniene oči. Prav tako Bonnie aktivno sodeluje v dogajanju in ni le opazovalka. Nekaj patriarhalnih elementov prikazovanja ženskosti je prisotnih v uvodnem prizoru, ko kamera objektivizira Bonnie.

### ***3.2.2 DIPLOMIRANEC***

Film govori o mladeniču Benu, ki konča fakulteto in se vrne k staršem, da bi premislil o svojem nadaljnjem življenju.

Ben na začetku filma spozna gospo Robinson, ki je prijateljica Benovih staršev. Na zabavi ob Benovi diplomji, ga prosi, da jo odpelje domov. Ponudi mu pijačo in mu ne pusti, da odide. V prizoru, ko ona sedi na barskem stolu pri pultu z razkazujočimi nogami, Ben stoji na drugi strani sobe, se pojavi voajerističen pogled kamere na gospo Robinson. Sledi pogled kamere pod njeno nogo proti Benu, ki mu je nerodno, ko ugotovi, da ga hoče gospa Robinson zapeljati. V tem prizoru se pojavi fragmentacija ženskega telesa in prikaz gospe Robinson kot utelešenje mite o ženski kot uganki in grožnji, kot ga je definirala Macdonaldova.

Gospa Robinson nato zvabi Bena v sobo hčerke Elaine, kjer se začne pred njim slačiti. Ponovno je režiser uporabil fragmentacijo ženskega telesa, saj kamera snema le njeno telo, brez glave, kot da je bistvo ženske le v njenem telesu. Pregovori ga, da odpne njeno obleko, nato se sleče. Odide v kopalnico in ga prosi, da ji prinese torbico v hčerino sobo. Potem gledalci vidimo v odsevu hčerine slike golo gospo Robinson, v trenutku, ko stopi iz kopalnice v sobo. Ko Ben vstopi v sobo, gospa Robinson zaklene vrata, tako da ne more pobegniti. Režiser pokaže Benov obraz, ki je presenečen, šokiran in delno radoveden. Posamezne dele golega telesa gospe Robinson vidimo le v sekundnih intervalih, s hitro menjajočimi posnetki dojk in bokov, tako kot jo vidi Ben, saj se ne upa pogledati njenega celega golega telesa. Film prikaže le fragmente njenega golega telesa in to na voajerističen način. Moški oziroma gledalec je nosilec pogleda in ženska je objekt pogleda. V tem prizoru ima gospa Robinson kontrolo nad celotno situacijo, medtem ko je Ben videti zbežan in izgubljen. Prav tako je gospa Robinson tista, ki je aktivna pri osvajanju, v nasprotju s kulturno konvencijo, kjer je običajno moški tisti, ki lovi ženske. Poleg tega lik gospe Robinson povzema mit o ženski kot grožnji, saj je Ben tako okupiran z njeno seksualnostjo, da nima časa razmišljati o svoji prihodnosti.

Sledi prizor v spalnici, ko se Ben poskuša pogovarjati z gospo Robinson o njenem zakonu in hčerki. Gospe Robinson je neprijetno govoriti o osebnih stvareh, zato se razburi in izgubi kontrolo nad situacijo. Ko Ben vstane iz postelje, da bi jo zapustil, si na erotičen način začne oblačiti hlačne nogavice in razkazovati svoje noge. V ospredju kadra so le njene noge, v ozadju stoji Ben, ki si jo ogleduje. V tem kadru je prisoten voajerizem tako s strani kamere kot s strani moškega lika. Gospa Robinson je zopet objekt pogleda, medtem ko je Ben nosilec pogleda. Poleg tega režiser že drugič v filmu pokaže le njene noge, pri čemer gre za fragmentacijo ženskega telesa in za fetišizem, ki spodbuja popredmetenje ženske podobe. Gospa Robinson z razkazovanjem svojega golega telesa zopet pridobi kontrolo nad Benom, s čemer film nakazuje, da ženske manipulirajo z moškimi s pomočjo svoje seksualnosti. Film z likom gospe Robinson potrjuje mitu o ženski kot grožnji. Prav tako drži teza Haskellove o ženskih vlogah v novem Hollywoodu, saj je gospa Robinson navidezna vlačuga, ker je seksualna ženska.

Zanimivo je, da je v obravnavanem filmu močno razvita dihotomija mater/vlačuga, ki sta jo razvila Lehman in Luhr, saj je gospa Robinson reprezentirana kot seksualna ženska, ki je nevarna za moške, obenem pa je Elaineina mati, vendar pa ni prav nič materinska oziroma skrbna. Film nam tako govori, da je ženska lahko ali mater ali vlačuga.

Tekom filmske zgodbe starši Bena prisilijo, da pelje Elaine na zmenek, saj hočejo, da prevzame njihov način življenja, kar pomeni, da mora sprejeti meščanske vrednote in kapitalistično ideologijo. Ben in Elaine takoj vzpostavita čustven stik, saj oba stojita na križpotju v življenju, zato se razumeta. Gospa Robinson je razburjena, ker ni upošteval njene želje in mu zagrozi, da bo hčerki povedala o njiju. A Ben jo prehití in sam pove Elaine. Njegove ljubezenske afere z gospo Robinson je konec.

V nadaljevanju filma Elaine zavrača Bena in zbeži na fakulteto. Ben jo zasleduje in opazuje od daleč. Postavil jo je na piedestal, kjer jo obožuje kot boginjo. S tem jo je naredil za predmet, objekt svojega občudovanja. Ben jo zaprosi za roko. Elaine se ne more odločiti, ali naj se poroči z Benom, ali s svojim zaročencem Earlom. Elaine ustreza definiciji Haskellove o čustveni pohabljenki, saj ima šibko in nestabilno osebnost.

Gospod Robinson odpelje Elaine, da se poroči z Earlom, saj on bolj ustreza podobi idealnega zeta. Ben jo vztrajno išče. V trenutku, ko je Elaine že poročena z Earlom, vstopi v cerkev in skupaj zbežita. Povzpeta se na avtobus, kjer obsedita s praznim pogledom v očeh. S svojim pobegom sta nasprotovala dominantni ideologiji. Sta upornika zoper prevladujočo ameriško mentaliteto.

Ker je gospa Robinson spoznana za krivo, saj je zapeljala mladeniča, je na koncu filma kaznovana s tem, da izgubi svojo hči in ostane poročena z možem. Tako film nevtralizira strah pred kastracijo ženske na ravni pripovedi, kot trdi Mulveyeva.

Zakaj se pri filmskem liku Bena ne pojavlja voajerizem, čeprav na ravni naracije on predstavlja seksualni objekt za gospo Robinson? Zakaj kamera ne prikazuje na erotičen način Benovega telesa ter zakaj subjektivna kamera ne prikazuje pogleda gospe Robinson? Prav nasprotno. Kamera voajeristično in fragmentalno opazuje telo gospe

Robinson, medtem ko je Ben v kadru le delno osvetljen. Vedno je ona objekt pogleda, čeprav je on njen objekt poželenja. Kamera večinoma snema iz Benovega zornega kota, se pravi, da je on nosilec pogleda ter on predstavlja subjekt, ona pa objekt v opisanem filmu. Iz tega sledi, da drži teza Mulveyeve.

Glede na to, da ima gospa Robinson med ženskimi liki največji vpliv na glavnega junaka, sem identificirala diskurz o ženskah v šestdesetih letih dvajsetega stoletja glede na njen filmski lik. Diskurz govori o tem, da so ženske manipulativne, brezobzirne in pokvarjene nimfomanke.

V filmu sem razbrala stereotipe, kot jih je prepoznala Meehanova, in sicer stereotip o ženski kot vlačugi in vabi, ki ju poseblja gospa Robinson, saj nenehno manipulira z Benom ter se pred njim pretvarja, da je šibka, čeprav je v resnici močna. Elaine po drugi strani predstavlja stereotip o ženski kot žrtvi, ker je pasivna in se uklanja volji staršev.

Film kot celota nasprotuje dominantni in še posebej meščanski ideologiji, saj sta Ben in Elaine upornika, ki pobegneta stran od sveta njunih staršev in njihovih konzervativnih vrednot. Odpeljeta se novemu življenju naproti, čeprav je Elaine že poročena z drugim.

Trdim, da film v veliki meri nasprotuje patriarhalni ideologiji, ker je gospa Robinson prikazana, kot močna, dominantna in samozavestna ženska, za kar je na koncu seveda kaznovana. Omenjene lastnosti so ponavadi pripisane glavnemu junaku filmske zgodbe, kar pa ne velja za Bena, ki je šibek, negotov in podrejši.

Dodati moram, da čeprav vsebuje lik gospe Robinson nekatere emancipacijske elemente, jo film konec koncev prikaže v negativni luči kot žensko brez morale. V filmu ženska, ki je preveč seksualna, doživi poraz. Se pravi, da v bistvu film prikazuje ženskost na patriarhalen način.

### ***3.2.3 BUTCH CASSIDY IN SUNDANCE KID***

Vestern govori o dveh roparjih Butchu Cassidyju in Sundance Kidu na Divjem zahodu, ki zbežita pred plačanci v Bolivijo.

V prvem kadru filma voajeristična kamera opazuje mlado žensko skozi okno, kako v spalnici s telesa odlaga obleke. Nato jo preseneti Sundance, ki ji zagrozi s pištolo in ji ukaže, da se sleče pred njim in razpne lase. Sundance jo na voajerističen način opazuje in prav tako gledalci, saj se identificiramo z njim. To pomeni, da je moški nosilec pogleda, ženska pa objekt pogleda. Ugotovimo, da je bila vse le igra, saj ga je mlada ženska pričakovala in sta očitno ljubimca.

Že pri prvi predstavitvi je Ette Place reprezentirana kot seksualen objekt. Njeno žensko telo je prikazano na erotičen način. Ženska je spremenjena v spektakel za gledalce in za moški lik. Iz tega sledi, da nam film predstavi Ette Place le kot žensko, ki ima eno samo dimenzijo, to je seksualno, ne pa kot žensko s kompleksno osebnostjo.

Celoten prizor potrjuje Mulveyno trditev, da klasični pripovedni film spodbuja željo po gledanju, na eni strani skozi voajerizem, po drugi strani skozi identifikacijo. Prav tako obravnavani film nevtralizira strah pred kastracijo s fetišiziranjem ženskega telesa.

Naslednje jutro ju obišče Butch in povabi Ette na vožnjo s kolesom. Ette se z Butchem zabava, saj imata prijateljski odnos. Ette ima v tem prizoru hipijevski videz, saj ima dolge razpete lase in ohlapno dolgo belo obleko. Njen videz naj bi konotiral njeno ohlapno moralo, saj se družī s kriminalcema in ima z enim izmed njiju spolne odnose, čeprav nista poročena. S tem film ne podpira meščanske ideologije.

Ko se v naslednjem prizoru Ette in Butch objemata in ju zasači Sundance, mu Butch zabrusi, da mu krade žensko, Sundance pa mu odgovori, da jo lahko kar vzame. Oba govorita s šaljivim tonom. Film hoče povedati, da je moško prijateljstvo bolj pomembno in trajnejše kot zveza z žensko. V središču filma je v bistvu prijateljstvo med Butchem in Sundancem. Poleg tega Ette, Sundance in Butch tvorijo nekakšno družino, ki ne ustreza meščanski podobi družine. V njihovem odnosu je čutiti hipijevski duh šestdesetih let.

Sundance in Butch v nadaljevanju filmske zgodbe komaj uideta zasledovalcem in se zatečeta v hišo Ette Place. Ette ju sprejme, vendar je zaskrbljena, ker je lastnik vlakov, ki sta jih oropala najel zasledovalce, ki ju morajo ujeti in ubiti. Ette v tem trenutku

predstavlja mit o ženski kot skrbni in razdajajoči osebi, saj jima nudi zatočišče, kot trdi Macdonaldova.

Sundance in Butch se odločita, da bosta zbežala v Bolivijo in povabita s sabo Ette, ki bi jima bila za krinko. Sundance poudari, da jo bosta zapustila na poti, če se bo pritoževala. Ette sprejme povabilo, saj sta onadva edino veselje v njenem življenju. Je namreč samska šestindvajsetletna učiteljica. Boji se, da bo ostala stara devica. Doda pa, da ju noče videti, kako umre. Ettina vloga med potovanjem bo omejena na to, da bo za njiju opravljala gospodinjska dela in s tem, ko se jima bo pridružila, zagotovila večjo varnost na potovanju. Prav tako ne bo imela vpliva na njune odločitve in dejanja, ki ju lahko popeljejo v smrt. Medtem ko sta Sundance in Butch enakovredna partnerja, ki se dopolnjujeta, Ette to ni. Ette je pasivna ženska, saj celotno dogajanje v filmu usmerjata Sundance in Butch, ona je le opazovalka.

Film prav tako govori o tem, da neporočena ženska pri šestindvajsetih letih nima drugega smisla v življenju, kot da pohajkuje z roparjema. Tudi poklic učiteljice je ne zadovoljuje. Ženska, ki ni poročena, v družbi nima vrednosti, zato se druží z izobčencema.

Ko Sundance in Butch ugotovita, da ne moreta pošteno služiti denar z varovanjem rudarskih plač v Boliviji, ju Ette ne more pregovoriti, da bi kupili kmetijo in mirno preživeli ostanek življenja. Zapusti ju, saj ve, da bosta še naprej ropala, ker ne znata početi nič drugega in ju bo slej kot prej nekdo ubil. Sundance in Butch jo ne poskušata ustaviti pri vrnitvi domov.

Film je posnet iz moške perspektive naslovnih junakov. Odnos med moškima in njun upor zoper družbo je v središču filmske zgodbe, odnos moškega in ženske je le stranska zgodba. Ženski vidik ni prisoten. Edini ženski liki, poleg Ette, ki so seveda le stranski, so prostitutke. V filmu so ženske objekt pogleda, moški pa so nosilci pogleda, kar trdi tudi Mulveyeva.

Diskurz o ženskah v šestdesetih in sedemdesetih letih dvajsetega stoletja nam govori, da so edine ženske, ki so pomembne za moški svet prostitutke ali pa ženske, ki jih v vsem ubogajo in sledijo.



V obravnavanem filmu sem, glede na ugotovitve Meehanove, prepoznala stereotip o dobri ženi, ker je Ette krotka, privlačna ter skupaj s Sundancem in Butchem tvori družino. Poleg tega se v filmu pojavlja stereotip o kurtizani, saj je večina ostalih ženskih likov prostitutk, ki prebivajo v bordelih.

Ette Place ustreza definiciji Haskellove, ki jo je razvila o ženskih vlogah v filmih šestdesetih in sedemdesetih letih dvajsetega stoletja in to liku spogledljive ljubice, ker ima izven zakonske spolne odnose s Sundancem ter se spogleduje z Butchem.

Obravnavani film kot celota ne podpira dominantne ideologije, saj povečuje upornike in izobčence. Prav tako upravičuje upor zoper korporacije, kot je železniško podjetje. Glede položaja žensk v družbi film podpira patriarhalno ideologijo, saj Ette nima enakopravnega položaja med moškima. Glavno besedo pri odločanju imata le moška, Ette jima le sledi.

Menim, da je podoba ženskosti, ki jo ponuja obravnavani film patriarhalna, ker je Ette reprezentirana kot podrejajoča ženska, ki uboga moške. Nekaj demokratičnega naboja vsebuje le dejstvo, da Ette sodeluje z moškima pri ropanju bank v Boliviji, a to nima velikega pomena za filmsko zgodbo, saj sta glavna moška junaka ponovno nosilca delovanja.

#### **3.2.4 DIVJA BANDA**

Vestern pripoveduje o usodi roparske bande, ki pred lovci na glave pobegne v Mehiko, kjer po naročilu mehiškega generala Mapacheja oropajo ameriški vlak z orožjem.

Ker imajo glavno vlogo v filmu člani roparske bande, gre za moški film, v katerem spremljamo filmsko zgodbo skozi njihove oči, še posebej iz perspektive njihovega vodja Pika Bishopa. V ospredju pripovedi je odnos med člani divje bande, zato v filmu ni prostora za močne ženske like. Ženske se pojavljajo v stranskih vlogah meščank, vaščank, mater in prostitutk. Predvsem so to vloge brez imen in brez besed, le statistke. Njihova vloga je, da pridajo h karakterizaciji prostora, v katerem se nahajajo glavni junaki, kot je mesto, vas, vojaško oporišče. So scenografski pripomoček. Kot primere

naj navedem mestne gospe, ki protestirajo zaradi nespodobnosti in pijančevanja, mehiške vaščanke, ki pijejo in plešejo z divjo bando in prostitutke, ki sledijo mehiški federalni vojski.

Edini ženski lik z lastnim imenom je Teresa, nekdanja zaročenka Angela, enega izmed članov bande. Ko je vojska generala Mapacheja oropala njeno vas, je prostovoljno odšla z generalom. Angelu pojasni, da je zapustila zanikrno vas, ker si je želela boljše življenje. Postala je ljubica generala Mapacheja, ker je moški z močjo in nadzorom. Trdi, da je srečna, toda v njenih očeh so solze, ko govori z Angelom. Ni imela izbire. Film predstavi ženske kot preračunljive osebe, ki gredo v posteljo s tistim moškim, ki jim lahko ponudi največ materialnih dobrin ter varnosti. Prav tako ženske ne morejo biti zveste.

Teresa je sama po sebi aktivna ženska, saj vzame usodo v svoje roke in si prizadeva za bolj kvalitetno življenje. Po drugi strani ne posega v dogajanje v filmu in nima vpliva na odločitve moških junakov.

V filmu je prisoten mit o ženski kot vlačugi kot ga definirata Lehman in Luhr, saj Teresa kljub temu, da je zaročenka drugega, zavestno preda svoje telo generalu Mapachu v zameno za materialne dobrine.

Ko Angel vidi Tereso v naročju generala, mu postane jasno, da je namesto njega izbrala generala. Če je ne more imeti on, je ne bo imel nihče, zato jo ustrelji. Ženska je spoznana za krivo in je za svojo pregreho oziroma nezvestobo kaznovana s smrtjo. Mulveyeva trdi, da film tako na pripovedni ravni nevtralizira strah moških pred kastracijo.

Ženske so v filmu prikazane kot seksualen objekt, kot trdi Macdonaldova, saj je edino, kar moške zanima pri ženskah, obljuba spolnega odnosa in to tudi naglas povedo. Ženska telesa, predvsem telesa prostitutk, so prikazana na erotičen način, saj se nekajkrat v filmu pojavijo gole ženske prsi.

V filmu so moški nosilci pogleda, ženske so objekt pogleda, kot trdi Mulveyeva. Gledalci se vedno identificiramo z moškim likom, zato gledamo ženske skozi oči moških, nikoli pa ni predstavljen ženski vidik. Prav tako kamera na voajerističen način

snema ženske. Na primer, kamera si ogleduje telesa prostitutk v vojaškem taboru kot objekte. Kamera prav tako v kader zajame le del ženskega telesa, kot so prsi ali noge, kar pomeni, da gre za fragmentacijo ženskega telesa. Prisoten je tudi fetišizem ženskega telesa, saj so ženske v filmu predstavljene tako, da vzbujajo spolno slo tako pri moških junakih kot pri gledalcih. Film potrjuje tezo Mulveyeve o tem, da je klasični pripovedni film razvil nevtralizacijo strahu pred kastracijo skozi fetišizem.

Strinjam se s tezo, ki jo je postavila Molly Haskell o ženskih vlogah v filmih iz šestdesetih in sedemdesetih let dvajsetega stoletja, saj so Teresa in drugi ženski liki vlačuge, ker nudijo spolne usluge v zameno za denar, materialne dobrine ali varnost.

V filmu sem prepoznala stereotip o vlačugi, kot ga definira Meehanova, saj je Teresa predstavljena kot goljufiva in manipulativna ženska, ker prevara svojega zaročenca in naredi vse, da se prikupi generalu. Poleg stereotipa o vlačugi je v obravnavanem filmu prisoten tudi stereotip o kurtizani, saj se veliko žensk ukvarja s prostitucijo.

Diskurz o ženskah v šestdesetih in sedemdesetih letih dvajsetega stoletja nam v omenjenem filmu govori o tem, da so vse ženske v svojem bistvu vlačuge, ki si zaslužijo smrt.

Film kot celota ne podpira niti dominantne ideologije niti meščanske ideologije, ker so glavni junaki filma izobčenci in odpadniki, ki imajo svojstven kodeks časti. Glede položaja žensk film podpira patriarhalno ideologijo, saj reducira ženske na spolne objekte in jim ne priznava enakopravnega položaja v družbi.

Trdim, da film reprezentira podobo ženskosti, ki je patriarhalna, saj so ženske reducirane na vlogo spolnih sužnjev. Poleg tega so moški edini nosilci delovanja, na katere se osredotoči obravnavani film.

### **3.2.5 GOLI V SEDLU**

Filmska zgodba pripoveduje o dveh motoristih Wyattu in Billyju, ki iz Mehike v ZDA pretihotapita heroin in se z denarjem, ki sta ga zaslužila, odpravita na potovanje čez celo

državo na festival *mardi gras* v New Orleans. Med vožnjo srečata ljudi, ki so nestrpni do njiju in ljudi, s katerimi si delita hipijevski način življenja.

Ženski liki nastopajo v filmu le v stranskih vlogah. Nosilca zgodbe sta Wyatt in Billy, ki sta tudi nosilca pogleda, ženske pa so objekt pogleda. Ameriko vidimo skozi njune oči. Prav tako skozi njuno perspektivo opazujemo ženske karakterje. Film potrjuje Mulveyino tezo glede tega, da so moški nosilci pogleda, ženske pa objekt pogleda.

Prvi ženski lik, ki se pojavi v filmu, je tako imenovana katoliška žena, ki z mnogoštevilno družino živi na kmetiji. Njena naloga je skrb za otroke in gospodinjstvo. Mož je gospodar in patriarh na kmetiji. Naslednja skupina ženskih likov v filmu so ženske, ki skupaj z moškimi živijo v komuni sredi puščave, kjer se je težko preživljati. Njihova naloga v komuni je skrb za živali in preskrba hrane. Ženske se predajajo svobodni spolnosti in pogosto menjavajo partnerje. Naslednja skupina ženskih karakterjev, ki jih motoristi srečajo, je skupina deklic v malem mestu na jugu ZDA, ki se jim zdijo motoristi zanimivi. Čeprav motoriste vaščani ponižujejo in omadežujejo, se hočejo z njimi peljati. Mlade deklice vznemirjajo nevarni moški, saj takih niso vajene v svojem mestu. Zadnji ženski, s katerima se družita Wyatt in Billy, sta dve prostitutki iz New Orleansa, s katerima delita halucinacijsko izkušnjo.

V filmu o svobodnem načinu življenja ni prostora za pomembnejše ženske karakterje. Ženske glavnima junakoma predstavljajo le zabavo ob postankih ob cesti. Uporabita jih za kratkotrajno družbo, za oddih na potovanju. Od njih pričakujeta le spolne usluge, nič drugega. Pomembnejša in prijetnejša jima je moška družba. Zanimive pogovore imata v družbi podobnih moških, z ženskami se sploh ne pogovarjata. Ženske pridejo in gredo. Ženske jima predstavljajo le kratkotrajno in brezpomensko razvedrilo. Film kaže na to, da imajo ženske obrobno vlogo v življenju hipijev in v ameriški družbi šestdesetih let prejšnjega stoletja. Ker ženska ni v ospredju filmske naracije, ne more biti na koncu filma spoznana za krivega, kar pomeni, da ne drži Mulveyina trditev o nevtralizaciji strahu pred kastracijo skozi filmsko naracijo.

Glavna moška lika vidita ženske kot seksualen objekt. Film ženska telesa prikazuje na erotičen način, saj je v filmu prisotna golota. V filmu ni prisoten voajerizem in fetišizem. To pomeni, da film ne potrjuje Mulveyine teze glede tega, da klasični

pripovedni film spodbuja željo po gledanju, tako da na voajerističen način prikazuje ženske ter da film skozi fetišizem nevtralizira strah pred kastracijo.

Diskurz o ženskah tega obdobja v obravnavanem filmu govori o ženskah, ki so svobodne v spolnosti in pripravljene eksperimentirati z drogami.

Identificirala sem sledeče stereotipe o ženskah, kot jih je predstavila Meehanova: katoliška žena predstavlja stereotip o dobri ženi, ženske v komuni ustrezajo stereotipu o čarovnici, deklice so sirene ter stereotip o kurtizani, ki ga predstavljata prostitutki.

Čeprav na kratko, se v filmu pojavlja mit o ženski kot materi, ki sta ga navedla Lehman in Luhr, in sicer v vlogi katoliške žene. Prav tako je prisoten, čeprav le bežno, mit o ženski kot skrbni in razdajajoči osebi, katerega je predstavila Macdonaldova, ki ga predstavljajo ženske v komuni. Ni predstavljana ženska kot grožnja. Pojavlja se mit o ženski kot vlačugi v obliki prostitutk.

Menim, da je imela Haskellova prav, ko je govorila, da so bile velike filmske ženske vloge iz šestdesetih in sedemdesetih let dvajsetega stoletja med drugim vlačuge in navidezne vlačuge, saj se v omenjenem filmu pojavljajo prostitutke in ženske, ki pogosto menjavajo spolne partnerje.

Ženske v komuni so aktivne, ker živijo v okolju, v katerem je težko preživeti in se morajo enakopravno z moškimi truditi, da najdejo hrano. So pa tudi svobodomiselnje glede spolnosti. Vendar v filmu ni velikega poudarka na prikazovanju življenja žensk v komuni. Katoliška žena je očitno pasivna, saj se slepo podreja možu.

Film kot celota nasprotuje dominantni ideologiji, ker pripoveduje zgodbo o odpadnikih v ameriški družbi, to so hipiji, motoristi, jemalci drog in prostitutke. Prav tako so v filmu v večjem številu predstavljene ženske, ki nasprotujejo dominantni ideologiji (to so prostitutke, ženske v komuni, skupina deklic) kot tiste, ki se ji podrejajo (katoliška žena). Menim, da film vsebuje le elemente nasprotovanja patriarhalni ideologiji, saj so v večini predstavljeni ženski karakterji, ki so sami po sebi aktivni, močni in neodvisni, vendar so ženske po drugi strani reducirane na vlogo seksualnega objekta, ki nimajo moči, da bi vplivale na razvoj filmske naracije in zasedajo le stranske like.

Na koncu moram zaključiti, da obravnavani film prikazuje ženskost na patriarhalen način, saj so ženski liki odrinjeni na rob dogajanja oziroma ženske niso nosilke delovanja. Prav tako jih film zveja na predmete junakovega spolnega poželenja, čeprav film vsebuje nekatere emancipacijske zametke.

### **3.2.6 POLNOČNI KAVBOJ**

Film govori o prijateljstvu med Joejem Buckom, mladeničem iz Teksasa, ki se preseli v New York z namenom, da mu bodo bogate ženske plačevale za spolne usluge in Enricom Rizzom – Ratsom, pohabljenim brezdomcem, rojenim v New Yorku, ki se preživlja s krajami in goljufijami.

*Polnočni kavboj* je film o moškem prijateljstvu, kjer so ženske le sredstva za zaslužek denarja, zato se v filmu pojavlja le peščica ženskih likov in še to v stranskih vlogah. Temu opisu ustrezata tako Cass kot Shirley. Cass je prva ženska v New Yorku, ki jo uspe zapeljati Joe, vendar se kasneje izkaže, da je ona tista, ki ogoljufa Joeja in od njega dobi denar v zameno za seks. Cass je starejša ženska, ki jo vzdržuje poročen moški. Ustreza mitu o ženski kot uganki in grožnji, saj ukani Joeja. Je aktivna ženska v smislu, da za preživetje izkorišča moške. Njeno telo je posneto na nevtralen način brez erotike, voajerizma in fetišizma. Prav tako ni prikazana kot seksualen objekt. V tem primeru ne drži Mulveyina teza.

Shirley je bogata ženska, ki jo Joe in Ratso srečata na zabavi. Shirley si poželi Joeja in je zanj pripravljena plačati. Je mlada, lepa, poslovna ženska, ki sama odloča o svoji usodi oziroma je aktivna. Ne ustreza niti mitu o ženski kot uganki in grožnji niti mitu o ženski kot skrbni in razdajajoči osebi. Je sodobna mestna ženska v šestdesetih letih dvajsetega stoletja. V potrošniški družbi ima priložnost kupiti storitev, ki jo potrebuje. Njeno telo ni prikazano na erotičen način in tudi ni predstavljena kot seksualen objekt. Tudi v tem primeru ne drži Mulveyina teza.

V prizorih, v katerih se Joe pojavlja skupaj s Cass ali s Shirley, je on nosilec pogleda oziroma subjekt, saj filmsko zgodbo spremljamo iz njegovega zornega kota, kljub temu da na ravni naracije, Joe sam sebe definira kot spolni objekt za ženske in ga tako ženske

tudi sprejemajo. Čeprav v filmu Joe predstavlja seksualni objekt, so ženske še vedno tiste, ki so objektivirane, ker kamera snema iz moškega zornega kota. To trditev potrjujejo kadri, v katerih kamera snema Cass in Shirley, ko si poželjivo ogledujeta Joejevo telo. Kljub temu da je moško telo ogledovano s strani ženske, nam film s pomočjo klasičnih vizualnih tehnik predstavi žensko kot objekt pogleda, moškega pa kot nosilca pogleda, zato se v tem primeru strinjam s trditvami Laure Mulvey.

Strinjam se s tezo, ki jo je postavila Molly Haskell o filmskih ženskih vlogah iz šestdesetih in sedemdesetih let dvajsetega stoletja, saj Cass in Shirley ustrezata liku vlačuge oziroma navidezne vlačuge. Ko Cass spi z Joejem, od njega dobi denar. Shirley je seksualna ženska, ki si kupuje moške.

V filmu se pojavljata stereotipa, kot jih je identificirala Meehanova, in sicer sem v vlogi Cass prepoznala stereotip vlačuge, ker je goljufiva in manipulativna. V liku Shirley sem prepoznala stereotip čarovnice, saj ima posebno moč, ampak je podrejena moškim.

Razbrala sem sledeč diskurz o ženskah v šestdesetih in sedemdesetih letih dvajsetega stoletja, in sicer da so ženske svobodomiselnne in same odločajo o svoji seksualnosti. Z ekonomsko svobodo pridobijo tudi seksualno svobodo.

Film ne podpira niti dominantne niti meščanske ideologije, saj govori o dveh marginalnih osebah ameriške družbe, ki sta pripravljene za preživetje ropati, goljufati, prodajati svoje telo in se pretepati. Glede položaja žensk film ne podpira patriarhalne ideologije, ker prikazuje močne in svobodne ženske, ki si po svoji volji izbirajo spolne partnerje.

Podoba ženskosti, ki je predstavljena v obravnavanem filmu, je patriarhalna, ker ženske niso nosilke delovanja v filmu, ampak nastopajo le v stranskih vlogah. Po drugi strani film vsebuje demokratične elemente prikazovanja ženskosti, saj so ženske močne, aktivne in samostojne.

### 3.2.7 M\*A\*S\*H

Film opisuje življenje zdravnikov in medicinskih sester v mobilni bolnišnici ob bojni črti v Koreji. Pogled na dogajanje spremljamo skozi oči zdravnikov, predvsem pa iz pozicije treh kirurgov, Hawkeyeja, Trapperja in Dukea.

V prizoru, ko prispe v bolnico nova glavna medicinska sestra majorka O'Houlihan, v trenutku, ko izstopi iz helikopterja pokaže gole noge ter nogavice, saj ji je krilo zlezlo navzgor, kar deluje erotično. Prizor takoj reprezentira glavno medicinsko sestro kot seksualen objekt in se ne meni za njen položaj avtoritete, ki jo ima kot majorka v vojski. Po njenem načinu salutiranja vidimo, da se drži vojaških pravil obnašanja, ne tako kot Hawkeye, Trapper in Duke, ki jih nenehno kršijo.

Glavna medicinska sestra Hawkeyu očita, da se obnaša preveč informalno, ker dovoli drugim zdravnikom in medicinskim sestram, da ga naslavlajo z njegovim nadimkom, ker naj bi to škodilo učinkovitosti v vojski. On ji odgovori, da ga je s tem, ko se trudi vzdrževati strogo vojaško disciplino v bolnici, odvrnila od ideje, da bi jo kot privlačno žensko povabil v svojo posteljo, kar bi storil v normalnih okoliščinah. Glavna medicinska sestra se počuti ponižano, saj ni upošteval njenih pripomb kot profesionalne vojakinje. Film nam govori, da ženske v vojaški bolnici nimajo nobene avtoritete, ne glede na vojaški čin, primerne so le za spolne odnose. Če se ženske ne obnašajo tako, da bi bile privlačne za moške, niso primerne za delo na bojišču, tako nakazuje film v tem prizoru.

V naslednjem prizoru je glavna medicinska sestra zopet ponižana, tokrat s strani Trapperja, ko jo na zabavi v menzi poimenuje: »vroča vlačuga z ognjem v očeh« ter poziva druge, naj ji slečejo obleko, kot da je seksualna igračka. Zopet je v filmu ženska s poklicem degradirana v spolni objekt. Majorka O'Houlihan je seveda zgrožena nad obnašanjem vojaških zdravnikov, ki popivajo in se zabavajo dolgo v noč. Vendar se zdi, da jo bolj žali neupoštevanje vojaških pravil, kot pa vulgarno govorjenje ter nenehno namigovanje na spolnost.

Glavno medicinsko sestro privlači zdravnik Frank Burns, ker prav tako ne odobrava pijančevanja in nediscipline ter je globoko veren, a je poročen. Ko jo Burns ponoči



obišče v njenem šotoru, ga pričaka z razpetimi lasmi in oblečena le v haljo. Podnevi je namreč vedno oblečena v vojaško uniformo in nosi čepico s spetimi lasmi, ki govori o njeni uniformiranosti. Sprejme ga v svojo posteljo. Ko ugotovi, da so njun spolni akt prenašali po zvočniku, je osramočena. Vojaki so se zabavali na voajerističen način ob njunem ljubljenu. Po tej noči dobi glavna medicinska sestra nadimek »Hotlips«. Film hoče s tem prizorom povedati, da nobena ženska ni tako krepostna, kot se zdi na prvi pogled in da je vsaka dojemljiva za osvajanje.

V nadaljevanju filma se zdravnik Walt Waldowski odloči, da bo naredil samomor, ker ni bil sposoben spolnega akta z žensko, zato misli, da je homoseksualec. Prijatelji mu priredijo poslovilno zabavo in ga omamijo ter odnesejo v posteljo. Hawkeye prepriča medicinsko sestro Schneider, ki je najbolj zagovarjala zvestobo svojemu možu in ki naslednji dan odhaja domov, da preživi noč z Waltom. Medicinska sestra odhaja domov z nasmehom na ustnicah. Film zopet reprezentira žensko kot spolni objekt, ki si ga moški celo posojajo med sabo. Ženska kot predmet nima vrednosti, dobi jo le, če ponudi svoje telo moškemu. Prav tako prikaže vse ženske kot vlačuge, ki so pripravljene dati svoje telo vsakemu moškemu, tudi če nanj niso čustveno navezane. Dodajam, da film pokaže ženske kot osebe, ki se ne držijo moralnih vrednost, kot je zvestoba.

Sledi prizor, ko zdravniki stavijo, ali je O'Houlihan prava blondinka. Da bi to ugotovili, ji med tuširanjem v šotoru odgrnejo platno in jo razgalijo. Moški in tudi ženske uživajo v voajeristični predstavi. V opisanem prizoru je, kot trdi Mulveyeva, O'Houlihan spremenjena v spektakel in objektivirana.

Zakaj vojaki in zdravniki glavno medicinsko sestro ne spoštujejo? Ali je to zato, ker v njej živijo in delajo večinoma moški, ona pa je ženska, ali zato, ker predstavlja red in disciplino vojaške institucije, oni pa so uporniki zoper avtoriteto. Mislim, da drži druga trditev, saj so bili uporniki in odpadniki v šestdesetih in sedemdesetih letih dvajsetega stoletja prikazani na pozitiven način v filmih novega Hollywooda.

Na koncu filma v prizorih z nogometno tekmo vidimo glavno medicinsko sestro O'Houlihan, ki navdušeno navija za svojo ekipo. Ker ne pozna pravil ameriškega nogometa, se večkrat osmeši s svojimi pripombami. Nič več ni stroga in uradna, ampak

je postala ena izmed njih. Morala se je spremenili v igrivo in neumno blondinko, da jo je moški kolektiv sprejel medse in se nehal norčevati iz nje.

Identificirala sem binarna nasprotja med glavno medicinsko sestro in kirurgi Hawkeye, Trapper in Duke. Medtem ko je medicinska sestra O'Houlihan oblečena v uniformo, so zdravniki oblečeni v civilna oblačila, pogosto v pisane srajce. O'Houlihan druge vojake naslavlja z uradnimi nazivi, zdravniki raje uporabljajo nadimke. Vojaški zdravniki si krajšajo čas med operacijami z igranjem golfa in pitjem alkohola, glavna medicinska sestra je vedno profesionalna. O'Houlihan spoštuje vojaška pravila obnašanja, medtem ko jih zdravniki zavestno kršijo. Predvsem gre za razliko med tem, da glavna medicinska sestra upošteva avtoriteto, zdravniki pa ne.

V filmu sta prisotna dva najbolj pogosta mita o ženskah, namreč mit o ženski kot materi in mit o ženski kot vlačugi, kot sta jih definirala Lehman in Luhr. Lik medicinske sestree je tipičen predstavnik mita o ženski kot materi, ki je skrbna in razdajajoča. Istočasno so ženske v filmu promiskuitetne. To pomeni, da sta v likih žensk iz obravnavanega filma prisotna oba mita naenkrat, kar so v bistvu sanje vsakega moškega.

Ugotovila sem, da so moški in ženske v filmu enako aktivni. Ženske počnejo iste stvari kot moški, to je pijejo alkohol, ljubimkajo, živijo v šotorih in delajo v težkih razmerah ob bojni liniji. Razlika je le v tem, da so vsi moški zdravniki, vse ženske medicinske sestree, torej imajo moški pomembnejšo vlogo pri reševanju ranjencev.

Menim, da drži teza, ki jo je postavila Molly Haskell o ženskih vlogah v filmih iz šestdesetih in sedemdesetih let dvajsetega stoletja, saj so vse ženske v obravnavanem filmu spogledljive ljubice, ker imajo neprimerne spolne odnose, čeprav so poročene.

V filmu so ženske objekt pogleda, saj so nosilci pogleda izključno moški, kar pove Mulveyeva. Filmsko zgodbo namreč spremljamo iz zornega kota moških, predvsem glavnih treh likov Hawkeyeja, Trapperja in Dukea. Filmski pogled se pojavlja na vseh treh ravneh, to je pogled kamere, pogled med liki in pogled gledalcev. Voajerizem je prisoten v prizoru, ko medicinsko osebje po mikrofону prisluškuje ljubljenju glavne medicinske sestree O'Houlihan s Frankom Burnsom in v prizoru, ko med tuširanjem

razgalijo O'Houlihan. To pomeni, da velja teza Mulveyeve o tem, da klasični pripovedni film spodbuja željo po gledanju skozi voajerizem.

Na ravni filmske pripovedi, lik glavne medicinske sestre na koncu filma sprejme norme in vrednote treh zdravnikov in tako postane bolj privlačna za moške. Na ta način je odrešena in film tako nevtralizira strah pred kastracijo, kar meni Mulveyeva.

Identificirala sem diskurz o ženskah v šestdesetih in sedemdesetih letih dvajsetega stoletja, ki se pojavlja v omenjenem filmu. Ženske so, čeprav sodelujejo v vojni kot del medicinskega osebja, v osnovi reducirana na seksualni objekt.

Eden od stereotipov, ki se pojavlja v filmu, je ženska kot prešuštnica, saj mnoge medicinske sestre, med njimi tudi sestra Schneider, varajo svoje može. Drug stereotip, ki sem ga prepoznala, je zadržana ženska, ki jo predstavlja O'Houlihan, ker ji ob prihodu v vojaško oporišče ni do zabav in pijančevanja ter se drži vojaških pravil obnašanja. Majorja O'Houlihan poseblja tudi stereotip o histeričarki, saj po tem, ko jo razgalijo, poveljniku histerično grozi s svojo odpovedjo.

Film kot celota ne podpira dominantne ideologije, saj se norčuje iz tradicionalnih ameriških nosilcev avtoritete, kot so vojska, religija, država in povečuje nedisciplino in razvrat. Glede položaja žensk v družbi, film v skladu s patriarhalno ideologijo, postavlja ženske v vloge medicinskih sester, ki predstavljajo pomoč zdravnikom pri skrbi za ranjence oziroma v vloge ljubimk. To so tako v filmu kot v življenju le stranske vloge.

Film prav tako nasprotuje meščanski ideologiji, saj ne spoštuje norme o zvestobi v zakonu. Zdravnika Hawkeye in Dukea sta poročena, a vseeno ljubimkata z medicinskimi sestrami. Prav tako film ne daje velikega pomena družini, prej bi rekla, da povečuje moško prijateljstvo.

Trdim, da film na patriarhalen način reprezentira podobo ženskosti, saj ženske ponovno niso nosilke delovanja, ampak spremljamo dogodivščine treh moških junakov. Poleg tega so ženske podrejene moškim, saj so v vojaški hierarhiji medicinske sestre poslušne

moškimi kirurghi. Po drugi strani film vsebuje emancipacijske elemente, saj so ženske aktivne, močne in v stiku s svojo seksualnostjo.

### **3.2.8 KVARTOPIREC IN PROSTITUTKA**

Film je vestern, ki govori o povzpetniku McCabu, ki je v rudarskem mestu lastnik bordela in gostilne ter o ambiciozni prostitutki gospodični Miller.

Na začetku filmske zgodbe McCabe kupi tri prostitutke in jih pripelje v novo nastajajoče mesto, da bo z njimi zaslužil denar v svoji novi točilnici in igralnici. Film prikazuje ženske kot blago, ki se ga da kupiti.

Gospodična Miller pristopi k McCabu in mu ponudi, da bi vodila njegov bordel ter si delila dobiček. Je samozavestna poslovna ženska, ki govori neposredno. Priskrbela mu bo lepa dekleta, v zameno zahteva, da se moški iz mesta umijejo, preden pridejo na obisk v bordel.

Film prikazuje prostitutke, ki se zabavajo pri svojem delu, kot da v njem uživajo. S strankami plešejo in klepetajo ter praznujejo praznike. So kot družina, saj skupaj praznujejo rojstne dneve. Film izbere tisto interpretacijo resničnosti, ki prikazuje bordel in življenje v njem kot nekaj zabavnega. S tem izključi bolj kruto in realno interpretacijo resničnosti, ki govori o tem, da so prostitutke večinoma prisiljene v prodajo svojega telesa in podvržene različnim nevarnostim, kot so bolezni in nasilje.

Tudi gospodična Miller se prostituira, vendar si je postavila za petkrat višjo ceno od drugih prostitutk. Prav tako obvlada računovodstvo. Ima načrt, da bo s prostitucijo zaslužila denar in v San Franciscu kupila penzion. Poleg tega na skrivaj kadi opij, ki velja za drogo Kitajcev, ki gradijo železnico. Gre za referenco na šestdeseta in sedemdeseta leta dvajsetega stoletja, ko je bila uporaba drog razširjena.

V nadaljevanju filma se Bert zaplete v pretep, ker je nekdo njegovo ženo Ido zamenjal za prostitutko. Ida se po pogrebu svojega moža preseli v bordel kot prostitutka. Pravi, da je z možem morala spati iz dolžnosti, gospodična Miller ji odgovori, da je v bistvu spala

z njim v zameno za hrano in streho nad glavo. V bordelu bo sama poleg hrane in sobe še zaslužila denar, tako da ji ne bo potrebno nikogar prositi za stvari. Edini način, da ženska preživi v divjini, je prodaja svojega telesa, ker je po njem veliko povpraševanja, saj živijo v nastajajočih mestih večinoma moški.

Z razvojem zgodbe McCabebu velika rudarska družba ponudi, da bi odkupila njegovo zemljišče, skupaj s točilnico. McCabe meni, da je njegovo posestvo vredno več, kot mu je pripravljena plačati družba. Vendar rudarska družba nima namena povišati svoje ponudbe, ampak bo McCaba prisilila v prodajo z orožjem.

V naslednjem prizoru gospodična Miller svetuje McCabu, da sprejme ponudbo rudarske družbe, saj ve, da ga bodo v nasprotnem primeru ubili. McCabe ne upošteva njenega nasveta, ker je ženska. Moški, ki posluša žensko, ni nič vreden. Gospodična Miller ga hoče prepričati, da odide iz mesta oziroma pobegne. On se namesto tega poskuša pogajati z morilci, ki ga ponižajo.

Gospodični Miller ni mar, da se hoče McCabe kot posameznik boriti proti monopolni družbi. Želi si oditi iz mesta v civilizacijo. Film tako nakaže, da žensko ne zanima boj proti krivici, hoče le zaslužiti denar. Ko se McCabe vrne, ga gospodična Miller tolaži in sprejme v posteljo brez plačila. Sredi noči gospodična Miller odide. Ve, da zanj ni rešitve, zato noče biti priča njegovemu koncu. Zjutraj McCaba iščejo morilci, ki jih je najela rudarska družba. McCabe jih ubije, sam pa je ranjen in zmrzne v snegu. Gospodična Miller medtem v družbi Kitajcev kadi opij. Preseli se v drug svet. Film pojmuje drogo kot pozabo.

Moje mnenje je, da je gospodična Miller aktivna ženska v smislu, da se s pomočjo poslovnih znanj preživlja ter v smislu, da poskuša vplivati na McCaba, vendar kot ženska v družbi nima moči, da bi vplivala na dogajanje in preprečila smrt moškega, ki ga ljubi. Film na ta način opozarja na položaj žensk v sedemdesetih letih dvajsetega stoletja, v ameriški družbi, ki prav tako nimajo ne politične ne ekonomske moči.

Moški je v obravnavanem filmu konstantno nosilec pogleda, ženska pa objekt pogleda. Naj omenim le dva primera. V prvem primeru McCabe opazuje gospodično Miller, ko sestradana z užitkom poje večerjo. Kamera kaže McCaba, kako opazuje gospodično

Miller. Kamera iz njegovega vidika opazuje gospodično Miller. To pomeni, da je v tem prizoru McCabe nosilec pogleda, gospodična Miller pa objekt pogleda. V drugem primeru gresta McCabe in gospodična Miller prvič v posteljo brez plačila. McCabe jo vidi kot lepo in nasmejana. Osvetljena je z nežno svetlobo in kamera jo snema na način, da je videti nedolžna in poželjiva. V tem prizoru gre za fetišizem, ki po mnenju Mulveyeve nevtralizira strah pred kastracijo. Ženska je za glavnega junaka in za gledalce objekt poželenja. Prav tako je moški nosilec pogleda, ženska je objekt pogleda.

Glede na tezo, ki jo je postavila Molly Haskell o ženskih vlogah v filmih iz šestdesetih in sedemdesetih let dvajsetega stoletja, gospodična Miller ustreza vlogi vlačuge in pijanke oziroma narkomanke. V filmu se pojavi tudi vloga ženske kot norice, v prizoru, ko prostitutka z nožem napade stranko v zanikrni koči.

Film nima srečnega konca, lahko bi ga imel. Če bi se gospodična Miller streznila in poiskala McCabea v snegu in mu oskrbela rane, vendar to bi bil potem film, ki se strogo drži pravil hollywoodskega pripovednega filma. Tako pa je to film aluzij, saj spominja na klasični vestern *Točno opoldne* (*High Noon*, Fred Zinnemann, 1952). V obeh filmih ženski prepričujeta moška, naj se ne podajata v boj proti močnejšim sovražnikom, vendar ženski glas na Divjem zahodu ni slišen.

Filmski diskurz o ženskah v šestdesetih in sedemdesetih let dvajsetega stoletja govori o tem, da je lahko ženska ali vlačuga ali žena. Populacija žensk v mestu je sestavljena večinoma iz prostitutk in nekaj poročenih žena. Ida je ženska, ki ji mož umre, zato se preseli v bordel. To kaže na to, da je edini način preživetja ženske ali poroka ali prostitucija. Kakšna izbira! Vloga žensk je omejena na ti dve stvari. Tudi ko je ženska podjetnica, je še vedno le prostitutka. Gospodična Miller namreč vodi bordel in se sama tudi prostituira.

V filmu se pojavlja mit o ženski kot skrbni in razdajajoči osebi glede na to, da gospodična Miller skuha večerjo za McCaba, ko se vrne z dolge poti. Prav tako je nežna do njega in ga tolaži v svoji postelji, ko McCabe ugotovi, da je naredil napako, ker ni sprejel ponudbe rudarske družbe.

V filmu je prisoten stereotip o prostitutki z zlatim srcem, ki jo uteleša gospodična Miller. V hollywoodski produkciji se pogosto pojavlja motiv o prostitutki, ki se zaljubi v svojo stranko, na primer v filmih *Čedno dekle* (*Pretty Woman*, Garry Marshall, 1990) in *Klute* (Alan J. Pakula, 1971). Filmska konvencija govori o tem, da je vsaka ženska v srcu vlačuga, dokler ne sreča pravega moškega, ki jo lahko reši le tako, da se z njo poroči. Posledično ženska izgubi seksualno svobodo.

Glede na ugotovitve Meehanove sem ugotovila, da lik gospodične Miller predstavlja stereotip kurtizane, ker se ukvarja s prostitucijo in prebiva v bordelu.

Gospodična Miller na koncu ni kaznovana za svoja dejanja s smrtjo ali poroko, doživi duševni razkroj, ko se zateče k uživanju opija, kar pomeni, da na simbolni ravni umre. Menim, da drži teza Mulveyeve o nevtralizaciji strahu pred kastracijo na ravni pripovedi.

Moje mnenje je, da film podpira patriarhalno ideologijo. Gre za moški svet, kjer moški krojijo pravila in se pobijajo med sabo, ženske predstavljajo le razvedrilo, ko se znoči. Moški so tisti, ki delujejo, ženske lahko le opazujejo. Gospodična Miller, čeprav je njeno ime v naslovu filma, ima le stransko vlogo v filmski zgodbi, saj ne vpliva na potek dogajanja ter ne more preprečiti smrti McCaba. Glede na naslov filma bi sklepali, da gre za zgodbo moškega in ženske, vendar temu ni tako, gre za razvoj McCaba iz prišleka v mogočnega bogataša. To pomeni, da ženske v filmu niso enakopravne moškim.

Na splošno film ne podpira dominantne kulture, ampak se zavzema za posameznikovo svobodo. McCabe je mali podjetnik, ki se upre veliki korporaciji, čeprav le po spletu okoliščin. Noče se podrediti monopolnemu rudarskemu podjetju, ki simbolizira kapitalizem, kjer močnejši obvladujejo trg. Po drugi strani je sam McCabe izrabil pravila ponudbe in povpraševanja na trgu, ker je v mesto, kjer živijo le moški, pripeljal prostitutke. S tem je zadovoljil potrebe moških, sam pa obogatel.

Menim, da je podoba ženskosti, ki jo projicira film, večinoma patriarhalna, to pa zato, ker gospodična Miller lahko le podpira McCaba, ne more pa vplivati na njegovo končno usodo, saj ji je dana le stranska vloga v filmski zgodbi oziroma ni nosilka delovanja.

Nekaj emancipacijskih elementov reprezentirane ženskosti vsebuje le dejstvo, da je gospodična Miller predstavljena kot ponosna, aktivna in ambiciozna ženska, ki si poskuša sama izboljšati življenje.

### **3.2.9 ZADNJA PREDSTAVA**

Zgodba je postavljena v podeželsko mesto na jugu ZDA, kjer spremljamo življenje njegovih prebivalcev skozi oči glavnega pripovedovalca Sonnyja, ki se odvije v enem letu. V ospredju filma je odraščanje in spolno dozorevanje treh mladih ljudi, in sicer Sonnyja, Duana in Jacy.

V filmski zgodbi nastopa veliko zanimivih ženskih karakterjev, in sicer Jacy, Lois, Ruth, Genevieve in Charlene. V nadaljevanju bom podrobneje opisala vsako od njih.

Glavno žensko vlogo nosi Jacy, ki je Duanovo dekle, čeprav si jo želi tudi njegov najboljši prijatelj Sonny. Jacy ima sloves najlepšega dekleta na srednji šoli. Da se svoje lepote zaveda, je razvidno v prizoru, ko se med šolskim poukom zamaknjeno in občudujoče opazuje v ogledalu. Film nam v tem prizoru predstavi Jacy kot narcisoidno, ki je referenca na *femme fatal*.

Na začetku filmske pripovedi materi pove, da se bo poročila z Duanom. Odločila se je, da pred poroko ne bosta imela spolnih odnosov. Trdi, da ji ni mar za denar in si ne želi oditi študirati v mesto. Mati Lois ji prigovarja, naj preizkusi več različnih moških, preden se ustali. Med študijem na fakulteti bi si lahko poiskala moškega z visokim družbenim statusom, saj je Duane reven in sirota. Pred tem pogovorom z materjo je Jacy pridno dekle, ki se drži pravil konzervativne meščanske družbe, po njem se odloči, da bo upoštevala njene nasvete glede moških.

V nadaljevanju filma jo sošolec Lester povabi na zabavo z mladimi iz bogatih družin, kjer se bodo goli kopali. Ko se Duane razburi, ker bo šla njegova punca na zabavo z drugim fantom, ga pomiri z obljubo, da se mu bo predala. Med pogovorom v avtomobilu je med Duanovim dotikanjem osvetljen le njen obraz. Od tega trenutka v



filmski zgodbi Jacy manipulira z Duaneom s pomočjo svoje seksualnosti. Jacy ustreza podobi najstniške vamp ženske, saj je zapeljiva, brezvestna, demonska lepotica.

Na zabavi privilegirane mladine zavrže svoje moralne zadržke in se sleče do golega, medtem ko jo vsi opazujejo in gola zaplava v bazenu. V prizoru slačenja ni pretiranega voajerizma s strani kamere, le s strani fanta Bobbyja, ki je organiziral zabavo. Kamera namreč pokaže Bobbyja, kako opazuje Jacyino golo telo. V tem prizoru je ženska ogledovana bolj s strani moškega kot kamere oziroma gledalcev. Jacy je objektificirana. Prav tako gre za razkazovanje ženskega telesa, iz česar sledi, da je Jacy prikazana kot seksualen objekt.

Tekom filma se Jacy odloči izgubiti nedolžnost, za kar si izbere Duana. Ko Duane ne opravi svoje naloge, se razjezi nanj. V prizoru je prisoten voajeristični pogled na njene prsi s strani kamere in Duana. V drugem poskusu jima uspe spolni odnos. Jacy je pobudnica spolnega odnosa in ima ves čas nadzor nad dogajanjem. Kljub temu prizor spremljamo iz zornega kota moškega, kar pomeni, da je ženska objekt pogleda, moški pa nosilec pogleda. To je prisotno skozi cel film.

Kasneje Jacy začne ljubezensko razmerje z Bobbyjem, ki prihaja iz bogate družine. Medtem ko se opazuje v ogledalu, hladnokrvno po telefonu sporoči Duaneu, da ga zapušča. Kmalu nato izve, da se je Bobby poročil z drugim dekletom. Razočarana nad fanti sprejme povabilo moškega Abilenea, da skupaj odideta v biljardnico, kjer se ponavadi zadržujejo samo fantje in se mu preda. Med ljubljjenjem je osvetljen le njen obraz, v nasprotju z njegovim obrazom in okolico, ki so v temi, prav tako kot v njeni dnevni sobi, ko jo je Abilene vabil v biljardnico. Abilene jo je v hiši opazoval na voajeristični način.

Ko jo tudi Abilene zavrže kot predmet, se boji, da bo ostala sama. Ko izve, da Sonny obiskuje Ruth, se odloči, da ga bo zapeljala, vendar ga le draži in noče oditi z njim v hotel. V prizoru, ko Jacy zapeljuje Sonnyja, je prisoten voajeristični pogled s strani moškega, Jacy je objektificirana. V naslednjem prizoru Jacy Sonnyju predlaga, da pobegneta in se na skrivaj poročita. Tudi ko sta že poročena, mu ne pusti, da bi spal z njo. Vesela je, ko ju ustavijo policisti in jo odpeljejo k staršem. V resnici nikoli ni hotela biti Sonnyjeva žena. Jacy se z njim igra in ga skuša, kaj vse je pripravljen narediti zanjo.

Z njim manipulira s pomočjo obljube spolnosti. V filmskem liku Jacy sem prepoznala stereotip vlačuge, kot ga je definirala Meehanova, saj je goljufiva in manipulativna.

Menim, da je Jacy aktivna ženska, ker vpliva na potek dogajanja v filmski zgodbi in je ona tista, ki izbira moške. Tekom zgodbe spremeni tehniko lova na moške, na začetku jih je hotela prikleniti nase s seksom, kasneje pa z vzdržnostjo in le obljubo spolnosti.

Jacy predstavlja mit o ženski kot grožnji in obenem mit o vlačugi. To pomeni, da gre za neodvisno seksualno žensko, ki s svojo seksualnostjo pogubi moške, saj je Jacy vzrok za prepir med dvema prijateljema, ki si želita njeno pozornost.

Mislím, da je teza Haskellove o filmskih vlogah žensk v šestdesetih in sedemdesetih letih dvajsetega stoletja pravilna, saj lik Jacy spominja na lolito in navidezno vlačugo, ker zapelje starejšega moškega in pogosto menjava spolne partnerje.

Lois, Jacyina mati, je zdolgočasena bogataševa žena. Za razvedrilo pije alkohol. Je nesrečna v zakonu. Počuti se ujeto v svojem življenju, zato vara svojega moža z njegovim uslužbencem Abileneom, ki je mlajši od nje. Na božični zabavi brez sramu pleše z njim, ker ve, da se v njenem življenju ne bo nič spremenilo na bolje, zato si privošči malo zabave. Stereotip, kot ga definira Meehanova in ki sem ga prepoznala v liku Lois, je nezadovoljna žena.

Teza Haskellove o ženskih filmskih vlogah v šestdesetih in sedemdesetih letih dvajsetega stoletja drži, saj je Lois pijanka in navidezna vlačuga.

Lois Jacy pove, da je, ko je bila že poročena, spoznala starejšega moškega Sama, ki jo je prebudil v življenje. Cenil jo je vse življenje, čeprav nista bila skupaj. Nato je iskala isti občutek še pri drugih moških. Le z njim je spoznala pravo ljubezen, a jo je izpustila iz rok.

Menim, da je Lois pasivna ženska, ker ne poskuša spremeniti svojega življenja. Namesto, da bi končala zakon, poskuša pregnati žalost z alkoholom in površnimi zvezami z moškimi. Prav tako se noče odpovedati moževemu denarju in se sama preživljati z delom. S tem ostaja podrejena svojemu možu.

Lois poseblja, bolj kot mit o materi, čeprav ima hčer, mit o ženski kot vlačugi, saj je v stiku s svojo seksualnostjo in mit o ženski kot grožnji, saj zmanjšuje možev družbeni ugled s pitjem in varanjem.

Ruth je trenerjeva žena, ki trenira Sonnyja. Film nakaže, da je trener homoseksualec in posledično nesposoben spolne zadovoljitve svoje žene. Ruth je žalostna, depresivna, pogostokrat joče ter obiskuje zdravnike, čeprav ne izvemo zakaj.

Trener prosi Sonnyja, da jo med poukom odpelje k zdravniku. Med opravkom se zblížata. Ruth je vesela, ko ji Sonny izreče nekaj prijaznih besed, saj jih ni deležna od svojega moža. Ko se ponovno srečata na božični zabavi, se za poslopjem poljubita. Med poljubom je osvetljen le Ruthin obraz.

Ruth ne more verjeti, da je všeč Sonnyju. Joče od veselja med spolnim odnosom, saj je mislila, da ne bo nikoli več doživela ljubezni. Iz tega sledi, da je teza Haskellove o filmskih vlogah žensk v šestdesetih in sedemdesetih letih dvajsetega stoletja pravilna, saj je Ruth emocionalno pohabljena.

Ruth predstavlja mit o ženski kot skrbni osebi, saj je ljubeča do Sonnyja in na novo opremi spalnico, v kateri se največ zadržujeta.

Življenjski cilj in namen ženske je, da se poroči z moškim. V to družbeno pravilo je do pred kratkim verjela tudi Ruth. Ne ljubi moža, a ga ne želi zapustiti, ker je bila vzgojena tako, da mora do konca življenja ostati z zakonskim partnerjem. Prav tako se boji biti sama. Kot mladenka ni poznala veliko moških, zato se ji je zdel trener dobra partija.

Menim, da je Ruth pasivna ženska, ker ne vpliva na dogajanje v filmski zgodbi, ampak samo čaka na moškega, ki se je bo usmilil. Ko jo Sonny neha obiskovati in prične zvezo z Jacy, jo močno prizadene, zato postane depresivna. Ko pa jo Sonny potrebuje, ga sprejme nazaj in mu oprostí.

Glede na Meehanine trditve Ruth predstavlja stereotip dobre žene in žrtve, saj je krotka, osredotočena na dom in pasivna ter trpi nasilje. Ruth ne predstavlja stereotipa o starejši poročeni ženski, ki iz dolgočasje zavede najstnika. Želi si le malo pristne ljubezni in

bližine. Binarno opozicijo njenemu filmskemu liku predstavlja lik gospe Robinson iz filma *Diplomiranec*, ko z dolgočasna bogataševa žena za zabavo zapelje mladeniča.

Natakarica Genevieve je stara okoli štirideset let. Zaposlena je v lokalu, kjer streže hrano. Mora hoditi v službo, ker je njen mož bolan in mora priskrbeti denar za družino. Sonny jo v nekem trenutku, ko pripravlja hrano, opazuje na erotičen način in s tem tudi filmska kamera. Iz tega sledi, da je Genevieve objektificirana. Predstavlja nadomestno mati Sonnyju in Duanu, ki sta odraščala v sirotišnici, saj skrbi za njiju in jima svetuje. Posebna mit o materi oziroma mit o skrbni in razdajajoči ženski.

Charlene je Sonnyjevo dekle, ki v nasprotju z Jacy ni lepotica. V prihodnosti se želi poročiti s Sonnyjem. Ko hoče Sonny z njo imeti spolni odnos, ga zavrne in zapusti. Charlene o sebi razmišlja kot o pošteni puncici, ki noče dobiti slovesa vlačuge ter bo spala le s svojim možem. Njen lik predstavlja binarno opozicijo liku Jacy, ki ima izvenzakonske spolne odnose.

Pri obravnavanju filma sem ugotovila, da način snemanja žensk spominja na klasične črno-bele hollywoodske pripovedne filme. Ženski obraz je osvetljen z lučjo od zadaj, kar zmešča njene poteze, zaradi česar je videti kot angel in poudari njeno lepoto. S tem režiser fetišizira Jacy, kar nevtralizira strah pred kastracijo in tako film potrjuje Mulveyino tezo. To je razvidno tudi iz primerov uporabe take osvetlitve, in sicer obraz Jacy v kinu, ko se poljublja z Duanom in ju Sonny opazuje, obraz Jacy v avtu, ko pusti Duanu, da se jo dotika, obraz Jacy v dnevni sobi, ko jo Abilene vabi, da gre z njim v biljardnico, obraz Jacy v biljardnici, ko se ljubi s Abileneom in obraz Ruth na dvorišču, ko jo Sonny poljubi na božični zabavi. Istočasno gre v teh prizorih za voajerizem s strani kamere, kar iz ženske naredi seksualen objekt.

Po drugi strani pa Jacy na koncu filmske zgodbe ni kaznovana za svoja dejanja, saj jo ne doleti niti smrt niti poroka, ampak odide študirat v drugo mesto, torej Mulveyina teza o nevtralizaciji strahu pred kastracijo na ravni pripovedi ne drži. Prav tako njena teza ne drži pri Ruth, ki tudi ni spoznana za krivo na koncu filma, zaradi prešuštva.

Film vsebuje nekaj seksualnih prizorov, zato me zanima, kako prikazuje spolnost in vlogo ženske v njej. Ženska med seksom le leži na hrbtu, medtem ko moški opravi svoje

delo. Ženska ne sodeluje aktivno pri spolnem odnosu. Poleg tega je prikaz spolnosti zelo tehničen in ne poskuša biti senzualen.

Pogledala bom, kakšen je diskurz o ženskah v filmu. Med mladimi se spodbuja čimprejšnja izguba nedolžnosti. Zaželeno je menjavanje partnerjev in promiskuiteta. Prav tako se preferirajo spolne izkušnje pri ženskah. Diskurz o ženskah govori o tem, da se morajo ženske poročiti in nato ostati v zakonu vse življenje, čeprav so nesrečne z moškimi, s katerimi živijo. Ženska lahko doseže srečo le z moškim, zato je njen cilj dobiti uspešnega moža, ki ji bo nudil materialno varnost, kar pa doseže s pomočjo svoje seksualnosti. Naloga ženske ni, da razvija svoje talente, ampak, da si poišče moškega, ki ima visok družbeni položaj.

Menim, da se v filmu nobena ženska ne podreja meščanski ideologiji, razen Charlene. S svojimi dejanji, kot je varanje in spolnost pred poroko, zavračajo družinske vrednote. Poleg tega se Jacy upira patriarhalni ideologiji, saj nikoli ni podrejena nobenemu moškemu, ampak je samostojna. Ostali ženski liki sprejemajo patriarhalno ideologijo, ker kljub določenemu upiranju ostajajo v primežu moči moških.

Film na splošno ne podpira dominantne ideologije, saj sta glavna moška lika, Sonny in Duane siroti brez družbenega ugleda, ki si prizadevata napredovati po družbeni lestvici. Glede položaja žensk v družbi, film prav tako ne podpira dominantne ideologije, kar se kaže v tem, da poskušajo ženski liki doseči srečo in ljubezen v življenju tudi s kršenjem konvencionalnih družbenih norm.

Menim, da vsebuje obravnavani film demokratične elemente glede prikazovanja ženskosti, to pa zato, ker je med ženskimi liki Jacy tista, ki je poleg obeh moških likov nosilka delovanja. Prav tako je aktivna, dominantna in samostojna. Vendar pa so po drugi strani ostali ženski liki dokaj pasivni in podrejajoči, kar kaže na patriarhalne elemente reprezentacije ženskosti v obravnavanem filmu. Poleg tega je Jacy konec koncev prikazana kot sebična in manipulativna vlačuga. Zato menim, da ima film kot celota več patriarhalnih elementov reprezentacije ženskosti.

### 3.2.10 ULICE ZLA

Film govori o Charlieju, ki živi v predelu New Yorka, ki se imenuje Mala Italija. Poskuša se uveljaviti znotraj mafije, ki jo vodi njegov stric. Čuti odgovornost do samodestruktivnega prijatelja Johnny Boya in ima skrivno ljubezensko razmerje z Johnnyjevo sestrično Tereso.

Na začetku filma je prizor, v katerem skoraj gole erotične plesalke izzivalno plešejo na odru kluba, v katerega zahaja Charlie in njegovi prijatelji. Gola telesa plesalk so fragmentirana, kot da so ločena od celotne osebnosti ženske. Pri prikazovanju ženskih teles je prisoten fetišizem, saj vidimo Charlieja, kako opazuje dogajanje na odru. Kamera na voajerističen način kaže gibanje njihovih teles. Plesalke so objekt pogleda. Na njih je usmerjen tako pogled moških likov v filmu kot gledalcev v kinu. Gledalec se identificira s pogledom Charlieja in prijateljev. V prizoru je razviden erotičen podton, saj je jasno, da si Charlie želi spolnih stikov z afroameriško plesalko, a ve, da je tako ravnanje v italijansko-katoliškem vrednostnem sistemu prepovedano. Mulveyeva ima prav, ko trdi, da v klasičnem pripovednem filmu voajerizem konotira ženske kot nekaj, kar je treba gledati in poda primer, kako lik plesalke, katere pripovedni namen je zgolj razkazovanje, zmanjša napetost z opravičenim ogledovanjem ženske.

Edini ženski lik v filmu je Teresa, ki je Johnnyjeva sestrična in Charliejeva ljubimka, zato bom pogledala, kako je reprezentirana.

Režiser prvič predstavi Tereso gledalcem golo, in sicer jo Charlie zjutraj iz sosednje hiše opazuje skozi okno, ko se oblači. Ženska je že v prvem kadru, v katerem se pojavi, reprezentirana kot seksualen objekt, s tem ko je prikazano njeno golo telo. Kamera na voajerističen način opazuje Tereso pri vsakdanjem opraviilu. Tudi Charlie jo opazuje na voajerističen način. Moški je v tem prizoru nosilec pogleda, ženska pa je objekt pogleda.

V naslednjem prizoru sta oba gola v postelji. Teresa razburjena vstane iz postelje in stopi gola k oknu, ker jo je Charlie razjezil. Kamera iz Charliejeve perspektive na voajerističen način opazuje njeno golo telo. Kasneje, ko se pobotata, Teresa reče Charlieju, naj jo ne gleda medtem ko se oblači. Charlie si pokrije oči z rokami, a kamera

ga pokaže, kako kuka skozi roke in na skrivaj opazuje Tereso. Kamera snema Charlija, kako uživa v gledanju gole Terese. Žensko telo je namenjeno gledalcem in Charlieju v užitek pri gledanju, kar trdi tudi Mulveyeva. Teresa ga zasači pri gledanju in je navidezno jezna nanj. Igrivo se začneta ruvati po postelji, kar pa funkcionira kot spolno vznemirljivo za gledalce. Teresa je medtem oblečena le v spodnje hlačke in le delno zapeto bluzo. Bluza se ji med ruvanje odpre in razgali njene prsi. Žensko telo je spremenjeno v spektakel. Charlie v celotnem prizoru leži v postelji in ima razkrit le zgornji del telesa. Njegovega telesa, čeprav gledalci vemo, da je prav tako gol, kamera nikoli ne snema kot objekt, saj je v tem prizoru on subjekt. V filmu je očiten drugačen prikaz ženskega telesa, nasproti moškemu telesu, saj je žensko telo prikazano na erotičen način, moško pa ne. Poleg tega se gledalci vedno identificiramo s Charliejem, nikoli pa s Tereso. Nikoli ne spoznamo njenih misli in želja. Teresa ni personificirana, ampak je objektivizirana. Tudi ženske gledalke nimamo druge izbire, kot da se poistovetimo z moškim likom, saj nas v to prisili način snemanja in perspektiva kamere. V prizoru je prisoten fetišizem, ki nevtralizira strah pred kastracijo, kot meni Mulveyeva.

V filmu je v ospredju prijateljstvo med moškimi, kjer ni prostora za ženske. Najpomembnejši odnos v filmu je odnos med Charliejem in Johnny Boyem, Teresa je na drugem mestu, ima le stransko vlogo. Primer navedenega je prizor, ko Teresa doživi epileptični napad na hodniku, ko se Charlie in Johnny Boy prepirata. Charlie zapusti Tereso ter steče za prijateljem. V tem trenutku Charlie pokaže, da mu je pomembnejši prijatelj kot dekle.

Teresa je aktivna ženska, saj poskuša Charlieja prepričati, da se skupaj preselita v drug predel New Yorka, stran od pritiskov in pričakovanj italijansko-ameriške skupnosti. Prav tako ne pusti, da jo Michael ustrahuje. Vendar pa film predstavi Tereso kot Charliejevo dekle šele v drugi polovici filmske zgodbe, kar ji zmanjšuje pomen v filmu. Prav tako Teresa izgubi boj s svojim bratrancem Johnny Boyem za Charliejevo naklonjenost.

Na koncu filma, ko bežijo iz sošeske in Michael strelja na njih, ker mu Johnny Boy ni vrnil posojila, so Charlie, Teresa in Johnny Boy ranjeni in izgnani iz svoje sošeske. Tako

so vsi na koncu kaznovani, ker so prekršili pravila skupnosti, še posebno Teresa, saj je poskušala iztrgati Charlieja iz njegovega okolja in z njim ustvariti družino.

Diskurz o ženskah v šestdesetih in sedemdesetih letih dvajsetega stoletja v tem filmu nam pripoveduje, da ženske ovirajo moške pri napredovanju po družbeni lestvici. Teresa predstavlja pokvarjeno robo, ker ima epileptične napade. Za moške ni prava ženska, ker ima bolezen, ki so jo včasih povezovali z božjo kaznijo. V italijansko-ameriški skupnosti se moški podrejajo konservativni katoliški etiki.

Prav tako film potrjuje mit o ženski kot uganki in grožnji, ki ga je definirala Macdonaldova, saj Charliejevo druženje s Tereso lahko ogrozi njegovo napredovanje v mafijski organizaciji, ker njegov stric nima dobrega mnenja o Teresi.

Strinjam se s tezo, ki jo je postavila Molly Haskell o ženskih vlogah v filmih iz šestdesetih in sedemdesetih let dvajsetega stoletja, saj Teresa ustreza vlogi duševne bolnice, ker ima epilepsijo.

V analiziranem filmu sem prepoznala stereotip o ženski kot duševni bolnici, ki ga Meehanova ne omenja, saj Tereso opredeljuje njena bolezen. Moški menijo, da ni primerna za bodočo ženo in bodočo mater.

Film ne podpira dominantne ideologije, saj prikazuje življenje ljudi na robu družbe, v specifičnem etničnem okolju. Pravzaprav film opisuje posameznike, ki so del organiziranega kriminala in s katerimi se gledalci identificiramo. Film nasprotuje meščanski ideologiji, saj Charlie, Teresa in Johnny Boy oblikujejo novo družino, potem ko so izgnani iz mafijske družine. Glede položaja in vloge žensk v družbi, film podpira patriarhalno ideologijo, saj ženske v italijansko-ameriškem okolju nimajo moči, gre za moški svet, v katerem odločajo moški oziroma moški, ki so člani mafije.

Podobe ženskosti so v obravnavanem filmu predstavljene na patriarhalen način, saj so moški nosilci delovanja, ženske so reprezentirane kot neenakopravne, ki ne morejo vplivati na življenje svojih moških.



### **3.2.11 ALICE NE ŽIVI VEČ TUKAJ**

Film prikazuje vdovo Alice, ki se s svojim sinom preseli v Arizono, kjer si ustvari novo življenje. Poišče si službo natararice v restavraciji, čeprav si želi postati pevka.

V najavni špici film uporablja na barvnem ozadju slog črk, ki spominja na romantične komedije iz petdesetih in začetka šestdesetih let dvajsetega stoletja, predvsem na filme z Doris Day v glavni vlogi. Sentimentalna glasba iz najavne špice se nadaljuje v prizor obarvan v rdečo barvo. Prizor prikazuje Alice v mestu Monterey, ko je bila še otrok in si je prisegla, da bo postala pevka, ko odraste. Film nam s to vizualno podobo sugerira, da ima mlada Alice romantičen pogled na svet, ki se kasneje v njenem življenju razblini.

Film nas nato popelje v mestu Socorro, kjer je odrasla Alice poročena z nasilnim možem Donaldom in ima sina Tommyja. Ves čas se trudi ugajati in v vsem ustreči možu, da se ne bi razjezil nanjo in na sina. Alice je tista, ki skrbi za gospodinjstvo in za sina, mož je zaposlen kot šofer. Sama nima niti poklica niti službe. Njune zakonske vloge se porazdeljene po načelu patriarhalne ideologije.

Nato ji mož umre v prometni nesreči. Ker nima moškega, da bi jo preživljal, proda svoje stvari. Odpravi se s sinom v njeno rojstno mesto Monterey. Na poti se odloči, da bo zaslužila denar s petjem. Trudi se, da bi bila videti čim mlajša, saj so lastniki restavracij moški, ki ocenjujejo le njen zunanji videz. Ko se po celodnevem iskanju dela neki lastnik bara odloči, da bo poslušal njeno petje, dobi službo.

Alice v lokalu, kjer poje, nenehno osvajajo moški. Še posebno vztrajen je Ben, mlajši moški, s katerim se resneje zaplete, kar kmalu obžaluje. Ben postane nasilen, ko izve, da jo je obiskala njegova žena, s katero ima sina. Ko Alice spozna, da je Ben prav tako nasilen, kot je bil njen mož, s sinom pobegne iz mesta.

Ko se naseli v Tucsonu, opusti svoje sanje o pevski karieri in se zaposli kot natararica, kar se ji zdi ponižujoče, a le tako bo zaslužila dovolj, da bo lahko preživljala sebe in sina. Delo v lokalu ji ni všeč, saj so stranke izbirčne in predrzne, sodelavke so glasne, delo pa je naporno.

V nadaljevanju filma jo ogovori moški, z imenom David. Alice se zdi David privlačen, ko pripoveduje o kmetiji in popravlja ograjo kot pravi moški. Pove mu svojo življenjsko zgodbo. Pred poroko z Donaldom je pela v hotelu, v domačem mestu Monterey, kar ji je bilo zelo všeč, zato si želi tja vrniti. Takrat je bila srečna. Ko se je poročila, je sledila možu v njegovo rojstno mesto Socorro. Mož ji je prepovedal, da bi še naprej nastopala.

Kasneje se na zabavi za Tommyjev dvanajsti rojstni dan David in Alice sporečeta. David namreč poskuša vzgajati Tommyja, saj le ta počne, kar želi. Cele dneve je prepuščen sam sebi in posledično ne uboga nikogar. Tommy se Davidu upira, zato ga ta udari. Alice ne bo več prenašala nasilja, zato odkoraka iz njegove hiše. David v prepiru Alice očita, da ni prisotna v razmerju in da se ne more odločiti, kaj hoče.

Alice se naslednji dan v službi čustveno zlomi in izpove sodelavki Flo. Alice ji pove, da je imela občutek, da mož skrbi za njo, čeprav le v materialnem smislu, ne pa tudi v čustvenem. Pravi, da ne more živeti brez moškega. Ne verjame več vase in v svoj pevski talent. Prizna, da ljubi Davida. Kljub temu si želi svoje življenje, ne pa biti le podaljšek moškega.

Na koncu filma David v polni restavraciji pristopi k Alice in jo prosi, da bi se s sinom preselila k njemu. Pripravljen je ugoditi njenim željam. Prav tako ji obljubi, da jo bo odpeljal v rojstno mesto in zapustil svojo kmetijo, ker mu ona pomeni največ na svetu. Želi si, da bi bila srečna. Alice ne dovoli več, da bi moški pometali z njo. Postala je močna. Zna izraziti svoje želje. Ščiti svojega sina. Noče enakega življenja kot prej. Jasno pove, da se hoče ukvarjati s petjem. Alice zadostuje obljuba moškega, da bo upošteval njene želje in jo spodbujal pri njeni poti do samouresničitve. Odloči se, da bo ostala z Davidom v mestu Tucson in tu poskušala postati pevka.

Opisala bom, kakšen diskurz o ženskah v sredini sedemdesetih let dvajsetega stoletja uporablja film. Ženska je ekonomsko in čustveno odvisna od moškega. Tezo podpira predstavljena življenjska situacija Alice pred smrtjo moža in življenjska situacija njene prijateljice Beae. Ženske v zakonu niso samostojna bitja, ampak so podrejene možu. Po drugi strani morajo biti ženske, ki ostanejo same, močne in iznajdljive, da lahko preživljajo družino, saj država ZDA ne nudi zadostne pomoči vdovam in samohranilkam. Trditev potrjujeta filmska lika natakarike Flo in Audreyine matere,

prostitutke. Ženskam ne preostane drugega, kot da se zaposlijo. Vendar film omeji izbiro poklicev za ženske na poklice, ki so tradicionalno ženski. Glede na prikaz v filmu, se je lahko ženska v omenjenem obdobju zaposlila le kot natararica, prostitutka in pevka. Pri vseh poklicih gre za neko obliko prodajanja telesa. To so poklici, kjer ženske strežejo potrebam, tokrat neznanih moških. Film govori o tem, da lahko ženska pridobi ekonomsko samostojnost le, če opravlja služnostne poklice.

Film poudari, da mora ženska biti privlačna, da jo bodo moški delodajalci zaposlili. To je prikazano v filmu v prizorih, ko Alice obiše frizerja in si kupi novo obleko, preden začne obiskovati restavracije, kjer se ponudi za pevko. Gostilničarji ne pokažejo zanimanja za njeno petje, ampak ocenjujejo le njen videz. Prav tako ji kasneje v lokalnu, kjer streže hrano, natararica Flo svetuje, da pokaže svoj dekolte, saj bo tako dobila večjo napitnino. Film priznava, da družba pojmuje žensko kot seksualen objekt. Ženske lahko to dejstvo izrabijo v svojo korist.

Predstavila bom binarna nasprotja, ki se pojavljajo v filmu. Svet, v katerem živi Alice, je poln binarnih nasprotij med vlogo ženske in vlogo moškega v družbi. Za moškega je rezervirana vloga kot tistega, ki priskrbi materialne dobrine za družino, kot tistega, ki ima poklic (šofer, kmetovalec, kuhar), medtem ko je ženska vloga omejena na skrbno mater, ženo, gospodinjo, natararico ali prostitutko.

Film prikazuje, kako se Alice iz matere, žene in gospodinje preobrazi v osebo, ki materialno preživlja družino. Ko pa najde moškega, ki ga ljubi, ne postane zopet konvencionalna žena in gospodinja, katere edini smisel v življenju je, da se razdaja svoji družini, ampak kot celovita osebnost enakopravno vstopa v novo družino. Po drugi strani pa Alice zamenja »slabega« moškega za »dobrega« moškega in posledično ni popolnoma samostojna in svobodna.

Omenila bom nekatere mite, ki se pojavljajo v filmu. Prevladuje mit o ženski kot skrbni in razdajajoči osebi oziroma mit o materi. Ženske so tiste, ki se žrtvujejo za svojo družino. Naredijo vse, da priskrbijo otrokom, kar potrebujejo in jih ščitijo za vsako ceno. Vendar pa Alice ni stereotipna mati, saj pušča sina cel dan samega, medtem ko ona dela in včasih ga obremenjuje s svojimi odraslimi problemi. Prav tako je v filmu prisoten mit o ženski kot vlačugi. Poleg dejstva, da kot stranski lik v filmu nastopa

prostitutka, film prikaže Alice, kako gre v posteljo z dvema različnima moškima. Ne gre spregledati, da film ženskam priznava seksualno svobodo in pravico žensk do proste izbire seksualnega partnerja.

Na koncu filmske zgodbe ženska dobi moškega kot zahteva srečni konec v hollywoodskem klasičnem pripovednem filmu. Vendar se film izogne prikazu poroke Alice in Davida. Zdi se, da je režiser podlegel pritiskom filmskega studia in posnel konec, kakršnega so pričakovali.

Na ravni filmske pripovedi tako drži, da je edina življenjska usoda ženske poroka. Alice je kaznovana za svoje odločitve in za svojo novo pridobljeno svobodo. Zato se strinjam s Mulveyino tezo o nevtralizaciji strahu pred kastracijo na ravni filmske pripovedi. Film vendarle nakaže, da je Alice srečna, saj se po cesti skupaj s sinom bližata restavraciji z imenom njenega rojstnega mesta Monterey, kjer je bila srečna, torej je dosegla svoj cilj.

Obravnavani film ne podpira meščanske ideologije, ker na novo definira položaj ženske v družini in prikaže, da v družbeni realnosti obstajajo tudi druge oblike družin, na primer samske ženske z otroki. Film prav tako nasprotuje patriarhalni ideologiji, saj filmska zgodba prikazuje boj ženske za samostojnost in enakopravnost, ki jo tudi doseže. Poleg tega film ne pokaže poroke, kar kaže na svobodomiseln pristop k temi o položaju žensk. Na film je vplivalo žensko gibanje v sedemdesetih letih dvajsetega stoletja, ko so ženske zahtevale pomembnejšo vlogo v družbi. Po drugi strani se film osredotoči na individualno žensko, ne pa tudi na položaj vseh žensk v ameriški družbi ter ne poziva k spremembam.

Menim, da obravnavani film nasprotuje dominantni ideologiji, ker ima v njem glavno vlogo ženska samohranilka, ki se trudi preživeti.

Alice je tekom filma aktivna ženska, ko išče službo in preživlja sina ter sama sprejema odločitve. Pasivna je bila le ob možu Donaldu. Tudi v novem življenju z Davidom bo ostala aktivna ženska, saj ji mora obljubiti, da jo bo podpiral, ko bo poskušala postati pevka.

Telesa žensk v filmu niso nikoli prikazana na erotičen način, niti niso fragmentirana. Prav tako se v filmu ne pojavlja fetišizem, ki objektificira žensko. V filmu se ne pojavlja voajerizem niti s strani moškega lika niti s strani kamere. Kamera ne prikazuje žensk kot objekte pogleda, moške pa kot nosilce pogleda, ampak ostane ves čas nevtralna. Glede na to, da ima ženska glavno vlogo v filmski zgodbi, je ženska nosilka delovanja. Prav tako je film posnet iz ženske perspektive. Iz tega sledi, da v tem filmu ne drži Mulveyeva teza o nevtralizaciji strahu pred kastracijo s pomočjo fetišizma.

Trdim, da Alice ne ustreza nobenemu od stereotipov, ki jih je navedla Meehan v svoji raziskavi. Alice je individualna ženska z realnimi lastnostmi in željami ter ni reducirana na stereotipne karakteristike.

Glede na tezo, ki jo je postavila Molly Haskell o ženskih vlogah v filmih iz šestdesetih in sedemdesetih let dvajsetega stoletja, Alice ustreza vlogi emocionalne pohabljenke, saj večji del filma ne ve, kaj želi in ne zaupa ljudem.

Menim, da je model reprezentacije ženskosti v obravnavanem filmu demokratičen, saj so ženske močne, neodvisne, enakopravne in aktivne. Najpomembnejši element emancipacije, ki ga vsebuje film je v dejstvu, da ima ženska glavno vlogo in je nosilka delovanja. Film vsebuje nekaj patriarhalnih elementov v tem, ko Alice prizna, da potrebuje moškega v svojem življenju.

### ***3.2.12 KITAJSKA ČETRT***

Film pripoveduje zgodbo o zasebnem detektivu Jakeu Gittesu, ki raziskuje umor losangelskega uradnika Hollisa Mulwraya. Umora je osumljena njegova žena Evelyn Mulwray.

Gittes obišče gospo Mulwray na domu. Pove ji, da hoče najti tistega, ki je očrnil gospoda Mulwraya, za kar je izkoristil njega in izdal novico o varanju časopisom. Gospa Mulwray je oblečena v belo jahalno obleko, saj je pravkar končala z jahanjem konja. Njena bela srajca razkriva dekolte. Videti je privlačna in sveža. Ima spuščene lase, je brez klobučka. Naravna svetloba jo nežno osvetljuje. Prizor je posnet iz

Gittesove perspektive, se pravi iz moškega zornega kota, bolj natančno iz perspektive zasebnega preiskovalca.

Kasneje se Gittes v restavraciji sestane z gospo Mulwray. Oblečena je v črno kot spodobna vdova. Nosi klobuček z mrežo pred očmi, kot da nekaj skriva, kar zasluti tudi Gittes. Ustnice ima namazane z rdečo šminko. K črni bluzi z odprtim dekoltejem nosi bisere kot prava dama. Gospa Mulwray pove Gittesu drugačno zgodbo namreč, da ji je mož sam povedal za razmerje z deklico. Gospa Mulwray pusti, da Gittes sklepa, da je tudi ona varala moža. Nima alibija za čas moževega umora. Ves čas pogovora je skrivnostna in dvoumna. Kamera se v posameznih posnetkih bolj približa obrazoma Gittesa in gospe Mulwray kot pri njunem prvem srečanju v hiši. Ko odideta iz restavracije, stojita na pločniku drug poleg drugega v skupnem posnetku. Gittes ji pove, da so njenega moža umorili, zato ker je ugotovil, da nekdo spušča vodo iz mestnega rezervoarja v času suše ter ve, da gospa Mulwray nekaj skriva.

Gospa Mulwray obišče Gittesa v njegovi pisarni in ga najame, da bi raziskal smrt njenega moža. Gittes ugotovi, da sta bila njen oče in njen mož partnerja v podjetju, ki je imelo v lasti vso vodo, ki sta jo predala v javno uporabo na zahtevo gospoda Mulwraya. Gospod Mulwray je bil v sporu z njenim očetom. Gospa Mulwray se razburi, ko Gittes omeni njenega očeta in prižge novo cigareto ter ne opazi, da ima eno že prižgano. Prav tako s težavo izgovori besedo »oče«. Oblečena je v črno obleko, zaprto do vratu in nosi črn klobuček. Med njima je pisalna miza. Kamera snema gospa Mulwray od blizu, ko jo Gittes sprašuje o poslovni povezavi med njenim možem in očetom, kot da hoče prodreti vanjo in odkriti skrivnost.

V prizoru, ki poteka v Gittesovi pisarni, je očitna referenca na *femme fatal* iz filmov *noir*. Gospa Mulwray čaka Gittesa v njegovi pisarni in gleda skozi okno, se pravi, da jo Gittes vidi v hrbet, ko vstopi. V roki ima cigareto. Gospa Mulwray je s tem prikazana kot ženska, ki ima nekaj za bregom. Prav tako naj bi gledalci verjeli, da je, glede na žanrske konvencije, gospa Mulwray seksualna ženska, ki bo glavnega junaka zvalila v kriminalna dejanja in na koncu v pogubo. Vizualno gospa Mulwray ustreza predstavi o *femme fatal*.

V nadaljevanju filma pred domom za ostarele, kjer živijo ljudje, ki so navidezni kupci zemlje Gittesa napadejo najeti pretepači. Enega lahko obvlada, pred drugim zbeži s pomočjo gospe Mulwray, ki ga pobere z avtomobilom. Njun pobeg spominja na film *Bonnie in Clyde*, kjer je ista igralka, to je Faye Dunaway, ob pobegu pri ropu banke vozila avtomobil.

V svojem domu gospa Mulwray Gittesu očisti rano na nosu. Ko se pogovarjata na terasi, si gre gospa Mulwray z rokami skozi lase, kar lahko razumemo kot zapeljevanje. Oba stojita v mraku, kar asocira na intimen odnos. Njuna obraza sta v istem kadru, kar kaže na bližino. V naslednjem prizoru imata spolni odnos, ki v filmu ni prikazan. Gospa Mulwray Gittesa sprašuje o njegovem delu kot policistu v Kitajski četrti. Nekoč je poskušal obvarovati neko žensko, a mu ni uspelo. Prekine ju telefon. Gospa Mulwray ne pove, zakaj mora nenadoma oditi. Gittes ji pove, da je govoril z njenim očetom, ki je špekuliral, da je zelo ljubosumna ženska. Gospa Mulwray je vznemirjena in Gittesa posvari pred svojim očetom in namigne, da je oče organizator umora. Gospa Mulwray je videti iskrena, razgaljena (tudi telesno), odprta in naravna.

Ko gospa Mulwray odide, ji Gittes sledi v hišo, kjer najde njenega kitajskega služabnika in mlado moževo ljubico. Sledi prizor v avtomobilu. Gittes napačno sklepa, da je gospa Mulwray moževo ljubico ugrabila. Grozi ji s policijo, če mu ne pove resnice. Gospa Mulwray pove, da je dekle njena sestra. Gittes sklepa, da jo je skrivala, ker je ljubimkala z njenim možem. Gospa Mulwray je razburjena in joče. Med pogovorom v avtomobilu sta njuna obraza v pol temi, vendar je obraz gospe Mulwray bolj temen. Gledalci slutimo, da gospa Mulwray še vedno nekaj prikriva. Na koncu pogovora je Gittes še bolj sumničav, saj ji ne zaupa.

Kasneje Gittes zaloti gospo Mulwray, da pripravlja kovčke, zato pokliče policijo, da jo obtoži umora njenega moža. Gospa Mulwray zanika umor. Ko ji Gittes prisoli zaušnico, pove, da je dekle njena hči in sestra istočasno. Oče jo je posilil. Hčerko je rodila v Mehiki in jo tam tudi pustila, sedaj pa bi rada zanjo skrbela. Njen mož je vedel za incest in njeno izvenzakonsko hči. V filmih *noir* bi v tem trenutku pod težo klofut s strani zasebnega detektiva *femme fatal* priznala vse spletke in zločine, ki jih je storila. Nato pa bi jo zasebni detektiv predal roki pravice ter moralno zmagal. Gospa Mulwray pa je v tem filmu žrtev zločina in ne zapeljivka.

Ko Gittes sliši njeno zgodbo, ji je pripravljen pomagati, da pobegne pred očetom. Svetuje ji naj se skrije v kitajski četrti. Gospa Mulwray se prepusti Gittesovemu vodenju. Gittes se nato sooči z morilcem – gospodom Crossom, ki hoče mlado dekle, saj zanj predstavlja prihodnost. Gittes ga pod prisilo pelje v kitajsko četrt, kjer ju čakajo policaji. Gospa Mulwray izvleče pištolo in rani očeta ter se odpelje s hčerko v avtu. Policist strelja za njo in jo ubije. Cross dobi hčerko.

Menim, da je Evelyn Mulwray pasivna ženska, saj ni aktivna pri raziskovanju okoliščin moževe smrti, ampak ugotavljanje ozadja umora prepušča Gittesu. Prav tako pusti, da Gittes napačno povezuje informacije, ki jih odkrije. Gospa Mulwray ne vpliva na njegovo raziskovanje. Aktivna je le v prizoru, ko pomaga Gittesu pobegniti pred pretepači in na koncu filma, ko hoče obvarovati svojo hči tako, da v svojega očeta meri s pištolo.

Film je posnet iz pozicije zasebnega detektiva, kar pomeni, da je Gittes nosilec delovanja. Film gledamo skozi njegove oči, ko znova in znova dela napačne zaključke ter ne more priti do dna gospe Mulwray. Gospa Mulwray je objekt njegovega pogleda, Gittes pa nosilec pogleda, saj ne poznamo razmišljanja gospe Mulwray. Prav tako gospa Mulwray nima vpliva na razvoj filmske naracije. V filmu se pojavlja vizualni užitek skozi voajerizem, tako s strani kamere kot s strani moškega junaka, o čemer je govorila Mulveyeva v svojih tezah.

Ženska je v obravnavanem filmu prikazana kot seksualen objekt, saj je gospa Mulwray posneta na način, da je videti privlačna ter poželjiva. Obravnavani film potrди hipotezo Mulveyeve o tem, da klasični pripovedni film nevtralizira strah pred kastracijo skozi fetišizem. Prav tako, glede na tezo Mulveyeve, hollywoodski film nevtralizira strah pred kastracijo s pomočjo pripovedne strukture, tako da je Evelyn Mulwray na koncu filma spoznana za krivo, saj jo doleti smrt, ker je v patriarhalni družbi moralna krivda za incest in neprimerna nosečnost pripisana ženski.

V filmu se pojavlja diskurz o ženskah v sedemdesetih letih dvajsetega stoletja kot elegantnih, hladnih, seksualnih ter pogubnih za moške.



V filmu se pri liku Evelyn Mulwray pojavljata dva stereotipa, kot jih je opisala Meehanova. Na začetku filmske zgodbe je gospa Mulwray sirena, saj s svojo seksualnostjo vabi moške v pogubo, vsaj tako je reprezentirana, saj ne poznamo njenih misli. Na koncu filma ugotovimo, da je v bistvu žrtev, ker je pasivna in je trpela nasilje.

Strinjam se s tezo, ki jo je postavila Molly Haskell o ženskih vlogah v filmih iz šestdesetih in sedemdesetih let dvajsetega stoletja, saj je Evelyn Mulwray predstavljena v filmu kot emocionalna pohabljenka, ker zaradi izkušnje incesta ne zaupa moškimi.

Menim, da film ne podpira dominantne ideologije, ker je glavni junak Gittes individualist, ki noče sodelovati in biti podrejen niti policiji niti vplivnim poslovnem. Po drugi strani film podpira patriarhalno ideologijo, saj gospa Mulwray venomer potrebuje moškega, da bi jo rešil, najprej pokojnega moža nato Gittesa. Poleg tega na koncu filma Cross, ki je simbol patriarhata, dobi v varstvo svojo hči in vnukinjo obenem in povzroči smrt Evelyn ter ostane nekaznovan za incest in umor. Patriarhat je povsod navzoč in vsemogočen, ženske so njegove žrtve. Film nasprotuje meščanski ideologiji, saj nas opozori na grozote, ki se dogajajo znotraj družin.

Podoba ženskosti, ki jo posreduje obravnavani film, je patriarhalna, saj je Evelyn Mulwray v bistvu reprezentirana kot pasivna in šibka ženska, kljub temu da se gledalcu na začetku filmske zgodbe kaže kot manipulativna in močna ženska. Poleg tega gospa Mulwray ni nosilka delovanja v filmu, ampak se zanaša na to, da jo bodo pred njenim očetom zaščitili moški.

### **3.2.13 PRISLUŠKOVANJE**

Film prikazuje življenje Harryja Caula, ki se ukvarja s prisluškovanjem po naročilu. Zelo je zaščitniški do svoje zasebnosti. Ko nekoč prisluškuje pogovoru para v parku, izve za zaroto in umor. Obsede ga želja po zaščiti ženske, ki jo je nadzoroval.

V filmu *Prisluškovanje* se pojavijo le tri manjše ženske vloge, ki jih bom v nadaljevanju predstavila. Prva je Ann, kateri Harry prisluškuje, ko se v parku pogovarja s svojim ljubimcem Markom. Ann je na začetku filma prikazana kot žrtev, ki potrebuje zaščito

oziroma tako je vidi Harry. Na koncu filmske pripovedi izvemo, da je skupaj z Markom in pomočnikom direktorja Martinom načrtovala umor svojega moža oziroma direktorja in zato Ann ustreza mitu o ženski kot uganki in grožnji. Ann je prav tako reprezentirana kot vlačuga, saj vara svojega moža. Je aktivna ženska, saj sodeluje pri umoru svojega moža, čeprav ima pri tem veliko vlogo pomočnik direktorja, ki izkoristi Harryja. Film Ann ne prikazuje kot seksualen objekt oziroma ne prikazuje njenega telesa na erotičen način. Ann je objekt pogleda, medtem ko je Harry nosilec pogleda, saj je Harry tisti, ki opazuje in prisluškuje Ann, gledalci pa gledamo z njegovimi očmi. Ann na koncu filma ni spoznana za krivo, saj ji uspe prikriti njeno vlogo pri umoru moža in podeduje njegovo bogastvo. Strinjam se s tezo Molly Haskell o ženskih vlogah v filmih šestdesetih in sedemdesetih let dvajsetega stoletja, saj Ann ustreza filmski vlogi navidezne vlačuge in ledene kraljice, ker ima izven zakonske spolne odnose in ker je sposobna sodelovati pri umoru. Glede stereotipov, ki jih je prepoznala v svoji analizi Meehanova, je Ann reprezentirana kot vlačuga in vaba, saj je manipulativna in na videz nemočna, v resnici pa močna.

Naslednja ženska vloga, ki se pojavi v filmu, je Amy. Gre za Harryjevo ljubimko, kateri plačuje najemnino. Ima ključne njenega stanovanja, tako da jo lahko obišče, kadar njemu ustreza. Ko jo obišče pozno ponoči, je oblečena v spalno srajco. Harry se ji pridruži v postelji. Film nam tako Amy predstavi v povezavi s posteljo in posledično s spolnim odnosom oziroma kot seksualen objekt. Amy ustreza mitu o ženski kot vlačugi. Vidimo, da med njima ni intimne povezave, ker Amy ne ve, da ima Harry tisti dan rojstni dan. Prav tako ga sprašuje, kaj je po poklicu in kje živi. Harry niti Amy ne dovoli vpogleda v njegovo zasebno življenje. Njun odnos temelji le na občasnih spolnih stikih. Zato se Amy odloči, da ga ne bo več čakala. Amy je bila do sedaj pasivna ženska, ki je na razpolago moškemu, kadar se mu zahoče, sedaj je postala aktivna, ko je zapustila moškega, ki ji ni čustveno dostopen. Harry je v omenjenem prizoru nosilec pogleda, Amy pa objekt pogleda, saj se gledalci identificiramo s Harryjem. Glede teze Molly Haskell Amy ustreza filmski vlogi prismojene naivke. Poleg tega Amy ustreza stereotipu o dobri ženi, saj je krotka privlačna in si želi ustvariti dom.

Tretji ženski lik v filmu, ki ga sreča Harry, je Meredith. Harryju jo predstavijo njegovi kolegi na zabavi v njegovi delavnici po konvenciji, ki je namenjena strokovnjakom za prisluškovanje in nadzorovanje. Je privlačna ženska z blond lasmi in razgaljajočo

obleko. Meredith ga začne osvajati in spraševati podrobnosti o njegovem življenju. Meredith prevzame pobudo in Harry se prepusti njenemu zapeljevanju. Noč preživita v postelji v njegovi delavnici. Zjutraj Harry ugotovi, da je Meredith izginila skupaj s posnetimi trakovi pogovora para v parku. Kasneje izve, da je Meredith najel pomočnik direktorja, ki je na vsak način hotel dobiti trakove. Meredith se tako izkaže za vlačugo, ki jo je mogoče najeti za umazano delo. S svojim telesom zamoti moške, da doseže cilj, ki si ga zadane in tako predstavlja mit o ženski kot uganki in grožnji. Prav tako je predstavljena kot seksualen objekt, saj nam režiser pokaže spolni odnos s Harryjem. Meredith je objekt pogleda, medtem ko je Harry nosilec pogleda, saj dojemamo Meredith z njegovimi očmi in ne vemo, kaj ona razmišlja. Menim, da drži teza Molly Haskell, saj Meredith ustreza vlogi vlačuge, ker v zameno za denar spi z moškim. Meredith prav tako predstavlja stereotip o ženski kot vlačugi, saj ogoljufa in manipulira z moškim.

Lik Harryja spominja na lik Gittesa v filmu *Kitajska četrt*, saj imata oba napačne predstave o ženskah. Medtem ko Harry vidi Ann kot potencialno žrtev kriminalnega dejanja, Gittes misli, da je Evelyn morilka svojega moža, vendar se oba moška motita v svojih predvidevanjih. Filma nam hočeta povedati, da se moški pogostokrat zmotijo pri oceni ženske, saj ostajajo zavite v tančico skrivnost.

Glede na to, da se filmska zgodba *Prisluškovanje* osredotoči na življenje Harryja Caula, je očitno, da imajo trije ženski liki v filmu le minorno vlogo. Režiser se podrobneje ne ukvarja s predstavljanjem osebnosti vsake ženske. Prav tako gledalci nikoli ne gledamo skozi njihove oči. Od vseh žensk ima Ann še največ vpliva na Harryja, saj se boji za njeno varnost in življenje, zato se odloči, da bo ukrepal. Ko Harry misli, da je Ann v nevarnosti, to predstavlja zaplet v filmski naraciji. Ann je v bistvu povod za Harryjevo nervozo in strah. V tem smislu ima Ann vpliv na dogajanje v filmu.

V filmu se ne pojavlja niti voajerizem niti fetišizem niti ne s strani moškega junaka niti ne s strani kamere, v čemer film ne potrjuje teze Mulveyeve o tem, da hollywoodski filmi nevtralizirajo strah pred kastracijo skozi fetišizem.

Za moje diplomsko delo se mi zdi pomemben konec filmske zgodbe. Laura Mulvey je namreč trdila, da na ravni pripovedi film obvlada grožnjo s kastracijo tako, da je ženski

lik spoznan za krivega. To pomeni, da se bo ženska krivda razrešila bodisi s kaznovanjem oziroma smrtjo bodisi z odrešitvijo oziroma poroko. Ann je na koncu filma za svoj greh odrešena tako, da zdaj pripada novemu moškemu Marku, namesto da bi postala svobodna.

Diskurz v filmu o ženskah v šestdesetih in sedemdesetih letih dvajsetega stoletja nam govori, da so vse ženske vlačuge brez morale, ki manipulirajo z moškimi.

Film na splošno ne podpira meščanske ideologije, saj ima Ann ljubimca, s katerim se skupaj znebata moža in to brez sodnih posledic. Film tudi glede položaja žensk v družbi ne podpira meščanske ideologije, ker Ann ne spoštuje zakonske zveze.

Film kot celota ne podpira dominantne ideologije, ker ostanejo trije zarotniki in morilci na koncu nekaznovani. Glede položaja žensk v družbi obravnavani film ne podpira patriarhalno ideologijo, saj je moški lik šibek in nevrotičen, ženske pa so močne in aktivne.

Trdim, da je podoba ženskosti, ki jo reprezentira film večinoma patriarhalna, saj ženske niso nosilke delovanja. Ženske so le orodje v rokah moških, saj Meredith po Martinovih navodilih zapelje Harryja. Prav tako Ann ni predstavljena kot pobudnica in organizatorka umora, to vlogo prevzame Martin, ampak je le sodelavka. To pomeni, da je Ann aktivna pri uboju svojega moža, direktno ne vpliva na dejanja Harryja, saj Harry sam predvideva, da bo Ann žrtev zločina in hoče to preprečiti. Poleg tega vsebujeta lika Meredith in Ann negativne konotacije, ker ne posedujeta moralnih vrednot. Kljub temu film vsebuje nekaj demokratičnega naboja, saj so ženske v predstavljenem filmu aktivne in močne.

### ***3.2.14 LET NAD KUKAVIČJIM GNEZDOM***

Filmska zgodba govori o uporniku Randalu McMurphyju, ki ga privedejo v umobolnico z namenom, da zdravniki in sestra Ratched presodijo, ali je nevaren ali le nor.

V prvem konfliktu med McMurphyjem in sestro Ratched, ko McMurphy noče vzeti tablete, mu sestra z mirnim in odločnim glasom zagrozi, da jo bo dobil na drug, bolj boleč način. McMurphy se ves čas norčuje, a vzame tableto, kasneje pa pokaže, da je ni pogoltnil. S tem signalizira, da se ne bo podrejal pravilom medicinske sestre.

Na skupinski terapiji McMurphy izve, da je večina pacientov v umobolnici prostovoljno in da lahko kadarkoli odidejo na prostost. Vpraša jih, ali mislijo, da so nori, saj so po njegovem mnenju prav toliko nori kot vsak povprečen človek na ulici. Se pravi, da gre za to, da pacienti o sebi mislijo, da so nori, zato so tudi prostovoljno zaprti v bolnici, saj se niso sposobni soočiti z zunanjim svetom in živijo izolirani od drugih ljudi.

V nadaljevanju filma McMurphy načrtuje pobeg in to tako, da podkupi nočnega bolničarja. Pacientom organizira še zadnjo zabavo z ženskami in pijačo. Nagovarja Indijanca Chiefa naj gre z njim, a on mu odgovori, da ne more. Zunaj ga vsi izivajo in tepejo, ker je velik in močan, v umobolnici je svoboden, saj jim ni nevaren, ker mislijo, da je umsko prizadet.

Ko se McMurphy poslavlja od pacientov in celo odklene okno, se odloči, da bo pomagal najmlajšemu pacientu Billyju in mu omogočil prvo spolno izkušnjo. Medtem ko čaka ob oknu, ugotovi, da mu življenje v bolnici ustreza ter zaspi na stolu.

Naslednje jutro osebje umobolnice najde razdejanje in pijane bolnike. Zaklenejo odprto okno, skozi katero bi lahko pobegnil McMurphy. Sestra Ratched pred vsemi ošteje Billyja, ko ga najde golega v sobi z žensko. Prepriča ga, da se mora sramovati svojega dejanja in mu zagrozi, da ga bo zatožila materi. Billy se zlomi in pravi, da so ga pacienti, predvsem McMurphy, prisilili v spolni odnos. Billy sestro prosi, da o dogodku ne pove njegovi materi.

McMurphy začne odklepiti okno, da bo pobegnil in pri tem udari bolničarja, ki mu je hotel to preprečiti. Takrat odkrijejo, da je Billy naredil samomor. McMurphy začne od jeze daviti sestro Ratched. Porine jo na tla in se usede nanjo ter jo začne daviti. Sestra namreč ni pokazala sočutja ali zaskrbljenosti za Billyja, saj ga je malo pred tem ponižala s svojimi besedami.

V naslednjem prizoru ponoči bolničarji pripeljejo McMurphyja v njegovo posteljo. Chief mu začne prigovarjati, nato ugotovi, da je McMurphy nepriseben. Očitno so mu zdravniki naredili lobotomijo. Chief ga zaduši z blazino ter ga tako osvobodi. Sam z umivalnikom razbije okno in pobegne iz bolnice.

Sestra Ratched je ena od bolj prepoznavnih ženskih likov novega Hollywooda, kjer so bile glavne zvezde uporniški moški. Njena vloga je dvignila toliko prahu, ker se je moški v filmu bojijo. Odstopa od tipičnih ženskih vlog vlačug v obdobju novega Hollywooda. Sestra Ratched je hladna, kontrolirana, brez čustev, mirna in ima vedno nadzor nad sabo. Ima avtoriteto nad pacienti.

Menim, da sestra Ratched v filmu nikoli ni prikazana na erotičen način oziroma kot seksualen objekt, pravzaprav je aseksualna. Njeno ličenje in obleke niso nikoli v funkciji narediti jo privlačno. Pri njenem liku se ne pojavlja voajerizem niti s strani moških niti s strani kamere. Dejansko je sestra Ratched tista, ki gleda, ki vse nadzoruje in vse vidi, vendar kamera ne pokaže njenega pogleda. Gledalci ne poznamo njene zgodbe, ne vemo, kako razmišlja, nikoli je ne vidimo zunaj bolnice in zato se ne identificiramo z njo, vidimo jo le v vlogi stroge medicinske sestre. Gledalci namesto tega gledamo skozi oči McMurphyja, to pomeni, da je v filmu moški nosilec pogleda.

Sestra Ratched predstavlja vrednote dominantne ideologije, ki zagovarja podrejanje institucijam avtoritete, kot so cerkev, vlada in vzgojne ustanove. Prav tako sestra predstavlja tradicionalne avtoritete oblasti ameriške družbe, ki se začnejo v šestdesetih letih rušiti. Rušijo jih posamezniki kot je McMurphy, ki mu je največja vrednota v življenju svoboda.

V filmu sestra Ratched predstavlja mit o ženski kot uganki in grožnji, vendar moškega ne pogubi s svojo seksualnostjo, tako kot ženska v filmih *noir*, ampak s svojo močjo, ki ji jo daje institucija. Prav tako film potrjuje omenjeni mit, saj imajo vsi pacienti v umobolnici nezdrave odnose z ženskami v svojem življenju, kar je tudi razlog za njihovo bivanje v bolnici. Film tako nakaže, da so ženske krive za psihoze moških.

Menim, da glede na tezo, ki jo je postavila Molly Haskell o ženskih vlogah v filmih iz šestdesetih in sedemdesetih let dvajsetega stoletja, vloga sestre Ratched ustreza

definiciji ženske kot ledeni kraljici. Sestra Ratched nima sočutja do pacientov, je hladna, nikoli ne pokaže svojih čustev.

Sestra Ratched je ena najbolj aktivnih in dominantnih ženskih likov v novem Hollywoodu, saj ima vpliv na življenje pacientov in na to ali bo McMurphy ostal v umobolnici. Prav tako doseže, da je McMurphy kaznovan za svoje uporništvo.

Medicinske sestre naj bi bile, glede na stereotipe o ženskah v zahodni družbi, skrbne, vendar sestra Ratched ni taka. Zakaj je od vsega medicinskega osebja v umobolnici prav medicinska sestra, ki je tipično ženski poklic, najbolj nerazumevajoča do McMurphyja? Zakaj je najbolj osovražen lik v filmu prav ženska, medtem ko gledalci spodbujamo McMurphyja? Mislím, da je po eni strani, film produkt svojega časa, ko so v ameriški družbi ljudje izgubili zaupanje v institucije avtoritete in je postalo uporništvo pozitivna vrednota. Po drugi strani so se moški počutili ogrožene zaradi pridobitve večjih pravic žensk in so jih zato v filmih prikazovali kot sovražnice.

Opisala bom binarna nasprotja med moškimi in ženskami v filmu. Pacienti so večinoma moški, ženske so v umobolnici izjema, verjetno so na drugem oddelku. Med osebjem umobolnice so ženske medicinske sestre, zdravniki in bolničarji so vsi moški. Menim, da film jasno deli poklice glede na spol. Na sestanku zdravnikov sestra Ratched ne sedi za isto mizo kot njeni kolegi, ampak na stolu v ozadju. Svoje mnenje o pacientu poda šele, ko je vprašana. Čeprav ima na oddelku glavno besedo, je podrejena zdravnikom, ona je le njihov podaljšek, saj opravlja najtežje delo, to je vsakodnevni stik s pacienti. McMurphy čuti, da mu je upravnik bolnice naklonjen, medtem ko je s sestro takoj v konfliktu, ker ne prenese ženske z močjo. McMurphy se raje druží s prostitutkama Candy in Rose, ki sta pravo nasprotje sestri Ratched, tako po oblekah kot po obnašanju. Sestra Ratched je namreč urejena, oblečena v belo uniformo, umirjena, dostojna, medtem ko sta Candy in Rose lahki dekleti, oblečeni v pisana oblačila, razuzdani in glasni.

Prepoznala sem binarna nasprotja med sestro Ratched in McMurphyjem. McMurphy je oblečen v kavbojke, majico, usnjen suknjič in na glavi ima črno kapo. Njegov videz simbolizira upor, svobodo in samosvojost. Sestra Ratched je oblečena v čisto in belo uniformo. Ima urejeno pričesko in ne uporablja ličil. Je svetlolasa in belopolta. Njen

videz izraža red, disciplino in nadrejenost. Njena čepica je simbol superiornosti in moralne čistosti.

Eden pomembnejših prizorov v filmu je, ko McMurphy fizično napade sestro Ratched. Podre jo na tla in jo začne daviti. Ko leži na njej, kamera snema le njuna obraza, in sicer obraz sestre Ratched je poln strahu in želje po osvoboditvi, obraz McMurphyja je poln užitka, ker je končno fizično ponižal žensko, ki je dolgo z besedami poniževala njega. Zanimivo je, da med davljenjem kamera kaže njuna obraza drug poleg drugega, ne pa njunih teles, tako da je njun obračun videti kot posilstvo. Film nam hoče tako povedati, da lahko moški obvlada in podredi žensko z močjo, le tako, da jo metaforično posili, saj jo dejansko ne more, ker se mu ne zdi privlačna. McMurphy ni mogel pobegniti iz umobolnice, dokler ni obračunal z žensko monstroom, čeprav je na koncu boj izgubil.

Če analiziram naracijo filma, se strinjam z Lauro Mulvey, saj moški, to je McMurphy, poganja filmsko zgodbo in je nosilec pogleda. Ne morem se strinjati z njo, ko pravi, da je ženski lik pasiven in nemočen, ker se v tem filmu sestra Ratched aktivno bojuje za oblast z McMurphyjem. Res je, da se gledalec identificira z moškim pogledom, medtem ko nam ženski vidik ni predstavljen, zato je sestra Ratched prav tako objektificirana, čeprav ni spolno poželjiva. Sestra Ratched predstavlja za moške v umobolnici oviro in grožnjo, saj kot pravi Mulvey, ženska zbuja strah pred kastracijo. Po Mulveyevi se strah pred kastracijo nevtralizira na ravni pripovedne strukture, tako da je ženski lik spoznan za krivega. Sestro Ratched McMurphy kaznuje tako, da jo poniža s fizičnim nasiljem.

V obravnavanem filmu sestra Ratched predstavlja stereotip o ženski, ki jih je identificirala Meehanova kot matriarhinji, ker ima oblast, vendar ne v družini, ampak nad svojimi pacienti, ki so vsi moški. Prav tako je starejša in neprivlačna.

Diskurz o ženskah v sedemdesetih letih dvajsetega stoletja, ki je predstavljen v filmu, govori o tem, da so ženske, ki imajo v svojih rokah institucionalno moč hladne, krute in nevarne.

Film nasprotuje dominantni ideologiji, saj je glavni junak upornik proti sistemu. Gledalci vseskozi navijamo za McMurphyja, ker smo postavljeni v njegovo kožo. Po drugi strani pa film podpira patriarhalno ideologijo. Čeprav ima sestra Ratched moč nad



pacienti in drugimi medicinskimi sestrami, je podrejena zdravnikom. Kljub temu da dominira nad pacienti, ni enakopravna med zdravniki. Pri filmu ne gre za emancipacijo žensk, ampak za boj med dvema vrednostnima sistemoma, kjer sestra Ratched predstavlja oblast, McMurphy pa upor proti njej. Prav tako menim, da film ne podpira meščanske ideologije, ker spodbuja svobodno spolnost izven zakona.

Obravnavani film nam ponuja podobo ženskosti, ki je patriarhalna, saj ženske niso enakopravne moškimi. Edini ženski lik, sestra Ratched, ki ima vpliv na filmsko naracijo, je reprezentirana z negativnimi lastnostmi, kot so hladnost, strogost, neempatičnost. Prav tako ostali ženski karakterji, kot so medicinske sestre in prostitutke nimajo pomembnejše vloge v filmski zgodbi. Po drugi strani ima film nekaj emancipacijskih momentov, ko sestro Ratched predstavi kot močno, samozavestno in aktivno žensko.

Zaključila sem z analizo posameznih filmov novega Hollywooda v obdobju od leta 1967 do leta 1975, v katerih sem identificirala različne reprezentacije ženskosti.

### **3.3 REZULTATI ANALIZE**

V nadaljevanju bom povzela rezultate empirične analize reprezentacije ženskosti v obravnavanih štirinajstih filmih novega Hollywooda v obdobju od leta 1967 do leta 1975.

Zanimivo je, da nobeden od obravnavanih filmov ne podpira dominantne ideologije, ampak ji nasprotujejo. V vseh filmih namreč nastopajo glavni junaki in junakinje, ki predstavljajo rob družbe, saj so odpadniki in uporniki zoper družbo. Filmski liki, kot so Bonnie, Clyde, Ben, Elaine, Butch Cassidy, Sundance Kid, Ette, člani divje horde, Wyatt, Billy, Joe Buck, Enrico »Ratso« Rizzo, Hawkeye, John Trapper, Duke, McCabe, gospodična Miller, Jacy, Sonny, Duane, Charlie, Alice, Gittes, Harry Caul in McMurphy namenoma kršijo tako pravne zakone kot družbene konvencije oziroma se zoperstavlja uveljavljenim avtoritetam ameriške oblasti.

Prav tako menim, da vsi analizirani filmi nasprotujejo meščanski ideologiji, saj filmski liki zavračajo konvencionalne meščanske vrednote, ker ne spoštujejo tradicionalne

družine, oblikujejo nove oblike družin in prešuštvujejo brez moralne obsodbe ter pogosto menjavajo spolne partnerje.

V filmih *Bonnie in Clyde*, *Diplomiranec*, *Polnočni kavboj*, *Zadnja predstava*, *Alice ne živi več tukaj* in *Prisluškovanje* so ženske predstavljene kot enakopravne moškim. Iz tega sledi, da naštetih filmi ne podpirajo patriarhalne ideologije. Nasprotno so ženske v filmih *Butch Cassidy in Sundance Kid*, *Divja banda*, *Goli v sedlu*, *M\*A\*S\*H*, *Kvartopirec in prostitutka*, *Ulice zla*, *Kitajska četrt* in *Let nad kukavičjim gnezdrom* predstavljene kot podrejene moškim.

Trdim, da v obravnavanih filmih prevladuje diskurz o ženskah v šestdesetih in sedemdesetih letih dvajsetega stoletja kot o seksualno osvobojenih ženskah, na primer Bonnie, gospa Robinson, ženske iz komune, Cass in Shirley, sestra Schneider in majorka O'Houlihan, Jacy in Lois, gospa Mulwray ter Ann. Prav tako je zelo pogost diskurz o ženski, ki se poklicno ukvarja s prostitucijo, saj se ta filmski lik pojavlja v filmih *Butch Cassidy in Sundance Kid*, *Divja banda*, *Kvartopirec in prostitutka*, *Ulice zla*, *Alice ne živi več tukaj*, *Prisluškovanje* in *Let nad kukavičjim gnezdrom*. Dodati moram tudi to, da diskurz o ženskah v tem obdobju označuje žensko z negativnimi lastnostmi, kot je manipulativna in brezobzirna (gospa Robinson), izkoriščevalska (Jacy), obremenjujoča (Teresa), nemoralna (Ann), hladna (sestra Ratched) in nevarna (gospa Mulwray). Diskurz tudi poudarja zakonski status ženske, saj naj bi bil cilj vsake ženske poroka z uspešnim moškim, ki bo skrbel zanjo, kar je razvidno v filmih *Zadnja predstava* in *Alice ne živi več tukaj*.

S pomočjo stereotipov o ženskah, ki jih je identificirala Meehanova v svoji raziskavi sem ugotovila, da je najbolj pogost stereotip o ženskah v obravnavanih filmih o ženskah kot vlačugah v smislu, da so ženske goljufivne in manipulativne. To velja za gospo Robinson, Tereso, Cass, Jacy, Ann in Meredith. Drug pogost stereotip o ženskah je ženska kot kurtizana, saj v filmih *Butch Cassidy in Sundance Kid*, *Divja banda*, *Goli v sedlu*, *Kvartopirec in prostitutka* ter *Alice ne živi več tukaj* nastopajo prostitutke. Presenetljivo je, da se stereotip o ženski kot dobri ženi, ki je krotka, privlačna in osredotočena na dom, pojavlja bolj poredko, in to v likih Ette, Amy, Ruth in katoliške žene, še to ne v čisti obliki, saj le lik katoliške žene iz filma *Goli v sedlu* popolnoma ustreza stereotipu dobre žene, drugi ženski liki pa niso niti poročeni z glavnim moškim

likom. Poleg omenjenih stereotipov, se v obravnavanih filmih pojavlja tudi stereotip o ženski kot žrtvi, kjer gre za žensko, ki je pasivna in trpi nasilje, ki jo poosebljajo Elaine, Ruth in Evelyn Mulwray ter stereotip o ženski kot čarovnici, ki ima posebno moč, ampak je podrejena moškimi, ki se odraža v ženskah v komuni in Shirley. Filmski lik sestre Ratched ustreza stereotipu matriarhinje, ki ima oblast v družini, je starejša in nepriljubljena, kljub temu da nima družine, vendar ima oblast nad pacienti v umobolnici. Za filmska lika Bonnie in Alice ne morem reči, da predstavljata kakršenkoli stereotip, saj nimata značilnih ženskih lastnosti, ki veljajo za naravne.

Menim, da trditve Lehmana in Luhra o dihotomiji mater/vlačuga držijo v večini obravnavanih filmov, z izjemo filmov *Zadnja predstava* in *Alice ne živi več tukaj*, saj so ženski liki v omenjenima filmoma istočasno žene oziroma matere in neodvisne ter seksualne ženske. Medtem ko sta v filmoma *Goli v sedlu* in *Zadnja predstava* katoliška žena in Genevieve edini predstavljeni kot vestni ženi in materi, so drugi ženski liki v obravnavanih filmih reprezentirani izključno kot seksualna bitja. Moram dodati, da filmi, v katerih nastopajo seksualne ženske, te niso predstavljene kot nevarne moškemu ali sebi, kar pomeni, da teza Lehmana in Luhra drži le delno.

Strinjam se s hipotezo Myre Macdonald o pogostih mitih o ženskah v medijih, in sicer mit o ženski kot uganki in grožnji ter mit o ženski kot skrbni in razdajajoči osebi, saj sem oba mita identificirala v obravnavanih filmih novega Hollywooda. Prvi mit poosebljajo gospa Robinson, Cass in Shirley, Jacy in Lois, obe Teresi, Ann in Meredith, sestra Ratched ter majorka O'Houlihan. Te ženske so predstavljene kot manipulativne, nerazumljive, iracionalne in nevarne za moške. Za razliko od prvega mita, drugi mit ni tako pogost, predstavljajo ga Blanche, Ette, katoliška žena in ženske v komuni, sestra Schneider, gospodična Miller, Ruth in Genevieve, saj ti ženski liki razumejo, negujejo in podpirajo moške like. Izstopa lik gospe Mulwray, ki je na začetku filmske zgodbe prikazana kot nevarna fatalka, na koncu gledalci odkrijemo, da je želela le zaščititi svojo hčerko. Edino reprezentacije Bonnie in Alice ne ustrezata tema dvema mitoma, kar pomeni, da teza Macdonaldove ne drži popolnoma.

Moje mnenje je, da je večina obravnavanih ženskih likov aktivnih, vendar le v smislu, da so samostojne in neodvisne, ne pa tudi v smislu, da vplivajo na razvoj dogajanja v filmu, saj so v vseh filmih razen v *Alice ne živi več tukaj*, nosilci delovanja moški. Za

filma *Zadnja predstava* ter *Bonnie in Clyde* velja, da si ženski z moškim delita glavno vlogo v filmu. Strinjam se s trditvijo Lehmana in Luhra o tem, da v akcijskih filmih ženska ne posega v dogajanje, izjema je le Bonnie, saj je velikokrat prav ona pobudnica delovanja, medtem ko v dramah ženske bolj vplivajo na dogajanje. To velja predvsem za filme, kot so *Diplomiranec*, *Polnočni kavboj*, *M\*A\*S\*H*, *Kvartopirec in prostitutka*, *Prisluškovanje* in *Let nad kukavičjim gnezdrom*.

Mulveyeva pravi, da je v pripovednem filmu moški lik predstavljen kot aktiven in močan, okrog njega se razvija filmska zgodba in je nosilec pogleda, medtem ko je ženski lik pasiven in nemočen. Ne strinjam se popolnoma z njeno tezo, ker se v obravnavanih filmih pojavljajo tudi močne in aktivne ženske ter šibki in pasivni moški. Res je, da se v vseh obravnavanih filmih filmska zgodba vrti okrog moškega oziroma moških karakterjev in so oni nosilci pogleda, razen v filmu *Alice ne živi več tukaj*, kjer je ženska skozi cel film nosilka pogleda.

Strinjam se z Macdonaldovo, ko identificira mit o ženski kot seksualnem objektu, ki vidi žensko kot seksualen, atraktiven in šarmanten objekt, ustvarjen za zadovoljevanje moških želja, saj se ta mit pojavlja v vseh obravnavanih filmih. Vse ženske, ki nastopajo v analiziranih filmih, so predstavljene v povezavi s seksualnostjo, kot da je to njihova najpomembnejša in edina karakteristika, ki zanima moške. Izjemo predstavljata le dva lika, katoliška žena v filmu *Goli v sedlu* in sestra Ratched v filmu *Let nad kukavičjim gnezdrom*.

V povezavi z zgornjo trditvijo je tudi teza Lehmana in Luhra, ki trdita, da so običajno ženska telesa bolj pogosto prikazana na erotičen način kot moška telesa, kar velja tudi za filme, ki sem jih analizirala, saj so v filmih *Ulice zla*, *Goli v sedlu*, *Diplomiranec*, *M\*A\*S\*H*, *Kvartopirec in prostitutka*, *Butch Cassidy in Sundance Kid*, *Divja banda*, *Zadnja predstava* in *Bonnie in Clyde* pogosti prizori golih ali na pol golih žensk, ki jih v erotičnih položajih opazuje oko kamere. Poleg tega se pri prikazovanju teles Bonnie (le prvi prizor v filmu), gospe Robinson, Terese iz filma *Ulice zla* in prostitutk iz filma *Divja banda* pojavlja fragmentacija ženskega telesa.

V nadaljevanju Lehman in Luhr pravita, da se v filmih pogosto pojavlja fetišiziranje ženskega telesa, ki nima le očitno seksualnega namena, ampak deluje kot objektivizacija

ženskega telesa za vizualni užitek moških. Prav tako meni Mulveyeva. Ugotovila sem, da se fetišizem pri prikazovanju ženskega telesa pojavlja le v naslednjih filmih: *Ulice zla*, *Diplomiranec*, *Kvartopirec in prostitutka*, *Butch Cassidy in Sundance Kid*, *Divja banda*, *Zadnja predstava* in *Bonnie in Clyde* (le v prvem prizoru).

Trditev Lehmana in Luhra o tem, da sta v hollywoodskih filmih neodvisnim ženskam na razpolago le dve usodi, smrt ali ljubezenska veza z moškim, ne drži popolnoma. Podobno trdi tudi Mulveyeva. Z razliko od obravnavanih filmov, kjer ženske umrejo (*Divja banda*, *Bonnie in Clyde*, *Kitajska četrt*), se umaknejo v svet droge (*Kvartopirec in prostitutka*), so izgnane (*Ulice zla*), izgubijo otroke (*Diplomiranec*), postanejo ljubimke moških junakov (*M\*A\*S\*H*), so metaforično posiljene (*Let nad kukavičjim gnezdom*) ter se poročijo (*Alice ne živi več tukaj*), niso ženske Ette, Ruth, Jacy, Ann in Meredith niti kaznovane niti odrešene.

V filmih *Divja banda*, *Bonnie in Clyde* (v prvem prizoru), *Kitajska četrt*, *M\*A\*S\*H*, *Diplomiranec*, *Butch Cassidy in Sundance Kid*, *Zadnja predstava* in *Ulice zla* se pojavlja voajerizem, kot pravi Mulveyeva, ki konotira ženske kot nekaj, kar je treba gledati.

Strinjam se s trditvijo Mulveyeve, saj je v vseh analiziranih filmih moški nosilec pogleda, razen v filmu *Bonnie in Clyde*, kjer je ženska nosilka pogleda le za trenutek in to le v prvem prizoru ter v filmu *Alice ne živi več tukaj*, ki je edini film, kjer je ženska nosilka delovanja in se gledalci z njo identificiramo.

Na podlagi rezultatov analize obravnavanih filmov sem ugotovila, da v večini primerov držijo predpostavke Laure Mulvey, čeprav stvari niso enoznačne in določene njene trditve v posameznih filmih ne veljajo, kot sem omenila že v zgornjih odstavkih.

Glede na rezultate empirične analize štirinajstih novohollywoodskih filmov se strinjam s trditvijo Molly Haskell, saj le en ženski karakter ne ustreza njenim predpostavkam o ženskih vlogah v šestdesetih in sedemdesetih letih dvajsetega stoletja, to je Bonnie. Bonnie je v nasprotju z drugimi ženskimi vlogami predstavljena kot inteligentna, duhovita, senzualna in zvesta svojemu moškemu. Najbolj pogosta ženska vloga v obravnavanih filmih, kot jih definira Haskellova, je navidezna vlačuga. To so ženske, ki

brez sramu svojo seksualnost izrabljajo v svojo korist tako, da manipulirajo z moškimi, med njimi so gospa Robinson, ženske v komuni, Shirley, Jacy, Lois in Ann. Druga pogosta ženska vloga je vlačuga oziroma prostitutka, ki jo zasedajo prostitutke iz filmov *Divja banda*, *Goli v sedlu* in *Kvartopirec in prostitutka* ter Cass in Meredith. Prav tako je pogost ženski lik emocionalne pohabljenke, saj jo utelešajo naslednji filmski liki: Elaine, Ruth, Alice in Evelyn Mulwray. Ette in vojaške medicinske sestre ustrezajo Haskellijini definiciji spogledljivih ljubic. Duševno bolnico predstavlja lik Terese in sestra Ratched je ledena kraljica. Gospodična Miller je pijanka oziroma narkomanka ter Amy je prismojena naivka. Jacy predstavlja tudi vlogo lolite.

Menim, da se tehtnica, glede tega, ali obravnavani filmi reprezentirajo demokratično ali patriarhalno obliko ženskosti, nagiba bolj v smer patriarhalne reprezentacije ženskosti, čeprav ima večina filmov elemente obojega.

## 4 SKLEP

V diplomskem delu sem analizirala reprezentacije ženskosti v štirinajstih izbranih filmih novega Hollywooda, ki so se predvajali v kinematografih od leta 1967 do leta 1975.

S pomočjo konstruktivističnega pristopa k razumevanju reprezentacij in feministične filmske teorije sem zavrnila domnevo, da so se ženske v šestdesetih in sedemdesetih letih dvajsetega stoletja v ZDA izvile iz primeža moške dominantnosti, kar naj bi se odražalo tudi v slikanju podob ženskosti v hollywoodskih filmih, saj je ameriška filmska industrija le redko postavila žensko za zvezdo in junakinjo filmske zgodbe, čeprav je bil to čas upornikov. Kljub temu so novohollywoodski filmi oblikovali nekaj izjemnih ženskih vlog, ki kažejo lastnosti, kot so moč, senzualnost, aktivnost in samosvojest.

Prišla sem do zaključka, da so ženske junakinje v obravnavanih filmih večinoma predstavljene stereotipno. Le vlogi Bonnie in Alice nista stereotipni. Drugače pa je najbolj pogost stereotip o ženskah, da so manipulativne in goljufive. Drugi stereotip, ki se pojavlja, je ženska kot prostitutka. To pomeni, ne samo, da so ženske v filmih novega Hollywooda v letih od 1976 do 1975 pretežno predstavljene stereotipno, ampak tudi, da so ti stereotipi večinoma negativni.

Ugotovila sem, da so ženske v obdobju, ki v ameriški zgodovini velja za napredno, reprezentirane večinoma na patriarhalen način, vendar stvari niso jasno razmejene, ker večina filmov vsebuje tako patriarhalne kot demokratične elemente.

Dejstvo, da je ženska nosilka ali delno nosilka dogajanja le v filmih *Alice ne živi več tukaj*, *Bonnie in Clyde* in *Zadnja predstava* ter glavna junakinja le v filmu *Alice ne živi več tukaj*, govori v prid tezi, da filmi novega Hollywooda v letih od 1967 do 1975 reproducirajo patriarhalno ideologijo. Poleg tega so tistim ženskam, ki vplivajo na dogajanje v filmu, pripisane negativne osebne lastnosti. Diskurz o ženskah šestdesetih in sedemdesetih let dvajsetega stoletja pogosto označuje žensko z negativnimi lastnostmi, kot so manipulativna, brezobzirna, izkoriščevalska, nemoralna, hladna in nevarna. Na to se navezuje trditev Molly Haskell, saj je v filmih novega

Hollywooda najbolj pogostokrat predstavljena ženska, ki svojo seksualnost uporablja tako, da manipulira z moškimi ali pa so dejansko ukvarja s prostitucijo. Najbolj pogost stereotip o ženskah je ženska kot vlačuga v smislu, da so ženske goljufive in manipulativne. Drug pogost stereotip je ženska kot kurtizana oziroma prostitutka. Teza o tem, da je ženska lahko ali mater ali vlačuga drži v skoraj vseh filmih. Več kot polovica ženskih likov ustreza mitu o ženskah kot uganki in grožnji, saj so predstavljene kot manipulativne, nerazumljive in nevarne za moške. Prav tako so v vseh razen v filmu *Alice ne živi več tukaj* moški nosilci pogleda. Vse ženske so predstavljene v povezavi s seksualnostjo, le sestra Ratched ne. Iz tega tudi sledi, da so v skoraj vseh filmih ženska telesa bolj pogostokrat prikazana na erotičen način kot moška telesa. V polovici obravnavanih filmov se pojavlja fetišizem in voajerizem pri pogledu na žensko telo. Prav tako v več kot polovici filmov najdem potrditev teze, da sta v hollywoodskih filmih neodvisnim ženskam na razpolago le dve usodi, smrt ali ljubezenska zveza z moškim.

Vendar po drugi strani vsebujejo analizirani filmi novega Hollywooda nekaj demokratičnih elementov, saj ženske v filmih, kjer je moški glavni junak, le niso popolnoma pasivna bitja, ampak so samostojne, samozavestne in poskušajo usmerjati svojega moškega, čeprav jim to ne uspeva. Prevladuje diskurz o ženskah kot o seksualno osvobojenih bitjih, ki same odločajo o svoji spolnosti. Stereotip o ženski kot dobri ženi se pojavlja bolj redko. Mit o ženski kot skrbni in razdajajoči osebi se pojavlja manjkrat kot mit o ženski kot uganki in grožnji. Le malo ženskih likov je postavljeno v okvir družine in zakona, namesto tega se kot samske ženske prepuščajo svobodni izbiri partnerjev, saj so v šestdesetih letih dvajsetega stoletja v ZDA začele razpadati tradicionalne institucije patriarhalnega reda. Poleg tega se dva ženska lika izogneta stereotipnim in mitološkim predstavam o ženskah, to sta Bonnie in Alice. Izmemo k pravilu predstavljajo tudi liki Ette, Ruth, Jacy, Ann in Meredith, saj niso niti kaznovane niti odrešene.

Za konec naj poudarim, da ne morem povsem enoznačno trditi, da je ženskost v filmih novega Hollywooda v obdobju od leta 1967 do leta 1975 reprezentirana na patriarhalen način, saj so prisotni tako demokratični kot patriarhalni elementi. Poleg tega sem analizirala le štirinajst filmov, ki spadajo v to obdobje, posnetih pa je bilo še veliko filmov.



## 5 LITERATURA

- Althusser, Louis. 2000. *Izbrani spisi*. Ljubljana: \*cf.
- American Film Institute*. Dostopno prek: <http://www.afi.com> (5. september 2009).
- Bahovec, Eva D. 2002. With your brain and my looks: Telo v kulturnih študijah. V *Cooltura: Uvod v kulturne študije*, ur. Aleš Debeljak, Peter Stankovič, Gregor Tomc in Mitja Velikonja, 175–194. Ljubljana: Študentska založba.
- Ballaster, Ros, Margaret Beetham, Elizabeth Frazer in Sandra Hebron. 2004. Revije za ženske: Teorije teksta in kulture. V *Medijska kultura: Kako brati medijske tekste*, ur. Breda Luthar, Vida Zei in Hanno Hardt, 239–269. Ljubljana: Študentska založba.
- Barker, Chris. 2008. *Cultural Studies, Theory and Practice*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications.
- Beaver, Frank Eugene. 1983. *On Film: A History of the Motion Picture*. New York: McGraw-Hill.
- Box Office Mojo*. Dostopno prek: <http://www.boxofficemojo.com> (5. september 2009).
- Braidotti, Rosi. 1998. Koncept spolne razlike. *Delta* 4 (3/4): 59–72.
- Burton, Graeme. 1997. *More Than Meets the Eye: An Introduction to Media Studies*. London: E. Arnold.
- Cawelti, John G. 2003. Chinatown and Generic Transformation in Recent American Film. V *Film Genre Reader III*, ur. Barry Keith Grant, 243–261. Austin: University of Texas Press.
- Clark, Vivienne, Peter Jones, Bill Malyszko in David Wharton. 2007. *Complete A-Z Media & Film Studies Handbook*. London: Hodder Arnold.
- Cousins, Mark. 2004. *The Story of Film*. Edinbrgh: Pavilion books.
- Coward, Rosalind. 1989. *Ženska želja*. Ljubljana: KRT.
- Debeljak, Aleš. 2002. Birmingham in Frankfurt: vrt kulturnih študij s potmi, ki se razhajajo. V *Cooltura: Uvod v kulturne študije*, ur. Aleš Debeljak, Peter Stankovič, Gregor Tomc in Mitja Velikonja, 71–120. Ljubljana: Študentska založba.
- Ellis, John. 2006. *Visible fictions: Cinema: television: video*. London in New York: Routledge.
- Fiske, John. 2005. *Uvod v komunikacijske študije*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

- Freeland, Cynthia A. 2004. Feminist Frameworks for Horror Films. V *Film Theory and Criticism*, ur. Leo Braudy in Marshall Cohen, 742–763. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Grist, Leighton. 1993. Moving Targets and Black Widows: Film Noir in Modern Hollywood. V *The Book of Film Noir*, ur. Ian Cameron, 267–283. New York: The Continuum Publishing Company.
- Hall, Stuart. 2004. Delo reprezentacije. V *Medijska kultura: Kako brati medijske tekste*, ur. Breda Luthar, Vida Zei in Hanno Hardt, 33–96. Ljubljana: Študentska založba.
- Hardt, Hanno. 2002. Vizualna kultura v kulturnih študijah. V *Cooltura: Uvod v kulturne študije*, ur. Aleš Debeljak, Peter Stankovič, Gregor Tomc in Mitja Velikonja, 315–328. Ljubljana: Študentska založba.
- Haskell, Molly. 1974. *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. New York, Chicago, San Francisco: Holt, Rinehart and Winston.
- Hibbin, Nina. 1984. John Schlesinger. V *Movies of the Sixties*, ur. Ann Lloyd, 97–99. London: Orbis Publishing.
- Hibbin, Sally. 1984. The Graduate. V *Movies of the Sixties*, ur. Ann Lloyd, 38–39. London: Orbis Publishing.
- 1984. Easy Rider. V *Movies of the Sixties*, ur. Ann Lloyd, 202–203. London: Orbis Publishing.
- Hrženjak, Majda. 1998. Kaj nam miti lahko povedo o ženskah, identitetah in subjektu. *Delta* \_ 4 (3/4): 113–131.
- Internet Movie Database*. Dostopno prek: <http://www.imdb.com> (5. september 2009).
- Jovanović, Jovan. 2008. *Uvod v filmsko mišljenje*. Ljubljana: Umco, d.d.
- Kavčič, Bojan in Zdenko Vrdlovec. 1999. *Filmski leksikon*. Ljubljana: Modrijan.
- King, Noël. 2007. Novi Hollywood. V *Knjiga o filmu*, ur. Pam Cook, 60–67. Ljubljana: Umco d.d., Slovenska kinoteka.
- Kolker, Robert. 2000. *A Cinema of Loneliness: Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*. New York: Oxford University Press.
- Kristan, Zdenka. 2005. *Materinski mit: kultura, psihoanaliza, spolna razlika*. Ljubljana: Delta.
- Lacey, Nick. 1998. *Image and Representation: Key Concepts in Media Studies*. New York: Mac Millan Press.
- 2005. *Introduction to Film*. New York: Palgrave Macmillan.

- Langford, Barry. 2005. *Film Genre: Hollywood and Beyond*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.
- Lehman, Peter in William Luhr. 2003. *Thinking About Movies: Watching, Questioning, Enjoying*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
- Luthar, Breda. 2002. Slovarček ključnih besed in pojmov. V *Cooltura: Uvod v kulturne študije*, ur. Aleš Debeljak, Peter Stankovič, Gregor Tomc in Mitja Velikonja, 345–354. Ljubljana: Študentska založba.
- Macdonald, Myra. 1995. *Representing Women: Myths of Femininity in the Popular Media*. London: E. Arnold.
- Mitchell, Edward. 2003. Apes and Essences: Some Sources of Significance in the American Gangster Film. V *Film Genre Reader III*, ur. Barry Keith Grant, 219–228. Austin: University of Texas Press.
- Mulvey, Laura. 2001. Vizualno ugodje in pripovedni film. V *Ženski žanri: Spol in množično občinstvo v sodobni kulturi*, ur. Ksenija H. Vidmar, 271–289. Ljubljana: ISH – Fakulteta za podiplomski humanistični študij.
- Neale, Steve. 2005. Chinatown (1974). V *Film Analysis, A Norton Reader*, ur. Jeffrey Geiger in R. L. Rutsky, 660–677. New York, London: W. W. Norton & Company.
- Nelmes, Jill. 2007. *Introduction to Film Studies*. London, New York: Routledge.
- Norman, Barry. 1993. *100 Best Films of the Century*. London: Chapman's.
- Petek, Polona. 2008a. Narcis in Ojdip gresta v kino – spektator v filmski teoriji sedemdesetih let. *Ekran XLV* (april-maj): 50–52.
- 2008b. Nasprotujoč pogled – od spektatorja h gledalki z afroameriškim feminizmom. *Ekran XLV* (julij-avgust): 56–59.
- 2008c. Od spektatorja h gledalcu – usodno razpotje filmske vede. *Ekran XLV* (februar-marec): 47–49.
- Pobežin, Gregor, ur. 2005. *Priročni e-slovar tujk*. Ljubljana: Cankarjeva založba. elektronska izdaja
- Popek, Simon. 2004. Težave v raju. *Ekran* 41 (5/6): 4–10.
- Pramaggiore, Maria in Tom Wallis. 2008. *Film: A Critical Introduction*. Boston, Mexico City, Hong Kong: Pearson/Allyn and Bacon.
- Pulleine, Tim. 1984. The Wild Bunch. V *Movies of the Sixties*, ur. Ann Lloyd, 168–169. London: Orbis Publishing.
- Saussure, Ferdinand de. 1997. *Predavanja iz splošnega jezikoslovja*. Ljubljana: Studia humanitatis.

- Schatz, Thomas. 1993. The New Hollywood. V *Film theory goes to the movies*, ur. Jim Collins, Hilary Radner in Ava Preacher Collins, 8–36. New York, London: Routledge.
- Smelik, Anneke. 2007. Feministična filmska teorija v *Knjiga o filmu*, ur. Pam Cook, 491–504. Ljubljana: Umco d.d, Slovenska kinoteka.
- Smith, Murray. 1998. Theses on the philosophy of Hollywood history. V *Contemporary Hollywood Cinema*, ur. Steve Neale in Murray Smith, 3–20. London: Routledge.
- Slovar slovenskega knjižnega jezika*. Dostopno prek: <http://bos.zrc-sazu.si/sskj.html> (8. oktober 2008).
- Stankovič, Peter. 2002. Kulturne študije: pregled zgodovine, teorij in metod. V *Cooltura: Uvod v kulturne študije*, ur. Aleš Debeljak, Peter Stankovič, Gregor Tomc in Mitja Velikonja, 11–70. Ljubljana: Študentska založba.
- 2005. *Rdeči trakovi: Reprezentacija v slovenskem partizanskem filmu*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Storey, John. 1994. *Cultural Theory and Popular Culture: A reader*. New York: Harvester Wheatsheaf.
- Štefančič jr., Marcel. 2007a. *Zadnji film: vzpon in propad novega Hollywooda I*. Ljubljana: Umco in Slovenska kinoteka.
- 2007b. *Zadnji film: vzpon in propad novega Hollywooda II*. Ljubljana: Umco in Slovenska kinoteka.
- Taylor, Lisa. 1995. From psychoanalytic feminism to popular feminism. V *Approaches to popular film*, ur. Joanne Hollows in Mark Jancovich, 151–171. Manchester: Manchester University Press.
- Thompson, Kristin in David Bordwell. 2009. *Svetovna zgodovina filma*. Ljubljana: Umco: Slovenska kinoteka.
- Turk, Boštjan. 1997. Ferdinand de Saussure: Geneza sodobnega jezikoslovja (Spremna beseda) v *Predavanja iz splošnega jezikoslovja*, Ferdinand de Saussure, 281–293. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Turk, Helena. 2004. Podobe v zrcalu. *Ekran* 41 (5/6): 20–25.
- Turner, Graeme. 1999. *Film as social practice*. London in New York: Routledge.
- Ule, Marjana. 1997. *Temelji socialne psihologije*. Ljubljana: ZPS.
- White, Mimi. 1992. Ideological Analysis and Television. V *Channels of Discourse Ressembled: Television and Contemporary Criticism*, ur. Robert C. Allen, 134–171. Chapel Hill in London: The University of North Carolina Press.

White, Patricia. 1998. Feminism and film. V *The Oxford Guide to Film Studies*, ur. John Hill in Pamela Church Gibson, 117–131. Oxford: Oxford University Press.