

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Anja Jug

Lik bojevnice v filmih Quentina Tarantina

Diplomsko delo

Ljubljana, 2014

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Anja Jug

Mentor: doc. dr. Ilija Tomanić Trivundža

Lik bojevnice v filmih Quentina Tarantina

Diplomsko delo

Ljubljana, 2014

ZAHVALA

Iskreno se zahvaljujem mentorju doc. dr. Iliji Tomaniću Trivundži za koristne napotke pri pisanju diplomskega dela.

Lik bojevnice v filmih Quentina Tarantina

V diplomskem delu se posvečam poglobljeni analizi reprezentacije lika bojevnice v akcijskih filmih ameriškega režiserja Quentina Tarantina. Tarantinova bojevnica velja za progresiven ženski filmski lik, zato želim ugotoviti, na katerih področjih oz. na kakšne načine je kljub njeni progresivnosti ohranjena njena tradicionalna, patriarhalnemu svetu podrejena vloga. V teoretičnem delu bom predstavila, kako film učinkuje na ravni reprezentacije, torej reprodukcije kulturnih in družbenih ideologij ter stereotipov preko žanrskih konvencij akcijskega filma. Temu sledi predstavitev feministične kritike filmskega akcijskega lika bojevnice, na podlagi katere bom v drugem, analitičnem delu diplomske naloge, analizirala izbrane filmske like: Beatrix v filmih *Ubilla bom Billa* (prvi in drugi del), Zoë, Kim in Abernathy v filmu *Smrtno varen* ter Shosanno v filmu *Neslavne barabe*. Po posamični analizi izbranih filmskih likov bom opravila primerjavo med njimi in poskušala ugotoviti, v kolikšni meri so bojevnice progresivne ter v kolikšni meri njihova reprezentacija ohranja tradicionalne, patriarhalne ter stereotipne odnose med spoloma.

Ključne besede: reprezentacija, akcijsko-pustolovski film, filmski lik bojevnice, feministična kritika, Quentin Tarantino.

Warrior woman in the films of Quentin Tarantino

The focus of my graduate thesis is an in-depth analysis of the representation of the warrior woman character in the action films of American director Quentin Tarantino. As Tarantino's warrior woman is considered a progressive female character, I wish to identify the aspects and ways in which, despite her progressive nature, her traditional inferior role in the patriarchy is still preserved. The theoretical part of my thesis consists of a presentation of the manners in which film functions at the level of representation, i.e. the level of reproduction of cultural and social ideologies and stereotypes through the conventions of the action genre. This is followed by a feminist critique of the warrior woman action character, which forms the foundation for the analysis of select film characters in the second, analytic part of the thesis; the analysis is focused on the following characters: Beatrix from *Kill Bill*, first and second part, Zoë, Kim and Abernathy in *Death Proof* and Shosanna in *Inglourious Basterds*. An individual analysis of the characters is followed by a comparison and an attempt to determine to what extent the warrior women in question are progressive and to what extent their representation reaffirms traditional, patriarchal and stereotypical gender relations.

Key words: representation, action-adventure film, warrior woman character, feminist critique, Quentin Tarantino.

Kazalo

1	UVOD	6
2	DRUŽBENI POMEN FILMA IN AKCIJSKO-PUSTOLOVSKEGA FILMSKEGA ŽANRA	8
3	FEMINISTIČNA KRITIKA LIKA BOJEVNICE	12
4	ANALIZA	16
4.1	METODOLOGIJA	17
4.2	REŽISER QUENTIN TARANTINO	18
4.2.1	UBILA BOM BILLA 1 IN 2	19
4.2.2	SMRTNO VAREN	25
4.2.3	NESLAVNE BARABE	29
4.3	PRIMERJAVA IN RAZPRAVA	32
5	ZAKLJUČEK	37
6	LITERATURA:	38

1 UVOD

Cilj pisanja mojega diplomskega dela je na podlagi izbranih filmov režiserja Quentina Tarantina predstaviti načine, na katere so liki bojevnic najpogosteje reprezentirani. Glavni ženski lik, ki ga lahko najpogosteje gledamo v njegovih filmih, je lik močne, nepopustljive in bojovite ženske, zato lahko rečem, da gre za izredno žensko oz. v filmskem žargonu – gre za super junakinjo (v smislu fizičnega in psihičnega bojevanja). Poleg glavnega ženskega lika bojevnice bom manj obsežno in na določenih mestih omenila še stranske ženske like, in sicer z namenom primerjave z glavnim ženskim likom bojevnice. Obravnavano temo se mi zdi vredno podrobneje proučiti, saj Tarantino reprezentira svojevrsten, inovativen, progresiven in uspešen lik ženske bojevnice, ki ob poglobljeni analizi razkriva določene kritične vidike nje kot povsem enakovredne moškemu liku bojevnika v filmskem svetu. Tako postavljam obširnejšo hipotezo, v poglavju metodologije razdelano na šest podrobnejših hipotez, da reprezentacija Tarantinove bojevnice kljub svoji progresivni vlogi ohranja in reproducira dominantne, patriarhalne vzorce med spoloma. Pri tem me zanima, na kakšne načine in v kolikšni meri se kaže podrejenost in odvisnost lika bojevnice v patriarhalnem svetu, v izbranih filmih. V skladu s postavljeno hipotezo me med drugim natančneje zanima, v kolikšni meri in na katerih področjih, če sploh, je Tarantinov lik bojevnice prikazan na seksualiziran ali glamurozen način, ali je prisotno moško mentorstvo pri pridobivanju znanja bojevanja ali drugih fizičnih in psihičnih zmogljivosti bojevnic oz. v kolikšni meri so za dosego svojih ciljev deležne moške pomoči. Mimo strokovne literature sem posvetila pozornost še filmskemu času, namenjenemu izbranim analiziranim likom, iz česar želim razbrati, ali so izbrane bojevnice dejansko protagonistke filmske zgodbe.

V skladu s ciljem pisanja bom razdelila diplomsko delo na dva večja sklopa, in sicer na teoretični in empirični del. V prvem, teoretičnem delu, bom predstavila, kako film učinkuje kot sredstvo reprezentacije in reprodukcije kulturnih in družbenih ideologij ter stereotipov. Temu bosta sledili predstavitev žanra akcijsko-pustolovskega filma ter feministične kritike filmskega lika bojevnice, kot progresivnega premika njenega lika v drugi polovici 20. stoletja. Povzela bom najpomembnejše in najočitnejše kritike, na podlagi katerih bom lahko argumentirala svoje hipoteze. V drugem, empiričnem delu, se bom posvetila analizi štirih Tarantinovih filmov, natančneje likom Beatrix v filmu *Ubila bom Billa* (prvi in drugi del, 2003, 2004), Zoë, Kim in Abernathy v filmu *Smrtno varen* (2007) ter Soshanni v filmu *Neslavne barabe* (2009). Poskušala bom predstaviti njihove vizualne in karakterne lastnosti

ter njihov položaj v odnosih do moških. Po posamični analizi likov bojevnice bom poskušala podati njihove glavne značilnosti, jih primerjati med seboj ter podati ključne ugotovitve analize režiserskih značilnosti Tarantina glede njegove reprezentacije lika bojevnice.

2 DRUŽBENI POMEN FILMA IN AKCIJSKO- PUSTOLOVSKEGA FILMSKEGA ŽANRA

Film oz. filmski žanr kot medij ima moč reprezentiranja realnosti kot konstrukta kodov, konvencij, mitov in ideologij kulture, v kateri nastaja. Ima zmožnost podajanja in reproduciranja že obstoječih norm in praks znotraj kulture in družbe ter jih hkrati kritično vrednotiti in podajati nove pomene (Turner 2006, 178–179). Reprezentacija je namreč proces izmenjevanja pomenov in konceptov med pripadniki iste kulture s pomočjo skupnega jezika v širšem pomenu besede, saj je jezik v procesu reprezentacije nosilec besednih, zvokovnih in vizualnih podob ter znakov. Odnos med znaki oz. njihovo organiziranje ustvarja pomen v jeziku in pomenske sisteme, skupne neki kulturi (Hall 2004, 35). Hkrati imajo družbene in kulturne konvencije ter ideologije moč vpliva na filmsko industrijo in filmske ustvarjalce. Slednji namreč delujejo znotraj potencialnih okvirjev reprezentacije določene družbe ali kulture, hkrati imajo možnost fleksibilizacije obstoječih konvencij in repertoarjev (Turner 2006, 178–179). Konflikt med ideološkimi interesi lahko razumemo kot nasprotovanje razredov, skupin, interesov in tudi obeh spolov, kot so na primer zahteve žensk po enakopravnosti nasproti ideologiji patriarhata. Filmski žanri preko potencialnih sistemov reprezentacije in narativne strukture ponujajo simbolni potencial razreševanja družbenih konfliktov, hkrati pa ponujajo širok nabor ideološke analize (Turner 2006, 181). Pomemben mehanizem ustvarjanja in ohranjanja ideologije družbenih skupin in kategorij je proces stereotipiziranja (Pickering 2001, 1), ki ga na kratko lahko opišem kot naučene načine označevanja ali kategoriziranja določenih družbenih skupin, njihovih vrednot in nazorov ter ohranjanja le-teh. Čeprav stereotipi niso vselej negativni, jih pogosto povezujemo z negativnimi oznakami tradicionalno prikrajšanih razredov in skupin, ki na ta način podpirajo ohranjanje prevlade navidez upravičeno in naravno močnejših družbenih skupin ter ohranjanje »statusa quo« šibkejših (Nelmes 1996, 227, 263).

Žanra (fr. »tip«) oz. razvrščanja ali klasifikacije filmov na žanre se laično občinstvo največkrat ne zaveda, na drugi strani filmski industriji pomaga organizirati produkcijo in promocijo filma kot določenega tipa (Abrams in drugi 2001, 175). Standardizacija filmskega žanra pripoveduje o konvencijah »vizualnih podob, zapletov, likov, prizorišč, načinov razvoja pripovedi, glasbe in zvezd.« (Gledhill 2007, 252). Diferenciacija filmske produkcije, natančneje filmskega žanra, omogoča iskanje določenega občinstva in mu ugoditi.

Standardizacija in diferenciacija žanra sta tako omogočili stabilizacijo filmske industrijske produkcije studijskega sistema. Izraz »konvencija« lahko razumemo tudi v pejorativnem smislu, saj se ga lahko interpretira kot stereotip, kot produkt množične proizvodnje, iz katerega je umaknjen avtorjev umetniški izraz (Gledhill 2007, 252).

Žanr akcijsko-pustolovskega filma korenini v melodrami 19. stoletja in v delu popularne literature. »Filmi v akcijsko-pustolovski tradiciji so bili med najpomembnejšimi izdelki hollywoodske filmske produkcije po letu 1910.« (Neale 2007, 266). Že od svojih začetkov obsega različne žanre, kot so vestern, film z bahaškimi predrzneži, vojni film, film katastrofe, vesoljsko opereto, epski, safari in džungelski film itd. (Neale 2007, 266). Trend akcijsko-pustolovskih filmov v obdobju 80. in 90. let 20. stoletja hollywoodske produkcije nadaljuje to tradicijo, saj prav tako obsega pester nabor žanrov, kar kaže na nagnjenost k prekrivanju žanrov oz. njihovi hibridizaciji. V sklop akcijsko-pustolovskega žanra lahko uvrščamo med že omenjenimi tudi znanstveno-fantastični žanr, srhljivke, vesterne in vojne filme. Kljub žanrskemu prekrivanju žanr akcijsko-pustolovskega filma nosi določene skupne značilnosti, kot so tipična pripovedna struktura, ki temelji na prikazovanju telesne akcije akcijskih junakov in junakinj, atletskih in kaskaderskih spretnostih, bojnih, zasledovanjih, eksplozijah in posebnih učinkih. Like bojevnikov in bojevnic v akcijsko-pustolovskih filmih so najpogosteje upodabljale hollywoodske zvezde, na primer Arnold Schwarzenegger, Sylvester Stallone, Bruce Willis, med ženskami pa Brigitte Nielsen, Linda Hamilton in druge (Neale 2007, 265). Sobchack navaja, da

vsi nekomični žanrski filmi temeljijo na strukturi romance iz srednjeveške književnosti: protagonist bodisi že ima ali pa razvije sijajne in posebne spretnosti, premaga nepremagljive ovire v izjemnih okoliščinah in uspešno doseže zaželeni cilj – to je ponavadi obnovitev reda v svetu, ki ga prikazuje pripoved. Protagonisti se soočajo s človeškimi, naravnimi ali nadnaravnimi silami, ki so si prilastile nadzor nad svetom, in te sile na koncu porazijo (Sobchack v Neale 2007, 266).

Marchettijeva dodaja ugotovitve o epizodni naravi pripovedi v pustolovskih filmih, kar služi vpletanju novih lokacij in likov v spektakularne prizore bojev in eksplozij, ki so mnogokrat podkrepjeni s posmehljivim humorjem in pretkanostjo (Marchetti v Neale 2007, 267). Še ena izmed najpomembnejših značilnosti akcijsko-pustolovskega filma je tudi sam prostor oz. nadzor in neovirano gibanje skozi prostor ali iz enega v drugi prostor (Neale 2007, 267).

Za filmske žanre so tako značilne določene konvencije, preko katerih so gledalcem posredovane največkrat stereotipne reprezentacije rase, etnične pripadnosti, razreda, spolnosti in spola. Omenjeni vidiki stereotipne reprezentacije so bili znotraj filmskega žanra nekje do 90. let 20. stoletja definirani in marginalizirani s strani bele, heteroseksualne moške perspektive. Prav taka sta bila tudi filmski ustvarjalec in predviden gledalec določenih akcijskih žanrskih filmov hollywoodske produkcije, kot so pustolovski, vojni, gangsterski, znanstveno-fantastični filmi, detektivke, grozljivke in vesterni. Vloga protagonista in heroja v akcijskih žanrih je bila največkrat rezervirana za moške bele rase. Ženske in predstavniki ostalih, zgoraj omenjenih manjšin, so najpogosteje zavzemali stranske in stereotipne vloge, kot so filmski liki podpornikov in komičnih pomočnikov protagonista, ter so najpogosteje imeli pripovedno funkcijo. Poleg tega se je na drugi strani določene žanre, kot so na primer muzikali in romantične melodrame oz. »ganljivke«, naslavljalo eksplicitno na žensko občinstvo. Patriarhalna prevlada v filmskem svetu posredno odraža odnose med spoloma v realnosti (Grant 2007, 80), zaradi česar se je pojavila potreba po premiku feminističnih zahtev po enakopravnosti v dejanskem svetu, v filmski svet. Med raznoraznimi feminističnimi kritikami filmskega sveta so se v drugi polovici 20. stoletja pričele oblikovati tudi kritike posebnega žanra akcijsko-pustolovskega filma ter mesta ženske v njem.

Za začetnice vidnejšega ženskega gibanja, ki so zahtevala priznavanje pravic enakopravnijšega položaja žensk v družbi, lahko navedem britanske sufražetke na prelomu iz 19. v 20. stoletje, ki so vsekakor postavile temelje za nadaljnji razvoj ženskih gibanj na najrazličnejših področjih politične in družbene atmosfere. V drugi polovici 20. stoletja se je iz Amerike radikalno nezadovoljstvo s položajem žensk v družbi preselilo tudi v Britanijo in na evropski kontinent (Nelmes 1996, 227). Feministke so med mnogimi področji nezadovoljujočega družbenega položaja žensk opozarjale tudi na reprezentacijo žensk v množičnih medijih, ki je po njihovem mnenju bila omejena na prikazovanje potencialnih stereotipov žensk, v okvirih podrejenega in stranskega položaja v patriarhalni družbi. Ker ima film kot medij ideološko moč ponavljanja družbenih patriarhalnih vrednot in stereotipnih podob žensk, so feministične kritičarke posvečale dovolj pozornosti tudi položaju žensk v filmski industriji in v filmskem svetu (Nelmes 1996, 227–228). Ključno leto filmske feministične teorije in tudi feministične filmske prakse predstavlja leto 1972, ko je bil uspešno organiziran prvi ženski dogodek v okviru edinburškega mednarodnega filmskega festivala na Škotskem. Prihodnje leto je feministična filmska teoretičarka Claire Johnston organizirala t. i. ženski kino v Nacionalnem filmskem teatru v Londonu. Z napredkom feminističnega

filmskega ustvarjanja so se pričele razvijati prve resne ideološke in politične razprave v okvirih filmske teorije, ki so izpostavljale kritiko reprezentacije in seksualnosti ženskega spola, podrejenega prevladujoči patriarhalni družbi. Ključni iniciatoriki filmske feministične teorije Laura Mulvey in Claire Johnston sta zaslužni za nadaljnji razvoj filmskih študij (Nelmes 1996, 230). Feministična teorija razume film kot kulturno prakso prikazovanja mitov, na primer o moških in njihovi možatosti ter ženskah in njihovi ženstvenosti. Ker gre za ponavljajoče se upodabljanje določenih mitov, lahko govorimo o stereotipizaciji podob žensk kot negativnem vidiku njene reprezentacije v filmu in s tem tudi kot negativnem podajanju njenih vseobsegajočih lastnosti med gledalci. Feministična teoretičarka Claire Johnston se je na primer obravnave stereotipa lotila s pomočjo teoretičnega diskurza semiotike, natančneje s pomočjo ideje mita Rolanda Barthesa, in analizirala konstruiranje ideoloških podob ženske v klasičnih filmih. Film torej ne prikazuje realnega sveta, temveč podaja konstruirane ideološke poglede na to realnost, zaradi česar se moramo lotiti obravnave ženskega lika z vidika njenega ideološkega pomena, ki ga prinaša občinstvu (Smelik 2007, 491). Za potrebe diplomskega dela bom izhajala iz poznejših feminističnih kritik, ki obravnavajo reprezentacijo ženskega spola v obravnavanem žanru akcijsko-pustolovskega filma.

3 FEMINISTIČNA KRITIKA LIKA BOJEVNICE

V feministični filmski teoriji 70. in 80. let preteklega stoletja je mogoče opaziti kritiko spolno zaznamovane strukture reprezentacije, zlasti reprezentacije žensk kot manka v filmu, še več, sredi 80. let je med nekaterimi feministkami prevladovalo prepričanje, da so vsi filmski ženski liki reprezentirani kot »pasivni objekti moške želje« (Creed 2007, 488). Najprej je feministična teorija izhajala iz psihoanalitične teorije, saj se je zlasti posvečala nezavednemu učinkovanju teksta ter poglobljala v zatrto duševno življenje protagonistke. V 90. letih se je zanimanje preusmerilo k telesu močne, akcijske junakinje popularnega filma (Creed 2007, 489), kar je sprožilo upad dvojnega pojmovanja biološkega in družbenega spola (Stacey v Creed 2007, 489). Feministična filmska teorija je torej od 90. let naprej pričela dobivati nove razsežnosti, saj je obravnavala nova področja, kot so na primer teorija telesa ter akcijske junakinje in maščevalke iz obdobja *fin de siècle* (Creed 2007, 488). V postmodernistični filmski teoriji lahko govorimo že o delegitimizaciji paternalistične fikcije (Jardine v Creed 2007, 488) oz. o destabilizaciji paternalističnega označevalca in moškega simbolnega reda (Creed 2007, 488). V 90. letih se namreč v filmskem žanru znanstvene-fantastike, policijskega in boksarskega filma pojavi lik akcijske junakinje, poleg te tudi lik smrtonosne maščevalke nad patriarhalnim svetom. Okrepila so se vprašanja o možnosti spajanja biološkega in družbenega spola (Stacey v Creed 2007, 489) in celo o koncu pojmovanja spola kot družbenega konstrukta (Creed 2007, 489). Po mnenju nekaterih naj akcijska junakinja sploh ne bi bila ženska, temveč nadomestek moškega (Clover v Creed 2007, 489), maščevalna junakinja pa pornografska fantazija patriarhalnega sveta (Creed 2007, 489). Nekateri drugi avtorji so nasprotnega mnenja, da take podobe pomagajo spreminjati patriarhalne nazore, saj izhajajo iz prepričanja, da med biološkim in družbenim spolom obstaja povezava in da na ta način lik akcijske junakinje prispeva k feminističnim družbenim spremembam (Hills, Inness v Creed 2007, 489).

Kot pomembno prelomnico progresivnejših reprezentacij spola v žanrskih popularnih filmih lahko torej označimo 90. leta 20. stoletja, vendar naj ponovno izpostavim kritiko, ki je opozarjala na določene vidike ohranjanja konvencionalnih reprezentacij in že obstoječih vrednot patriarhalne prevlade. Grant za primer problematizira reprezentacijo akcijskih junakinj, kot so Sigourney Weaver v seriji filmov *Alien* (1986, 1992, 1997), Linda Hamilton v

seriji filmov *Terminator* (1984, 1991), Uma Thurman v filmih *Ubila bom Billa* (2003, 2004) ter igralke v filmih *Čarlijevi angelčki* (2000, 2003) (Grant 2007, 81–82).

Yvonne Tasker v svojem delu *Spektakularna telesa*, napisanem leta 1993, podrobno predstavi družbeni pomen ženskega in moškega telesa v akcijskih filmskih žanrih v 70. in 80. letih 20. stoletja ter jih podkrepi s konkretnimi analizami izbranih filmov. Njena teorija je pri obravnavi filmskega akcijskega lika uporabna še danes, tudi pri obravnavi Tarantinovega lika bojevnice. Avtorica ugotavlja pojav novega ženskega filmskega lika v hollywoodski filmski produkciji že od 70. let 20. stoletja naprej, kot razlog pa navaja takratna ženska gibanja z zahtevami po večji enakopravnosti med spoloma. Enega izmed takrat progresivnejših ženskih filmskih likov je na primer odigrala Jane Fonda v filmu *Klute* (1971), ki je predstavljal redefinirano reprezentacijo tradicionalne podobe ženske. Filmska zgodba temelji na njeni poti k neodvisnosti od moških in njeni seksualni svobodi, hkrati pa ohranja stereotipno seksualno podobo protagonistke kot prostitutke in njene odvisnosti od moškega. Ženski filmski lik je posledično lahko kot interes ljubezni moškega lika nezaželen, saj je potreben reševanja in zaščite, kar je v nekaterih primerih potencirano do prikazovanja ženskega lika kot komedije. Filmska uprizoritev mitološkega sveta ponavlja tradicionalno, konvencionalno seksualnost ženskega telesa kot kompenzacijo njene aktivne vloge. Telesna privlačnost v usnje oblečene domine, ki včasih že meji na komedijo, je torej ponovitev uveljavljenih popularno kulturnih podob ženske. Kar se tiče reprezentacije moškega filmskega lika, je še naprej ohranjena aktivna vloga njegove seksualnosti telesa. Poleg tega gre nameniti kritiko narativnemu vidiku zgodbe o neodvisni junakinji, ki je postavljena v ranljivo in podrejeno vlogo maščevalke za posilstvo, poskus uboja ali obojega hkrati. Akcijske junakinje so postavljene v napaden položaj, ki izzove njihovo maščevanje in ne nasprotno kot bojevnice s širšimi, družbenimi cilji, kot je to značilno za akcijske junake. Poleg tega akcijske junakinje velikokrat služijo zgolj kot marginalni filmski liki, ki potrjujejo heteroseksualnost akcijskega junaka s svojo narativno funkcijo ter ustvarjajo pripoved oz. zaplet v filmski zgodbi. Moška telesna integriteta funkcionira kot polje neizpodbitne varnosti, v katero ne dvomi ne občinstvo, niti akcijski junak sam. Nasprotno se akcijska bojevnica sprašuje o svoji telesni integriteti in o svojih zmogljivostih ter posledično o svojem uspehu, kot na primer Ripley v filmu *Alien*. Pomembno je tudi izpostaviti prostor akcijskega filma, saj slednji pogosto učinkuje kot moški prostor, v katerem se razrešuje vprašanja seksualnosti in spolne identitete preko njegovega telesa. V vlogo ogroženega objekta so postavljene pasivne narativne figure, s čimer je ponovljen stereotip (ne)odvisne junakinje. Pri nekaterih likih akcijskih junakinj se tudi

poudarja glamurozno seksualnost ter modno funkcijo, kot na primer v filmih *Čarljevi angelčki*. Pri moškem akcijskem liku se seksualnost telesa kompenzira z njegovo aktivno vlogo, pri ženskih junakinjah je obratno, saj se njihovo aktivno vlogo kompenzira s seksualnostjo, glamurjem in lepoto, torej njeno razpoložljivostjo v tradicionalnih ženskih terminih (Tasker 1993, 15–21).

V sedmem poglavju *Aksijske junakinje v osemdesetih* se Taskerjeva osredotoča tudi na film *Thelma & Louise* (1991) ter serijo filmov *Terminator* in *Alien*, saj ponujajo vsebino, primerno za feministično obravnavo reprezenetacije akcijske junakinje v hollywoodskem filmu. Film *Thelma & Louise* je povzročil nekaj kritičnih obravnjav, ki se dotikajo vprašanj feministične predelave moškega filmskega žanra o dveh prijateljih, lezbičnih in simbolično moških konotacij glavnih ženskih likov filma ter posilstva in ženske seksualnosti. Filmska zgodba prikazuje dve beli Američanki, v začetku filmske pripovedi reprezentirani kot gospodinja in natararica, ki se za konec tedna sami odpravita na oddih od vsakdanjega dela in gospodinjenja. Zaradi prekrška zakona, natančneje umora zaradi posilstva ter rop, se znajdeti na begu pred policijo, kar povzroči nemalo histerije pri glavnih ženskih likih. Iz predvideno ženskega prostora se torej premakneta v predvideno moški prostor. Thelma se na primer ravnanja s pištolo, ki jo sicer z nekaj ženskega nelagodja prejme od svojega moža na začetku filmske pripovedi, nauči tekom filmskih zapletov. Iz feministične perspektive lahko film razumemo kot okrepitev njune prvotno pasivne vloge (Tasker 1993, 134–139). Lik Sarah Connor (Linda Hamilton) iz serije filmov *Terminator* postavlja vprašanja o transformaciji mehkih oblin idealne ženske forme v 50. letih v mišičasta telesa ženskih filmskih likov v 80. in 90. letih. S preobrazbo ideala ženskega telesa so bili ponujeni nekonvencionalni standardi nadarjenosti in spretnosti ženskega telesa. Sarah Connor predstavlja značilno transformacijo tradicionalne ženske forme v podobo akcijske junakinje, ki z napornim treningom in moškim mentorstvom pridobi fizično moč in tako konotira svojo neodvisnost in mogočnost (Tasker 1993, 141–142). Lik bojevnice Ripley (Sigorney Weaver) v filmu *Alien* prav tako potrjuje ambivalentno pozicijo ženske v akcijskem filmu. Ripley se po večletnem »hiper« spanju prebudi v njej neznani prostor in čas v prihodnosti. Pozicionirana je v vojaško skupino, v kateri sprva ne najde svojega funkcionalnega prostora. Fizično spretnost in moč, potrebno za njeno preživetje v okolju, v katerem se znajde, pridobi tekom razvoja filmske pripovedi. Postavlja se tudi vprašanje o seksualnosti njenega ženskega telesa, ki na določenih mestih služi zgolj ugodju moškega gledalca in potencira telesno ranljivost ženskega lika (Tasker 1993, 150–151).

Ženske protagonistke v hollywoodskem akcijsko-pustolovskem žanru in njegovih podžanrih so torej največkrat postavljene v položaj transformacije kot posledice le nakazanega ali dejanskega fizičnega in/ali spolnega nasilja kot označevalca moškega zla nad ženskami. Maščevanje za posilstvo je tako motiv kot tudi opravičljiv razlog ženske transformacije in njenega nasilja v filmih. Pridobitev fizične moči in spretnosti tako konotira moč kot tudi ranljivost (Tasker 1993, 151–152).

4 ANALIZA

V analitičnem delu bom na podlagi feministične kritike lika bojevnice ter izbrane metodologije opravila poglobljeno analizo ter kritično ovrednotenje izbranih, domnevno progresivnih likov bojevnic režiserja Quentina Tarantina. Trdim, da Tarantinov lik bojevnice kljub svoji uspešnosti ohranja določene neprogressive karakteristike reprezentacije bojevnice, ki potrjujejo in reproducirajo že obstoječe patriarhalne vzorce med obema spoloma v filmskem svetu (kot odraz podrejenega oz. neprogresivnega položaja žensk v realnem svetu). V skladu s tem, na podlagi feministične kritike, zlasti kritike lika bojevnice Yvonne Tasker, postavljam sledeče hipoteze, ki jih bom preko analize argumentirala in poskušala potrditi.

Hipoteza 1: Reprezentacija Tarantinovega lika bojevnice reproducira obstoječe dominantne, patriarhalne vzorce med spoloma na področju moškega mentorstva kot prispevka h končnemu uspehu lika bojevnice in njenemu nesamostojnemu reševanju nastalih ovir.

Hipoteza 2: Reprezentacija Tarantinovega lika bojevnice reproducira obstoječe dominantne, patriarhalne vzorce med spoloma s seksualiziranim in/ali glamuroznim ter modnim načinom prikazovanja lika bojevnice kot potrjevanja njene pasivne vloge, včasih potencirane do reprezentiranja lika bojevnice kot pornografske fantazije, komedije, parodije ali vsega hkrati.

Hipoteza 3: Reprezentacija Tarantinovega lika bojevnice reproducira obstoječe dominantne, patriarhalne vzorce med spoloma na narativni ravni filmske zgodbe, in sicer s postavljanjem bojevnice v pasivno, ranljivo in podrejeno vlogo maščevalke za posilstvo, poskus uboja ali obojega hkrati.

Hipoteza 4: Reprezentacija Tarantinovega lika bojevnice reproducira obstoječe dominantne, patriarhalne vzorce med spoloma na ravni prikazovanja bojevnice kot marginalnega filmskega lika, ki potrjuje heteroseksualnost akcijskega junaka in ustvarja pripoved oz. zaplet v filmski pripovedi.

Hipoteza 5: Reprezentacija Tarantinovega lika bojevnice reproducira obstoječe dominantne, patriarhalne vzorce med spoloma z izpostavljanjem prostora akcijskega filma kot moškega prostora, v katerem se razrešuje vprašanja seksualnosti in spolne identitete preko moškega telesa, kar dodeljuje akcijski junakinji pasivno vlogo.

Hipoteza 6: Reprezentacija Tarantinovega lika bojevnice reproducira obstoječe dominantne, patriarhalne vzorce med spoloma tako, da se izpostavlja dvom akcijske junakinje o lastni telesni integriteti, fizičnih in psihičnih zmogljivostih ter uspehu.

4.1 METODOLOGIJA

K obravnavi izbrane tematike pristopam s poglobljeno analizo reprezentacije filmskega lika bojevnice ameriškega režiserja Quentina Tarantina, in sicer s pomočjo aplikacije žanrske, narativne in formalne oz. semiotske analize. Filmski liki, ki jih bom analizirala, so Beatrix Kiddo v filmu *Ubila bom Billa 1 in 2* (2003, 2004), Zoë, Kim in Abernathy v filmu *Smrtno varen* (2007) ter Soshanna v filmu *Neslavne barabe* (2009). Poleg tega bom na določenih mestih analizirala še stranske ženske like ter stranske like bojevnice (z namenom potrjevanja hipotez in primerjave z izbranimi liki).

Preko žanrske analize bom pregledala konvencije oz. kategorije, s katerimi sta filmska zgodba in lik bojevnice ustvarjena, torej ponovljena in hkrati diferencirana od drugih žanrov. Elementi, na podlagi katerih prepoznavamo žanre, se nanašajo na vizualne vidike prikazane zgodbe, naracijo, tematsko glasbo, zvok, lokacije, rekvizite, kostume itd. Našteti elementi so namreč del uveljavljenega sistema komunikacije oz. jezikovnega sistema določenega žanra, ki kot kulturni produkt podaja dominantne ideologije, vrednote in prepričanja določene družbe. Občinstvo lahko te predloge ocenjuje in vrednoti (Abrams in drugi 2001, 175–184).

Filmski jezik lahko beremo in interpretiramo tudi s pomočjo zakonitosti jezika, prenesenih na področje semiotike, ki se ukvarja s proučevanjem sistema znakov. Znak je sestavljen iz označevalca, to je dejanskih stvari, besed, zvokov ali podob, ter označenca, ki posreduje oz. konotira pomene teh stvari, besed, zvokov ali podob. Filmi torej sporočajo pomen na denotativni in konotativni ravni. Filmske podobe, besede in zvoki so na konotativni ravni kulturno določeni in presegajo denotativen pomen. Poleg tega filmski ustvarjalec kulturno proizvedenim kodom doda svoje unikatne izbire z izborom filmske teme in načinom snemanja ter prikazovanja filmske pripovedi. Kaj je posneto in kako je posneto, je vprašanje mise-en-scene – kako je posnetek predstavljen, je stvar montaže (Monaco 2000, 152–179).

Analiza lika bojevnice bo tako sledila tudi filmski pripovedi, njeni naraciji oz. načinu, na katerega je povedana, ter pomenom, ki jih ponuja semiotična analiza na ravni znaka. V skladu

s tem bom obravnavala like, njihova dejanja, zaplete in dialoge med njimi, torej reprezentacijo zgodbe (Neupert 2007, 543). Filmska pripoved je lahko prikazana na več različnih načinov, saj je filmski jezik sestavljen iz kodov (metod za sporočanje pomena) in konvencij (načinov posredovanja kodov) ter pozna različne filmske tehnike pripovedovanja (linearnih) zgodb. Mise-en-scena, postavitve znotraj posnetka, prikazuje vizualne elemente, kot so rekviziti, kostumi, barve, osvetlitev ter kompozicija med njimi. Barve preko svojega potencialnega psihološkega učinka simbolizirajo čustva in vrednote. Njihov izbor je določen z ustaljenimi filmskimi konvencijami, dopušča se tudi nekaj režiserjeve umetniške svobode. Igralci s svojimi gibi, gestami, obrazno mimiko, telesno govorico, neverbalno komunikacijo in načinom govorjenja izražajo najrazličnejša čustvena stanja in tako prispevajo k polnosti pripovedovane zgodbe. Z analizo kinematografije oz. posnetkov gibajočih se podob bom pregledala okvirjanje, velikost posnetka, dolžino posnetka, tip gibanja kamere, kot kamere in globino polja oz. posnetka. Montaža oz. izbor posnetkov in njihovo sestavljanje v zaključeno sporočilno enoto prav tako prispeva k sporočilni vrednosti filma. Montaža ustvarja časovni in prostorski odnos med posnetki, ki bi naj bil kar se da nepretrgan in logičen, torej naj podpira naracijo zgodbe. Tudi zvok je lahko znak, ki proizvaja pomen. Dopolnjuje vizualne podobe filma in dogajanje v filmski pripovedi. Lahko gre za diegetičen (dialog, zvočni efekti) ali nediegetičen zvok, ki ima izvor izven naracije filma (glasba, glas pripovedovalca). Glas pripovedovalca je dodan v fazi post-produkcije in ima vlogo informiranja, usmerjanja občinstva in zasidranja sporočilnega pomena filma. Velikokrat predstavi filmske like in nakaže njihove možne vloge v filmu (Abrams in drugi 2001, 92–112).

4.2 REŽISER QUENTIN TARANTINO

Pri analizi izbranih likov akcijskih bojevnic bom predstavila tudi avtorski prispevek Quentina Tarantina h konvencijam izbranega akcijskega žanra in zlasti pregledala njegovo reprezentacijo ženskega akcijskega lika. Režiserjevo ime lahko funkcionira kot znak, v kolikor je njegov celoten filmski repertoar toliko tematsko in stilno avtentičen, da postane prva asociacija z njegovim imenom (Phillips 1996, 150). Tarantino kot žanrski režiser kriminalnega in akcijsko-pustolovskega filma slovi po svoji inovativnosti in eksperimentiranju na področju nelinearne filmske pripovedi ter izdelanem slogu prikazovanja likov, zapletov, dialogov in nasilja. V svoji filmski karieri je dejaven na različnih področjih. Kot igralec je nastopil v krajših, stranskih vlogah, napisal je nekaj scenarijev, vendar je

najbolj prepoznaven po svojih režiserskih mojstrovinah. Do sedaj je režiral devet že predvajanih filmov, deseti čaka na premiero. Širšo prepoznavnost je doživel s srhljivko *Stekli psi* (1992), v katerem so nastopili zgolj moški liki, večje mednarodno priznanje je doživel s kriminalno dramo in srhljivko *Šund* (1994), v katerem se prvič izrazi njegovo nadaljnje zanimanje za stil, nekonvencionalen narativni pristop in izdelane filmske like. Sledili so kriminalna drama in srhljivka *Jackie Brown* (1997), akcijska kriminalka *Ubila bom Billa* (prvi in drugi del – 2003, 2004), akcijska srhljivka *Smrtno varen* (2007), vojno-pustolovska drama *Neslavne barabe* (2009) ter vestern *Django brez okovov* (2012). Trenutno čaka ekranizacijo še vestern *Sovražnih osem*. Tarantinovi filmi so poleg že omenjenega stila in narativne strukture prepoznavni še po vizualnih in specifičnih verbalnih zapletih, koreografiji akcijskih prizorov, nenavadnem humorju ter naravnosti do pretiranega nasilja in rasnih vprašanj (Gallafent 2006, 1). Sicer pa se Tarantino odlikuje po vseobsegajočem filmskem znanju, kar izraža v svojih filmih. Gledalcu ponuja spoznavanje novega filmskega materiala, po katerem se zgleduje in ga vključuje v svoje filmske pripovedi (Gallafent 2006, 2). Znan je namreč po svojih posvetilih režiserjem ter njihovim filmom. V skladu z obravnavo izbranega filmskega lika me zanimajo filmi akcijsko-pustolovskega žanra, natančneje akcijska kriminalka *Ubilla bom Billa* (prvi in drugi del), akcijska srhljivka *Smrtno varen* ter vojna pustolovska drama *Neslavne barabe*. Reprezentacija Tarantinove bojevnice sprva daje vtis progresivnosti in neodvisnosti, kar želim s poglobljeno analizo njegovih filmskih likov izpostaviti argumentirani kritiki.

4.2.1 UBILA BOM BILLA 1 IN 2

Prvi in drugi del akcijske kriminalke z naslovom *Ubila bom Billa* zaradi narativne povezanosti zgodbe analiziram kot eno celoto. Zgodba je razdeljena na deset poglavij, postavljenih v nekronološkem zaporedju. Za potrebe analize zgodbo obravnavam v linearni kronologiji. Protagonistka Nevesta (Uma Thurman), kot je poimenovana v prvem delu oz. Beatrix Kiddo, kot je poimenovana v drugem delu, je pripovedovalka celotne filmske zgodbe. Poleg tega ji je dodeljena prva, glavna vloga akcijske junakinje, kar ji podeljuje progresivno vlogo profesionalne morilke, ki obvlada borilne veščine, ravnanje z najrazličnejšim orožjem, od nožev, mečev, sabelj do pištol, vožnjo z motorjem itd. Postavljena je v vlogo maščevalke nad patriarhalnim svetom, saj je njen motiv maščevanja povezan s poskusom Billovega (David Caradine) napada nanjo v visoki nosečnosti, zaradi česar izgubi še nerojenega otroka,

kot je prepričana sama, dokler se pred zaključkom filmske zgodbe ne izkaže za napačno. Bill in njegovi nekdanji zaposleni v morilskem vodu so jo poskušali umoriti v kapeli med generalko njene poroke zaradi njene samostojne odločitve, da zapusti Billa, potem ko je izvedela, da pričakuje njegovega otroka in da želi otroku boljše življenje, kot bi ga imel, če bi ostala v morilskem vodu. Bill, Beatrixin nekdanji delodajalec ter intimni partner, misleč, da ga je zapustila, svojim nekdanjim zaposlenim ukaže njen umor. V slogu akcijske junakinje Beatrix napad edina med vsemi svati preživi, vendar je posledično štiri leta v komi. V času kome jo po Billovem naročilu poskuša umoriti Elle Driver (Daryl Hannah), sedaj Billova partnerica, vendar jo tik pred izvršitvijo dejanja pokliče in prekliče naročilo. Pomembno je izpostaviti Ellino medicinsko opravo, ki meji na komedijo in na semiotični ravni konotira pornografsko fantazijo seksualizirane podobe akcijske antagonistke, preoblečene v medicinsko sestro. Podoba dolgočase blondinke je poleg seksualizacije še parodirana, saj čez slepo levo oko nosi bel piratski naočnik s podobo rdečega križa, simbola človekoljubne pomoči bolnim (Slika 4.1, Slika 4.2, Slika 4.3). Poleg tega je Beatrix v času, ko je v komi, postavljena v položaj popolne nemoči in podrejenosti, saj zdravniški brat Buck (Michael Bowen) prodaja telesa nezavestnih žensk Kamionarju (Jonathan Loughran). Tik pred poskusom krutega posilstva, zbudena iz kome, ubije Kamionarja, zdravniškega brata Bucka, in skuje načrt krutega maščevanja za pobjo svatov in poskusa uboja nje same v kapeli, v kateri je pred štirimi leti potekala generalka njene poroke. Načrtuje maščevanje nekdanjim sodelavcem v morilskem vodu, v katerem je bila tudi sama zaposlena. Billov vzdevek Šarmer kač kaže na njegovo moč nad Beatrix z vzdevkom Črna mamba in Elle Driver z vzdevkom Kalifornijska gorska kača, kar konotira njuno podrejenost Billu, kot da sta brez moči proti njegovemu nepremagljivemu šarmu. Njuna vzdevka ju hkrati reprezentirata na nečloveški ravni stereotipa ženske kot zlobne kače. Odnosi med ženskimi liki bojevnice konotirajo Billovo premoč, saj je preko filmske zgodbe razvidno, da je bil pobjo v kapeli izveden po Billovem naročilu, pri katerem je sicer tudi sam prisostvoval. To posledično vodi v Beatrixino maščevanje Billu, njegovim zaposlenim morilkam in njegovemu bratu Buddu (Michael Madsen).

Slika 4.1: Akcijska antagonistka Elle kot pornografska fantazija medicinske sestre



Vir: Tarantino (2003).

Slika 4.2: Parodiranje seksualiziranega lika akcijske antagonistke Elle



Vir: Tarantino (2003).

Slika 4.3: Reproduciranje tradicionalnega stereotipa dolgolase blondinke



Vir: Tarantino (2003).

Ko se Beatrix zbudi iz kome, se maščuje po vrstnem redu svojim akcijskim antagonistom: O-Ren Ishii (Lucy Liu), Verniti Green (Vivica A. Fox), Buddu (Michael Madsen), Elle Driver in Billu. Spodleti ji le pri Buddu, kar lahko interpretiram kot njeno žensko nemoč proti moškemu liku. Bill ga je namreč opozoril na najverjetnejše maščevanje, tako da je bil Budd

pripravljen na Beatrixin napad. Budd jo v protinapadu za krajši čas onesposobi in živo zakoplje v grob. Tudi Elle Driver preživi spopad z Beatrix, saj jo slednja pusti oslepljeno v Buddovem domovanju s smrtonosno kačo.

Preko pripovedi izvemo, da je Bill Beatrix, preden je postala poklicna morilka v njegovem morilskem vodu, poslal na urjenje borilnih veščin k izjemnemu mojstru, starcu Pai Meiju (Gordon Liu). Prav tako je bila njegova učenka borilnih veščin Elle Driver. Pai Mei ob sprejemu Beatrix poda stereotipno izjavo o njej kot Američanki, ki zna zgolj naročevati hrano in jo plačevati z moževim denarjem. Spoštovanje ji izkaže šele potem, ko napreduje v svojem znanju bojevanja. Omenim naj še tretjega mentorja, Hattorija Hanza (Sonny Chiba), ki ga Beatrix, preden se odpravi na svoj maščevalni pohod, prosi za izdelavo meča, s katerim se bo maščevala Billu in njegovim zaposlenim.

Prva, s katero se spopade Beatrix, je O-Ren Ishii, predstavljena v animaciji preko Beatrixine pripovedi. Travmatične izkušnje v njenem otroštvu lahko interpretiram kot vzvod za uspešno kariero najsmrtonosnejše morilke na svetu in voditeljice tokijskega podzemlja, natančneje tokijskih jakuz. Motivi uspešne kariere O-Ren Ishii so lahko razumljeni kot maščevanje za umor njenih staršev in ne kot plod njene nadarjenosti. V animiranem prizoru, na vrhu mestne stavbe, je predstavljena kot domina, oblečena v rdeč usnjen kombinezon, kar konotira stereotip seksualizirane podobe bojevnice (Slika 4.4, Slika 4.5, slika 4.6). Preden se Beatrix spopade z O-Ren, pobije tudi njenih 88 pomočnikov in pomočnico Gogo Yubari (Chiaki Kuriyama), ki s svojim šolskim kostumom prav tako konotira pornografsko fantazijo, saj je oblečena v temen šolski suknjič, belo srajco z rdečo pentljo, plisirano kratko krilo ter bele dokolenke (Slika 4.7, Slika 4.8, Slika 4.9).

Slika 4.4: Reproduciranje stereotipa seksualizirane podobe akcijske junakinje



Vir: Tarantino (2003).

Slika 4.5: Akcijska antagonistka O-Ren kot pornografska fantazija domine



Vir: Tarantino (2003).

Slika 4.6: Poudarjanje tradicionalnih stereotipov seksualizirane podobe akcijskega lika



Vir: Tarantino (2003).

Slika 4.7: Akcijska antagonistka Gogo kot pornografska fantazija šolarke



Vir: Tarantino (2003).

Slika 4.8: Poudarjanje semiotičnih elementov pornografske fantazije šolarke



Vir: Tarantino (2003).

Slika 4.9: Razlikovanje pomena kostumov akcijskih junakinj v spopadu



Vir: Tarantino (2003).

Kar se tiče lika Beatrix, lahko potrdim hipoteze o njeni ambivalentni vlogi. Po eni strani je lik progresiven, saj je naratorica in glavni lik preko celotnega filma, obvlada tradicionalno moška področja. Njena podoba ni stereotip seksualiziranega ali parodiranega lika bojevnice. Več ali manj je njeno telo skozi celotno pripoved pokrito. Nosi dolge kavbojke, trenirke in sukničice z dolgimi rokavi. Tako lahko zavrnem štiri hipoteze, ki se nanašajo na seksualizirano podobo lika bojevnice, marginalnost filmskega lika bojevnice, prostora akcijskega filma kot moškega prostora in dvom akcijske junakinje o svojih psihofizičnih zmogljivostih in uspehu. Po drugi strani je motiv njenega maščevanja plod poskusa uboja in posilstva. Spretnosti in znanje, potrebne za izvedbo svojega maščevanja, pridobi preko moških mentorjev. Tudi odnos z vidno starejšim Billom potrjuje patriarhalne vzorce med spoloma. Tako lahko potrdim prvo in tretjo hipotezo.

Tarantino več neprogresivnosti vnese v stranske like akcijskih bojevnic. Na podlagi poudarjanja seksualiziranosti ženskega telesa bojevnic Elle Driver, O-Ren Ishii in Gogo

Yubari lahko potrdim drugo hipotezo. Na primeru Pai Mejevega mentorstva Elle Driver lahko prav tako potrdim prvo hipotezo. Potrjujem tudi četrto hipotezo, saj je lik Elle Driver marginaliziran in v odnosu z Billom potrjuje njegovo heteroseksualnost ter ustvarja zaplet v filmski pripovedi. Na podlagi trdne prepričanosti vseh akcijskih junakinj v svoje psihofizične sposobnosti in uspeh zavračam šesto hipotezo.

Na podlagi feministične kritike in analizi vseh likov bojevnic v filmih *Ubila bom Billa* lahko potrdim štiri hipoteze, ki potrjujejo reprezentacijo lika bojevnice kot reproduciranje obstoječih dominantnih, patriarhalnih vzorcev med spoloma, ki postavljajo ženski filmski lik v podrejen, pasiven in odvisen položaj. Tarantino je ponovil konvencionalno žanrske lastnosti lika bojevnice na ravni mentorstva, seksualiziranega in parodiranega ženskega telesa, ženskega maščevanja moškemu za posilstvo in poskus uboja ter marginalnosti filmskega lika bojevnice.

4.2.2 SMRTNO VAREN

Filmska pripoved akcijske srhljivke *Smrtno varen* temelji na antagonistu, kaskaderju Mikeu, zalezovalcu lepih mladih deklet, ki se rade zabavajo. Kaskader Mike je neuravnovešen, rahlo osivel moški v poznih srednjih letih. Na obrazu ima veliko brazgotino (Slika 4.10), vozi črn, na smrt odporen avtomobil. Pokrov avtomobila v prvi polovici filmske zgodbe »krasi« bela lobanja. Oboje pa prispeva k zastraševanju žrtev. Njegov lik konotira ideologijo negativnega patriarhata, sploh v navezavi na mladost in način življenja mladih deklet. Filmska pripoved je razdeljena na dva, časovno enakovredna dela. Prvi del filmske pripovedi temelji na zapletu med antagonistom in tremi mladimi dekleti. Dogajanje je postavljeno v Austin, v ameriško zvezno državo Texas. V prvem delu je antagonist »zmagovalec«, medtem ko v drugem delu filma zgodbo konča kot poraženec (spopade s tremi akcijskimi junakinjami in kot je značilno za Tarantina, so le-te zmagovalke). Izpostavim naj, da je akcijskim junakinjam dodeljena le polovica filmskega časa oz. filmske pripovedi, saj je antagonist negativen nosilec celotne pripovedi. Dekleta torej služijo zapletu njegove zgodbe.

Slika 4.10: Akcijski antagonist, kaskader Mike



Vir: Tarantino (2007).

V prvem delu filma se pripoved zaplete okoli zalezovalskega kaskaderja Mikea in treh prijateljic: Arlene (Vanessa Ferlito), Jungle Julie/Sydney Poitier (Sydney Tamiia Poitier), Shanne (Jordan Ladd) in njihove dobaviteljice marihuane Lanne Frank (Monica Staggs). Film prikazuje precej kadrov njihovih seksualiziranih teles. Na jezero se odpravijo skupaj z njihovo dobaviteljico in doživijo usodno prometno nesrečo, ki jo namerno povzroči kaskader Mike s svojim avtomobilom, odpornim na smrt, tako, da preživi. Za ostale štiri ženske like je nesreča usodna. Čez štirinajst mesecev se kaskader Mike pojavi v Lebanonu, v zvezni ameriški državi Tennessee, kjer najde nove žrtve. Preko lika kaskaderja Mikea je podano izrazito seksualno, celo sprevrženo seksualno prikazovanje ženske, saj jih skrivaj fotografira (Slika 4.11, Slika 4.12), zalezuje in se razkazuje s svojim na smrt odpornim avtomobilom. Zoë Bell (Zoë Bell) in Kim (Tracie Thoms) sta kaskaderki, ki predstavljata najbolj progresivna ženska lika bojevnic v filmu. Obožujeta in se spoznata na svet avtomobilizma, dirkalne filme, tudi pištole jima niso tuje. Sta aktivni na tradicionalno moških področjih. Abernathy (Rosario Dawson) reprezentira tradicionalnejšo podobo lika bojevnice, saj obožuje modo, kupuje ženske revije, po poklicu je filmska maskerka. Po drugi strani Kim nosi pištolo, saj je prepričana, da je svet nevaren zaradi potencialno nevarnih moških. V prizoru v lokalnem namreč Abernathy, ki ji očita, da nosi pištolo, odgovori: »Ne vem, v kakšni futuristični utopiji živite, ampak v svetu, v katerem živim jaz *** potrebuje pištolo.« Njena trditev se izkaže za utemeljeno, saj jih kaskader Mike postavi v nezavidljivo nemočen položaj. Zoë, Kim in Abernathy so oblečene v oprijeta oblačila, ki poudarjajo seksualnost ženskega telesa. Zoë in Kim sta seksualno bolj svobodni, kar izvemo iz njunega pogovora o intimnih odnosih z moškimi. Zoë, iz Nove Zelandije, na obisku v Ameriki, želi voziti znameniti Dodge Challenger, ki ga najde v prodajnem oglasu. Zoë prepriča Kim za t. i. jambor vožnjo, nekoliko

zaskrbljena se jima pridruži tudi Abernathy. Prodajalcu Jasperju (Jonathan Loughran) za varščino ponudijo svojo prijateljico Lee (Mary Elizabeth Winstead), oblečeno v pornografsko fantazijo navijačice (Slika 4.13). Kim ideja o jambor vožnji sprva ni všeč, saj je bolj previdna. Z Zoë sta se namreč dogovorili, da tega ne bosta več počeli. Kljub vsem pomislekom se Zoë, Kim in Abernathy odpravijo na adrenalinsko testno vožnjo. Bojevnice so torej aktivne na tradicionalno moškem teritoriju, na cesti, v avtomobilu. Z Dodge Challengerjem se torej odpravijo na testno vožnjo, ki jim jo prekriža kaskader Mike. V konstantnem napadu je Zoë postavljena v izrazito nemočen položaj, ampak se s svojim spretnim telesom in pogumom obdrži na pokrovu avtomobila. V vmesnem premoru Kim ustrelji kaskaderja. Dekleta so postavljena v vlogo maščevalk, kar kaže na njihov podrejen in ranljiv položaj. Končno uspejo dekleta onеспособiti kaskaderja in ga pretepesti do smrti. Tik pred ključnim dejanjem uspeha bojevnice kadeer ponovno izpostavlja seksualnost njihovih teles (Slika 4.14, Slika 4.15).

Slika 4.11: Reproduciranje stereotipa pasivne žrtve in seksualizirane podobe akcijske junakinje



Vir: Tarantino (2007).

Slika 4.12: Poudarjanje tradicionalno ženskega vedenja (nakazovanja seksualizirane lepote)



Vir: Tarantino (2007).

Slika 4.13: Lee kot pornografska fantazija navijačice



Vir: Tarantino (2007).

Slika 4.14: Eden izmed mnogih prizorov seksualizirane podobe akcijske junakinje (Zoë)



Vir: Tarantino (2007).

Slika 4.15: Prizor s poudarjenim nakazovanjem ženskega telesa pred končnim zmagoslavjem



Vir: Tarantino (2007).

Reprezentacija bojevnic Zoë, Kim in Abernathy potrjuje njihovo ambivalentno vlogo. Ponovno so zmagovalke nad izrazito patriarhalnim svetom, kaskaderki Zoë in Kim sta aktivni na tradicionalno moških področjih. Zavrnem lahko prvo hipotezo o moškem mentorstvu lika bojevnice, saj je to v filmski pripovedi odsotno. Prav tako zavračam hipotezo o dvomu akcijske junakinje v svoj uspeh, saj se vsi trije ženski liki bojevnic odločno spopadejo z napadalcem Mikeom. Patriarhalne odnose potrjuje njihova postavitve v potencialno in tudi

dejansko agresiven in nevaren moški svet ter prikazovanje njihove podobe na seksualiziran način. Lik bojevnice Abenathy potrjuje tradicionalno stereotipno podobo ženske (njen poklic maskerke, nepoznavanje sveta avtomobilizma in nasprotovanje orožju). Večina moških likov v zgodbi je predstavljenih seksualno agresivno (prodajalec Dodge Challengerja, prijatelji deklet v prvem delu filmske pripovedi, kaskader Mike). Potrdim lahko preostale štiri hipoteze, ki potrjujejo reproduciranje dominantnih, patriarhalnih odnosov med spoloma. Tarantino je ponovil konvencionalno žanrske lastnosti lika bojevnice na ravni seksualiziranega prikazovanja teles, ženskega maščevanja moškemu za poskus uboja in marginalizacije filmskih likov bojevnice. Slednje potrjuje heteroseksualnost akcijskega junaka in ustvarja zaplet filmske pripovedi, kar se nadalje nanaša na peto hipotezo o prostoru akcijskega filma kot moškega prostora, v katerem se razrešuje vprašanje seksualnosti moškega lika. Tarantino preko lika Mikea poda seksualno agresivno in perverzno podobo moškega vojerja ter zalezovalca mladih, lepih deklet.

4.2.3 NESLAVNE BARABE

Filmska pripoved vojno-pustolovske drame *Neslavne barabe* je razdeljena na pet poglavij. Akcijski protagonistki Soshanni Dreyfus (Mélanie Laurent) režiser nameni prvo, tretje in peto poglavje. Postavljena je v vlogo maščevalke nemškemu polkovniku Hansu Landi (Christoph Waltz), ki je ukazal poboj njenih staršev in sorojencev v času okupirane Francije med drugo svetovno vojno. Bila je postavljena v nemočno vlogo, saj se je njena družina skrivala pred nacističnim režimom. Kot edina preživela pobegne in se ustali v Parizu, kjer skupaj s svojim romantičnim partnerjem Marcelom vodi kinodvorano, ki jo je podedovala po teti in stricu. Sam nacistični režim predstavlja močan, negativen patriarhat, neusmiljenje, ki mu je prepuščena tudi Shoshanna. Vodenje kinodvorane ji prinese priložnost maščevanja poboja svoje družine, saj si nacistični voditelji omislijo predstavo propagandnega filma o ostrostrelcu Fredricku Zollerju (Daniel Brühl) prav v njeni kinodvorani. Fredrick Zoller se medtem zagleda v Soshanno in jo kljub njenemuzavračanju prične osvajati, kar dobi epilog na dan projekcije propagandnega filma. Fredrick noče razumeti, da Soshanna rabi za projekcijo in maščevalno operacijo mir in vdre v njen delovni prostor. Soshanna ga ustrelji, vendar Fredrick zbere še zadnje moči in jo prav tako umori. Na dan projekcije in izvedbe eksplozije v kinodvorani je Soshannin lik prvič v filmu glamurozen, sicer nosi ohlapna oblačila, ki v celoti pokrivajo njeno telo (Slika 4.16, Slika 4.17, Slika 4.18, Slika 4.19). Na dan projekcije

nosi rdečo glamurozno toaleta, ki poudarja seksualnost njenega telesa, toaletno torbico in črn klobuček s črnim pajčolanom, kar konotira njene namene in tragičen razplet. Z ličili še poudari svojo lepoto. Pri maščevalnem načrtu ji pomaga Marcel (Jacky Ido), saj Soshanna želi, da akcijo izvedeta skupaj. Med načrtovanjem maščevanja Soshanna izrazi željo po Marcelovem sodelovanju: »Požgala bom kinodvorano na nacistično noč. In če bom požgala kinodvorano, ki jo bom, oba veva, da mi ne boš dovolil, da to naredim sama«. Poleg tega se njen načrt maščevanja prekrije z načrtom ameriško-židovskih vojakov, ki v ključnem trenutku posredujejo v kinodvorani, preprečijo pobeg nacistične elite ter uspešno izvedejo svoj napad. Soshanna maščevanja ne doseže samostojno, poleg tega je njeno zavračanje Fredricka usodno kaznovano.

Slika 4.16: Neseksualizirana podoba Soshanne ter ponazoritev odnosa s Fredrickom



Vir: Tarantino (2009).

Slika 4.17: Zakrivajoča kostumografija akcijske junakinje Soshanne



Vir: Tarantino (2009).

Slika 4.18: Reproduciranje stereotipa glamurozne in modne podobe akcijske junakinje



Vir: Tarantino (2009).

Slika 4.19: Priprave akcijske junakinje Soshanne na maščevanje



Vir: Tarantino (2009).

Tarantinov lik bojevnice Soshanne je ambivalenten, v primerjavi s prej analiziranimi liki celo najmanj progresiven. Pozicionirana je v vojno obdobje nacizma, njen motiv maščevanja potrjuje pasivno vlogo. Pravzaprav lahko po analizi lika bojevnice Soshanne potrdim pet zastavljenih hipotez, ki potrjujejo konvencionalne žanrske lastnosti lika bojevnice. Soshanna ni deležna neposrednega mentorstva s strani moškega, vendar lahko Marcelovo pomoč in vpletenost ameriško-židovskih vojakov interpretiram kot njeno nesamostojno uspešno izvedbo maščevanja. Slednje se nanaša na šesto hipotezo. Soshanna ne dvomi v svojo uspešno izvedbo maščevalnega načrta, vendar poda nedvoumno in uslišano željo po Marcelovem sodelovanju v načrtovani akciji. Glede druge hipoteze Tarantino ponovi konvencionalnost lika bojevnice s poudarjeno glamurnostjo in lepoto Shoshanne, na dan premiere nacistično propagandnega filma. Prav tako lahko potrdim tretjo hipotezo, saj celotna filmska pripoved temelji na Soshanninem maščevanju za pobjo njene družine, ki ga edina preživi. Tudi Soshannin odnos s Fredrickom potrjuje tretjo hipotezo, saj je iz njene strani njegov pretirano

vsiljiv odnos nezaželen in ga hkrati lahko označim za potrjevanje njegove heteroseksualnosti v izrazito moškem, nacističnem prostoru. Odnos med Soshanno in Fredrickom potrjuje četrto in peto hipotezo.

4.3 PRIMERJAVA IN RAZPRAVA

Po opravljeni poglobljeni analizi izbranih likov bojevnic režiserja Quentina Tarantina bom opravila primerjavo med njimi in podala zaključno ovrednotenje reprezentacije le-teh. Kot sem omenila že v uvodu, je Tarantinova bojevница svojevrsten filmski lik, ki kljub režiserjevi inovativnosti ohranja konvencionalno žanrsko podobo, podrejeno patriarhalnim vzorcem odnosov med spoloma.

Vsi Tarantinovi liki bojevnic v obravnavanih filmih so progresivni v končnem uspehu. Beatrix se uspešno maščuje vsem članom morilskega voda, izključujoč Billovemu bratu Buddu. To nalogo opravi negativen stranski lik bojevnice Elle Driver. Beatrix, profesionalna morilka, ki obvlada borilne veščine, ravnanje z raznoraznim orožjem in tudi vožnjo z motorjem, ubije Vernito Green in O-Ren Ishii. Elle Driver pusti v trpljenju, oslepljeno v Buddovem bivalniku, ter na koncu filmske zgodbe porazi še nekdanjega delodajalca, partnerja in očeta njene hčere B.B. (Perla Haney-Jardine) Billa s posebno tehniko, ki jo je naučil Pai Mei. Beatrix preživi vse napade in grozodejstva, ki se ji zgodijo že pred pobojem v kapeli med poročno generalko in tudi po njem, ko že skuje svoj maščevalni načrt. Tudi trije ženski liki bojevnic v filmu *Smrtno varen* so uspešni, saj porazijo napadalca, antagonist kaskaderja Mikea, medtem ko jih zasleduje med testno vožnjo Dodge Challengerja. Zoë in Kim sta kaskaderki, torej imata progresivno vlogo na tradicionalno moškem področju. Poleg tega se spoznata na tradicionalno moško področje (avtomobilizem) in sta ljubiteljici tradicionalno moških filmov o hitrih avtomobilih. Tudi Židinja Soshanna je življenjsko nalogo maščevanja poboja svojih staršev in sorojencev opravila uspešno. Delno samostojno ji uspe maščevanje ideologiji nacizma, natančneje posamezniku, Hansu Landi, ki je ukazal poboj kot člen širše ideologije iztrebljanja Židov med drugo svetovno vojno. Kot edina preživela se zateče v Pariz, kjer se ustali in vodi podedovano kinodvorano, ki velja za tradicionalno moško področje. Poleg lastništva kinodvorane k progresivnosti lika prispeva njeno znanje sprotnih opravil kinooperaterke. Kot kritiko lahko izpostavim Soshannino smrt, ki jo interpretiram kot njeno zavrnitev Fredricka Zollerja, nemškega vojnega heroja. Z vidika uspešnosti je bila Soshanni s

strani režiserja dodeljena najmanj progresivna vloga v primerjavi z ostalimi analiziranimi liki bojevnic, saj je za dosego svojega cilja žrtvovala lastno življenje.

Kar se tiče časa filmske pripovedi, namenjenega liku bojevnice, prednjači lik Beatrix v filmih *Ubilla bom Billa*, saj je nosilka pripovedi, glavni akcijski lik preko celotne filmske zgodbe, poleg tega je tudi naratorica pripovedi. Film *Smrtno varen* je razdeljen na dva dela, od katerih pripada akcijskim junakinjam Zoë, Kim in Abernathy le druga polovica filmske zgodbe. Glavni moški negativni lik kaskaderja Mikea povezuje oba dela in je tako rdeča nit celotne pripovedi. Film *Neslavne barabe* je razdeljen na pet časovno dokaj enakovrednih delov. Soshanna je vključena v prvo, tretje in zadnje, peto poglavje filma, kar ji odvzema vlogo edine nosilke filmske pripovedi in zapletov. Kar se tiče časa, dodeljenega likom bojevnic, je najbolj progresivna Beatrix kot glavni lik celotne zgodbe, poleg tega je tudi pripovedovalka filmske zgodbe. Zoë, Kim, Abernathy in Soshanna so si glede dodeljenega časa filmske pripovedi enakovredne, saj prvim trem pripada polovica časa zgodbe, Soshanni pa tri petine, s tem, da tudi v teh delih, v katere je vključena, ni edina protagonistka zgodbe.

Kljub podeljevanju progresivnih značilnosti likom bojevnic Tarantino ohranja nekaj tradicionalno stereotipnih in konvencionalno žanrskih lastnosti lika bojevnice, zaradi katerih sem postavila hipoteze, da je Tarantinova bojevnica le delno progresivna in da tako lahko njeno vlogo označim za ambivalentno. Tradicionalno stereotipno vlogo je podelil vsem petim akcijskim junakinjam, kar se tiče njihovih motivov za maščevanje oz. akcijska dejanja, s čimer potrjujem tretjo hipotezo. Vseh pet akcijskih junakinj je postavljenih v vlogo maščevalk za poskus uboja, Beatrix tudi za poskus posilstva, Zoë, Kim in Abernathy so žrtve perverznega vojerja Mikea, Soshanna vsiljivega Fredricka Zollerja. Beatrix se hoče maščevati Billu zaradi poskusa napada nanjo v visoki nosečnosti. Poleg glavnega narativnega zapleta je postavljena v podoben položaj tudi v stanju kome, v katerem jo poskusi posiliti Kamionar, ki ga z motivom samoobrambe in maščevanja ubije. Iz enakih motivov ubije tudi zdravniškega brata, ki je posredoval njeno nemočno telo svoji perverzni stranki. Prav tako so s samoobrambo in maščevanjem motivirane za akcijska dejanja Zoë, Kim in Abernathy, saj jih med adrenalinsko poskusno vožnjo napade neuravnovešen kaskader Mike. Med zasledovanjem postavlja Zoë v smrtno nevaren položaj. Dekleta se mu maščujejo, ker je ogrozil življenje ene izmed njih. Prav tako je lik Soshanne motiviran, da se maščuje nemškemu polkovniku Hansu Landi (zaradi poboja njenih staršev in sorojencev), saj kot edina preživela čuti življenjsko dolžnost, da se maščuje za smrt svojih najdražjih. Kar se tiče motivov za maščevanje, so vsi liki bojevnic enako neprogresivni, razlikujejo se le v številu in

moči napadov, ki so jih doživele. Beatrixino maščevanje izzoveta pravzaprav dva napada, prvič, ko jo napade Bill, drugič, ko jo poskusi posiliti v bolnišnični postelji Kamionar. Sicer doživi še nešteto spopadov, vendar so to dejanja, v katera se izpostavi sama. Tako jo na primer živo v krsti zakoplje Billov brat Budd, spopade se z 88 pomočniki Ren-O Shii in zmaga še v nešteto drugih spopadih. Zoë, Kim in Abernathy so napadu izpostavljene enkrat. Prav tako je postavljena v neposredno življenjsko ogroženost Soshanna. Na začetku filmske pripovedi ukaže Hans Landa poboj njene družine, zanjo usoden je Fredrickov napad. Najmanj progresivna je Beatrix, saj doživi številne napade, v enem izmed njih pa ni ogroženo le njeno življenje, temveč tudi življenje še nerojenega otroka.

Potrjevanje dominantnih, patriarhalnih vzorcev, v katere je ujet lik bojevnice, lahko potrjujejo tudi liki mentorjev oz. moških likov, ki imajo pomembno vlogo pri pridobivanju psihofizičnih sposobnosti akcijskih junakinj. Beatrix ima tekom svojega napredka tri mentorje, in sicer Billa, Pai Meia in Sonnyja Chibo. Bill vidno mlajšo Beatrix uvede v posel in jo zaposli kot poklicno morilko v morilskem vodu. Hkrati jo napoti k Pai Meiu, ki jo sprejme kot učenko borilnih veščin in jo izuri tako profesionalno, da uspe poraziti številne nasprotnike, s katerimi se spopade tekom filmske pripovedi. Sonny Chiba, najboljši izdelovalec mečev vseh časov, kljub svoji upokojitvi na njeno prošnjo izdelava meč, s katerim se uspešno spopade z vsemi antagonisti. Zaključim lahko, da brez njihovega mentorstva ne bi bila tako uspešna oz. bi bila njena naloga najverjetneje neizvedljiva. Zoë, Kim in Abernathy so liki, pri katerih lahko izpostavim odsotnost kakršnegakoli moškega mentorstva oz. le-to ni prikazano v filmski zgodbi. Kot mentorja lahko omenim tudi Soshanninega pomočnika in partnerja Marcela, saj ji, kot izjavi, sami maščevanja ne bi dovolil izvesti, s čimer vnaprej potrdi in sprejme moško pomoč. Marcel sicer ni Soshannin mentor, vendar ji pomaga pri izvedbi napada na nacistično elito med premiero propagandnega filma *Ponos naroda*. Poleg tega so pomembni ameriško-židovski vojaki, ki so v ključnem trenutku preprečili pobeg gledalcev premiere in tako nevede prispevali k uspešnosti Soshanne. Najmanj progresiven lik je Beatrix, saj je deležna treh moških mentorstev. Soshanna ima pomoč Marcela, ki se prekriva z nalogo ameriško-židovskih vojakov, ki sicer niso v neposredni povezavi z njeno akcijo, ampak kljub temu s svojim uspehom prispevajo k njeni uspešnosti. Najbolj progresivne so junakinje Zoë, Kim in Abernathy, saj v filmu ni prikazano kakršnokoli mentorstvo moških likov.

Drugo hipotezo lahko potrdim v primeru likov bojevnice Zoë, Kim in Abernathy ter Soshanne, v filmu *Ubila bom Billa* pa le v primeru stranskih likov bojevnice. Elle Driver reprezentira stereotipno, parodirano, pornografsko fantazijo medicinske sestre, O-Ren Ishii v usnje

oblečeno domino, Gogo Yubari stereotipno pornografsko fantazijo šolarke. V primeru likov bojevnic Zoë in Kim se izpostavlja seksualnost njunih teles s tesno oprijetimi oblačili, v primeru Abernathy s kratkim krilom in oprijeto majico. Seksualiziranost njihovih teles je posebej poudarjena s kadriranjem, saj Tarantino ne skopari z očitnimi prizori izpostavljanja in poudarjanja seksualiziranosti njihovih teles. V primeru Soshanne lahko potrdim drugo hipotezo na podlagi njene glamurozne podobe na dan premiere filma, s čimer je Tarantino ponovil konvencionalno žanrsko in stereotipno podobo ženske, pri kateri poudarja lepoto in glamur.

Kar se tiče glavnih likov bojevnic lahko četrto in peto hipotezo potrdim v primeru likov bojevnic v filmih *Smrtno varen* in *Neslavne barabe*. Zoë, Kim in Abernathy služijo zapletu filmske pripovedi o kaskaderju Mikeu in njegovih žrtvah. Tako lahko prostor filma *Smrtno varen* označim za moški prostor, v katerem se razrešuje tudi vprašanje heteroseksualnosti akcijskega antijunaka Mikea. Gledano s perspektive Fredricka Zollerja, nacističnega vojnega heroja, lahko odnos do Soshanne označim za potrjevanje njegove heteroseksualnosti in prostor akcijskega filma kot moški prostor. Soshanna funkcionira kot razreševalka Fredrickove seksualnosti, spolne identitete in tako ustvarja narativni zaplet. V primeru filmov *Ubilla bom Billa* lahko četrto in peto hipotezo potrdim na podlagi nekaterih stranskih, negativnih likov bojevnic.

Šesto hipotezo lahko zavrnem v primeru vseh akcijskih likov bojevnic, saj so vse nepopustljivo predane svojemu cilju.

V zaključni razpravi lahko potrdim in ponovim feministično kritiko reprezentacije lika akcijske bojevnice režiserja Quentina Tarantina, ki potrjuje tradicionalno dominantne, patriarhalne odnose med spoloma. V filmski svet naj bi bil lik bojevnice vpeljan zato, da potrdi zahteve žensk po enakopravnem položaju v družbi, saj filmski svet, kot sem predstavila v uvodnih delih diplomskega dela, preko določenih konvencij zrcali družbeno stanje resničnega sveta. Akcijska junakinja naj bi bila postavljena ob bok akcijskemu junaku kot enakovredna in enako sposobna, v resnici zgolj služi reproduciranju in ohranjanju »statusa quo«, torej že uveljavljenim stereotipnim in tradicionalnim vlogam ženske v filmskem svetu. Tako reprezentiranje akcijskega lika bojevnice mora biti deležno kritike, saj svojemu občinstvu posreduje konstruirane ideološko tradicionalne in stereotipne predstave o tem, kakšna naj bi ženska bila in kakšna naj bo njena vloga v svetu. Zaključim lahko, da filmski lik

Tarantinove akcijske junakinje kljub svoji uspešnosti in predanosti cilju zgolj obnavlja red patriarhalnega sveta in tako ohranja žanrske konvencije reprezentiranega lika.

5 ZAKLJUČEK

Čeprav filmska reprezentacija moških in žensk mnogokrat temelji na neenakovrednem odnosu med spoloma in poudarja tradicionalne, stereotipne vloge med njima, želim izpostaviti, da bi reprezentacije, zlasti v sedanjosti, morale biti odprte spremembam in sodobnejšim predlogom. Hkrati naj izpostavim, da moramo filmski svet razlikovati od realnega sveta, kljub temu da filmski svet reproducira družbeno ideološke nastavke realnosti in mu kot takemu dovolimo fiksacijo in včasih tudi pretirano poudarjanje določenih značilnosti filmskih likov, ki kot taki lahko služijo ugodju in zabavi ob gledanju filma. Kot sem predstavila na primeru žanrske teorije in feministične kritike lika bojevnice, gre za standardizirane vzorce, ki so v filmskem svetu prisiljeni izključevati kompleksnost resničnega sveta (Lehman in Luhr 2003, 265). Quentin Tarantino dokazuje, da so filmske konvencije sicer odprte za spremembe, vendar sam hkrati ohranja ključne stereotipne in ideološke podobe ženske v filmskem svetu. Beatrix, Zoë, Kim, Abernathy in Soshanna so uspešne, vendar v tradicionalnih okvirih moške prevlade. Tarantino reproducira žanrsko konvencionalno podobo bojevnice na področjih mentorstva, seksualizirane podobe ženskega telesa, motivov maščevanja in marginalnosti lika bojevnice ter na področju ustvarjanja filmskega prostora kot moškega prostora. Za celovitejšo analizo likov bojevnice v Tarantinovih akcijsko-pustolovskih filmih bi bilo smotno vključiti še analizo reprezentacije likov bojevnikov ter predstaviti primerjavo med ženskim in moškim likom. Smotno bi bilo tudi podrobneje analizirati še ostale ženske like v obravnavanih in tudi neobravnavanih Tarantinovih filmih ter odnose med njimi, saj le-ti prav tako postavljajo vprašanja v okvirih feministične kritike. Na podlagi analize lahko potrdim veljavnost feminističnih kritik izpred nekaj desetletij, ki očitajo filmski reprezentaciji lika bojevnice njeno stereotipno, tradicionalno podobo, podrejeno patriarhalni ideologiji. Želim se izogniti trditvam, ki dopuščajo na videz naravne potenciale reprezentacije filmskega lika bojevnice, saj sem mnenja, da bi se njeno filmsko vlogo moralo prilagoditi dejanskim zahtevam žensk po enakopravnosti, česar bo občinstvo akcijsko-pustolovskih filmov v prihodnosti gotovo deležno.

6 LITERATURA:

1. Abrams, Nathan, Ian Bell in Jan Udris, ur. 2001. *Studying Film*. London; New York: Oxford University Press Inc.
2. Creed, Barbara. 2007. Feminizem in film po letu 1990. V *Knjiga o filmu*, ur. Samo Rugelj, 487–490. Ljubljana: Umco in Slovenska kinoteka.
3. Gallafent, Edward. 2006. *Quentin Tarantino*. Harlow; New York: Pearson Longman.
4. Gledhill, Christine. 2007. Zgodovina žanrske kritike. V *Knjiga o filmu*, ur. Samo Rugelj, 252–259. Ljubljana: Umco in Slovenska kinoteka.
5. Grant, Barry Keith. 2007. *Film Genre – From Iconography to Ideology*. London: Wallflower Press.
6. Hall, Stuart. 2004. Delo reprezentacije. V *Medijska kultura: kako brati medijske tekste*, ur. Breda Luthar, Vida Zei in Hanno Hardt, 34–95. Ljubljana: Študentska založba.
7. Lehman, Peter in William Luhr. 2003. *Thinking about movies: watching, questioning, enjoying*. Oxford: Blackwell.
8. Monaco, James. 2000. *How to read a film: the world of movies, media, and multimedia: language, history, theory*. New York; Oxford: Oxford University Press.
9. Neale, Steve. 2007. Akcijsko-pustolovski film. V *Knjiga o filmu*, ur. Samo Rugelj, 265–269. Ljubljana: Umco in Slovenska kinoteka.
10. Nelmes, Jill. 1996. Women and film. V *An Introduction to Film Studies*, ur. Jill Nelmes, 221–255. London; New York: Routledge.
11. Pickering, Michael. 2001. *Stereotyping: the politics of representation*. Basingstoke; New York: Palgrave.
12. Neupert, Richard. 2007. Gledanje filma. V *Knjiga o filmu*, ur. Samo Rugelj, 532–537. Ljubljana: Umco in Slovenska kinoteka.
13. Phillips, Patrick. 1996. Genre, star and auteur: an approach to Hollywood cinema. V *An Introduction to Film Studies*, ur. Jill Nelmes, 121–163. London; New York: Routledge.
14. Smelik, Anneke. 2007. Feministična filmska teorija. V *Knjiga o filmu*, ur. Samo Rugelj, 491–504. Ljubljana: Umco in Slovenska kinoteka.
15. Tarantino, Quentin. 2003. *Ubila bom Billa 1*. Los Angeles: A Band Apart.

16. ---: 2007. *Smrtno varen*. Austin: Troublemaker Studios.
17. ---: 2009. *Neslavne barabe*. Los Angeles; Potsdam-Babelsberg: A Band Apart; Studio Babelsberg.
18. Tasker, Yvonne. 1993. *Spectacular bodies: gender, genre and the actio cinema*. London; New York: Routledge.
19. Turner, Graeme. 2006. *Film as social practice*. London; New York: Routledge.