

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Sara Todorović

**Reprezentacija žensk v seriji Game of Thrones**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2017

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Sara Todorović

Mentorica: doc. dr. Andreja Vezovnik

**Reprezentacija žensk v seriji Game of Thrones**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2017

## ***Zahvala***

*Hvala mentorici doc. dr. Andreji Vezovnik za usmerjanje in pomoč pri pisanju diplomske naloge.*

*Hvala mami, ki mi je na celotni poti do diplome vedno znala svetovati in prisluhniti ter me ob vsaki odločitvi neizmerno podpirala.*

*Tinka, hvala za spodbudo in pomoč pri izbiri teme.*

## **Reprezentacija žensk v seriji Game of Thrones**

Televizijska serija *Game of Thrones*, adaptirana po knjižni seriji *A Song of Fire and Ice* Georgea R. R. Martina, v ospredje svoje zgodbe o krvavem boju za Železni prestol postavi širok spekter ženskih likov. Vloge reprezentiranih ženskih likov nasprotujejo obstoječi družbeni ureditvi v fantastičnem svetu, kjer dominirajo predvsem moški liki. Številne izmed njih zavračajo svojo ženstvenost, da lahko izražajo družbeno moč, s katero skušajo prevzeti nadzor in spremeniti potek igre za prestol. V diplomskem delu me zanima, na kakšen način so reprezentirani izbrani ženski liki in kako se osvobodijo pričakovanih in tradicionalnih vlog ter nastopijo kot neodvisne posameznice. Raziskala sem tudi, kako ženski liki uporabljajo ali izražajo svojo seksualnost kot instrument in edini način za pridobitev družbene moči. S pomočjo analize likov sem ugotovila, kako so upodobljene ženske in kako jih prek njihovih reprezentacij analitično kategoriziramo v izbrane arhetipe. Ženski liki z reprezentacijo arhetipske dvojnosti kljubujejo tradicionalni umeščenosti v arhetipe in poudarjajo svojo samostojnost ter nezadržanost pri izkoriščanju svoje seksualnosti za napredovanje po družbeni lestvici.

**Ključne besede:** George R. R. Martin, Game of Thrones, arhetipi, reprezentacija, ženske.

## **Representation of women in the series Game of Thrones**

Television series *Game of Thrones*, renovated after the book series *A Song of Fire and Ice* by George R. R. Martin, who in the forefront of his story about a bloody battle for the Iron Throne sets a wide range of female characters. Roles of represented female characters oppose the existing social order in fantasy world, which is mostly dominated by male characters. Many women deny their femininity in order to express their social power with which they try to take control and change the course of game for the throne. In my diploma thesis, I was interested in how the represented women liberate themselves from expected and traditional roles and how they act as independent individuals. I also analysed how these female characters use or express their sexuality as instruments which are the only way to gain social power to move up the social ladder. Within the characters analysis I observed how women are portrayed and how through their representations they can be analytically categorized in selected archetypes. Female characters with representation of archetypal duality defy the traditional placement of archetypes and emphasize their independence and exploit their sexuality without any reservations to move up the social ladder.

**Key words:** George R. R. Martin, Game of Thrones, archetypes, representation, women.

## KAZALO

<b>1 UVOD .....</b>	<b>6</b>
<b>2 TEORETSKI OKVIR .....</b>	<b>9</b>
2.1 TEORIJE REPREZENTACIJE .....	9
2.1.1 TRIJE PRISTOPI K RAZUMEVANJU REPREZENTACIJ .....	10
2.1.2 MEDIJSKA REPREZENTACIJA ŽENSK .....	11
2.2 JUNGOVA TEORIJA ARHETIPOV .....	15
2.2.1 ARHETIPI ŽENSK V POPULARNI KULTURI .....	18
2.2.2 ARHETIPI ŽENSK V FANTAZIJSKEM ŽANRU .....	20
<b>3 SINOPSIS SERIJE <i>GAME OF THRONES</i>.....</b>	<b>22</b>
3.1 POLITIČNA STRUK TURA IN PREDSTAVITEV GLAVNIH HIŠ .....	24
3.2 PREDSTAVITEV IN OPIS ŽENSKIH LIKOV .....	27
<b>4 UMESTITEV ŽENSK V IZ SERIJE <i>GAME OF THRONES</i> V ARHETIPE .....</b>	<b>38</b>
4.1 TRADICIONALNA ŽENSKA .....	39
4.2 STARA MODRIJANKA.....	40
4.3 BOJEVNICE.....	41
4.4 NEDOLŽNA PRINCESA .....	44
4.5 USODNE ŽENSK .....	45
4.6 PROSTITUTKI.....	47
4.7 PREROKINJA .....	49
4.8 HEROJSKA KRALJICA.....	50
<b>5 SKLEP .....</b>	<b>52</b>
<b>6 LITERATURA .....</b>	<b>56</b>

## 1 UVOD

Krutost in sla brez meja prepletena z eksplicitnimi elementi akcije, vroče razuzdanosti, zahrbtnih spletk, nevarnih preobratov ter grozovitega maščevanja, prikazujeta zgodbo, ki se odvija na fantazijskem kontinentu, imenovanemu Westeros, kjer poteka napet boj za Železni prestol.

Desetletje dolgo poletje se poslavlja in bliža se neskončno dolga zima. Z neizprosnimi težavami bo ovila vse od pretkanega juga in divje razgibanih vzhodnih pokrajin do mrzlega severa ter starodavnega Zidu. Iz globokega spanca bo prebudila dolgo pozabljeno mračno silo. Hrepenenje po ultimativni moči in prevladi bo sprožilo številne krvave bitke, ki bodo pretresle Sedem kraljestev. Stari zavezniki bodo postali novi sovražniki. Znotraj družin se bodo stkale najbolj nepredvidljive spletke in izdaje, ki bodo poskrbele za nadaljevanje smrtonosne igre. V igri za prestol se bodo za zmago bojevale vse plemenite hiše. Pravila igre so enostavna: če ne zmaga, umreš. Zgodba se prične, ko kralj Robert Baratheon, ki je poročen z Cersei Lannister iz družine bogatih in podkupljivih Lannisterjev, po sumljivi smrti svoje kraljeve desne roke prosi lorda Eddarda Starka, naj pride na jug v Kraljevi pristanek in mu pomaga voditi Sedem kraljestev. Medtem prestol z vzhoda ogrožata izgnana princesa Daenerys in njen brat Viserys. Poleg tega se širijo govorice, da se na robu Kraljestev, severno od Zidu, dogajajo misteriozne stvari. Tam se nezakonski Eddardov sin, Jon Snow, odloči pridružiti Nočni straži, ki je zapriseгла, da bo branila Kraljestva (HBO 2017).

Beseda diplomskega dela teče o priljubljeni ameriški seriji *Game of Thrones* oziroma v prevodu *Igra prestolov*, ki je bila prirejena po zbirki romanov avtorja Georga R. R. Martina z naslovom *A Song of Ice and Fire*. Omenjena televizijska serija je pogosto tarča kritik predvsem zaradi svojih (nepotrebnih) prizorov posilstva in spolnega nasilja nad ženskami, ki je velikokrat prikazano eksplicitno. Kompleksen položaj in odnos do žensk v omenjeni seriji je vedno znova aktualna tema številnih razprav (Henderson 2014; Dockterman 2015; Philips 2016) v popularni kulturi. Ženske Westerosa so velikokrat upodobljene kot objekti, ki jih moški lahko uporabljajo po svoji volji, saj oni obvladujejo politične vajeti (Clapton in Shepherd 2016, 6). Predpostavka za to je dokaj preprosta a hkrati problematična. Moški liki, ki vladajo na Westerosu, se naslanjajo ob pogledih na osvojene prestole in gola ženska telesa. Ženski liki so v Igru prestolov redno predmet fizičnega in spolnega nasilja, katerih primarna vloga je roditi prestolonaslednika (Mulhall 2013). Od njih se nikakor ne pričakuje, da bodo vladale kraljestvu ali vodile vojsko v boj. Jasno je, da Westeros ni kraj, v katerem so ženske enakopravne moškim. Kljub temu pa v

*Game of Thrones* prihaja do sprevrčanja dolgo utrjenih stereotipov in reprezentacij o ženskah. Martin v svojo zgodbo vključi številne ženske like, ki nasprotujejo obstoječi družbeni ureditvi v fantastičnem svetu in igrajo glavno vlogo. Spekter ženskih likov zajema arhetipe od skrbnih mater in kraljic, ki stojijo ob strani svojemu kralju do hčera, služabnic, prerokinj, bojevnice in prostitutk. Ti arhetipi so ujeti v tradicionalistične okvire dojemanja spolnih vlog. Njihova arhetipska kategorizacija odkriva večji problem saj so močni ženski liki upodobljeni s klasičnimi moškimi lastnostmi in šibkejši s ženski lastnostmi. Frankel (2014, 190–191) med moške lastnosti uvršča moč, (seksualno) agresivnost, dominanco, individualizem in neodvisnost posameznika, tekmovalnost, ambicioznost, intelekt, jezo, avtoriteto, stoičnost, neustrašnost in še bi lahko naštevali. Med ženske lastnosti pa tradicionalno uvršča vedenje in kvalitete podreditve, lepote, čustvenosti, občutljivost, skrivnostnost, konformizem, sensabilnost, permisivnost, empatijo, preprostost, nežnost itd. Ženske zavračajo svojo žensko plat, da lahko delujejo v javni sferi (Frankel 2014, 2). Serija *Game of Thrones* sicer poskrbi za upodobitev ženske moči, vendar takoj zatem prikaže tudi njeno morebitno šibkost ali pomanjkljivost. Moč ni ne sila, ki spreminja stvari in dogodke okoli nas, človeško vedenje, mišljenje in občutenje, ni le pre-moč, temveč vsebuje tudi svoje nasprotje – šibkost (Ule 2009, 311). To lahko ilustriramo na primeru kraljic Cersei in Catelyn, ki delujeta v skladu s svojimi čustvi, zaradi česar običajno izgubita na političnem področju. Olenna je odlična političarka, ki na koncu izgubi svoje potomce. Arya kaže svojo moč skozi maske in zavrnitev lastne identitete. Daenerys prične svojo zgodbo s posilstvom in zlorabo v zakonu, preden se zaljubi v svojega posiljevalca. Sansino življenje piše podobno zgodbo, saj tudi njeno trpljenje izzove ogromno željo po maščevanju. Brienne stalno izgublja svoje delodajalce zaradi slabe presoje in obiranja napačnih strani. Yari je odvezet prestol zaradi stričevega mnenja o nesposobnosti žensk. Nekateri ženski liki se zatekajo k zavračanju ženskih potez, vendar obstajajo tudi izjeme. Število likov, ki se zatekajo k spolnemu odnosu in opustitvi vseh sledi svoje ženskosti kot načinu za pridobivanje moči ali položaja, pusti zelo malo tistih, ki se bojujejo za prestol v lastnem imenu in še manj tistih, ki bi dejansko uživale svojo ženskost (Frankel 2014, 2). Druga izmed polemik se nanaša na dejstvo, da v seriji številni moški ne jemljejo žensk resno ne glede na njihov družbeni položaj. Njihova stališča so velikokrat zanemarjena ali preslišana, ker jih moški v seriji percipirajo kot šibkejši in neizobražen spol. Na splošno pa je v seriji vseprisoten tudi fenomen spolne objektifikacije, pri čemer so ženske zreducirane na status "objekta", in sicer skozi seksualizirano oceno, v okviru katere se loči žensko telo, dele telesa in spolno funkcijo od njene osebne identitete in duševnega stanja (Calogero in Jost 2011, 1). Medtem ko noben lik v seriji ni popoln, se zdi, da so ženski liki bolj zatirani, šibki in očitno nepomembni v primerjavi

z moškimi liki – prvi ne pobegnejo niti kritikovim mnenjem, ki pravijo, da so številne močne ženske v seriji zatrle svojo ženskost in spolno identiteto v celoti (Zimmerman 2014). Ob tem bi lahko dejali, da je *Igra prestolov* zgolj in samo fantazija, vendar pa nam le-ta s svojimi zapletenimi odnosi do moči, lastne avtonomije in končno tudi osvoboditve problematično skonstruirane ženske podobe pove marsikaj pomembnega o svetu, v katerem živimo danes. Sezono za sezono so gledalci lahko pričali krutemu in grozljivemu ravnanju moških z ženskami, kot to opisuje Docktermanova (2015). Seveda je svet, kjer poteka igra prestolov, grozen, ker je rezanje prstov, rok in ostalih udov praktično rutina vsake epizode. Navkljub temu pa je bilo posilstvo in požig mladih deklet preveč za številne gledalce (Dockterman 2015). Zanimivo je, da število krutih prizorov v seriji ni neposredno povezano s številčnostjo ženskih gledalk. Po podatkih iz leta 2014 si je posamezno epizodo serije ogledalo 42 % žensk od celotnega deleža gledalcev, kar predstavlja približno 2 milijona. Poleg tega približno 50 % žensk sodeluje v spletnih pogovorih na temo *Igre prestolov* (Frankel 2014, 1).

Kljub številnim prizorom, v katerih so ženske uprizorjene kot nemočne in podrejene moškim ne moremo trditi, da je temu vselej tako. Ob gledanju zadnje sezone dobimo občutek, da imajo ženski liki nadzor nad svojimi usodami in moč, da preko na novo pridobljenih poveljujočih položajev v kaotičnih razmerah spremenijo potek dogodkov v igri za Železni prestol.

Vprašanje, ki se ob tem postavlja je, kako serija *Game of Thrones* reprezentira različne identitete ženskih likov. O dotični reprezentaciji žensk so se razpisale številne avtorice, kot so Debra Ferreday (2015), Valerie Frankel (2014), Anne Gjelsvik (2016) in mnoge druge, ki zastopajo različne vidike in pričajo o aktualnosti te teme. Prvo raziskovalno vprašanje, ki sem si ga na tej točki zastavila je, kako se ženske v seriji *Game of Thrones* osvobodijo pričakovanih tradicionalnih vlog in nastopijo kot neodvisne posameznice? Ženski lik, ki je v seriji upodobljen kot neodvisen od svojega moškega protagonista, poleg tega pa se predstavlja kot lik, ki je sposoben poskrbeti zase oziroma je njegov končni cilj preživetje ali celo zmaga v igri za prestol. Drugo raziskovalno vprašanje, na katerega bom skušala odgovoriti, je na kakšen način ženske uporabljajo svojo seksualnost kot instrument za pridobitev družbene moči? Pri tem je družbena moč definirana kot sposobnost posameznika ali skupine, da vplivajo na drug na drugega. Motivacija za to je seveda, da s svojo družbeno močjo prepričamo nekoga, da stori nekaj, kar sicer morda nikoli ne bi storil. Ule (2009, 311) še dodaja, da je moč definirana kot funkcija, s pomočjo katere dobimo nadzor nad dogodki, poteki stvari, vedenjem ljudi, tudi nad samim seboj, ki se zmore udeležiti kljub nasprotovanju, oviram, ugovorom. Družbena moč nekega subjekta ne obstaja, če ni oseb, ki bi se ji hotele in zmogle podrediti (French in Raven, 1971).



V družbi Westerosa se družbena moč navezuje predvsem na željo po premoči in dominaciji nad kraljestvom.

Odgovore na raziskovalna vprašanja sem iskala s pomočjo teorije o arhetipih, prek katerih bom naslavljala perečo temo femenzizma in opolnomočenja značaja. Pri tem sem se osredotočila na glavne in izstopajoče ženske like, ki nastopajo v seriji. Zavedati se moramo, da serija temelji na srednjeveškem časovnem okvirju, kar pomeni, da ne opisujemo vsakdanjega družbenega položaja in podobe žensk v današnjem svetu. V zadnjem delu diplomske naloge sem umestila ženske like v arhetipe. Umestitve sem se lotila v dveh korakih. Najprej sem analizirala na kakšen način so ženski liki reprezentirani, nato sem jih skozi njihove reprezentacije analitično razdelila v arhetipe, kot so tradicionalna ženska, stara modrijanka, bojevnica, nedolžna princesa, usodna ženska, prostitutka, prerokinja in herojska kraljica.

## **2 TEORETSKI OKVIR**

### **2.1 TEORIJE REPREZENTACIJE**

V klasičnih kulturoloških in medijskih študijah zaseda teorija reprezentacij enega izmed osrednjih mest. Ob tem je doberšen del študij reprezentacij osredotočen na vprašanje, kako je svet družbeno skonstruiran in reprezentiran nam in od nas v pomenljivem smislu. Za boljše razumevanje samega pojma reprezentacij bom osvetlila ključnega avtorja, ki je zaznamoval zasnovo reprezentacij na področju raziskovalne optike kulturnih študij, v zadnjem desetletju popularizirane tudi pri nas.

Eden izmed najpomembnejših teoretikov reprezentacij, Stuart Hall (2004, 35) opredeljuje pojem reprezentacij kot rabo jezika za izražanje nečesa smiselnega oziroma kot smiselno predstavitev sveta drugim ljudem. Ta predstavlja ključni del procesa, v katerem člani iste kulture proizvajajo pomene in si jih izmenjujejo. Vključuje uporabo jezika, znakov in podob, ki štejejo za stvari ali jih predstavljajo. Če na kratko parafraziram, reprezentacija proizvaja pomene prek jezika. Realnost obstaja zunaj jezika, vendar je konstantno posredovana z jezikom in skozi njega.

Hall (2004, 37) razlikuje dva procesa oziroma sistema reprezentacij. Prvi proces so *duševne* oziroma *mentalne reprezentacije*, drugi pa je *jezik*. Prvega definiramo kot sistem, v katerem vsakovrstni predmeti, ljudje in dogodki korelirajo z vrsto konceptov, ki jih imamo v glavi. Brez njih sveta okoli sebe sploh ne bi mogli smiselno interpretirati in osmisлити. V tem procesu Hall

(2004, 38) omenja konceptualne zemljevide, ki omogočajo našo sposobnost sporazumevanju z drugimi, saj so med pripadniki iste kulture le-ti okvirno enaki, zato si svet lahko razlagamo in ga osmišljamo na podobne načine. Seveda pa ne izključujemo možnosti, da se naš konceptualni zemljevid razlikuje od vašega, saj si lahko vsak posameznik svet razlaga popolnoma drugače. Drugi proces, torej jezik, sodeluje v splošnem procesu konstruiranja pomena, saj povezuje konceptualne zemljevide z znaki. Povezava med »stvarmi«, koncepti in znaki je bistvena pri proizvodnji pomena v jeziku. Proces, ki te tri elemente povezuje, imenujemo »reprezentacije« (Hall 2004, 38–39).

Sistem reprezentacij po Hallu lahko obravnavamo kot analizo vprašanj o resnici, pomenu in moči reprezentacij. Pomen ustvarja znotraj vseh označevalnih sistemov, v katere spada tudi televizija. Mediji organizirajo in regulirajo reprezentacije, ki nam jih posredujejo prek različnih kanalov ter drksurzov. Skozi prenos ideologije in sistem reprezentacij te posredujejo svoje interese kot posamezne vidike realnosti.

### **2.1.1 TRIJE PRISTOPI K RAZUMEVANJU REPREZENTACIJ**

Hall omenja tri različne pristope, ki razlagajo delovanje reprezentacij. In sicer reflektivni, intencionalni in konstruktivistični pristop. Pri *reflektivnem pristopu* jezik odseva oziroma reflektira pravi pomen, ki že obstaja v resničnem svetu. Slednji pristop imenujemo tudi mimetični, saj so ga že stari Grki v 4. stoletju pr. n. št. pojasnjevali za opis delovanja jezika in tako uporabljali pojem *mimesis*, ki v prevodu pomeni posnemanje (Hall 2004, 45).

*Intencionalni pristop* zagovarja ravno nasprotno, saj trdi, da je govorec oziroma avtor tisti, ki s pomočjo jezika svetu nalaga svoj enkratni pomen in tako določa pomen besed kar sam. Argument ima sicer nekaj teže, vendar pa je ta pristop pomanjkljiv, saj posameznik ne more biti edini ali izključni vir pomena v jeziku, kajti to bi pomenilo, da bi se lahko vsi izražali v povsem zasebnih jezikih, kar pa je v nasprotju s samim bistvom jezika, katerega komunikacija je odvisna od skupnih jezikovnih konvencij in skupnih kodov (Hall 2004, 45). Jezik ni sistem posameznika, ampak je v celoti družbeni sistem.

*Konstruktivistični pristop* prepoznava javnost in družbenost jezika. Trdi, da vsak posameznik sam konstruira pomen z uporabo enega izmed reprezentacijskih procesov, konceptualnega zemljevida ali jezika. Konstruktivisti poudarjajo, da pomena ne izraža svet, pač pa jezikovni ali kateri koli drug sistem, ob tem pa ne zanikajo obstoja materialnega sveta. Pomen je rezultat

označevalske prakse, ki proizvajajo pomen in zaradi katere stvari nekaj pomenijo (Hall 2004, 44–46).

### 2.1.2 MEDIJSKA REPREZENTACIJA ŽENSK

V tem poglavju se bomo posvetili reprezentaciji žensk, osredotočeno na reprezentacijo v popularnih medijih. Kadar govorimo o medijski reprezentaciji spolov ali nasplošno o študiji spolov, razlikujemo med besedo “gender”, ki pomeni družbeno in kulturno konstrukcijo spola, medtem ko beseda “sex” pomeni biološko razliko med moškim in žensko. Oblikovalo se je tudi razlikovanje spola glede na družbeni in kulturni pomen ter biološki pomen; pri tem se “masculine” in “feminine” nanaša na družbeno-kulturni pomen, “male” in “female” pa na biološki pomen. Biti ženska ali moški ne pomeni nič konkretnega, večnega ali še manj naravnega. Lastnosti, ki določajo ženskost in moškost, so simbolno vzpostavljene in družbeno posredovane skozi družino, izobraževalni sistem, znanost, religijo, medije in politiko, če naštejemo le nekaj ključnih ideoloških aparatov države (Hrženjak 2002, 10). To potrjuje, da moškost in ženskost nista jedrni identiteti, pač pa ljudje “delamo spol” in se temu ustrezno začasno uvrščamo v družbene strukture (Gergen v Ule 2009, 54).

V študijah spolov mnogi avtorji ugotavljajo razlike v televizijski reprezentaciji moških in žensk (npr. Gilligan 1982; Kramarae 1981; Lakoff 1975). Mnoge moške lastnosti so v medijskih reprezentacijah vrednotene pozitivneje v primerjavi z ženskimi. Še vedno je stvar razprave, ali gre te razlike pripisati biološkemu spolu, psihološkemu spolu, seksistični ideologiji ali kakemu drugemu dejavniku. Eden izmed ključnih vprašanj znotraj teoretskih okvirjev reprezentacij je kako le-te postanejo same po sebi umevne in naravne. Novejša literatura se ob tem zavzema predvsem za konstrukcionalistični ali interakcionalistični pogled (Rothenbuhler 2016, 128–129). Crawford (1995, 16) na primer ugotavlja: *“Ženske so drugačne od moških. Toda paradoksalno ne zato, ker so ženske. Vsak od nas se obnaša na spolno specifičen način, ker smo umeščeni v ospoljene družbene kontekste. Torej če si ženske prizadevajo, da ne “proizvajajo” spola, se bodo soočile z družbenimi posledicami kršenja teh norm in pričakovanj.”*

Ob pregledu umeščanja ženskih podob v feministično literarno teorijo lahko opazimo, da so raziskovalci prešli dolgo pot; od kritiziranja napačnih podob pri moških avtorjih, pri čemer so večkrat opozarjali na mizogine elemente v njihovi literaturi, do poskusa vzpostavitve korektnih, »pravilnih« reprezentacije ženske (Lah 2008, 1). Zgodnje feministične analize o spolnih reprezentacijah so izhajale iz predpostavke, da je reprezentacija neposreden izraz družbene

realnosti in/ali resnične izkrivljenosti (Švab 2002, 207). Tak pogled po Barkerjevi (v ibid) imenujemo perspektiva *podob žensk*, v okviru katerega je najbolj izstopajoč koncept stereotip kot redukcija oseb na pretirane, ponavadi negativne značilnosti. Kasneje so študije reprezentacije spolov pod vplivom poststrukturalizma spremenile perspektivo in danes obravnavajo reprezentacije kot kulturne konstrukcije in ne kot odraz resničnega sveta. S tega vidika je "resnično" vedno že reprezenatacija. Švabova še dodaja:

*Fokus analize se s tem preusmeri v preučevanje načinov, kako reprezentacije delujejo v kontekstu razmerij moči ter kakšne so posledice za spolna razmerja. To perspektivo imenujemo politika reprezentacij in preučuje konstrukcijo pozicije subjekta skozi reprezenatacije. Diskurzivni pomeni osmišljajo tekst ali diskurze in s pozicijo subjekta se moramo identificirati, da dobi diskurz pomen. V identificiranju s pozicijo subjekta nas tekst podreja pravilom, poskuša nas konstruirati kot določeno vrsto subjekta ali osebe (Švab 2002, 207).*

Eden izmed najočitnejših vidikov postfeminizma, kot ga omenja Gillova (2007, 153) je obsesijska preokupacija s telesom. Premik od reprezentacijskih praks nas pripelje do definiranja ženskosti kot vrste telesnega premoženja namesto do družbene ali psihološke strukture. Namesto prejšnje osrednje reprezentacije ženskosti in žensk kot skrbnih mater ter gospodinj, ki skrbijo za vzgojo otrok, se v današnjih medijskih vsebinah posreduje predvsem reprezentacija žensk kot "telesa". Posedovanje tovrstne reprezentacije je postalo vir ženske identitete (Gill 2007, 153). Kakor lahko kot lahko gledalci serije *Game of Thrones* vidijo, je žensko telo mnogokrat reprezentirano kot vir moči, ki je pod konstantnim nadzorom in sodbo na podlagi privlačnosti likov. Tesen in intenziven poudarek na ženska telesa konotira na mesto ženskosti kot prodorno seksualizacijo sodobne kulture, posredovano prek medijev. Ženske so tako interpelirane kot monitorji vseh spolnih in čustvenih razmerij, ki so odgovorni za pripravo sebe kot zaželjenega heteroseksualnega objekta (Gill 2007, 155). Takšno razumevanje vloge medijev pomeni, da se skozi medijske vsebine ohranja spolna hierarhija oziroma seksizem v smislu prevlade moških kot nosilcev družbene moči nad ženskami (Verša 1996, 11).

Goffman se je ob koncu svoje kariere začel ukvarjati tudi z interakcijo v medijih (npr. delo *Spol in oglaševanje*, kjer se ukvarja z oglaševalsko fotografijo). V svoji analizi načina, na katerega se v oglaševalski fotografiji uprizarja spol, ugotavlja, da večina vizualne prezentacije spola v oglasih funkcionira kot oblika hiperritualizacije pri kateri so običajna pravila reprezentacije spola privedena do skrajnosti (v Rothenbuhler 2016, 18). To ugotovitev povsem enostavno lahko apliciralimo na področje televizijske reprezentacije žensk. V mnogih serijah so obstoječi stereotipi še bolj stereotipni, saj je distribucija tipov tako ekstremna, da je nabor možnosti

zreduciran na ikonografske reprezentacije izbranih tipov. Iz tega sledi, da imajo zaradi reprezentacije v medijih in vseprisotnosti v javnosti večjo družbeno avtoriteto, zaradi česar ti postanejo primeri vedenja ter navodila za uprizarjanje spola (Goffman 1976; Rothenbuhler 2016). Poleg tega so pozicije žensk konstruirane skozi pozicioniranje v zasebno sfero, znotraj katere so prikazane kot skrbne matere, ljubeče žene in gospodinje. Poanta ni v tem, ali so te podobe resnične ali ne, ampak v tem, katere skupine ljudi poskuša konstruirati in s kakšnim namenom (Barker 2000, 253). Na mikroekološkem nivoju, kot pravi Goffman (1976), se kažejo delitve in hierarhije družbene strukture, tudi glede na spol. Če povežemo Goffmanovo in Crawfordovo misel, so člani določenega spola različno locirani znotraj družbe in zavzemajo različne družbene svetove in resničnosti. Spolne delitve potemtakem organizirajo delitve družbenih vlog in porazdelitev razmerja moči. Hkrati pa s svojimi uprizarjanji vnaprejšnih družbeno pričakovanih vlog in interakcijo ali na splošno rečeno "ohranjanjem obraza" utrjujejo družbeno ureditev in red, v katerem se nahajajo ter sodelujejo. Položaj je vse prej kot enostaven. Nimamo namreč na eni strani moških, ki zasedajo mesta moči v družbi, obvladujejo medije in producirajo lažne podobe ženskosti, in na drugi, nasprotni strani žensk, ki so tej prevladi nemočno podrejene in se ji neuspešno upirajo. Temeljni problem je ta, da je »prava«, »resnična« in »realna« ženska še vedno reprezentacija in kontroverzna konstrukcija, ki se nenehno oblikuje v mediju diskurza ter da je to oblikovanje v glavnem nezavedno (Hrženjak 2002, 15). Ta teza pa nas ponovno pripelje do prej omenjene politike reprezentacije. V tem vidiku je trenutna obravnavana pozicija ženske konstitutivni učinek reprezentacija in ne njena posledica. Ženske ne more nihče prisiliti, da se znotraj neke medijske reprezentacije prepoznavajo. Hrženjakova trdi: *"Odnos med medijskimi reprezentacijami žensk in ženskami je torej kompleksen. Predvsem ženske niso pasivne žrtve medijskih podob, pač pa se v njih aktivno prepoznavajo, pa čeprav je njihov odnos do medijskih reprezentacij ambivalenten. Po eni strani jih privlačijo, v njih najdejo ugodje, po drugi strani jih čutijo kot grožnjo in podrejanje. Ta dvojnost podpira tezo, da se ženske v medijskih reprezentacijah ženskosti prepoznavajo na nezavedni ravni"* (2002, 15)." V skladu s tem obstaja razmislek o več možnih branjih in razumevanjih medijskih oziroma televizijskih tekstov, znotraj katerih so reprezentirani moški in ženske. Pomen teksta ni fiksiran ob produkciji, temveč ga vsak posameznik lahko sooblikuje z lastnim interpretiranjem in razumevanjem. Tekst sicer napeljuje posameznika k želenemu pomenu, vendar vsebuje več potencialnih pomenov. Hall navaja tri možnosti branja tekstov:

- zaželeno branje oziroma dominantno-hegemonška pozicija: bralec sporočilo razume tako, kot si želi producent, torej ga dekodira v skladu z referenčnim kodom, v katerem je bilo zakodirano;

- pogajalsko branje: v osnovi se branje sklada z željami producenta, vendar prihaja do nekonsistentnosti;
- opozicijsko branje: bralec razume, kaj želi producent, a se zavestno odloči za alternativno branje (v Stankovič 2002, 37–38).

V navezavi na obravnavano tematiko v tem in prihajajočem poglavju je vredno omeniti tudi avtorico Myro Macdonald (1995), ki je preučevala vlogo mita v medijski reprezentaciji. Odkriti je poskušala, kako popularni in množični mediji reprezentirajo ženske in kakšno vlogo pri tem odigrava mitični govor. Mit je način konceptualizacije subjekta, ki je splošno sprejet znotraj določene kulture in znotraj določenega zgodovinskega obdobja (Macdonald 1995, 41). Izhajala je iz pozicije, da imajo mediji pomembno ideološko vlogo, ker sprevačajo naše misli in nas silijo misliti o realnosti kot povsem normalni, zgodovinski, naravni in samo po sebi umevni kategoriji. Glavni problem medijskih reprezentacij spola je ravno v naturalizaciji, ki nakazuje na to, da se nam zdijo liki, ki nastopajo v popularni kulturi, kot nekaj popolnoma naravnega oziroma naravno skonstruiranega. Na podlagi analiz je izluščila štiri mite o ženskosti:

- 1.) ženska kot enigma in grožnja: predstavlja žensko kot iracionalno, nerazumljivo in nevarno, kot nekakšno *femme fatale* ali usodno žensko;
- 2.) ženska kot skrbna in ljubeča oseba, ki naj bi bila že po naravi razumevajoča ter naj bi imela “naravni dar” skrbeti za druge, najpogosteje je ta reprezentirana v tradicionalni vlogi matere;
- 3.) ženska kot seksualni objekt, ki naj bi bil ustvarjen zgolj za zadovoljevanje moških poželenj, ta mit je najpogostejši;
- 4.) ženska kot telo, kot nekdo, ki bolj ali manj skrbi zgolj za svojo zunanjo podobo in izgled (v *ibid*, 105–192).

V medijskih reprezentacijah je sčasoma le prišlo do premika. Od spolnih reprezentacij žensk, kjer so bile predstavljene kot pasivne in objekt domnevno moškega pogleda pa vse do danes, ko seksualizacija deluje nekoliko drugače, ne samo na medijskih, ampak tudi na drugih področjih življenja. Ženske niso več toliko naravnost objektivizirane, ampak so prikazane kot aktivne posameznice, ki se predstavijo na način, ki ustreza njihovim (osvobojenim) interesom (Gill 2007, 156). Vendar pa je takih ženskih reprezentacij v medijih bore malo, kljub temu premiku, ki je ključen, če želimo razumeti postfeministično občutljivost.

## 2.2 JUNGOVA TEORIJA ARHETIPOV

Beseda *arhetip* izhaja iz grške besede *archi*, ki pomeni začetek ali prvo mesto, in *typos*, ki pomeni znak, ki označuje primordialno formo, torej original, ki prihaja iz serije variacij (Pratt 1981, 3). Začetnik teorije arhetipov je bil filozof in analitični psiholog Carl Gustav Jung. Njegova teorija arhetipov sloni na Platonovem konceptu “*idealne forme*” in Kantovi doktrini mentalnih kategorij, o kateri razpravlja v delu *Critique of Pure Reason* (Hirschman 2002, 316). Definicija arhetipa je najtrši oreh in obenem najranljivejša točka Jungove analitične psihologije ter njenih filozofskih, antropoloških, religioških in drugih razsežnosti, znotraj katerih se pojavlja ta termin (Uršič v Jung 1996, 15). Pojem arhetipa tudi po več desetletjih različnih razlag Jungove psihologije ostaja brez popolne jasnosti in enopomenskosti, zaradi česa vlada precejšnja teoretična zmeda. Vendar pa je prav s svojo večpomenskostjo dosegel velik odmev, ne le v Jungovskih študijah, temveč tudi širše (Uršič v Jung 1996, 15). Jung v razpravi *O arhetipih kolektivnega nezavednega* (1936) navaja izvor besede arhetip, ki jo prvič srečamo pri Filonu Judejskem (Aleksandrijskem), kasneje pri Ireneju, Dioniziju Aeropagitu, Avguštinu in v hermetizmu. Samo eksistenco arhetipov dokazuje predvsem s sanjami. Številni kritiki nasprotujejo tej tezi, saj menijo, da so arhetipi zmožni obstajati tudi brez ali izven sanj, in sicer kot platonška transcendentna forma človeškega duševnega izkustva, še posebej tistega, ki sega k numioznemu (Uršič v Jung 1996, 17). Jungove razlage in psihiatrične prakse o sanjskih izkušnjah so sicer dragocene, vendar niso najbolj prepričljive. To seveda ni zadosten argument, da bi ovrgli tezo o pomenu in obstoju arhetipov kot duševnih praks.

Jung (1936, 99) teoretizira, da človeški um vsebuje arhetipe, ki jih opisuje kot “*tipične načine razumevanja*” oziroma “*oblike brez vsebine*”, ki reprezentirajo zgolj in samo možnost določenega tipa percepcije in delovanja. Predpostavlja, da arhetipični simboli nosijo implicitne pomene.

Uršič (v Jung 1996, 15) ugotavlja, da je Jung v svojem zgodnejšem obdobju pojmovanja arhetipa primerjal ta psihološki pojem z instinktom v biologiji. V razpravi, ki je izšla leta 1936 z naslovom, prevedenim v slovenščino *Pojem kolektivnega nezavednega*, zapiše:

*Pojem arhetipa, ki je neizogibni korelat ideje o kolektivnem nezavednem, pomeni navzočnost določenih oblik v psihi, ki so povsod prisotne in razširjene. Mitološka raziskava jih imenuje “motivi”. So instinkti, neosebni, splošno razširjeni in podedovani faktorji motivirajočega značaja. Z arhetipi ustvarjajo popolno analogijo, tako natančno, da se nam postavlja razlog za domnevo, da so arhetipi nezavedne odslikave instinktov samih; povedano z drugimi besedami – predstavljajo osnovni vzorec instinktivnega vedenja (Jung 1995, 22).*

Velikokrat srečamo termin arhetipa v korelaciji z mitom in pravljico. Vendar pa se v obravnavanem primeru diplomske naloge ukvarjamo s formami, ki so prejele specifično oznako in so nam bile posredovane skozi zgodovino. Termin arhetipa je potemtakem apliciran samo posredno prek kolektivnih reprezentacij, ki označujejo samo tiste psihične vsebine, ki še niso bile posredovane zavedni izpolnitvi in so tako neposredni podatek duševne izkušnje (Jung 2014, 5).

Arhetipi, ki so po drugi strani izraženi kot simboli in metafore, so lahko uporabljani ali izkušeni zavedno kot v izgovorjenemu jeziku, lahko pa so tudi proizvedeni kot nezavedni in spontani (Bradshaw in Storm 2013, 154). Jung (1939, 516–518) predlaga, da kadar se srečamo z uniformiranimi in pogosto ustaljenimi metodami razumevanja, se v bistvu ukvarjamo z arhetipi. Vsebina kolektivno nezavednega so v bistvu arhetipi. Zlasti se to kaže v dejstvu, da je tovrstna vsebina predrugačena s tem, ko prehaja in postaja zavedno stanje. Temu sledi, da arhetipi prečkajo kulturno ločnico in so reprezentirani kot opazni vzorci "*prvotne podobe*" – pojem, ki ga uporablja za opisovanje repetiranih in univerzalnih misli, podob, idej ali pomenov skozi čas, ki so predstavljeni v simbolih svetovno pojavljajočih se v sanjah, umetnosti, religiji in mitih. Simbole definira kot "*žive stvari*", ki izražajo tisto, česar ne moremo zaznamovati na noben drug ali boljši način, vendar pa lahko ti posedujejo historičen, filozofski, intelektualni ali estetski pomen (Jung 1921, 819). Arhetipa ne ločuje povsem od "*prvotne podobe*", "*prvotne ideje*", "*podobe*" in "*dominante*". Brooke navaja pomemben poudarek v tem, da ne gre toliko za podobo samo, kolikor gre za obliko oziroma formo zaznavanja in razumevanja, torej za strukturo podob in zamisli (v Jung 1996, 15). Arhetipske slike nam same po sebi posredujejo nek nezavedno znani pomen, zato se nam pogosto niti ne zdi smiselno o njih razmišljati. Če človek začne razmišljati o njih, to počne na podlagi razuma in jih s tem zagotovo v določeni meri spremeni, in sicer na način, ki bo ustrezal njegovi zavesti (Jung 1995, 49).

Jung je opazoval tendenco po arhetipskih slikah, sprožene s strani arhetipov *per se*, ki se v človeški zavesti pojavljajo v izpopolnjeni slikovni formi brez apliciranja intelektualnega napora. Poudarjam, da je Jung (1947, 417) na tej točki diferenciral arhetipe od arhetipskih slik tako, da so prvi strukturno nereprezentirani druge pa upodobljene oziroma prikazane (podobe in ideje) manifestacije v zavesti, ki so nam posredovane iz podzavesti.

Jung (1934, 3) zagovarja, da je arhetipski simbolizem izkušen s strani posameznika in sega preko meja življenjske izkušenosti ter odprtosti za različne ideje. Vsi ljudje, ki si delijo enako biološko orodje (možgani in živčni sistem), bodo pokazali tendenco po zaznavanju splošnih pomenov, ki so utelešeni v simbolu, pa če tudi na implicitni ravni. Takšni faktorji sugerirajo na Jungov koncept, imenovan *kolektivna podzavest*; globoko in najstarejšo plast uma (Bradshaw



in Storm 2013, 155). Jung arhetipe locira prav v kolektivni podzavesti in jih hkrati ločuje od osebne podzavesti sestojče iz osebne znanja, ki nastaja iz individualnih življenjskih izkušenj posredovanih od arhetipske percepcije (Jung 1934, 3). Doda še, da obstaja toliko različnih arhetipov, kolikor je življenjskih situacij. Njihovo neskončno ponavljanje je ta doživetja vgradil v našo konstitucijo duševnosti (Jung v Enns 1994, 127).

Arhetip se praviloma vselej kaže kot arhetipska predstava, za katero je značilen nek lik oziroma podoba (*Gestalt*). Jung je v svojih delih klasificiral in definiral nekaj več kot trideset različnih arhetipov (Uršič v Jung 1996, 18). Najbolj precizne arhetipske podobe so, npr. junak, mati, drevo, križ, star modrijan in kralj. To velja tudi za primere, ko so arhetipi zakriti za fenomeni. Kadar pa gre za arhetipe bolj abstraktne entitete kot so duša, oseba, demon, jih notranji zor predstavlja zavesti na arhetipske *gestalte* anime, persone, sence in mnoge druge (Uršič v Jung 1996, 18).

Preden predstavim najbolj pomembne arhetipe, moram poudariti, da jih različni avtorji, med njimi Bradshaw in Storm (2013), Von Franz (v Jung 2003) ter Kalnova in Hamilton (2008), različno definirajo, razlagajo in klasificirajo. Prav tako pa se interpretacije arhetipov od kulture do kulture spreminjajo. Prvi razdelek interpretacije arhetipov sloni na teoriji Bradshawa in Storma (2013, 33) in se nanaša na najpogosteje diskutirane arhetipske slike v literaturi. Znotraj analize obravnavata naslednje: junak (kot ego v iskanju ciljev), senca (neznani aspekt osebnosti, ponavadi klasificiran kot negativen), anima (moška kontraseksualna komponenta), animus (ženska kontraseksualna komponenta), stari modrec in mati.

Drug in najdaljši razdelek interpretacije arhetipov se navezuje na Von Franzovo, ki opisuje štiri najpomembnejše arhetipe, in sicer: senca, anima in animus ter sebstvo. *Senca* ni celota nezavedne osebnosti, temveč uteleša manj znane ali neznane lastnosti ega (v Jung 2003, 170). Senca je definirana kot najtemnejši arhetip, kajti predstavlja predčloveški, torej živalski aspekt psihe, zato je najpogosteje predstavljena v podobi zmaja ali kače. Ljudje se izogibajo soočanju s tem delom svoje osebnosti, saj je asociirano z nemočjo in neučinkovitostjo, kar navaja tretji par obravnavanih avtorjev, Kalnova in Hamilton (2008, 4). Senca je mnogokrat upodobljena kot negativna ali zlobna stran osebe. Arhetip *anima* – *animus* predstavlja dvospolnost in uravnoteženost spolov. Gre za žensko stran v moškem in moško stran v ženski. (Kalnova in Hamilton 2008, 4). Von Franzova definira animo kot moško psiho, ki vsebuje posebitev ženskih psihičnih nagnjenj. Animus v ženski se kaže kot nepopustljiva in trdoživa sila celo v navzven zelo ženstvenih ženskah (v Jung 2003, 179–191). Anima je pogosto predstavljena s poudarjeno ženskostjo, ki zavzame obliko zapeljivke ali fatalne ženske. Lahko pa zasede pozicijo matere, sestre, ljubice, zaščitnice ali ženskega glasu, ki vodi in šepeta moškemu. V prvi

primitivni stopnji gre med njima za čisto biološko privlačnost. Pri drugi stopnji gre za razumevanje romantične ljubezni, pri kateri se moški poveže ter poistoveti z ženskim individuumom. V predzadnji stopnji se fizična plat transmutira v spiritualno, v okviru katere ženska postane varuhinja moškemu. Na njeni romantični plati ni več tolikšnega poudarka, kakor je bil pred tem v vlogi ljubice. Najvišja stopnja predstavlja moški pogled na žensko animo kot katalist višje modrosti. Animus je velikokrat predstavljen s poudarjeno moškostjo, ki prevzame obliko zapeljivca ali ženskarja (Kalnova in Hamilton 2008, 4). Arhetip *sebstva* kot simbola najvišje celovitosti predstavlja ego. Velikokrat ga pooseblja kak superioren človeški lik. S premostitvijo problema, ki ga predstavlja arhetip pasivnega stanja (anime ali animusa), in s premagovanjem notranjega občutka nevednosti, ki je v tem primeru senca, se ljudje približajo tako imenovani "samooživitvi", v kateri bo njegovo nezavedno vedno znova spremenilo svoj prevladujoči značaj in se pojavilo v novi simbolni obliki – v obliki sebstva, najglobjega jedra psihe (Von Franz v Jung 2003, 198–199).

Študije arhetipičnih aspektov in vplivov predpostavljajo, da ima vsak arhetip dve komponenti: senco in svetlobo. Prva predstavlja dele nas, ki so zakopani globoko v nas in zasedajo podzavest. Ponavadi se pojavljajo nepričakovano in rezultirajo v uničujočih posledicah. Svetla komponenta nam kaže možnosti, da dosežemo svoj največji potencial in živimo s stališča nežnosti, celovitosti in moči (Segal 2013). Senca ali temačna stran ter svetla stran sestavljata človekovo osebnost. Predstavljata naše pozitivno in negativno mišljenje ali dejanja. Ti dve komponenti, združeni v eno celovito osebnost, bomo bolje razbrali v analizi ženskih likov.

### **2.2.1 ARHETIPI ŽENSK V POPULARNI KULTURI**

Naivno bi bilo misliti, da sta si moški in ženski arhetip enaka kljub njunim morebitnim podobnim izkušnjam. Prattova (1981, 5–6) trdi, da celo najbolj konservativne avtorice pišejo pripovedi, ki manifestirajo akutno napetost med tem, kaj naj bi si želela ženska in med tem, kaj mora ženska dejansko postati.

Arhetipi žensk v popularni kulturi velikokrat niso daleč od stereotipov, kot so čarovnica, bojevnica, pajdašica, dekle v stiski, neumna blondinka, mati in še bi lahko naštevali. Jung in njegovi somišljeniki so bili tudi sami mnogokrat obtoženi stereotipiziranja, pretiranega posploševanja in rigidne simplifikacije kompleksnih fenomenov. Največkrat se to zgodi v povezavi z "možatimi" in "ženstvenimi" kvalitetai. Jung vidi androgenost vključeno v transcendenci spola, kot nujni element v človekovem razvoju pa so njegove definicije spolnih kvalitiet rigidne vse do točke stereotipiziranja (Pratt 1981, 7). Podzavest Jung obravnava kot

“žensko”, notranji aspekt moške osebnosti kot animo. S tem pa Jung nakazuje na dejstvo, da ženske ne posedujejo svojega notranjega atributa na enak način kot moški, kar posledično pripelje do manjvrednosti animusa.

Erotična, emocionalna in asociirana z luno, anima ali duša, priskrbi moškega z ljubeznijo, skrivnostjo ter z dokončanjem njegove individualnosti. Logičen, spiritualen in asociiran z mogočno kreativnostjo sonca, prisoten v moški psihi, animus, naredi žensko kot zaverovano v svoj prav, možato in vreščečo (Jung v Pratt 1981, 7). Ženske so v Jungovi shemi podrejene moškim osebnostim. Ženstvena kvaliteta ter individualna ženska kot objekt postane dobiten in zaželen eliksir, ki si ga prilasti moški. Tej tezi se pridružuje tudi Joseph Campbell v svojem delu *Junak tisočeri obrazov* (1949), v katerem opisuje ženske kot pomožne oziroma sekundarne moškim (v Pratt 1981, 8).

### 2.2.2 ARHETIPI ŽENSK V FANTAZIJSKEM ŽANRU

Žanr fantazije ima v svoji upodobitvi žensk dolgo in umazano zgodovino. Pozitivnih ženskih protagonistk in avtoric še danes primanjkuje. To je delno zato, ker se žanr bojuje, ne le z družbenimi normami, ampak tudi z viteškimi standardi in spolnimi vlogami iz dobe srednjega veka, ki jih žanr pogosto posnema. Vitezi in princeske v stiski sta najpogostejši vlogi, v kateri sta upodobljena moški in ženska (Jones 2012, 14). Feministična filozofija vidi viteštvo kot zatiranje žensk z oblikovanjem specifičnih vlog, katerih si številne ne želijo same zase in s tem še bolj devalvirajo vlogo, ki bi jo ženske morale igrati (Goguen v Jacoby 2012, 217). V mnogih starejših stereotipiziranih fantazijskih zgodbah so ženski liki upodobljeni kot "močni", zato ker so prevzeli karakteristike moških likov. Številne sodobne fantazijske zgodbe, romani in serije so pričeli izpodbijati in nasprotovati nekdanjim pričakovanjem ter upodabljanjem ženskih likov, ki jim sedaj omogočajo večji pomen v fantazijskem žanru.

Dober primer tega je prav zbirka romanov in po tej predlogi nastala serija *Game of Thrones*, ki ju lahko zaradi svojega okvirja in dogajanja klasificiramo kot epsko ali visoko fantazijo. Od drugih tradicionalnih visokih fantazijskih serij se obravnavana serija/*Game of Thrones* razlikuje predvsem v tem, da je to zgodba brez junaka. Po Rothenbuhlerju (2016, 26) bi fantazijski žanr, ki se pojavlja v medijih, obravnavali kot osrednje pripovedovalce zgodb, saj na svojevrsten način pripovedujejo zgodbe o najrazličnejših svetovih, znotraj katerih klasificirajo kdo je dober, kdo slab, koga nagraditi, koga kaznovati, katero telo je lepo in katero grdo, kaj je prav in kaj je narobe, kaj je tuje in kaj domače, koga sovražiti in s kom simpatizirati itd. Torej ni junaka, za katerega bi lahko navijali ali ga spodbujali, ni dobre in slabe (ali zla) strani v epskem boju; dejansko pa obstaja dobro in zlo v prav vsakem liku, vključno z likom matere, kateri je prostor odstopil manjkajoč junak (Eidsvag v Gjelsvik in Schubart 2016, 15). V seriji se oblikujeta dva nasprotna pola. Prvi prikazuje, kako so upodobljeni liki skladni s prevladujočimi popularnimi arhetipi, in drugi pol, ki upodablja kako le-ti popularne arhetipe anulirajo. S tem odkrivamo, kateri arhetipi so nenaravno izdelani in kateri so izoblikovani do potankosti. Toni Wolff (v Frankel 2014, 39) je v navezavi na pionirja teorije arhetipov Carla Junga podobno kot Macdonaldova (glej prvo poglavje) opisala štiri glavne ženske arhetipe:

- 1.) *Amazonka*, ki je upodobljena kot (deviška) bojevnica. Podobno kot Artemida iz grške mitologije si tudi Amazonka občasno najde ljubimca, vendar pa ta ni stalen, saj se ona dojema kot izjemno neodvisno in popolnoma zase.

- 2.) *Hetaera* ali sveta ljubimka je v antitezi s prvim ženskim arhetipom in vedno deluje v imenu svojega soproga oziroma sorodne duše. Njeno podobo velikokrat uprizarja muza ali femme fatale.
- 3.) *Mati* podobno kot *Hetaera* nastopa v imenu svojih otrok v želji po zaščiti svoje družine. Po eni strani je prikazana kot varuhinja ali vodnica, po drugi in temni strani pa je nepremagljiva ter maščevalna nasprotnica.
- 4.) *Medij* ali posrednica predstavlja najbolj enigmatičen ženski arhetip od vseh štirih. V zgodbah jo lahko prepoznamo kot prerokinjo, čarovnico ali čarodejko. Dejansko je uganka zase in skrivnost za vse tiste, ki jo srečajo na svoji poti. V nasprotju z ostalimi arhetipi je njen primaren odnos na strani neznanega in pogosto v korelaciji z bogovi oziroma nadnaravnim.

Wolffova (v Frankel 2014, 39) asociira te štiri arhetipe s kategorijo arhetipov stvarnika, uničevalca, moči ter animusa. Vsak lik ima svoj klasični animus, torej moški ekvivalent, ki dopolnjuje žensko. V tem pogledu sta tako mati in *Hetaera* odvisni od nekoga, saj prva živi in deluje za svoje otroke in morebiti soproga, druga živi za svojega ljubimca. V kontrastu z animusom je anima, ki pogosto sebe oblikuje in uprizarja na način, da bo ustrezala drugemu in ga na svojevrsten način dopolnjevala. V seriji ženski liki to mnogokrat izrabljajo za doseg svojega cilja. Amazonke težko umestimo znotraj animusa ali anime, saj je ta znana po svoji neodvisnosti in samozadostnosti. Podobno se to izrisuje pri mediju, ki je v prevladujoči povezavi z univerzumom. Vsak izmed arhetipov ima zmožnost po stvaritvi ali uničenju. Kot smo ugotovili pri navezavi na Rothenbuhlerja, se Martinovi liki obnašajo izrazito dvoumno. S tem pa lepo zajamejo polarizacijo in stratifikacijo med junakom in zlobnežem oziroma med stvarnikom in uničevalcem, ki sta sposobna prečkati meje med kategorijami arhetipov. To pomeni, da lahko tako stvarnika kot uničevalca umestimo v več kot zgolj en arhetip, saj je vsak izmed njiju sposoben posebljati lastnosti različnih arhetipov. Kar pa ne drži vedno za vsak lik. Ženskino samooskrbovanje omogoča, da le-ta razišče vse štiri arhetipe znotraj svoje zavesti in zavedanja. Popolnoma oblikovan lik počne to v obliki nekakšnega zdrsa iz običajne oziroma tradicionalne in pričakovane vloge, ki se poseblja skozi njeno življenje oziroma vlogo (Frankel 2014, 39).

Izhajajoč iz Frankeline predpostavke se izrisuje največja prednost romana *A Song of Ice and Fire*, saj se v njem dodobra prepozna njegova pripravljenost za spodkopavanje arhetipov znotraj fantazijske pripovedi, še posebej pri ženskih likih. Ženska bojevница je lahko tudi naivno romantična, ki nikomur ne bi storila nič žalega. Neuravnoteženo mlado dekle se spreobrne v čustveno poškodovano dekletce, ki neomajno hrepeni po maščevanju, matere, ki bodo storile in uporabile vse možne resurse, da zaščitijo svoje otroke (Rhiannon 2013). Če parafraziramo

Rhiannona s Frankelinim teoretskim okvirjem, se ženski liki v romanu uprejo in odvežejo vpetosti v točno določeno in tradicionalno kategorizacijo. Preučevanje ženskih likov znotraj romana ni namen te diplomske naloge, temveč reprezentacija teh likov znotraj serije *Game of Thrones*. Čeprav je to ena izmed redkih serij, ki obsega širok spekter ženskih likov, si mnogokrat ne drzne koraka naprej od tradicionalne arhetipske kategorizacije, ki ji knjiga prepričljivo kljubuje. Prav zaradi pogoste želje in determiniranosti po umeščanju ženskih likov v ustrezne kategorije so bolj zapleteni liki postavljeni v eno izmed dveh kategorij: moškost/moško ali ženskost/žensko. Izhajajoč iz tega so močne ženske ali bojevnice reprezentirane izrazito moško, medtem ko so ljubice in matere kodirane bolj ženstveno. Na tej ravni specifične kategorizacije Rhiannon dodaja:

*Možati liki bazirajo vse na očitno moč in neposredni boj proti sistemu. So brez dlake na jeziku in krepki, da se lahko borijo, njihov pogled se ne zdrzne ob pogledu na kri, hkrati pa so sposobni ubijati. Ženstveni liki pa so na drugi strani mehkejši. Borijo se z uporabo nasmehov in prijaznih besed ter manipulacijo. Velikokrat se ukvarjajo s poroko, materinstvom in ponavadi ohranjajo svoje pravo mnenje zase. Ti so pogosto, vendar ne vedno, nekoliko naivni in romantični (2013).*

V popularni kulturi igra univerzalnost arhetipov pomembno vlogo, saj ta pomaga nagovoriti in pritegniti tako gledalce kot tudi bralce. Like s tem naredi nasprotno od verjetnih oziroma resničnih, ljubljenih oseb. Enostavno bi bilo zagovarjati pripadnost ženskih likov v eno izmed štirih arhetipskih kategorij, ki jih predpostavljata Wolffova in Macdonaldova, ali pa jih umestiti v spolno ločnico, ki jo navaja Rhiannon. Menim, da jih težko umestimo v zgolj eno kategorijo in prav zato sem jih v nadaljevanju kategorizirala v popularne arhetipe.

### **3 SINOPSIS SERIJE GAME OF THRONES**

*Game of Thrones* ali v slovenskem prevodu *Igra prestolov* je ameriška serija, ki je bila prvič predvajana 17. aprila 2011 na HBO-ju. Dogajanje je postavljeno v fantazijski svet, kjer se devet plemiških hiš bori za prevlado nad Sedmimi kraljestvi na kontinentu Westeros.

Pripoved se začne z ugrabitvijo Lyanne, ki je članica Hiše Stark. To dejanje izpostavi kontinent Westeros in njegovih Sedem kraljstev vojni. Lyanno ugrabi princ Targaryen, sin Norega kralja, Aerys Targaryen II. Ko Lyannin oče in brat zahtevata njeno vrnitev, ju Nori kralj usmrti. S tem se prične bitka, imenovana "Robertov upor", saj bi se moral lord Robert Baratheon poročiti z Lyanno. V bitki stopita skupaj Hiša Baratheon in Stark ter napadeta dinastijo Targaryen (Martin

1996, 602). Med vojno Robert ubije princa in hiša Lannister se odloči, da bo podprla Norega kralja, vendar njihova podpora ne traja dolgo. Jamie Lannister ubije Norega kralja, ostali člani hiše Lannister se odločijo, da bodo zaprisegli svojo zvestobo Robertu Baratheonu, ki postane kralj Sedmih kraljstev ter zasede svoj položaj na Železnem prestolu. Lyanna po vojni umre zaradi hude bolezni, Robert pa se poroči s sestro Jamieja Lannisterja, Cersei. Edina preživela potomca dinastije Targaryen, Daenerys in Viserys, pobegneta čez Ozko morje (Martin, 1996, 605).

Vendar pa bitka med hišami Targaryens, Stark in Baratheon ni nikoli prikazana v televizijski seriji, čas le-te je postavljen približno 15 let pred pričetkom zgodbe, ki se prične odvijati s prvo epizodo serije. Slednja se prične, ko kralj Robert Baratheon in njegova žena Cersei skupaj z ostalim delom njune družine prispejo na Sever, kjer v gradu Winterfell domuje družina Stark. Razlog za obisk je nedavna smrt Jona Arryna, ki je bil Robertova kraljeva roka, njegov mentor in zaupnik. Kralj Robert prosi svojega dolgoletnega prijatelja in zaveznika Eddarda Starka, da odide v Kraljevi pristanek, kjer postane nova kraljeva roka (Martin 1996). Robert se odloči za Eddarda, saj samo njemu zaupa, odkar je umr Jon. Ta ponudbo omahljivo sprejme, a kmalu spozna, da je nekdanji bojeviti vojščak le še zapita senca preteklega sebe (Gorenc 2014). Med kraljevim obiskom na gradu Winterfall se odvije prepir, ki ga začne Lysa Arryn, sestra Catelyn Stark, z obtožbo, da so Lannisterjevi umorili njenega moža Jona. Poleg tega pa Eddardov sin Bran med plezanjem po kraljevem stolpu zaloti Jamieja in Cersei med spolnim odnosom. Kar hitro ga Jamie opazi in ga pahne s stolpa, da bi ga utišal, a kljub padcu Bran preživi. Tiho obtoževanje med družinama skrajša obisk kralja in tako je Eddard Stark primoran zapustiti svojo družino in odpotovati za Robertom. V Kraljevi pristanek z Eddardom odpotuje tudi njegova najstarejša hči Sansa. Eddard z novo pridobljeno funkcijo postane nova tarča in grožnja obenem za člane družine Lannister, ki so željni Železnega prestola, katerega ne morejo prevzeti, dokler je na njem kralj Robert in njegova kraljeva roka. Eddard kmalu ugotovi, da so Robertovi potomci v resnici otroci Jamieja Lannisterja, ki je brat dvojček kraljice Cersei in vitez kralja (Martin 1996, 607). Robert nikoli ne izve kdo je pravi oče otrok, saj prej umre. Kaotična spreobrnitev dogodkov postavi princa Joffreyja na prestol, s čimer postane nov vladar Sedmih kraljstev, ki vlada na Železnem prestolu. Cersei skuša vladati in sprejemati politične odločitve prek svojega sina, vendar se ji ta upre in se prične obnašati izredno agresivno ter sprejema imulzivne odločitve. Sansa Stark, Eddardova in Catelynina hči, ki je zaročena s princem ga skuša skupaj s Cersei pomiriti v želji, da pomilosti Eddarda, ki je skušal postaviti stvari v red. Joffrey zavrne njune prošnje, češ da imata kot ženski premeško srce, in obglavi Eddarda (Martin 1996, 607).

Usmrtitev Eddarda Starka rezultira v pridobitvi novih sovražnikov za hišo Lannister. Na obzorju se jim približujejo ostale hiše, ki želijo zavladata Sedmim kraljstvom. Nova politična in vojaška zaveznitva ter sodelovanja se tkejo med različnimi hišami, družinami ter plemeni (Martin 1996). Nedaleč stran pa zadnji moški potomec padle, izumirajoče dinastije Targaryen proda svojo mladoletno sestro poglavarju barbarskega plemena v zameno za njegovo vojsko, s pomočjo katere bo skušal skovati načrt za maščevanje in vrnitev v Kraljevi pristanek, kjer bo skušal zavzeti prestol (Gorenc 2014). Med napeto bitko za Železni prestol se na plan iz mirovanja vrne že skoraj pozabljena in v mitih živeča hudičeva rasa *Belohodcev*, ki je pripravljena na absolutno uničevanje.

### 3.1 POLITIČNA STRUKTURA IN PREDSTAVITEV GLAVNIH HIŠ

Sedem kraljstev Westerosa je razdeljeno na več plemenitih hiš. Na kontinentu se nahaja devet Velikih hiš, ki spadajo pod najbolj vplivne hiše. Svojo neizmerno avtoriteto in moč uveljavljajo nad vazalnimi oziroma manjšimi hišami, ki jih imajo pod seboj. Za svoja dejanja odgovarjajo samo kralju Andalov in prvih mož, gospodarju Sedmih kraljstev in zaščitniku kraljestva (Game of Thrones Wikia 2017). Ultimativno moč na Westerosu torej izvršuje kralj, ki zaseda Železni prestol v Kraljevem pristaneku.

Stratifikacija politične ureditve se kaže v številu hiš Westerosa. Razvrščene po abecednem redu, naprej naletimo na člane hiše Arryn, ki so potomci kraljev gora in dolin. Njihovo prebivališče se imenuje Eyrie oziroma Orlovo gnezdo in se nahaja na srednjevzhodnem delu Zahodnjega v gorah Kraljev. Vladali so v dolini Arryn, vendar sedaj spadajo pod vladavino Targaryan, Baratheona in Lannisterja. V preteklosti vsi sklenejo zaveznitvo. Podlaga njihovega grba je modre barve, na kateri sta upodobljena bel sokol in luna (Martin 2011, 842). Slednja sta upodobljena zaradi visoke lege njihovega gradu. Njihov rek se glasi: "*Visoko kot čast*". Vladavina hiše Arryn sega več kot šest tisoč let nazaj.

Hiša Frey se pojavi približno šeststo let pred vojno petih kraljev. Freyjevi so bili vazali družine Tully, vendar pa se ti niso vedno držali svojih obveznosti in dolžnosti. Pomembni postanejo po izgradnji mostu, ki poveže oba bregova, na katerih stojita njihova gradova, imenovana Dvojčka. S tem pridobijo dobro strateško pozicijo in pričnejo zaračunavati prečkanje mostu. Pobiranje denarja za prehod jim prinese ogromno bogastva (Martin 2011, 851). Na grbu je zaradi svoje pomembnosti upodobljen njihov grad, ki je povezan z mostom. Njihov rek je: "*Stojimo skupaj*", kar pa je precej ironično glede na frekvenco sporov znotraj družine.



Člani družine Greyjoy vladajo Železnim otokom, ki se nahajajo ob neprijazni okolici zahodne obale Zahodnjega. Kralj Balon Greyjoy vodi uporniško gibanje proti Železnemu prestolu, vendar ga zatreta kralj Robert in Eddard Stark. Njihov grad se imenuje Špik. V vojni petih kraljev uspejo ponovno pridobiti neodvisnost (Martin 1998, 609). Po smrti kralja Balona Greyjoya in izvolitvi njegovega brata Eurona kot novega kralja se hiša razdeli med Eurona in njegove pripadnike ter preživele otroke preminulega kralja Balona, Yare in Theona in njune podpornike (Game of Thrones Wikia 2016). Imajo dva reka, prvi pravi: "*Mi ne sejemo*" in drugi, ki pravi: "*Kar je mrtvo morda nikoli ne bo umrlo*". Njihov grb ima črno podlago, na kateri je upodobljen zlat kraken oziroma mitološka morska pošast, ki spominja na orjaško hobotnico.

Hiša Lannister je ena izmed velikih hiš Zahodnjega. Sedež najvplivnejše in najbogatejše hiše ter najstarejše dinastije, se imenuje Livarska skala. Svetlolas, visoki in šarmantni Lannisterjevi so potomci pustolovcev Andal, ki so zgradili mogočno kraljestvo na hribih in v dolinah zahoda (Martin 2011, 855). Po smrti kralja Roberta Baratheona in padcu njegove hiše zavladajo Sedmim kraljestvom v Kraljevem pristanku. Njihov grb ima krvavo rdečo podlago, na kateri je upodobljen lev. Njihovo uradno geslo sovпада s podobo grba, in sicer se glasi: "*Poslušajte moje rjovenje*". Pri tem moramo izpostaviti še drugo geslo, po katerem so Lannisterjevi najbolj znani – "*Lannister vedno poplača svoj dolg*". Sklepamo lahko, da se le-ta navezuje na družinsko bogastvo in njihovo sposobnost po maščevanju.

Hiša Martell ali Dornija je zadnja hiša Sedmih kraljstev, ki je prisegla zvestobo Železnemu prestolu. Kri, navade, geografska lega in zgodovina sta pripomogli k temu, da so se razlikovali od drugih kraljstev in družin. Sedež hiše se nahaja na polotoku Dornija, natančneje vladali so iz gradu, imenovanega Sončna sulica (Martin 2011, 861). Ime gradu sovпада z njihovim grbom, saj ta upodablja rdeče sonce, ki ga prebada zlata sulica oziroma kopje. Hči Roberta Baratheona, Myrcella, se je zaročila s princem Trystanom in tako je hiša Martell izrazila svojo podporo kralju Joffreyju (Martin 2011, 861). Njihove besede so: "*Neupognjeni, neuklonjeni, nezlomljeni*". So ena redkih družin, ki je politično nedejavna. Z umorom Dorana Martella in njegovega edinega dediča Trystana, ki ga izvedejo Ellaria Sand in njene pripadnice, t. i. *Peščene kače*, je hiša Martell pravno izmurla (Game of Thrones Wikia 2016).

Druga velika hiša Zahodnjega, hiša Stark, se nahaja na prostrani pokrajini, ki se imenuje Sever. Nastala je pred več kot osem tisočimi leti in tako velja za najstarejšo hišo. Tisočletja so vladali iz svojega gradu Zimišče kot kralji Severa, dokler ni kralj Torhern Stark, ki je spadal pod hišo Targaryen, raje prisegel zvestobe zmaju Aegonu, kot da bi se z njim spopadel. Po usmrčitvi Eddarda Starka severno kraljestvo pod vodstvom Eddardovega sina Robba priseže svojo zvestobo Železnemu prestolu (Martin 2011, 865). Njihov grb ima belo podlago, ki predstavlja

bela polja, na katerih je upodobljen krvovolk. Najbolj so znani po besedah: "*Zima prihaja*". Prepoznamo jih predvsem po črnih laseh in sivi barvi oči.

Targaryjenci, člani družine Targaryen, imajo v sebi kri zmajev in so potomci antičnih visokih lordov Valyria. V želji po ohranitvi čistosti krvi oziroma rodovniške linije se znotraj hiše Targaryen velikokrat poročajo bratje s sestrami, bratranci s sestričnami, strici z nečakinjami, kar je bilo drugod na Zahodnjem hudo obsojan greh. Nekoč so bili glavna hiša Sedmih kraljstev, dokler jih ni odstavila hiša Baratheon, ki je prevzela vodilno pozicijo. Preživeli Targaryjenci so pobegnili. Trenutno se njihov glavni sedež nahaja v Essosu (Game of Thrones Wikia 2016). Želja hiše je, da ponovno postanejo kraljeva hiša in zavladajo Sedmim kraljestvom. Znani so po blede barvi kože, modrih očeh in platinasto blond barvi las. Ustanovitelju dinastije, Aegonu Osvajalcu, sta sestri rodili sinove (Martin 2011, 902). Na grbu je upodobljen rdeč troglavi zmaj na črni podlagi. Troglavi zmaj predstavlja Aegona in njegovi sestri. Njihov rek se glasi: "*Ogenj in kri*".

Hiša Tyrell spada pod kategorijo velikih hiš Zahodnjega. Vladajo prostrani, rodovitni in gosto naseljeni pokrajini na jugozahodu Zahodnjega, imenovani Dalja, kjer se nahaja tudi njihov grad Visoki vrt. Rodovitna zemlja jim skupaj s številčno vojsko prinese ogromno bogastva. Večina družine umre pri sojenju Lorasu Tyrellu, ko Cersei Lannister načrtno poskrbi za uničenje stavbe, kjer je potekalo sojenje. Preživi le vdova in babica Lorasu in Margaery, Ollena Tyrell, ki je znana tudi pod vzdevkom kraljica trnov (Martin 2011, 877). Njihov znan rek je "*Rastemo močni*". Na grbu je upodobljena zlata vrtnica na zeleni podlagi, ki predstavlja zeleno rodovitno polje.

Hiša Tully je bila do pregona v izgnanstvo ena izmed velikih hiš Zahodnjega. Lord Edmyn Tully je bil prvi rečni lord, ki je prisegel zvestobo Aegonu Osvajalcu. V zameno za zvestobo ga je ta nagradil z dominantnim položajem hiše Tully nad ozemljem Tridenta (Martin 2011, 874). Članica družine Catelyn se je med Robertovim uporom poročila z gospodom Eddardom Starkom iz hiše Stark. Tullyjev grb uprizarja skok srebrne postrvi iz vode na rdeči in modri podlagi. Njihove besede so: "*Družina, dolžnost, čast*" (Martin 2011, 874). Večina pripadnikov družine ima rdečkastorjave lase in modre oči.

Pomembno je izpostaviti še dve strani na kontinentu Westerosa, in sicer: Nočno stražo in Svobodnjake. Prvi so tako imenovani vojaški red, ki skrbi in straži Zid, ki je bil zgrajen pred več kot osemsto leti. To je ogromna utrdba, ki brani severno mejo Sedmih kraljstev pred ostalimi področji in plemeni, ki se nahajajo za zidom. Zapriseženi so neparticipaciji v civilnih vojnah in tekmovanjih za Železni prestol. V času upornišтва in izbruhov častijo vse kralje ter nikogar ne ubogajo (Martin 1998, 613). Njihov red je razdeljen na tri oddelke: čuvaje, ki se

borijo in branijo zid ter patrolirajo v gozdu, kjer straži, gradbenike, ki vzdržujejo Zid, ter žirija, ki podpira in hrani člane Nočne straže. Ko se člani zaprisežejo Nočni straži, se odpovejo zakonu, družini in imetju. Dezerterstvo je pri straži hud zločin in se ga kaznuje s smrtjo (Game of Thrones Wikia 2016). Njihov slogan je: "*Meči v temi*". Na njihovem grbu je upodobljen črn krokar, ki sovpada s vzdevkom straže. Člani straže so oblečeni v črno in prihajajo iz najrazličnejših ozadij, mnogi izmed njih so tudi zločinci, ki se jim pridružijo, zato da se izognejo kazni.

Divježi oziroma Svobodnjaki so ljudstvo, ki živijo za Zidom, torej onkraj severne meje Sedmih kraljestev. So potomci Prvih mož. Ime označuje njihovo družbo, ki ne priznava politične avtoritete in lastništva nad zemljo. Prebivalci Sedmih kraljestev Svobodnjake zaničljivo imenujejo Divježi (HBO 2017). Spadajo pod neodvisno Severno kraljestvo. Ime *Svobodnjaki* konotira na neodvisnost od političnih avtoritet, ki vladajo na kontinentu Westeros. Ponavadi so ljudstva razdeljena na različne klane, ki tekmujejo med seboj. Občasno se klani združijo pod enim poglavarjem, ki je znan po imenu Kralj onstran zidu (Game of Thrones Wikia 2016). Eden izmed bolj odmevnih Kraljev onstran zidu je bil Mance Rayder. Svobodnjaki sklenejo zaveznitvo s hišo Stark, ko Jon Snow reši številne pripadnike njihove skupnosti.

### 3.2 PREDSTAVITEV IN OPIS ŽENSKIH LIKOV

Preden zaključimo s teoretskim delom naloge in nadaljujemo s prehodom na analizo, moramo razdelati in opraviti še opis ženskih likov, ki so se pojavili v seriji *Game of Thrones*. Pri izboru likov se opiram na njihovo vlogo, ki je bodisi glavna bodisi najbolj izstopajoča.

Prvi in glavni ženski lik, ki ga spoznamo v seriji *Game of Thrones* je Catelyn Stark, ki je prvotno pripadala hiši Tully, nato pa se je poročila z Eddardom (Ned) Starkom, ki vlada na Severu. Svojo zgodbo prične z občutkom nepripadnosti v Zimišču, kjer je obkrožena s svojo družino in severnimi bogovi. Sprva bi se morala poročiti z Brandonom Starkom, bratom Neda, vendar ga je Nori kralj, Aerys Targaryen II. ubil. Čeprav se Catelyn in Ned nista dobro poznala, sta tekom svojega zakona razvila močno in ljubečo zvezo. Skupaj imata pet otrok: Robba, Sanso, Aryo, Brana in Rickona. Catelyn ima nekaj neodvisnih političnih vezi in vplivov. Eden izmed teh je bivši varovanec njenega očeta, Petyr Baelish. Catelyn je tudi mačeha Jona Snowa, ki jo kot nekakšen simbol dnevno spominja na Nedovo nezvestobo in prevaro. Jona nikoli ni sprejela kot del njune družine. Molila je k severnim bogovom, da bi čim prej umrl. S svojo jezo in sovraštvom nad njegovo nezvestobo prizadeja Jona. To je posebej opazno, ko se gre Jon

poslovit od svoje umirajoče matere (Frankel 2014, 78). Catelyn po odhodu moža iz Zimišča prevzame vlogo nekakšne politične svetovalke. Ta nenehno stoji ob strani svojega sina Robba, ki je prevzel vodenje hiše Stark. Catelyn se v tej vlogi večkrat zanaša na svoja čustva namesto na razum.

Naslednji glavni ženski lik, ki se pojavi v vseh šestih sezonah, je Sansa Stark, najstareša hči lorda Neda Starka in lady Catelyn. Njen lik sprva razkriva pomanjkljivosti v vzgoji, saj je obupno naivna, zaupljiva do lepote, ki ji daje prednost pred značajem osebnim značajem. Zaradi materinega vpliva ima dokaj hladen odnos do svojega polbrata Jona Snowa, kar kasneje iskreno obžaluje, saj po uspešnem pobegu iz Kraljevega pristanka odide ravno k njemu. Materin vpliv pa se vidi tudi v Sansinem prevzemanju njenega obnašanja, ki je dejanski zgled pričakovanega vedenja žensk na Westerosu. V prvih nekaj epizodah je ta popolnoma očarana s strani princa, ki izbere prav njo med vsemi dekletimi na kontinentu. To je pokazatelj njene pretirane zagledanosti v pravljice in epske romance. Med bivanjem v Zimišču je eden izmed njenih glavnih ciljev poroka s heroičnim in lepim princem. Zaradi svoje nedolžne zatreskanosti v ideale postane popolnoma tragično dovzetna za manipulacijo članov hiše Lannister. Kot mlada deklica je sanjala o tem, da je postala kraljica Westerosa, prav tako kot je sanjala Cersei Lannister. Obenem verjame, da so vsi člani kraljeve družine prijazni in odkriti zaradi svojih (podedovanih) titul. Sansa je slepo ljubila Joffreyja, mu zaupala in občudovala njegovo mati Cersei. Vse, kar je dobila v zameno za njeno ljubezen in zaupanje, pa je obglavljenje njenega očeta pred lastnimi očmi (Game of Thrones Wikia 2017). Njena slaba presoja postane jasna, ko vidi Sera Ilyna in Hounda (t. i. Lovski pes) grozovita zaradi njunih iznakaženih obrazov. Vendar pa jo neprijetne in mnogokrat krute življenjske izkušnje utrdijo kot posameznico in izučijo o realni podobi fantazijskega sveta, v katerem živi. Sansina hvale vredna lepota postane vzrok za številne spolne napade. Joffrey izpostavi željo, da bi jo posilil, ko se poroči z njegovim stricem, Tyrionom. Po poroki s Tyrionom se razblinijo tudi njene otroške sanje o poroki s čednim princem. Med protesti v Kraljevem pristanku bi jo skoraj posilili meščani in celo Petry Baelish ima nekakšno čudno obsesijo nad Sanso, ker ga ta spominja na njeno mati, v katero je bil brezupno zaljubljen. Ramsey celo grozi Snowu, da jo bodo posilili njegovi vojaki, v kolikor mu je ne vrne nazaj (Game of Thrones Wikia 2017). Dokaj kmalu po prihodu v Kraljevi pristanek je primorana odrasti, kar ji dokončno odpre oči o realnem svetu, ki niti malo ne spominja na pravljice, ki jih je prebirala v Zimišču. Nauči se, kako manipulirati s Joffreyjem, hkrati dokončno zavrne Cersei kot svojo vzornico in izgubi voljo, da bi tudi sama postala kraljica ob strani njenega sina. Kljub temu, da jo Joffrey pretepa, ohrani svoje dostojanstvo in zvestobo. Tyrion v njej vidi močno žensko, ki zna preživeti ves kaos na Westerosu. Eden izmed znakov

Sansinega odraščanja se vidi v njeni izbiri oblačil. V prvi sezoni nosi obleke z globokim izrezom in posnema stil, kakršnega ima Cersei, po očetovi usmrtitvi pa prične nositi bolj zaprte obleke, podobno kot jih je nosila njena mati (Frankel 2014, 106). Zaradi vsega trpljenja, ki ga preživi, postane ne samo bolj odrasla, ampak tudi močnejša in pripravljena za vojno. V tem preobratu izgubi zanimanje za tradicionalne vrline ženskosti, zaradi katere so jo ljudje v otroštvu tako občudovali.

Videna in upodobljena kakor nasprotje svoje starejše sestre je Arya Stark. Upodobljena je kot fantovsko dekle, ki si ne želi postati prava dama. Vztrajno verjame, da je usoda v njenih rokah. Arya že v otroštvu zavrne idejo, da bi morala postati dama in se poročiti zaradi pridobitve političnega vpliva in moči. Aktivnosti, kot so branje literature, šivanje in ples, ki navdušujejo Sanso, se njej zdijo popolnoma dolgočasne in brez pomena. Zaradi kontrasta v zanimanju in karakterju nezavedno prevzame očetov prepirljiv odnos, ki ga goji do svoje sestre. Obenem si je zelo blizu s polbratom Jonom Snowom, ki je podobno kot ona viden in znan kot nekakšen izobčenec družine Stark (Game of Thrones Wikia 2017). Fascinirana je nad vojskovanjem in uporabo orožja v boju. Ljubosumna je na svoje brate, ki se z očetom urijo v lokostrelstvu in mečevanju na grajskem dvorišču. Vse to rezultira v dejstvu, da je že kot majhna deklica postala neodvisna od drugih in neomejena s strani družbenih pričakovanj, spolnih vlog, razrednimi distinkcijami in pričakovanji svoje družine. Kmalu jim dokaže, da je v tem zelo dobra in celo premaga svojega mlajšega brata Brana v lokostrelstvu. Eddard Stark odpelje svoji hčeri s seboj, ko sprejme ponudbo kralja Roberta, da postane njegova kraljeva roka. Ko se bliža Kraljevemu pristanku, prične prestajati konstanten tok izgube in travme (Frankel 2014, 50). Ko Cersei in Joffrey zahtevata očetovo aretacijo, ji njen učitelj bojevanja Syrio naroči, naj pobegne, kar Arya tudi stori. Med pobegom ubije vsakega, ki jo skuša pridržati. Zaporedje dogodkov pripelje do vojne med silami hiše Lannister in Stark (Game of Thrones Wikia 2017). Arya od takrat naprej živi na ulicah Kraljevega pristanka in lovi golobe, s katerimi se preživlja. Med barantanjem na ulici opazi, da se nabira množica ljudi. Ko se uspe približati dogajanju, vidi očeta pred usmrtitvijo in še preden se hoče umakniti iz množice, jo pridrži Yoren, ki rekrutira prostovoljce, ki bi se pridružili Nočni straži. Tip pred usmrtitvijo jo Yoren povleče k sebi in reče, naj ne gleda, medtem pa Arya pogleda v nebo in vidi, da so ptice odletele ter se zave, da je oče umrl (Frankel 2014, 49). Yoren ji v želji po zaščiti odstriže lase, da Arya izgleda kot fantek. Nato jo odpelje iz Kraljevega pristanka skupaj s svojo skupino rekrutirancev. Pred vsem tem dogajanjem je bila Arya polna življenja in je znala zvasiti nasmeh na vsak obraz s svojim radoživim duhom. Potem ko so vsi, ki ji kaj pomenijo, odvzeti iz življenja postane neobčutljiva do umora in smrti (Game of Thrones Wikia 2017). Ko izve za izdajo in umor svoje družine

tekom *Rdeče poroke*, postane še bolj hladna, sadistična ter željna maščevanja nad vsakim, ki je kdajkoli skušal škodovati njeni družini. V ta namen celo sestavi seznam ljudi, ki jih namerava ubiti. Vsak večer, preden zaspi, si v glavi ali naglas ponovi vsa imena ljudi, ki se jim želi maščevati. Kljub temu, da še vedno poseduje kanček sočutja in prijaznosti, v času, ki ga preživi s Houndom in *Brezobraznimi možmi*, postane popolnoma brezobzirna do tistih oseb, ki se znajdejo na njenem seznamu za "odstrel". Pri tem uporablja psihološke (miselne) igrice, s katerimi še dodatno oslabi svojega nasprotnika, preden se mu dokončno maščuje.

Prvo ime na Aryinem seznamu za "odstrel" je Cersei Lannister – arogantna kraljica Sedmih kraljestev in žena pokojnega kralja Roberta Baratheona. Cersei je edina hči lorda Tywina Lannisterja, ki je tudi glava hiše Lannister in najbogatejši človek v Sedmih kraljestvih. Cersei je sestra dvojčica Jamieja in starejša sestra Tyriona. Že v mladih letih razvije incestni odnos z Jamiejem. Kljub njeni poroki s kraljem Robertom se njuna incestna zveza ohrani in rezultat le-te so trije otroci: Joffreyju, Myrcelli in Tommenu (Game of Thrones Wikia 2017). Njen odnos z Jamiejem je v manjši meri rezultat, da Robert nikoli ni prebolel Lyanne Stark, s katero bi se moral prvotno poročiti. Otroci, ki so posedica incestnega odnosa, so znak Cerseiinega skrivnostnega maščevanja Robertu, s čimer izniči možnost njegovega potomstva in na prestol postavi Lannisterja (Frankel 2014, 90). Je popolnoma brezobzirna, ambiciozna in hladna. Izdala in prevarala bo vsakega, ki ji zaupa, v kolikor ji njen materinski čut reče, da mora zaščititi svoje otroke ter lastne interese. Pogosto se odziva popolnoma iracionalno in nepripravljeno, še posebej po sprejetju resnice, ko vidi Joffreyjevo vedenje po zasedi prestola. Ljubosumna je celo na Margaery, ki ima kot njegova zaročenka večji vpliv nanj. V njej vidi politično tekmico, ki bi ji lahko bila celo enakovredna. Zaradi tega vidi hišo Tyrell kot sovražnike in ne potencialne zaveznike. Cersei se dobro zaveda, da ko igraš v igri za prestol, lahko samo zmagaš ali umreš. Poleg tega je ena izmed redkih žensk, ki v seriji spregovori o pravicah žensk in zagovarja njihovo pravico do vladanja, ki jim je odvzeta. To zagovarjanje pravice do vladanja je zgolj izgovor za njeno sebičnost in krutost. Hkrati pa je pripravljena uporabiti svojo seksualno naravo kot nekakšno obliko orožja, s katerim zapelje moške, od katerih bo imela korist. Žal ni vedno sposobna videti dolgoročnih posledic svojih dejanj, saj je izjemno nepotrpežljiva in mnogokrat napačno oceni okoliščine. Tako se njene spletke od časa do časa izjalovijo. Zamere goji tudi do svojega očeta, saj je obsedena z njegovim spoštovanjem oziroma pomanjkanjem le-tega, obenem pa zato, ker je ženska ne sme podedovati gradu Livarske skale (Frankel 2014, 91). Po atentatu na Joffreyja in Myrcello ter po Tommenovem samomoru se Cersei dobesedno dvigne

iz uničenja in z nazivom »Cersei iz hiše Lannister, prva svojega imena, kraljica Andalov in prvih mož, zaščitnica Sedmih kraljestev« zavzame Železni prestol (Game of Thrones Wikia 2017).

Preden Cersei lahko zasede prestol, se mora znebiti mlade in lepe prestolonaslednice Margaery Tyrell, ki je osvojila srce njenega sina. Je edina hči lorda Maca in Alerie Tyrell. V družini si je najbližje s svojim starejšim bratom Lorasom in babico Olenno, s katerima skupaj odpotuje v Kraljevi pristanek. Pred tem je bila poročena s kraljem Renlyjem Baratheonom, z ljubimcem njenega brata. Za njuno razmerje ve tudi Margaery, vendar je to ne moti, dokler ima na glavi krono. V danem trenutku, ko ne more vzburiti Renlyja, mu ponudi, da povabita v posteljo še Lorasom (Game of Thrones Wikia 2017). Njena lepota je enakovredna njeni inteligenci. Karakterno se zdi zelo ambiciozna, vendar se tu poraja vprašanje, ali je temu res tako ali enostavno prevzema ukaz svoje družine. Kot ljuba varovanka svoje babice je od nje prevzela talent za manipuliranje, ki ji pride prav predvsem pri drznih političnih potezah in v odnosu z Joffreyjem. Obenem je spretna lažnivka. S svojo prijaznostjo brez težav osvoji srca ljudi v Kraljevem pristaneku in očara svojega bodočega moža, medtem pa neznosno draži Cersei. S svojimi sposobnostmi si pridobi lojalnost svojih podložnikov, ki se izkažejo za grožnjo njenim tekmecem Lannisterjem. V odnosu z Joffreyjem odigra odlično vlogo, v kateri se predstavlja kot njegova popolna partnerka, kateri lahko zaupa. Uprizarja vlogo nedolžne mladenke, ki bi jo lahko Joffrey nadzoroval, ampak v tem razmerju ni ona tista, ki je pod njim, kvečjemu obratno (Frankel 2014, 105). Joffrey se niti za sekundo ne zave dejstva, da ga zna dodobra oviti okoli svojega prsta. Margaery je za razliko od kraljice odlična v taktični uporabi vpljivosti in obzirnosti na kraljevem dvoru. Zaradi tega postane legitimna grožnja Cersei, saj si v razmeroma kratkem času uspe pridobiti ogromno spoštovanja. Po njej se začne zgledovati tudi Sansa, s katero stke prijateljsko vez. Margaery je diametralno nasprotje Sansom ali, drugače povedano, predstavlja bodočo Sanso, ki je sposobna sprejemati lastne odločitve in se pomeriti s Cersei. Vse njene odločitve in poteze so skrbno načrtovane do zadnje potankosti. Mnogokrat s pomočjo svoje babice Olenne. Če damo vse to na stran, njeno ljubezensko življenje ni najbolj uspešno. Vsi trije kralji, s katerimi bi se morala poročiti, umrejo. Renly je ubit v sumljivih okoliščinah, Joffreyja zastupijo, Tommen pa stori samomor. Do prvih dveh je hlinila svojo naklonjenost, za Tommena pa je resnično skrbela. Kljub temu, da je Margaery dobila nekaj bitk proti Cersei, je slednja dobila vojno na koncu. Lahko bi rekla, da se je Margaery borila do konca svojega življenja. V divjem ognju, ki ga zaneti, umreta tako Margaery kot tudi njen brat. Ko novica o

Margaeryni smrti prispe do Tommena, ta stori samomor. V okviru enega dogodka tako Tyrellovi kot tudi Lannisterji izgubijo svoje zadnje potomce.

Zublje divjega ognja preživi Olenna Tyrell. Kot starejši matriarhat hiše Tyrell je Olenna odlična poveljnica sodne politike in spletk *par excellence* skozi življenje. Znana je po svoji brutalni odkritosti in iskrenosti, ob kateri ne varčuje z besedami. V njenih govorih je moč zaznati tudi sarkazem in kanček duhovitosti. Kot rezultat teh lastnosti je popularen njen vzdevek Kraljica trnja, ki konotira tudi na grb hiše. V številnih pogledih je de facto ona vodja hiše Tyrell (Game of Thrones Wikia 2017). Za razliko od Catelyn je na političnem področju izredno bistra in zvita. Kot vdova enega izmed najbolj premožnih kraljev v Sedmih kraljstvih zna dobro voditi in vladati drugim. Po drugi plati se razlikuje od drugih kraljev in kraljic, saj se izkaže kot zaupanja vredna in moralna vodja, ki ne razkazuje svojega bogastva. Ponaša se s tem, da je brez dlake na jeziku in da se ji zaradi tega le redki upajo stopiti ob bok, kaj šele, da bi jo kdo izzval. Neposredno se norčuje iz avtoritarnih moških likov, kot so Joffrey, Varys in Tyrion (Frankel 2014, 123). Hkrati se posmehuje vsem moškim, ki verjamejo in se obnašajo, kot da jim pripada svet. Skozi govore o spolnih razlikah podobno kot Daenerys skuša vzpostaviti mir in osvojiti zastavljen cilj. Čeprav ima Olenna številne pripombe o vlogah spola, pa vseeno ne podleže iracionalno čustvenemu vedenju, ki označuje številne ženske like, kot je na primer Cersei. To bi lahko pripisali njeni starosti in dozoreli vlogi matriarhata hiše Tyrell. Njen lik je poln razuma in dela odločilne ter premišljene poteze. Vse to jo dela enako močno, kot so njeni nekateri moški nasprotniki. Kot babica Margaery in Lorasa je zelo skrbna. Še najbolj jo skrbi poroka vnukinje z Joffreyjem, zaradi česar ga na njunem poročnem slavlju zastupi in Joffrey umre v materinih rokah. S tem dokaže tudi, da nima težav s škodovanjem otrokom in da je lahko kruta tako kot Tywin Lannister. Po smrti svojih vnukov postane pripravljena na maščevanje, vendar ohrani svojo strateškost in pragmatičnost. Prepričana je, da je bila oropana svoje celotne prihodnosti. Zaradi tega ji ni več mar za preživetje, pripravljena je umreti in izrabiti vsako vez in moč, v kolikor to pomeni, da se bo lahko maščevala Cersei za smrt svojih dveh vnukov.

V ta namen Olenna sprejme povabilo iz Dorna, kjer se sreča z Ellario Sand. Ta ji ponudi zavezništvo in zagotovljeno maščevanje. Je mati štirim izmed osmih nezakonskih hčera princa Oberyne Martella. Kot vsi nezakonski otroci v Dornu ima tudi Ellaria in njene hčerke priimek Sand. Ellaria je Oberynova prepovedana ljubica. Tako kot njega tudi Ellario privlačita oba spola. Medtem ko je nekakšna kurtizana, se tako v javni kot tudi zasebni sferi vede kot prinčeva dama. Sodišče škandalizira z zahtevo po najvišjem činu, kateri ugoti njeni ljubimec Oberyne. Tudi brez njega Ellario in njene nezakonske hčere vrednotijo in ščitijo na sodišču (Frankel 2014, 114). Ellaria je sprva prikazana kot pustolovska, brezskrbna, umirjena in poduhovljena ženska,



ki deli partnerjevo vnemo po življenju. Odkrito pokaže svojo seksualno plat. Oberyne skuša odvrniti od bojev češ naj je ne pusti same na tem svetu. Ko ga Gregor Clegane ubije, se njeno vedenje spremeni. Od njega je prevzela maščevalno plat, ki jo samo še stopnjuje. S svojim agresivnim obnašanjem se spravi prav na vsakega, ki ji prepriča pot. Najbolj očitno je to v odnosu do Jamieja Lannisterja, do katerega se obnaša še bolj sovražno kot sicer. Ellaria obrne hišo Martell proti Lannisterjevim in napove vojno proti Železnemu prestolu, a ji Oberynevi starejši brat Doran, to skuša preprečiti. Razjarjena zaradi njegovega nasprotovanja se mu maščuje skupaj s Peščenimi kačami maščujejo. Pri tem ubijejo tudi njegovega stražarja. Na svojem "ubijalskem pohodu" ubijejo tudi Myrcello Baratheon in Trystana Martella, ki v dogodek nista bila vpletena. Na ta način dokaže, da na koncu koncev ni nič boljša od Lannisterjevih s tem, ko ubije nedolžna otroka in Dorana, ki jo je že od samega začetka tretiral kot članico Martellove družine. Kljub temu si s tem si prilastijo moč in vpliv v Dornu ter obljubijo vojsko hiše Martell, Daenerys Targaryen (Game of Thrones Wikia 2017). Ellarii pri tem ne bi uspelo brez njenih talentiranih, zlobnih in smrtonostnih nezakonskih hčera. Te so: Obara, Nymeria, Tyene, Sarella, Elia, Obella, Dorea, in Loreza. Prikazujejo širok spekter močnih žensk v Westerosu. Obara je odlična bojevnica, zato vodi državno vojsko v imenu svojega pohabljenega strica. Nymeria in Tyene krasita sodišče s svojo lepoto. Sta strupeni ljubici in zaradi tega nič manj smrtonosni. Tyene svojo moč pridobi na religiozni poti. Pri tem ohrani prijetno in pobožno zunanost, ki prekriva njeno hudobno jedro. Bistra Sarella je bila nekoč piratska kapitanka. V starem mestu zna igrati igro in se preobrazi v moškega z imenom Alleras pod pretvezo, da lahko deluje v kompleksni shemi, v kateri trenirajo samo moški. Elia je znana predvsem po svojih dvobojih s kopji (Frankel 2014, 140). Liki Obelle, Doree in Lorenze v seriji niso prikazani.

Edina ženska bojevnica, ki jo najdemo severno od Zidu, je Ygritte. Spada med Divježe in vojsko Manca Rayderja. Ygritte je odrezava in pogumna. Odlično se znajde z lokom v rokah. Zelo pomemben ji je njen status svobodne ženske. V tej perspektivi omaložuje ženske, ki živijo južno od Zidu, ker naj bi po njenem slepo sledile kraljem, ki so ta položaj podedovali, namesto da bi ženske svojo zvestobo obljubile tistemu, ki bi ga izbrale same. Pri tem se kaže njena nadutost. Ygritte v napadu na opazovalno stražo ujame Jon Snow in Qhorin Halfhand. Skuša ju napeljati k sežigu trupel njenih spremljevalcev, vendar Qhorin nemudoma podvomi v njen motiv, ramišljajoč da bi ogenj pritegnil pozornost ostalih Divježev. Zatem ukaže Jonu, naj jo ubije in nato pride za njim. Ygritte ga prosi, naj to izvede čim hitreje, Jon pa tega nikakor ne mora izvesti (Game of Thrones Wikia 2017). V istem trenutku mu Ygritte skuša pobegniti, vendar jo Jon kaj hitro ponovno ujame, zaradi česar se oddalji od svojih bratov Nočne straže.

Ygritte je prisiljena prenočiti na mrazu, saj Jon noče zanetiti ognja, ki bi morebiti privabil sovražnika. Uspe ga prepričati, da se stisneta drug ob drugega, saj si tako delita telesno toploto, nato pa ga se seksualno pomika proti njemu. Pri življenju ohrani ravno dovolj časa, da je Jon integrira med Divježe. Kasneje se med njima razvije razmerje, v katerem Ygritte uprizarja vlogo moškega, saj je starejša in bolj izkušena (Frankel 2014, 66); tudi ona daje pobudo za spolne odnose. V nekaterih primerih Ygritte pokaže svojo naivno razmišljanje, ki je posledica njenega pomanjkanja znanja o svetu. Kljub temu je ona tista, ki Jona nauči o Divježih. Njegovo fundamentalno nerazumevanje Divježevega načina življenja rezultira v njeni najbolj znani izjavi: *“Ti ne veš ničesar, Jon Snow”*. Jon le pride do osnovnega razumevanja njihovega načina življenja in pravil, ampak postane še bolj zmeden glede tega kam sodi. Njegova odločitev, da zapusti Divježe, popolnoma pretrese in razočara Ygritte, saj sta noro zaljubljena drug v drugega. Njegov odhod razume kot znak izdaje. Ker jo je prizadel, ga skuša ustreliti, vendar ne zmore, saj se zaveda, da ga je že izgubila. V boju pri Črnem gradu se ljubimca ponovno srečata, a ne za dolgo. Jona ujame v kotu in vanj uperi puščico. Pogovarjanje in soočenje z njim nemudoma oslabi njeno odločnost. V trenutku oklevanja ji prsni koš prebode puščica. Medtem ko umira v Jonovih rokah, ga sprašuje, ali se spominja jame, kjer sta se ljubila in kjer mu je rekla, da bi lahko ostala tam za večno, da se jima ne bi bilo potrebno soočiti s bližajočo se vojno in smrtjo. V zadnjih izdihljajih mu reče, da bi takrat oba morala ostati v jami (Game of Thrones Wikia 2017).

Ygrittin famozni stavek *“Ti ne veš ničesar, Jon Snow”* uporabi Melisandre ko poskuša zapeljati Jona. Melisandre ali Rdeča ženska je svetnica religije R'hllor, Gospodarica luči in svetovalka Stannisa Baratheona v njegovi kampanji za prevzem Železnega prestola. Po njegovi smrti v bitki za Zimišče oživi Jona Snowa, ki je bil umorjen. Verjame, da je prav on *“princ, ki je bil obljubljen”*. Postane tudi Stannisova svetovalka. Ko Jon izve od Sera Davosa Seawortha, da je zažgala Shireen Baratheon, jo ta izzene iz Severa (Game of Thrones Wikia 2017). Uprizorjena je kot velika neznanka. V seriji nihče zares ne ve, od kod prihaja, koliko je stara in kakšni so njeni resnični nameni. V prvi knjigi izvemo, da je bila rojena kot sužnja v Essosu, kjer so jo zlorabljali in stradali. Na Westerosu naj bi skušala povrniti vero v Rdečega boga. Ima preroške moči, ki ji dajejo delen vpogled v prihodnost igre za prestol, prav tako zna pripraviti uroke temne magije. Do željenih rezultatov velikokrat pride z zapeljevanjem moških. Njene sposobnosti, prava agenda in magija so videni le skozi preroške požare, ostalo je očem javnosti skrito. Svojo misterioznost kultivira za pridobitev spoštovanja in somišljenikov. Poraja se uganka – ali ima Melisandre prav glede Gospodarja luči, ki se bo boril proti zlobnim “drugim”, ali se enostavno moti o prihajajoči se apokalipsi na Westerosu. Melisandre namreč misli, da je

preživetje sveta odvisno od njenih odločitev in dejanj. Melisandre napove povratek majestetičnega bojvnika z gorečim mečem, ki je hladen kot dih teme, padajoče na svet. Njen prerok pravi, da ko bo rdeča zvezda skrvavela in se bo tema zgostila, rojstvo Azor Ahai sredi dima in soli prebudilo zmaje iz kamenja (Frankel 2014, 133).

Na Zmajevem kamnu, otoku, ki ga obkroža slana voda, v noči, ko se na nebu razbohoditi nevihta medtem ko je svet okoli nje gorel in je zavit v gosto meglo, je rojena Daenerys Targaryen. Je najmlajša hči kralja Aerysa II in kraljice Rhaelle Targaryen, ki sta bila oba odstranjena v Robertovem upor. Daenerys ali Dany ima dva starejša brata Rhaegarja in Viserysa, po očetovi strani pa je teta Jona Snowa. Kmalu po rojstvu je skupaj z bratom Viserysom izgnana, tako jo brat odpelje v svobodno mesto Pentos. Kot majhna deklica si želi najti kraj, kamor bo spadala in ki ji bo predstavljal dom (Game of Thrones Wikia 2017). Daenerys živi v nenehnem strahu pred bratom Viserysom, ki jo pretepa. Je njen edini zaščitnik in na nek način starš, ki reprezentira sebičen ter pohlepen patriarhat. Življenje pod njegovo dominanco jo naredi krotko in vodljivo. Njena oblačila lahko konotirajo njeno šibkost. V prvi sezoni je tako last dveh moških, svojega brata in bodočega moža. Viserys jo proda Khalu Drogu v zameno za njegovo vojsko khalasar, ki jo misli uporabiti v invaziji na Westeros. Ko si jo pride Khal Drogo ogledat je oblečena v prosojno obleko in na poroki nosi obleko kožne barve, ki subtilno poudarja njeno ranljivost. Daenerys se ne želi poročiti s Khalom Drogom, vendar nima druge izbire. Na poroki med vsemi darili prejme v dar tri zmajeva jajca, ki naj bi bila spremenjana v kamen, ampak se kasneje iz njih izvalijo trije zmaji. Na poročno noč jo Khal Drogo posili, kasneje pa se Daenerys celo zaljubi v svojega posiljevalca, ki Viserysu ne pusti, da bi storil kaj žalega. Njena pot od otroške neveste do prve ženske vladarice khalasarja je ena izmed najbolj dramatičnih v seriji (Frankel 2014, 149). Od življenja z nenehno prevlado svojega brata se nauči empatije do zatiranih na Westerosu. Izredno je naklonjena zatiranim, sočasno pa totalno brezobzirna do teh, ki zatirajo druge. Dober primer tega je, ko so veliki mojstri mesta Meereen pribili na križ 163 otrok, da bi jo prestrašili in odvrnili stran. Po zasedi mesta, namesto da bi oprostila gospodarje sužnjev, jih v znak povračila 163 pribije na križ. Kljub temu ostane brezbrizna ob negativnih političnih izpadih in posledicah. Daenerys je vljudna in spretna ter polna tihe determinacije. Včasih so jo ogrožale bratove ambicije in krut bes v času, ki ga preživeli z Dothrakiji, se nauči ponosa in sposobnosti samozavestnega poveljevanja. Med njimi je na nek način prisiljena odrasti in pustiti naivna otroška leta za seboj. V tem času odkrije, da je imuna na ogenj. Daenerys je svobodna in stremi k svojim ciljem. Eden izmed teh je osvoboditev sužnjev na poti do Kraljevega pristanaka. Za razliko od ostalih članov hiše Daenerys še ni pokazala "*Targaryenove norosti*", ki je pestila njenega očeta in brata. Zna biti popolnoma

neusmiljena do domnevnih sovražnikov, kljub temu pa ni kruta do svojih služabnikov in dobrotnikov, tako kot je bil Viserys. Daenerys povrne zvestobo tistim, ki ji sledijo s hvaležnostjo in sočutjem (Game of Thrones Wikia 2017). Njena največja želja in cilj je življenje v boljšem svetu, kjer ni ropov, vdorov in posilstev, za razliko od sveta, kakršnega ji je zapustil oče.

V želji po zapuščini boljšega sveta Yara Greyjoy sklene pakt z Daenerys. Ta ji bo pomagala premagati njenega strica Eurona Greyjoya in zasesti prestol, ki ji je bil odvzet v zameno za sto ladij. S pomočjo zavezništva bo uspela osvojiti Železne otoke. Yara Greyjoy je edina hči Lorda Balona in njegove žene Alannys, hkrati je starejša sestra Theona Greyjoya, ki je nesposoben za vladanje. Yara se iz njega norčuje, zato se mnogokrat spreta. Velikokrat ga poniža s svojim specifičnim izborom zmerljivk, ki sicer ultimativno označujejo šibkost in patetičnost žensk. V tem pogledu se izkaže za misoginistično, s čimer jo lahko ločujemo od ostalih ženskih likov (Frankel 2014, 174). Kljub njenemu značaju ima Theona resnično rada. Brez opravičevanja očetu ga reši iz krempljev Ramsayja Boltona, ki ga je neusmiljeno in grozovito mučil. Yara je neusmiljena in pogumna bojevnica, ki odločno poveljuje na svoji ladji. To je v večji meri v kontrastu z namigovanji ljudi o njej na podlagi dejstva, da je ona ženska (Game of Thrones Wikia 2017). Zaradi tega postane še bolj ostra, svojeglava, ponosna in mogočno agresivna proti vsakemu, ki si upa prečkati njeno pot ter podvomiti o njenih sposobnostih, ker je ženska. Yara je ugledna voditeljica, ki brez težav ubije moškega z golimi rokami. Zagotovo bo skušala s svojimi golimi rokami ubiti svojega strica, ki je ubil njenega očeta in ji vzel pripadajoč prestol, ker po njegovem mnenju ženske niso sposobne vladati. Podobno kot Olenna ima oster, ciničen in sarkastičen smisel za humor, ki izpade nekoliko obsojevalen. Za lastno neodvisnost se je neomajno in trmoglavo borila. Njen pogum se odraža predvsem v odlični pripravljenosti za boj. Vedno pripravljena na boj pa je tudi Brienne Tarth. Gre za lik bojevnice iz hiše Tarth, vazalov hiše Baratheon, je edina hči Sewyna Tartha. Matere se ne spomni, saj je ta umrla, ko je bila Brienne še čisto mala, tudi njeni bratje in sestre so umrli v času njenega otroštva. Že kot deklica je razvila odlične bojevniške sposobnosti, saj je sanjala o tem, da bo postala vitez (Game of Thrones Wikia 2017). Kot edina dedinja hiše Tarth ima precej obetave možnosti za poroko z moškim iz druge plemiške hiše, vendar jo njen fizični izgled in osebnost nikoli nista resno vodila v poročno zavezništvo z drugo hišo. Brienne je nenavadno visoka in močna za žensko Westerosa. Večino svojega življenja je bila objekt za zavrnitev in zaničevanje ter najslabše, objekt usmiljenja. Ko se skuša obleči in obnašati kot prava dama, se ponovno sreča s posmehovanjem in zavračanjem njenega videza ter pomanjkanjem ženske družbene elegance in gracioznosti. Temu sledi, da si izbere karierno pot, ki ustreza njenim sposobnostim in talentu

v bojevanju. Vendar pa tudi kot izkušena in spretna bojevnica dobiva bolj ali manj le prezirljive poglede in zamerljivost zaradi svojega spola. Življenjsko vseprisoten prezir jo utrdi, da postane pragmatična in opremljena z jeklenimi živci. Brez strahu se je sposobna pomeriti z zastrašujočimi bojevniki in vitezi, kot so Jamie Lannister, Loras Tyrell in Sandor Clegane. Med vsemi bojevniki je prav Brienne največkrat podcenjevana. V boju se zanaša na kombinacijo svoje ustrahovalne velikosti, moči in nepopustljive surove želje po zmagi. Hrepeni po sprejetju in spoštovanju drugih, zato z lahkoto daje svojo ljubezen in naklonjenost redkim ljudem, ki se do nje obnašajo vljudno (Game of Thrones Wikia 2017). Najbolj očitni v tej perspektivi so Catelyn Stark, Renly Baratheon in Jamie Lannister. Brienne motivira notranji občutek za čast in dolžnost. Velikokrat se sreča s situacijami, ko njena čustva in srce ohromijo njen razum. V teh primerih je zasenčena njena čast, na plan stopita njeni popustljivost in usmiljenost, še posebej vidni v odnosu do Jamieja, s komer se ne želi bojevati, čeprav ima dobro možnost, da ga premaga. Je popolnoma svojeglava, sarkastična, a hkrati plemenito ponižna, preprosta in iskrena v vsakem trenutku ter situaciji. Čeprav se naivno oklepa idealiziranega pojma viteštva, se realno zaveda in ne pričakuje, da bi jo družba Westerosa sprejela in prepoznala njene dosežke. Viteštva v pravem pomenu besede nikoli ne doseže v taki meri oziroma stopnji, kot bi si želela, navkljub temu pa formalno upošteva viteška pravila in napotke. Houndu tako sredi boja pove, da si ga ne želi ubiti, in Stanissu Baratheonu celo dovoli izreči zadnje besede, preden ga usmrti. Njena osredotočenost na zaščito nedolžnih je hvalevredna. Sprva sovraži Jamieja, saj naj bi po njenih besedah prelomil obljubo do zaščite nedolžnih in slabotnih (Frankel 2014, 54). Briennina plemenita ponižnost se vidi iz njenega prizanja, da ni vitez, kaj šele dama. To v njej neposredno spodbudi prepričanje, da je po viteških standardnih inferiorna, kar naj bi potrjevala konstantna soočenost s podcenjevanjem in nevhvaležnostjo, zlasti kadar ta zadeva njen videz ali spol. Ironija celotne Briennine zgodbe je, da poseduje lastnosti in kompetence pravega viteza. Tako je močna in usposobljena borka, obenem pa je sočutna in neomajno zvesta, ko se odloči in zapriseže nekemu, svoje dolžnosti opravlja skrajno resno. Edini razlog, da ni videna s strani prebivalcev Sedmih kraljstev, je ta, da je ženska (Game of Thrones Wikia 2017).

Nesprejeta v očeh družbe je tudi Shae, ki ne razkriva svojega pravega porekla. Shae je prostitutka, ki se spusti v ekskluzivno razmerje s Tyrionom Lannisterjem, medtem ko se on bori z vojsko v bitki za Zeleni odcep. Sprva Tyrion obravnava njuno razmerje kot izključno posel. Shae pozitivno vpliva nanj in med njima se razvije ljubezen. Po končani bitki jo odpelje s seboj v Kraljevi pristanek. Tyrionov oče nasprotuje njegovi ljubici, ki sedaj živi z njim v stolpu kraljeve roke. Edini, ki ve, da Shea živi s Tyrionom, je Varys, ki njune skrivnosti nikoli ne izda (Game of Thrones Wikia 2017). Shae je ena izmed redkih ljudi, ki Tyriona vidi kot dobro osebo

kljub njenemu ciničnemu odnosu do ljudi. Tyrion v njej vidi predvsem željo po drugačnem življenju. Sposoben jo je videti kot ljubečo žensko, ki skuša zaščititi tiste, ki jih ima rada, čeprav si želi, da ji ne bi bilo mar za dobrobit drugih. Tyrion ji skuša zagotoviti boljše življenje tako, da ne bo več prisiljena v prodajo svojega telesa in bila obravnavana kot spolni objekt za moške. Glede svojega preteklega življenja ostaja skrivnostna, ne želi mu razlagati o tem. V morebitnem boju se zna znajti z veščinami samoobrambe in svojo spolno privlačnostjo. V njej se skriva tudi dimenzija šibkosti in nedolžnosti. Shae se uspe povzpeti po družbeni lestivici Westerosa od kurtizane pa vse do partnerice Tyriona Lannisterja. Iz dolgčasa prične delati kot Sansina dekla. Sansa se pred njo dela samozavestno in močno navkljub Joffreyjevi zlorabi. To delo sprva sprejme zgolj za prikritev svoje prave identitete, kljub temu ji Sansa priraste k srcu. Sansa se ji sčasoma odpre in se nauči zaupanja. Shae postane celo njena zaupnica, skuša jo zaščititi in tvega svoje življenje za Sansino. Tyrion se zave, kako resnično ljubi Shae, ko mu Cersei začne groziti. Shae ga skuša prepričati, da odideta v Pentos, vendar Tyrion ne želi zapustiti svojega doma. Njuno razmerje dodatno uteži zahteva, da se Tyrion poroči s Sanso. To v Shae vzbudi ljubosumje in razkrije njeno negotovost; iz jeze zavrne Tyriona, ko jo naslovi z damo, češ da naj jo kliče vlačuga. Sansa in Tyrion nikoli ne potrdita svojega zakona s spolnim odnosom, kar zvabi nasmeh na Shaejin obraz. Pritožuje pa se nad dejstvom, da mora še vedno skrbeti za ljubimčevo ženo. Obenem pa priznava, da jo ima rada in bi lahko zanjo umrla, kar pa ji dodatno utežuje situacijo (Frankel 2014, 117). Ker pa se Tyrion prične bati za Shaeino življenje, jo pošlje stran in jo v procesu užali ter razjezi, vendar jo ujamejo pred odhodom iz Kraljevega pristanka in prisilijo v pričanje proti Tyrionu, ki je obsojen umora kralja Joffreyja. Shae izkoristi situacijo za maščevanje, saj meni, da jo je izdal, ko se je poročil s Sanso. Kot zadnja priča v sojenju obtoži Tyriona ugrabitve in prisile, da je postala njegova prostitutka. Pri tem se zvito zlaže, da je slišala kako sta zakonca načrtovala Joffreyjev umor. Kasneje Tyriona iz pridržanja osvobodi brat Jamie. Preden pobegne skuša soočiti z očetom, a v njegovi sobi najde le Shae, ki leži v postelji. Ko ga zagleda, zagrabi nož, da bi ga ubila. Med prerivanjem Tyrion dojame, da ga Shae resno misli ubiti, zato jo zadavi (Game of Thrones Wikia 2017).

#### **4 UMESTITEV ŽENSK IZ SERIJE GAME OF THRONES V ARHETIPE**

Zadnji del naloge zadeva razvrščanje izbranih ženskih likov v arhetipe. Ogled vseh šestih sezon serije *Game of Thrones* nam omogoča več kot zadostno osnovo za analiziranje reprezentacije raznolikih žensk v omenjeni seriji. Vzorec trinajstih obravnavanih ženskih likov tako

predstavlja vse od kraljic do prostitutk. Iz predhodno opravljenih opisov in predstavitev ženskih likov bomo le-te poskušali skozi njihove reprezentacije analitično določiti in umestiti v arhetipe, znotraj katerih so ženske v omenjeni seriji upodobljene. Izluščili bomo tudi morebitna odstopanja izven tradicionalnih in pričakovanih arhetipov.

#### 4.1 TRADICIONALNA ŽENSKA

Ženska, reprezentirana na tradicionalen način v *Game of Thrones* neposredno nastopa v vlogi skrbne in požrtvovalne matere ter kraljeve spremljevalke oziroma kraljice. V seriji se domestificirana podoba ženske pojavi enkrat. Arhetip matere je reprezentiran kot neskončen vir ljubezni in oskrbovanja. Predstavlja tudi krhko angelsko stran sebstva (Frankel 2014, 190). Catelyn Stark je v prvih nekaj epizodah upodobljena v vlogi Branove matere in Eddardove žene, ki se bori, da bi ju zaščitila. Brana reši pred morilcem, ki se ga je želel znebiti v imenu Cersei in Jamieja Lannisterja, ker ju je ta zalotil med spolnim občevanjem. Brez ozira na politično realnost skuša prepričati moža naj ne oddide v Kraljevi pristanek. Skrbi jo njegova varnost in vprašanje o ponovnem snidenju moža. Grenak priokus ob Eddardovem odhodu ji pušča predvsem njegov povratek izpred sedemnajstih let, ko je ob vrnitvi v Zimišče pripeljal še sad svoje nezvestobe, Jona Snowa. Že samo ti dve dejanji jo zreducirata na tradicionalni in standarni arhetip matere in kraljice. V odnosu do Jona je Catelyn predstavljena kot (zlobna) mačeha. Tako kot je on njen konstanten opomnik Eddardove nezvestobe, mu ona dosledno daje vedeti, da ni in nikoli ne bo enak Starkovim. Tako se Catelyn odpove ljubezni in sočutju do otroka brez matere, ob tem pa ne začuti niti kančka krivde. Politično gledano ima sicer Catelyn nekaj močnih trenutkov, vendar se številni izkažejo za neefektivne, naivne in sprte z logiko. Za politične akcije velikokrat izrablja očetov socialni kapital in veze, kot to stori za prijetje Tyriona Lannisterja. Catelyn spregleda očitne dokaze o njegovi nedolžnosti in ga skuša utišati prav v trenutku, ko njegove izjave postajajo smiselne (Frankel 2014, 79). Po izgubi moža in razkropljenosti otrok po kontinentu si nadvse sebično želi najti vse otroke in ponovno združiti svojo družino oziroma ostanke le-te. Pri tem ne išče maščevanja in boja. Pot do zastavljenega cilja ji prekriža še en potomec hiše Lannister, ki se ji posmehuje zaradi ovdovnelega družbenega statusa. Drugo zbadljivko glede svojega spola dobi od enega izmed članov odbora. Catelyn na izjavo, da je pripadnica nežnejšega spola, odvrne naj pogledajo Cersei in kako nežna je lahko ona. V njenem odgovoru je moč zaznati agresijo in gorečo željo po vrnitvi otrok v njen objem. Kljub temu Catelyn ni oseba, ki bi posedovala agresivno naravo. Medtem ko so moški osredotočeni na bitko in izbiro hiše, kateri bodo prisegli svojo zvestobo, Catelyn razmišlja o svojih otrocih in morebitnih nevarnostih, ki prežijo nanje. Njen občutek nemoči pri zaščiti

svojih otrok rezultira v čustvenih (re)akcijah, ki izpadejo iracionalne. Ena izmed teh je izpustitev Jamieja Lannisterja v zameno za vrnitev hčerk Sanse in Arye. V tradicionalno vlogo zaskrbljene matere jo umeščajo tudi njeni čustveno nabiti nasveti, ki jih daje sinu Robbu. Posledično jo njene odločitve pripeljejo do diplomatskih izgub in nezadovoljstva, slednje še posebej izrazi njen najstarejši sin in novi kralj Severa, Robb. V znak nestrinjanja z materinimi odločitvami jo ta označi za izdajalko in naroči izvršitev posebnega nadzora nad njo, saj je na podlagi sebičnih ter strateško nepremišljenih dejanj oslabila njegov politični položaj in avtoriteto. Robbova odločitve Catelyn ne sprejme zlahka, saj jo ta popolnoma razžalosti. Catelyn je v perspektivi tradicionalne vloge matere upodobljena kot ženska, ki se spopada z ogromno izgubo in hkrati skuša preprečiti nadaljne. Njeni pozitivni lastnosti moč in modrost sta največkrat spregledane z umestitvijo v tip klišejske matere, ki nenehno skrbi za svoje otroke celo do te mere, da ji skrb in ljubezen do njih škoduje. Glede na mit o materinstvu, o katerem piše avtorica Ann Oakley (2000, 199) za Catelyn drži, da ona potrebuje svoje otroke bolj kot oni njo, hkrati pa je to največ, kar ona doseže v življenju in se samo prek tega potrdi kot ženska. Z drugimi besedami, Catelyn mora biti mati, da je ženska.

## 4.2 STARA MODRIJANKA

Jung v osnovnem literarnem izboru arhetipov predpostavlja obliko starega modrijana oziroma modreca. V seriji *Game of Thrones* poleg številnih starih modrecev srečamo tudi staro modrijanko, ki je polna starodavnih modrosti in znanj.

Olena Tyrell bi lahko spadala v arhetipsko kategorijo tradicionalne ženske, saj je po vzoru Macdonaldove skrbna ženska oziroma babica. Od domestificirane ženske, kot je Catelyn, jo ločuje predvsem primarna osvobojenost pred zahtevami lastnih otrok. V slednji arhetip jo umeščamo, ker je po naravi odlična političarka in modra ženska. Reprezentirana je kot državnica in predstavnica hiše Tyrell. Pooseblja vlogo vodje, ki ima cel kup starih modrosti, kot je značilno za arhetip stare modrijanke. Edina podobnost, ki jo deli s Catelyn, je skrb za dobrobit svojih potomcev. Navkljub temu je njeno izkazovanje naklonjenosti drugačno od tistega, ki bi ga dejansko pričakovali od babice ali matere. Do Margaery goji nekakšen mentorski odnos, saj se zaveda, da je morebitna bodoča kraljica Sedmih kraljestev. Kot stara ženska ima ogromno moči in političnega vpliva, ki ga spretno uporablja v svoj prid. Olena je popolnoma neposredna in odkrita. Brez težav se zoperstavi vsakemu posamezniku in mu ob tem pove, kar si misli. Zaradi tega se ji redko kdo upa postaviti po robu in jo izzvati v besedni dvoboj. Povsem neobremenjeno se posmehuje moškim, ki v rokah držijo vso avtoriteto.



Dodobra ju zna motivirati in usmerjati na pravo pot. Kljub temu da si ne želi najbolj, da vnuka prejmeta vplivni položaj, se je pripravljena boriti in vztrajati, da bi ju ohranila na položaju moči (Frankel 2014, 124). Kot skrbna babica se trudi, da ne bi pogubila svojih potomcev, vendar se njena želja izjalovi.

### 4.3 BOJEVNICE

Ženske bojevnice se pogosto pojavljajo v fantazijskih serijah in zgodbah. Predstavljajo ideal ženske, ki nastopi v drugem valu feminizma. V *Game of Thrones* je to najpogostejši tip, znotraj katerega so upodobljene glavne ženske. Med obravnavanimi ženskimi liki v ta tip spadajo: Brienne, Arya, Yara in Ygritte. So več kot le odlične bojevnice, saj so zaščitnice svojih hiš, posesti in posameznikov, za katere skrbijo v odsotnosti moških. Predstavljajo neodvisne ženske, ki nasprotujejo družbeno pričakovanim vlogam, da postanejo žene in matere. Iz teh premis izhaja, da ženska, ki se odloči, da ne bo postala mati, ne more biti "feminilna" ženska: skupaj z materinstvom zavrača tudi ženskost. Gre torej za izbiro med alternativnima spolnima vlogama; če je ženska feminilna, je ali hoče biti mati; če zavrača materinstvo, je neženska (Oakley 2000, 202). Svoja čustva in morebitno romantično naklonjenost moškemu skupaj z ženstvenimi lastnostmi zatrejo oziroma razvijejo določeno stopnjo imunosti. Osredotočene so na svojo kariero oziroma v primeru serije na bojevanje in osvajanje tistega, kar jim je bilo odvzeto. Sposobne so razdelati lastnosti, ki so tradicionalno smatrane za ženske, ki prevzemajo moške lastnosti, zaradi tega so mnogokrat videne kot moški v moško dominiranem svetu. S to predstavo sovпада njihov videz, način oblačenja in prikaz moči v boju. V bistvu so močni ženski liki reprezentirani kot liki brez spola. Ko se v zgodbi pojavijo ženske z močjo, so obravnavane kot nenavadne izjeme v spolni delitvi (Frankel 2014, 42–43).

Briennin lik eksplicitno prikazuje iskanje ravnovesja med ženskostjo in moškostjo. Gledano iz biološkega in fizičnega vidika je Brienne ženska, vendar jo njena dejanja in način oblačenja uvršča v moški spol. Brienne torej ni videna kot ženska, ker sprejema moškost kot svojo prevladujočo osebnostno lastnost. S tem neposredno kljubuje družbenim vlogam in uveljavlja svojo neustrašno moč brez izražanja svoje seksualnosti ter spolnosti, pa vendar njene bojevniške sposobnosti ne korelirajo z njeno poslovno uspešnostjo. Kot hraber in močan subjekt je najpogosteje prikazana kot nekompetentna ženska, ki izvršuje bolj ali manj moške ukaze. Njena moč in odločnost fascinira ženske like. To je najbolj razvidno iz prizora, ko se spozna s Catelyn Stark, ki je popolnoma zaprepadena nad dejstvom, da je Brienne ženska. Brienne se zavzema za zaščitnico žensk, ob tem pa zatre vse, kar je ženstveno na njej. Brienne pokaže

zanimanje za dva moška, vendar sta ji popolnoma nedosegljiva. Njena fiksacija na nedosegljive moške deluje kot obrambni sistem. Torej če njeni občutki za nekoga ne bodo nikoli znani, ne bo nikoli prizadeta. Briennini družbeni odnosi so zelo neosebni, kar se sklada s stranjo moškosti. Več časa preživi v družbi moških na bojišču. Pri tem se najbolj zbliža z Jamiejem Lannisterjem, ki ga mora pripeljati v Kraljevi pristnek v zameno za Starkovi hčeri. Njun odnos se razvije v nekonvencionalno romantičnega. Bojevniški tip ženske v moškemu išče tekmeča in nasprotnika in ne ljubimca.

Arya je poleg Brienne najmočnejša bojevnica v igri za prestol. Po Wolffovi Arya spada v klasični arhetip Amazonke, ki reprezentira močno in možato žensko, ki se mnogokrat zamaskira v moškega, da lahko deluje v svetu. Pri tem jasno izkazuje svojo nezadovoljstvo nad ženskim spolom. V tem pogledu je podobna Cersei, saj se zaveda, da bi ji bilo mnogo lažje, če bi bila moški. Ženske v eni izmed epizod označi za neumne in prizna, da ne mara biti ženska. Arya predstavlja popoln kontrast svoji sestri Sansi. Za razliko od nje je Arya vedno zavračala ženskam predpisana pričakovanja, vloge in aktivnosti (branje, ples, šivanje itd.) in se raje osredotočala na treninge bojevanja. Zaradi očetovega odkritja treningov bojevanja je kaznovana. Arya podobno kot Brienne in ostale bojevnice krši spolno pričakovane vloge in družbena pravila ter norme. Odločno se upre princu Joffreyju v znak nasprotovanja patriarhalnemu sistemu, ki prevladuje v družbi Westerosa. Šele po prihodu v Kraljevi pristanek ji oče odobri razvijanje sposobnosti in tehnik bojevanja. Treningi z učiteljem Syriom spominjajo na mešanico plesa in sabljanja, ki pa izpadejo kot nekakšna parodija na ženstvene aktivnosti. Syrio je prvi v Aryini zgodbi, ki ne upošteva njenega spola kot relevantnega za izpolnitev njenih ciljev (Frankel 2014, 49). Po očetovi smrti jo Yoran preobrazi v dečka, saj deklice hitro postanejo šibka tarča moških. Po preobrazbi dodatno potrjuje svojo upodobitev kot fantovsko dekle. V širšem aspektu to konotira na Aryino zavrnitev družbenih pričakovanj. Preobrazba v dečka se za Aryo izkaže kot enormna prednost in spodbuditev. Arya se tako uspe infiltrirati v moško družbo, čeprav je še otrok. Ko se pridruži Breobraznim možem, prične ubijati ljudi v njihovem imenu. Njen prvi umor prikazuje prehod iz naivnosti v resničnost, kjer se prične zavedati svoje moči. V rekonstrukciji perspektive zavrže svojo identiteto, ki jo je nosila s priimkom Stark. Z vsako novo preobleko oziroma preobrazbo, ki jo doživi pri Breobraznih možeh si ustvari novo identiteto, ki jo popolnoma prilagaja situacijam. Njena pripravljenost, da odvrže spol kaže na njeno razumevanje delovanja oblasti v Westerosu (Spector 2012, 177). Kot ženska lahko dela moškimi tiste predpisane stvari, ki so prepovedane ženskam. Poleg tega lahko brez svoje družine in vloge v družbi postane kdor si želi, kljub temu da sproti izgublja svojo identiteto. Potem, ko ji ubijejo mater in brata v epizodi Rdeče poroke,

se Arya dokočno spremeni v morilko. S tem Aryjin lik izstopa iz tradicionalnega pogleda na otroke, ki naj bi bili reprezentirani kot nedolžni in neobremenjeni z doganjanjem v družbi. Jean Shinoda Bolen pravi, da po eni strani rešuje ženske in feministične vrednote v patriarhiji, ki jih ta zatira in zavrača. Po drugi strani pa z intenzivnim poudarkom na uresničitev svojega cilja zahteva, da se ženska žrtvuje in razvrednoti tradicionalno ženstvenost (Bolen 2004, 71).

Yara Greyjoy je sprva prikazana kot piratka in poveljnica vojske. Po vrnitvi na Železne otoke se od nje pričakuje, da se vede kot dama. Yara za razliko od Brienne in Arye ne zavrača svojega spola, celo ponosna je nanj. Kot bojevnica je močna in samozavestna. Bolj je možata in neustrašna od svojega brata Theona. Theon ugotavlja, da je v njegovi odsotnosti sestra postala domišljavi mladenič, ki brez težav ukazuje moškimi in jih celo ubija. Pri tem si celo polasti mesto ob očetovi strani in pričakuje, da bo nasledila prestol na Železnih otokih (Rastogi v Frankel 2014, 58). Ko oče izve, da so Theona med ujetništvom kastrirali, izgubi ves interes zanj. V očetovih očeh Yara pridobi večjo vrednost in moškost. S tem oče zavrne tudi reševanje Theona, katerega Yara kljub prepovedi uspešno izvrši. Yara se na tej točki neposredno upre družinskemu patriarhu, hkrati pa uprozori svojo mehkejšo in občutljivejšo stran, saj skuša zaščititi svoje družinske člane. Arhetip bojevnice si občasno poišče ljubimca, vendar se to razmerje med Yaro in Eowynom ne obnese. Ljubimec bojevnice postane tekmovalen in ljubosumen na njen uspeh. Glavni razlog, da tako razmerje propade, je dejstvo, da sta si bojevnika karakterni preveč podobna in si ne ponujata potenciala za osebni razvoj. Drug drugemu ne predstavljata manjkajoče anime oziroma animusa, ki bi ju združil v popoln odnos. Ygritte predstavlja bojevniško animo. Frankelova bojevniško animo definira kot zaljubljeno bojevnico. Ta izkazuje svoja čustva poženščenemu moškemu. V najbolj ekstremnih primerih, kot je Ygritte, obstaja lik anime samo zaradi poglobljenosti zgodbe moškega (Frankel 2014, 192). V okviru bojevniškega tipa torej predstavlja moško manjkajočo komponento Jonu Snowu. Ker ta nima matere, sprejme Ygritte kot svojo učiteljico, zaupnico in ljubimko. Nauči ga emocij in intuicije. Ygritte je drugačna od tipa bojevnice, kot ga predstavljajo Yara, Arya in Brienne. Ygritte poseduje agresijo in seksualne izkušnje, ki jo označujejo kot možato. Vendar se ta ne bojuje za ponos ali čast, pač pa za ljubezen (Frankel 2014, 65). Ljubezen do Jona v njej dominira. Na podlagi čustev, ki jih goji do njega, sprejema ali zavrača odločitve. Posledično se spremenijo tudi njene vrednote in morala. Pravzaprav njen lik obstaja zgolj zaradi vpliva, ki ga ima na Jona. Ob njunem prvem srečanju Jon obstoji, saj ga Ygritte spominja na polsestro Aryo. Njena glavna vloga je humaniziranje Divježev in prepričanje Jona, da se jim pridruži. Ygritte bi žrtvovala vse, da bi zaščitila tisto ali tistega, za katerega ji je mar. Na primer za Jona je pripravljena žrtvovati svojo zvestobo in zaobljubo Divježem, v kolikor bi tudi on sam zapustil

Nočno stražo. Primarna je njena zvestoba do Jona, medtem ko zvestoba do Divježev ostaja sekundarna (Frankel 2014, 66). Njuno razmerje predstavlja zamenjavo tradicionalnih vlog. Ygritte je bolj seksualno izkušena in starejša od Jona. Animus bojevnice je upodobljen kot nežen, pozoren in intuitiven ljubimec. Tudi njeno razmerje se na dolgi rok ne obnese, saj jo Jon zapusti in se vrne k Nočni straži. Po Wolffovi bi Ygritte lahko imenovali tudi *Hetaera* ali sveta ljubimka, saj deluje v imenu svojega ljubimca.

Pod ustreznimi pogoji lahko ženske postanejo celo bolj nevarne kot moški. Železni oklep, ki ga nosijo jih štiti pred pred ženstvenimi čustvi in mehko stranjo. Ženske bojevnice postajajo odtujene od lastne ustvarjalnosti, zdravih odnosov z moškimi, spontanosti in vitalnosti, ki bi jim sicer omogočala življenje v danem trenutku (Leonard v Frankel 2014, 52).

#### 4.4 NEDOLŽNA PRINCESA

Eden izmed najbolj popularnih arhetipov, ki se pojavlja v pravljicah in fantazijah je princesa oziroma naivnež. Carol Pearson (1991, 78) v svoji študiji arhetipov predlaga tip nedolžnega posameznika oziroma posameznice, ki sovpada s to kategorijo. Nedolžne posameznice domnevajo, da bo za njih poskrbljeno s strani drugih ljudi, ker so one same tako posebne in dobre.

Mlada nedolžnost skupaj s pasivnostjo in neodločnostjo umešča princeso Sanso Stark v slednji arhetip. Sansa se je v zameno za ponujeno reševanje iz dane situacije pripravljena popolnoma prilagoditi svojemu rešitelju. Na samem začetku je prikazana, kot naivna in ranljiva deklica, ki dobesedno sanja o princu na belem konju, s katerim bo doživela pravljичni konec. Je romantična duša, ki živi v svojem fantazijskem svetu. Kot hčerka želi izpolniti pričakovanja staršev in postati ženska, na katero bosta Catelyn in Eddard ponosna. Njena iskrena dobronamernost postane lahka tarča Joffreyjevih in Petryjevih manipulacij. Za svojo starost je zelo nezrela, vendar jo okoliščine po prihodu v Kraljevi pristanek prisilijo, da se prebudi iz otroške zasanjanosti. Sansina nezrelost se pokaže v številnih lastnih slabih odločitvah, ki imajo resne posledice. Prva taka odločitev je, ko se odloči, da se bo poročila z Joffreyjem Baratheonom ter mu kot bodoča kraljica stala ob strani. Ta odločitev vodi Sansino družino na pot do tragedije. Tako gledalci težko razberemo njen dober namen ali odločitve. Odhod v Kraljevi pristanek predstavlja Sansino izgubo moči. Na dvoru sicer skuša igrati vlogo mirovnice, a ji v svetu polnemu spletk, prevar in nasilja spodleti; se prelevi v vlogo žrtve. Tretja slaba odločitev je zaupanje napačnim ljudem, ki imajo skrite in slabe namene. Najslabša lastnost arhetipa

nedolžnih princes je iracionalni optimizem. Sansa skuša samo sebe preslepiti in prepričati, da se ne nahaja v strašni nevarnosti. Še pred usmrčitvijo njenega očeta verjame v Joffreyja, da si bo premislil in pomilostil Eddarda. Joffrey bi storil vse, da bi zaščitil svoj ugled, četudi to pomeni ponižanje zaročenke in njene celotne družine (Frankel 2014, 99). Joffreyjev odnos do Sansa se od druge epizode prve sezone konstantno slabša in Sansa mu kot predstavnica arhetipa nedolžne princese verjame in oprost. Nedolžna princesa je ubogljiva in pasivna. Preprosto rečeno, je dekle, ki deluje v skladu z družbenimi pričakovanji, namesto da bi ob negotovanju ukrepala proti njim. Reprezentira mlado dekle, ki pravzaprav ne ve, kdo je in se ne zaveda svojih želja in moči. Determinirana je, da bo zadovoljila in stregla drugim. Če bo dovolj privlačna, bo svet prijazen do nje (Bolen 2004, 99). Sansa je edini ženski lik v seriji, ki ga velikokrat zalotimo, da se gleda v ogledalu. Iz tega predpostavljamo, da Sansa sama sebe dojema kot objekt. Pri tem razmišlja, ali bo njena nova obleka všeč Joffreyju ali je dovolj lepa zanj in tako naprej. V primerjavi z dve leti mlajšo sestro Aryo je Sansa prava vljudna dama, ki si želi poroke s princem. Sansa zavrača vsa Aryjina dejanja in početje. Označi jo celo za popolno nadlogo. Sansa je v družini bolj mamino dekle, medtem ko Arya, ki zaseda arhetip bojevnice, raje svoj čas preživlja z bratom Branom, s katerim tekmuje v lokostrelstvu. Ko o svoji prihodnosti diskutirata z očetom, se med njima izriše ključna razlika. Sansa si želi konvencionalnega zakona, med tem ko Aryo to sploh ne interesira. Med sestrama je moč opaziti polarizacijo kot zavestno delitev atributov na lepo sestro Sanso in spretno Aryo. Jungova analitičarka Christine Downing (1991, 111) ob tem še dodaja, da Sansa predstavlja oboje: tisto k čemu jaz najbolj stremim postati, ampak čutim, da nikoli ne bom mogla biti in na kaj sem najbolj ponosna, da nisem, v strahu da prav to postanem. Iz tega naslova Sansa zavida sestrični moči in neodvisnosti. Čeprav ne poseduje lastnosti bojevnice, kot jih Arya, se tekom serije nauči neodvisnosti, samoobrambe in pretkanosti, ki ji pridejo še posebej prav ob mnogih zadanih izzivih Lannisterjevih, ki jo preizkušajo tako na fizični kot tudi na psihični ravni. Kot nedolžno dekle, ki pravzaprav dobro ne operira iz travmatiziranega ali ciničnega ozadja. Ko Sansa ostane "sama" na dvoru, kjer nevarnost preži za vsakim vogalom, se toliko bolj trudi, da bi bila perfektna ženska, ki bi jo Lannisterjevi vzljubili.

#### **4.5 USODNE ŽENSKE**

Usodna ženska ali *femme fatale* predstavlja nevarno ljubimko, ki je po navadi upodobljena kot zapeljivka in celo morilka. Slednji ženski arhetip se mnogokrat znajde ujet med dolžnostjo in strastjo ali čustvi. Pod vprašanje postavlja tako moško kot tudi žensko seksualnost. Njen cilj je

premostiti izzive svojih ženstvenih kreposti. Moške goljufivo prepriča, da verjamejo njeni naklonjenosti in iskrenosti. V kontrastu z ostalimi arhetipi je usodna ženska skrivnostna, seksualno privlačna in manipulativna (Macdonald 1995, 116).

Kraljica Cersei Lannister najbolje reprezentira klasičen arhetip usodne ženske. V moško dominantnemu svetu Cersei izkoristi moč in svoje strateške vzgibe, ampak samo za svoje sebične namene. Njena številna "umazana" dejanja so rezultat sadističnih in včasih patetičnih aktov maščevanja. Na skrivaj zastrupi svojega moža in kralja Roberta Baratheona in tako odstrani zadnjo prepreko sebi in svojim potomcem na poti do Železnega prestola. Zanj je pripravljena uničiti celotno kraljestvo, če to pomeni, da bo zmagala v igri za prestol. Zahteva, da se ubije Sansinega krvovolka, ker ta ugrizne njenega sina. Eddarda Starka označi za izdajalca in ga da aretirati, kar rezultira v njegovi usmrtni. Na Železni prestol postavi svojega sociopatskega sina Joffreyja v želji, da bo lahko vladala Sedmim kraljestvom Westerosa. Svoje telo ponudi moškim, ki jih v prvi vrsti ne mara samo zato, da jih bo prepričala, da ji pomagajo uresničiti njen cilj (Frankel 2014, 88). Prek govorov o pravicah žensk in argumentiranju, zakaj bi morale one vladati, opravičuje svojo sebičnost in kruta dejanja. Cersei spregleda, kako jo njene osebne in etične pomanjkljivosti onemogočajo na poti do družbene moči, prevlade in spoštovanja (Spector 2012, 171). Ne glede na to njena moč in vpliv naraščata, celo do te mere, da si polasti linijo naslednikov, ki so produkt incestnega razmerja in znak maščevanja Robertu, ki je nikoli ni ljubil tako kot Lyanno Stark. Robert tako celo svoje življenje misli, da so Joffrey, Tommen in Myrcella njegovi otroci, medtem ko se v njih pretaka samo kri Lannisterjevih. Spectorjeva (2012, 182) v povezavi s tem ugotavlja, da so ti otroci dejansko zrcaljenje Cersei v lastni stvaritvi, pretresljivo izkazovanje nadzora in samoregulativno definirane identitete. Odličen primer je njen poizkus vladanja prek sina Joffreyja. Cersei zavrača bojevnice, kot sta Brienne in Arya, čeprav naj bi bila tudi sama bojevnica po srcu. Pritožuje se nad tem, da je ujeta v žensko telo, ker mora zaradi tega vladati prek moških in igrati vlogo zapeljivke. Z odsotnostjo moža in ljubimca se njen fokus obrne k otrokom. Ljubezen do njih je edina stvar, s katero si uspe nekoliko popraviti svoj sloves. Poleg Železnega prestola so njeni otroci zanjo najpomembnejši. V tem oziru lahko opazimo arhetip matere oziroma *Here*, saj jih obupana želi zaščititi. V kolikor bi bilo potrebno, bi Cersei ubila vse vladarje in celoten proletariat (Frankel 2014, 93). Sovraži vsakega, ki poleg nje sodeluje v politični igri. Od tod izhaja njeno ljubosumje na Margaery, ki je boljša v manipuliranju Joffreyja od Cersei. Navkljub temu zadnjo bitko dobi Cersei, ki poskrbi, da se Margaery znebi za vekomaj. Po smrti vseh otrok se Cerseiin fokus obrne samo še na Železni prestol, ki ga bo morebiti v sedmi sezoni celo zasedla, v kolikor ji tega ne bo preprečil kateri drug lik.

Najboljša prijateljica nedolžne princeze je največkrat dekle z močnejšim karakterjem. Margaery umeščamo tudi v arhetip usodne ženske. Na prvi pogled Margaery deluje kot nedolžno in prijazno dekle. V ozadju pa se skriva manipulativna zapeljivka, ki je pripravljena ubijati za svoja poželenja. Svojo ženstvenost in senzualnost uporablja za doseg svojih ciljev. Pri tem ji pomaga tudi prava mera navidezne nebogljenosti. Joffreyja prosi, naj jo nauči, kako se lovi in strelja z lokom. S tem apelira na Joffreyjevo vnemo po nasilju in jo navidezno odobrava. V Margaery ne uporablja svoje seksualnosti neposredno kot orožje, vendar se zanaša predvsem na ženske obstoječe družbene standarde, ki jih uspešno obrne v svoj prid. Za zaprtimi vrati pa skrivoma načrtuje politične spletke, s katerimi bo svoji družini prinesla več vpliva, koristi in moči. Zdi se, da Margaery ne ubija, vendar pa imajo njeni sovražniki navado, da skrivnostno umirajo okoli nje (Frankel 2014, 101). Ta skrivnostnost je značilna za usodno žensko prek katere prekrije svoje resnične namene. Margaery je bolj všečna predvsem zaradi tega, ker manipulira s slabimi ljudmi. Pri tem se osredotoča predvsem na člane hiše Lannister. V nasprotju s Cersei je Margaery vzgajala ženska, ki jo je naučila, kako si izboriti zmago s pomočjo sodišča in podložnikov. Cersei se na drugi strani brutalno odtuji od obojih. Margaery je odlična lažnivka, ki zna obrniti vsako situacijo v svoj prid. Vsak njen korak in vsaka izgovorjena beseda je natančno premišljena zaradi česar je odlična spletkarka.

#### **4.6 PROSTITUTKI**

Prostitutke se arhetipsko štejejo med negativne vidike ljubimca. Svoje seksualnosti ne sprejemajo najbolj radostno, ampak jim slednja omogoča, da izkoristi osebo. Izkoristi jo tudi za napredovanje po družbeni lestvici ali za omogočanje kakovosnejšega življenja. Najbolj negativen vidik tega arhetipa je, da ženski lik trguje zlastno telesno avtonomijo, namesto da bi jo zahtevala (Frankel 2014, 113). Seksualnost, ki jo aktivno izraža, je namenjena, da služi in ugaja moškemu, kateri si je žensko izbral sam. Prostitutka nima pravice, da bi bila oseba, ona predstavlja namreč vsoto vseh vrst ženskega suženjstva v enem (de Beauvoir 2013, 600). Arhetip prostitutke se ukvarja s strahovi, ki so povezani s preživetjem, integriteto, notranjo močjo, zvestobo in iskrenostjo. Ne ukvarja se s pogledom na prostitucijo kot na način trgovanja s telesom (Segal 2013).

V igri prestolov je ogromno prostitutk med njimi pa je le nekaj tistih, ki s svojimi uslugami zadovoljujejo višji družbeni razred. Izmed teh najbolj izstopata Shae in Ellaria Sand. Med njima je ogromno podobnosti. Njuni preteklosti sta neznani in do razkrivanja le-teh ostajata zadržani.

Njuna lika sta upodobljena kot eksotično skrivnostni in neznani objekt za moškega (Frankel 2014, 117). Ellaria je na dvoru Martellovih zaščiten s strani princa Oberyina čeprav je kurtizana. V javnosti se vede v skladu s pričakovanji družbe. Ob njenem prihodu na poroko Joffreyja in Margaery Cersei negoduje, saj ve, da je Ellaria kurtizana. Skuša ji celo preprečiti, da bi sedla za isto mizo kot ona. Cerseijin namen vsega tega je, da jo postavi na svoje mesto in ji dokaže, da se ne more kosati z njo. Čeprav Ellaria ljubi Oberyina, na nek način poskrbi, da se ga znebi skupaj s celotno dinastijo Martellovih. Njena temačna stran vzkali in želi si dominance. Njena reprezentacija temačne strani arhetipa kaže na večjo željo po družbeni moči in vplivu kot po skrbi za sočloveka. Ellaria se odloči uporabiti svojo protekcijo, moč in talent za svoje načrte, s katerimi cilja predvsem na Železni prestol. Ženski lik Ellarie reprezentira stran arhetipa, ki uporablja svoje sposobnosti predvsem za negativne stvari in s tem kaže na to, da se jo težko nadzoruje, kaj šele zmanipulira.

Shae si s prostitucijo na podoben način kot Ellaria pridobi nekaj družbene moči. Navkljub temu je njen realni položaj jasen. V kolikor bo skušala vplivati ali škodovati politikom Westerosa, je lahko ubita s strani vplivnih posameznikov. Shaein vpliv je omejen, zaradi česar morebitnih groženj in mučenja ne bi morala zatreti, kaj šele preprečiti. Tyrion sprva do nje goji striktno poslovni odnos saj ne verjame ženski, ki kot prva v njegovem življenju kaže interes zanj. Poleg tega sumi, da Shae hlina užitek, ko je z njim. Po bitki se par ponovno sreča in očitno je, da je med njima preskočila iskrica. Shae ima dober vpliv na Tyriona, saj mu vliva samozavest. Arhetipsko gledano se Shae sprašuje ali je pripravljena izdati in prodati svojo zvestobo, telo in moralo za denar in fizično preživetje. Tudi sama je imela številne pomisleke glede svojih občutij do njega, vendar je bila ljubezen in njena želja po boljšem življenju močnejša. Tako kot je usodna ženska lahko tvoja največja sovražnica ali najboljša prijateljica, to velja tudi za arhetip prostitutke. Shae postane nekakšna zaveznica in zaščitnica nedolžne Sansa. S tem prikaže likovo integriteto, pogum in vztrajnost. Poleg tega s tem zavedno prikazuje svojo vdanost in zvestobo Tyrionu, ki se je bil primoran poročiti s Sanso.

Skozi reprezentacijo arhetipa prostitutke lahko opazimo težnjo po odločitvi, ali bosta ženska lika živela svoje življenje, ki temelji na strahu in skušnjavi, da bi zapeljali svojo tarčo ter ji prodali svojo navidezno ljubezen v zameno za pridobitev prednosti v igri za prestol, ali bosta živeli z ljubeznijo, moralo in pozitivnim samovrednotenjem. Obe se najprej nagibata k prvi odločitvi, vendar Shae izstopi iz nje in se prepusti pravi ljubezni, dokler je ta v lastnem objemu ne pokonča.



## 4.7 PREROKINJA

Prerokinja, čarovnica, posrednica ali medij je arhetipsko reprezentirana kot ena izmed najbolj enigmatičnih ženskih likov v seriji. Ljudem predstavlja veliko uganko, ker je polna skrivnosti, ki jih nerada razkriva. Arhetip prerorokinje poudarja vlogo ženske kot skrivnostne figure, ki je zasidrana v srca moškim in ženskam kot neznana skrivnost (de Beauvoir 2013, 268). V *Game of Thrones* je mit prerokinje poudarjen kot predmet moške zgodbe. Pogled na žensko kot nekaj neznanega in težko razložljivega naj bi opravičevalo to, da njena nerazložljiva narava ni krivda človeka, ampak je vzrok tega njena skrivnostnost. Če njene želje in motivi nimajo smisla za moškega, potem kot ženska sploh ni mišljena, da bi jo ljudje razumeli (Frankel 2014, 128).

Melisandre kategoriziramo v slednji arhetip, saj je upodobljena kot skrivnostna ženska, ki svoje preteklosti ali motivov ne razkriva neposredno. Včasih jih zavije v kriptično uganko ali prerok, ki pa dopušča veliko prostora za interpretacijo. Njena vloga je razložiti ljudstvu skrivnostna sporočila, ki naj bi bila posredovana iz vesolja na svet Westerosa. Melisandre popelje arhetip prerokinje še korak dlje v prizoru njenega rojstva magije, kjer gola povabi moškega k ogledu. V tem dejanju prelomi tabu skrivnosti magije in rojstva kot intime, da skupaj prideta na plan. Upodobljena je kot ženska skrivnostnega izvora in spolni objekt, kot svetovalka Stannisa Baratheona, nato še kot svetovalka Jona Snowa (Frankel 2014, 128). Njeni brezbržni in neusmiljeni akti, prepleteni z morilskimi nagnenji, so na Melisandrinem dnevnem redu, kjer ni prostora za empatijo. Kot prerokinja ima zadostno količino moči, da ustvari identiteto sebstva po lastnih željah. Ker žrtvuje svoj racionalni ego, se lahko predaja poslušanju notranjih in nadnaravnih glasov v popolnem transu. Jung zapiše, da je tovrstna verska predanost pogosta pri ženskem mediju. Praviloma ne more izkoristiti svojega daru za svoje egoistične namene kar dokazuje, da je njihova sposobnost prevlada nezavednega in ne volja ega (v Molton in Sikes 2011, 274). Glasovi nezavednega so v Melisandrinem primeru poosebitev sporočil iz vesolja. Prerokinja ima tri prevladujoče temne oziroma senčne forme, skozi katere usmerja svojo moč proti uničenju, in sicer: prevara, zlobni namen in možnost resne patološke blodnje (Molton in Sikes 2011, 255). Melisandre je modrostna ženska brez znanih motivov, ki prihodnost Westerosa vidi goreti v plamenih. V mnogih pogledih bi lahko Melisandre umestiti v arhetip usodne ženske. Svojo očitno moč pridobiva z zapeljevanjem moških na podoben način, kot to počne Cersei. Kot usodna ženska poskuša preseči meje, ki jih družba zaznamuje kot sprejemljive, da bi pridobila moč, s katero bo nadzorovala svojo prihodnost. Melisandre kot bivša osiromašena in zlorabljen sužnja zdaj zapelje prevladujočega in patriarhalnega Stannisa. Zelo malo je verjetno, da bo Melisandre zmagala v igri prestolov, saj je njen lik neprimeren

tako kot Cerseijin (Frankel 2014, 133). To jo neposredno umešča v arhetip prerokinje in ne v arhetip usodne ženske, je dejstvo, da so njeni motivi in želje popolnoma skriti za razliko od Cerseijinih, ki so znani tako rekoč od prve epizode naprej. Čeprav Melisandre kaže svoje telo Gendryju in Stannisu, je to metaforično prekrito in konotira na prekritost njenih resničnih sposobnosti in načrtov. Tudi njena videnja preroških požarov v Westerosu so nam kot gledalcem prekrita. Njen ženski lik kultivira svojo skrivnostnost za pridobitev zaupanja, čaščenja in spoštovanja. Družbeno moč in vpliv pridobi s pomočjo iluzij. Melisandre ima nekakšne magične sposobnosti, ki naj bi izvirale iz amuleta, ki ga nosi okoli vratu. V eni izmed grafičnih scen rodi uničujočega otroka oziroma pošast, ki predstavlja njeno temačno stran. Ta omogoča Stannisu, da ubije svoje najbližje sorodnike. Prvobitna ženska moč Melisandre je s tem reprezentirana kot zvita, zlobna in odvrtna (Frankel 2014, 135). V seriji se Melisandre hvali s svojo inkarnacijo prek katere moškimi nakaže na njeno (spolno) prevlado in nadzor. Kot izjemno zvita prerokinja ugotovi, da se ji splača imeti demonskega otroka znotraj svojih ledij in razviti spretnosti, ki jih lahko ponudi samo ona. S tem postane neprecenljiva zaveznica in za nekatere grozovita sovražnica.

#### **4.8 HEROJSKA KRALJICA**

Arhetip herojske ženske, junakinje ali izbranke predstavlja neodvisno posameznico, ki krši zapovedi in pravila, medtem ko simultano vstopa v svet odraslosti in razsvetljenosti kot metafori sebstva (Frankel 2014, 190).

V svet brez miru, pravice in upanja vstopa Daenerys Targaryen kot rešiteljica ljudstva. Lahko bi jo umestili tudi v tip bojevnice, vendar Daenerys za razliko od njih sprejme svojo ženstveno plat in je ne potlači, temveč se nauči vrednotiti samo sebe prek lastnega ženskega spola. Svojo zgodbo prične kot trinajstletna deklica, ki jo njen brat Viserys proda dvakrat starejšemu moškemu Khalu Drogo v zameno za njegovo vojsko s katero si obeta prevzem Železnega prestola in prevlado nad Sedmimi kraljestvi. Daenerysina reprezentacija od otroške neveste do prve voditeljice Khalasarja je ena izmed bolj dramatičnih primerov ženskega jemanja moči. Ob tem naletimo na nekaj problematičnih reprezentacij. Največ prahu je dvignil prikaz posilstva v prvi in drugi epizodi, kateremu sledi zaljubljenost v posiljevalca. Takoj zatem sledi bratovo otipavanje in prisiljeno razkazovanje telesa Daariu (Frankel 2014, 148). Albone (2013) dodaja, da je od vseh ženskih likov prav Daenerys najbolj izpostavljena seksualizaciji. Njen mož jo spolno izrablja, medtem ko jo brat ustrahuje in obravnava kot šibkejše bitje, ki bi moralo služiti

svojemu prvotnemu namenu spolnega objekta. Prvotno očitna podreitev, ki se vleče skozi večji del serije, se zaključi, ko Daenerys postane bolj ozaveščena in prevzame nadzor nad lastno seksualnostjo. Pri tem se osvobodi bratovega primeža in pridobi družbeno moč kot sovladarka Khal Droga. Po njegovi smrti se osvobodi moške nadvlade in izkoristiti kot priložnost, da ustvari novo obliko vladanja, ki temelji na prostovoljni kooperaciji ter svobodi. Redefinira pomen naziva Khaleesi iz pomena priležnice in Khalovega ekvivalenta v kraljico, ki vlada moškim, katerim še nikoli prej ni vladala ženska. V istem trenutku tako izgubi mesto sovladarke in si nadene naziv kraljice ter zaščitnice ljudstva. Proti sovražnikom se naprej bori z besedami, kasneje pa tudi z ognjem zmajev. Pri tem se razlikuje od arhetipa bojevnic, ki se bojujejo z orožjem. S tem postane posebitev lastnosti obljubljenega junaka, ki ga napovesta Melisandre in Illyrio Moptis. Daenerys se odloči zasesti Železni prestol, ki je pripadal njeni hiši. Pri tej odločitvi si obljubi, da bo to storila brez poroke, s pomočjo katere bi sklenila zavezništvo, s katero izmed vladajočih hiš Westerosa. Na poti do prevlade se bo maščevala vsem, ki so jo izdali. Frankelova (2013, 123) pri arhetipu herojske ženske predpostavlja, da se mora ta najprej spustiti v smrt, zato da se lahko ob ponovnem rojstvu vrne močnejša. Daenerys v tem kontekstu popolnoma poseblja arhetip herojske ženske. V želji po rešitvi moža Khala Droga preda čarovnici Mirri Maz Duur kri njunega nerojenega otroka. Mirri Maz prelomi svojo obljubo in Daenerys se je primorana soočiti s smrtjo svojega moža in otroka. Njuna smrt izčrpa vsak kanček usmiljenja iz Daenerys. Na pogrebu Khal Droga v znak maščevanja zažge čarovnico. Pri tem sama vstopi v ogenj in izgine v plamenih. Naslednje jutro se iz pepela dvigne kot kraljica in mati zmajev, ki ima sedaj vsa sredstva, da si izbori Železni prestol ter zavlada Sedmim kraljestvom. Na poti do Kraljevega pristanka, kjer se nahaja prestol, osvaja mesta in odpravlja suženjstvo. Osvobojeni sužnji ji obljubijo podporo in postanejo del njene vojske. Moč Daenerys v množici podpornikov ne sloni nujno na sili, temveč na nazorih, ki jih organizira. S tem, ko vzbuja v množicah vero v neko idejo ali bitje (v tem primeru zmaje), pomnoži, podeseteri svojo moč. Pri njih se je boj za moč poistovetil z bojem za uresničevanje idej in zasedo prestola (Ule 2009, 436). Daenerys reprezentira najbolj napreden ženski lik, ki skozi zgodbo meša ženske arhetipske vloge. Svoje sebstvo transformira iz otroške neveste in nedolžne princese v bojevnicu in nato v herojsko žensko. Poseduje tako ženstvene kot tudi možate lastnosti, ki smo jih definirali v uvodnem delu.

## 5 SKLEP

Žanr fantazije je nekoč veljal za pretežno moški teritorij, kjer so svet reševali zgolj moški junaki. Vloga žensk je bila tipizirana in zreducirana na dekleta v stiski, ki je čakalo na moškega odrešitelja in domestificirano žensko, katere primarna naloga je bila roditi moškemu dediču, ki bo po njegovi smrti prevzel njegovo mesto. Historično gledano je fantazijski žanr uporabljal ženske like kot dodatek k moški zgodbi. Ženske so tako upodabljale princeze, ki potrebujejo rešitelja, pasivne dame, gospodinje in matere, katerih vloga je roditi prestolonaslednika svojemu kralju (Jones 2012, 20). S svojo knjižno uspešnico *Pesem ognja in ledu* in po njej adaptirano serijo *Igra prestolov* George R. R. Martin spremeni status fantazije in vanjo vpelje nekaj potrebne svežine. V kontrastu Martinova visoka fantazija prihaja s številnimi zapleti, pri čemer omaja tradicionalne konvencije žanra in arhetipe. Snov črpa iz socialnega realizma in zgodovinske fikcije ter jo umešča v mračno distopijo, ki vsebuje mučenje, teror, spolno zlorabo, umor in trpljenje; elementi, ki so še kako poudarjeni v HBO-jevi adaptaciji romana. Fantazijski žanr popelje iz t. i. "piflarske" kulture v popularno (mainstream) kulturo in ga spremeni iz utopične zvrsti v temačno zgodbo, ki privablja moško in žensko občinstvo (Gjelsvik in Schubart 2016, 8).

Svet, ustvarjen izpod Martinovega peresa, ni ravno ženskam prijazen. Serija *Game of Thrones* je bila odkrito obsojana in kritizirana prav zaradi tega dejstva, vendar sezono za sezono prepušča čedalje večji delež moči ženskim likom. Ženske tako niso več reprezentirane kot nemočne žrtve, ampak pričenjajo prevzemati usodo v svoje roke. Tiste, ki so obljubile maščevanje za svoje padle družine, prihajajo na Westeros z željo po zgraditvi boljšega sveta, kot so jim ga zapustili njihovi očetje (Robinson 2016). S tem premikom se začne upoštevati ženske kot samostojni subjekt analize in ne le kot partikularni subjekt nasproti moškemu subjektu (Ule 2009, 53).

Arhetipska kategorizacija na podlagi reprezentacije ženskih likov je težko povsem natančno opredeljena zaradi subjektivne komponente, ki vsakemu posamezniku ali avtorju dopušča lastno interpretacijo. Serija *Game of Thrones* v določenih reprezentacijah ženskih likov determinirano prikazuje, da jih težko kategoriziramo v zgolj en arhetip. Pri tem seveda ne moremo posploševati in zapisati, da to velja za vse obravnavane like v tem delu. Prav tako jih ne smemo stereotipno umestiti v kategorije glede na njihovo upodabljanje ženskosti ali moškosti, ker bi pri tem naleteli na spolzka tla, saj je upodobitev tovrstnih lastnosti lahko

povsem neodvisna od spola. Natančno določitev oziroma umestitev ženskih likov v arhetipe nam otežuje predvsem njihova dvojnost. Predpostavljam, da se analizirani ženski liki ravno s tem osvobodijo pričakovanih tradicionalnih vlog in nastopijo kot neodvisne posameznice. To je tudi neposredni odgovor na prvo raziskovalno vprašanje, ki zadeva prav slednjo predpostavko. Glorii Steinem, vodji ženskega osvobodilnega gibanja v šestdesetih in sedemdesetih letih, pogosto pripisujejo citat: »*Moški bi morali dvakrat pomisliti, preden naredijo vdovstvo ženskino edino pot na oblast*« (v Frankel 2014, 88). Zdi se, da ženske like pri osvoboditvi iz pričakovanih vlog najbolj omejujejo predstavniki nasprotnega spola, ki so jih sami tja postavili. Daenerys najlepše reprezentira ta citat, saj po smrti moža odvrže naziv sovladarice Khalesarja in sama nastopi kot kraljica. Od nje se je sprva pričakovalo, da bo zvesto stala ob strani svojemu možu in ga podpirala medtem, ko bo njen brat z vojsko njenega moža skušal sestiti na Železni prestol. Kot herojska kraljica se povzpenja po družbeno-politični lestvici in se bori v igri za prestol povsem neodvisno od soproga ali svojih svetovalcev. V podporo citatu je tudi arhetipična reprezentacija Cersei. Na poti do popolne oblasti jo ovira mož, ki mu je očitno podrejena in mu nikakor ne sme ugovarjati, zato za svoj ovdoveli status poskrbi kar sama in ga zastrupi. Kljub temu, da je Cersei skrbna mati, se nam zdi, da so ji otroci tudi v napoto. Po njihovi smrti se ji dokončno odpre pot do oblasti nad Sedmimi kraljestvi in samo vprašanje je, česa vse bo zmožna v kolikor bo prevzela vajeti. Daenerys kot tudi Cersei se osvobodita tradicionalnih vlog šele po smrti svojih partnerjev in tako uspeta nastopiti kot neodvisni posameznici, ki se borita za tisto, kar mislita, da jima pripada. Po drugi strani imamo Aryo, ki že v otroštvu zavrne pričakovano vlogo, ki jo z veseljem sprejme njena starejša sestra Sansa. Prepoved in negodovanje staršev glede interesom za bojevanje nikakor ne ustavi Arye. Kvečjemu jo to še dodatno motivira, saj se zaveda, da s tem povečuje razliko med njo in Sanso. Šele ko za seboj pusti Brezobrazne može in dokončno zavrne identiteto, ki si jo je pri njih konstantno spreminjala, ter si ponovno nadane ime Arya Stark iz Zimišča, lahko resnično rečemo, da je odrasla in postala popolnoma neodvisna od drugih. Na primeru žensk iz Westerosa lahko govorimo o odporu do moči, ki se pojavi zaradi zelo različnih vzrokov. Zaradi osebnih prepričanj, etikete, socialnih odnosov sta za odpor do moči (dominantnih moških) najpomembnejši dve človekovi želji: želja po svobodi in želja po neodvisnosti (Ule 2009, 352). Želja po neodvisnosti ženskih likov v danih okoliščinah v največji meri odslikava odpor do družbene moči, ki jo nad njimi izvršujejo moški liki. Posameznice se uprejo tistim, ki so si jih podredili ali želeli podretiti ter jim skušali omejiti svobodo. Ženske, ki si uspejo pridobiti neodvisnost in ubežijo moški dominanci, sedaj počenjo tisto, kar jim ugaja in uresničujejo svoje cilje brez ozira na moške. Z neodvisnostjo si pridobijo tudi samozavest. Po koncu šeste sezone

lahko v teh likih opazimo tranzicijo iz ženske, ki je nekoč predstavljala moškimi (spolni) objekt v žensko, kateri cilj je skrbeti zase ter se boriti za svoj prestol v Sedmih kraljestvih. Avtonomni ženski liki predstavljajo grožnjo moškimi likom in s tem spodkopavajo temelje družbe Westerosa. S svojo neodvisnostjo dejansko zavračajo tradicionalne vloge, ki bi jih po pričakovanjih družbe morale sprejeti.

Paradigmatsko gledano imajo avtonomne ženske, ki vladajo v seriji, pretežno tipično moške lastnosti, ki smo jih definirali v uvodnem delu naloge. Nekateri ženski liki predajo dovršen del svoje ženskosti. Primer sta Cersei in Arya, ki dejansko sovražita, da sta ženski, saj sta mnenja, da ju njun spol ovira na poti do uspeha. Drugačna pa je Daenerys, ki poleg tega, da skozi zgodbo tranzira iz enega arhetipa v drugega, meša tako lastnosti moškosti kot ženskosti. Menim, da s tem nakazuje na zametke alternativnega narativa v žanru fantazije, ki predstavlja določene lastnosti spolov ne glede na svojo pripadnost enemu izmed teh.

Drugo raziskovalno vprašanje zadeva način, na katerega ženske uporabljajo svojo seksualnost kot instrument oziroma sredstvo za pridobitev ali ohranitev družbene moči, ki jim je po zakonu odvzeta. Sredstvo moči je v obravnavani seriji lahko vse, kar lik lahko uporabi, da doseže svoj cilj oziroma podrejanje drugih dejavnikov ali oseb. Cersei v eni izmed epizod celo izjavi, da solze niso edino žensko orožje, saj se najboljša nahaja med njenimi nogami. Seksualno dominante ženske niso ravno liki ali karakteristika le-teh, ki bi jo pričakovali v seriji. Arhetip usodne ženske je reprezentiran kot tisti, ki naj bi uporabljal in izrabljal svojo seksualnost ter zapeljivost za izpolnitev svojih načrtov. V seriji pa najbolj eksplicitno svojo seksualnost uprizarja in uporablja Melisandre, ki je umeščena v arhetip prerokinje. Melisandre svetuje in pomaga Stannisu Baratheonu zasesti prestol ter mu obljubi seks. Posledica spolnega odnosa med njima je rojstvo demona, ki ubije sovražnike. Melisandre izrablja svojo seksualnost in zapeljivost kot metodo nadzora nad moškimi. Svoje privlačnosti se odlično zaveda in jo uporablja, da dobi, kar si želi. Prek tega si zagotovi tudi zvestobo moških, ki jo obkrožajo. Pleme Daenerysinega moža obravnava ženske kot sužnje, zaradi česar jim ne izkazuje pretiranega spoštovanja. Daenerys si pridobi možovo spoštovanje potem, ko prevzame nadzor v postelji. Khal Drogo se nato zaljubi vanjo in jo prične obravnavati kot sebi enakopravno partnerko ter kraljico. Po njegovi smrti najde svojo moč, ki ji pomaga, da se izležejo trije majhni zmaji. Zdaj ima v lasti nekaj močnejšega od spolnega odnosa: zmaje, ki bruhajo ogenj in ji bodo pomagali pri vrnitvi na celino (Charves 2013). Svojo seksualnost za vzpon po družbeni lestvici uporabljata obe prostitutki, Ellaria in Shae. S tem si pridobita tudi protekcijo na dvoru s strani mož, s katerimi spita. Obenem si vsaj do neke mere zagotovita boljše življenje, o katerem sta sanjali. Ygritte uporablja svojo seksualnost bolj posredno in v želji, da prepriča Jona Snowa,

naj ne odide, saj ve, da bo to postavilo njuno razmerje na preizkušnjo. Kljub svoji zapeljivosti ji ne uspe zadržati ljubimca pred vrnitvijo na celino. Cersei se tako kot Melisandre zaveda svoje (seksualne) privlačnosti. Rezultat njenega incestnega razmerja z bratom dvojčkom so trije otroci, za katere njen mož Robert misli, da so njegovi. Kot smo že omenili v analizi ti otroci dejansko predstavljajo njen znak maščevanja nad Robertom, ki ga absolutno prezira. Če bi izvedel resnico, bi ga to pokopalo prej kakor Cerseijin strup. Z otroci si zagotovi, da bo prestolonaslednik Sedmih kraljestev stoo odstotni predstavnik hiše Lannister. Cilj njihove družbene moči je torej nadzor nad družbenimi situacijami v igri za Železni prestol in usmerjanje delovanja drugih. S pridobljeno družbeno močjo si ženski liki pridobijo možnost nadzora nad ljudmi in dogodki v bitki za prestol. Moški subjekti moči so v samozaslepljenosti z močjo uspeli spregledati trenutek, ko so se "razmerja moči" spremenila in so prav oni sami postali šibkejši člen v odnosih, situacijah in socialnem sistemu. Natančneje povedano: nosilci bivše socialne moči so bili zaslepljeni s prestižem, ki jim ga je dajal položaj moči v socialnih odnosih (Ule 2009, 312). Vprašanje, ki se na tej točki poraja, je: ali se bo razmerje moči ponovno obrnilo, ko bodo ženske postale zaslepljene z novo pridobljeno družbeno močjo, tako kot so bili njihovi predhodniki?

Želja po moči predstavlja osrednjo strukturo serije *Game of Thrones*; producira narativni okvir, ki postavlja stereotipne kulturne predpostavke o aktivni moči moških in skritih vplivih žensk. Takšna kulturna razcepitev, nanašajoča se na spol, nadaljuje znan vzorec znotraj fantazijske fikcije in narave televizije (Gjelsvik in Schubart 2016, 280). Kakor je razloženo v analizi, ženski liki postavljajo pod vprašaj binarnost fantazijskega žanra kot tudi nekatere arhetipe znotraj tega. Serija artikulira presenetljivo zavrnitev upajočih se mitologij, značilnih za epsko fantazijo. V svojem odprtem priznanju brutalnih, spolnih realnosti predfeministične srednjeveške patriarhalne družbe nasprotuje nostalgiji viteškega koda in drugim lastnostim fantazijskih fikcij (Gjelsvik in Schubart 2016, 280). Martin je v svoji zbirki romanov v ospredje zgodbe postavil močne ženske like, ki so skozi zgodbo pridobile vedno več moči. Petnajst let kasneje upodobljena serija po zapisih Martina služi družbi, katere televizijski standardi so se spremenili in ki sedaj postajajo malenkost bolj odprti za reprezentacijo sposobnih ženskih likov, ne da bi jih pretirano objektivizirali (Jones 2012, 20). Obenem odpirajo televizijski prostor za bolj kompleksne ženske like, ki niso popolnoma predvidljivi. Slednja predpostavka variira od serije do serije, saj spolne objektivizacije v celoti ne (z)moremo eliminirati. Vzorec trinajstih obravnavanih žensk dovoljuje gledalcu vpogled v raznovrstne družbene pritiske in situacije, katerim so podvržene tudi sodobne ženske v realnem svetu. Vsak ženski lik upodablja določne arhetipe oziroma arhetipske značilnosti in se spopada s svojimi edinstvenimi življenjskimi

preizkusi ter ovirami, ki skušajo ogroziti njihov položaj in družbeno moč ali vpliv (Jones 2012, 20).

Igra prestolov se z zadnjo sezono "pokesa" za preteklo obravnavanje žen, kar serijo naredi še toliko bolj zanimivo. Spremembe v razmerju družbene moči končno omogočijo ženskam priložnost za vladanje in morda to celo vodi v zasedbo Železnega prestola in prevlado nad celotnim Westerosom. Poleg tega ženske šele, ko so vsi moški liki ubiti, prevzamejo vodenje bitke. Ali bodo pri tem uspešne, seveda še ni povsem znano. "*Valar Morghulis*" v prevodu pomeni, da morajo vsi moški umreti, ničesar pa pri tem ne pove o ženskah (Di Placido 2016).

## 6 LITERATURA

1. Albone, Hannah. 2013. *Women, Sex, Exploitation and Empowerment. Vol 1: Daenerys Targaryen*. Dostopno prek: <http://hjalbonemedia.wordpress.com/2013/06/24/game-of-thrones-essay-collection-women-sex-exploitation-and-empowerment-volume-1-daenerys-targaryen/> (14. maj 2017).
2. Barker, Chris. 2000. *Cultural Studies: Theory and Practice*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications.
3. Bolen, Jean Shinoda. 2004. *Goddesses in Every woman*. New York: Quill.
4. Bradshaw, Sally in Lance Storm. 2013. Archetypes, symbols and the apprehension of meaning. *International Journal of Jungian Studies* 5 (2): 154–176.
5. Calogero, Rachel in John Jost. 2011. Self-Subjugation among Women: Exposure to Sexist Ideology, Self-Objectification and the Protective Function of the Need to Avoid Closure. *Journal of Personality and Social Psychology* 100 (2): 211–228.
6. Charves, Erica A. 2013. *Game of Thrones is an Excellent Lesson in Patriarchy, Sex and Power*. Dostopno prek: <https://www.bitchmedia.org/post/game-of-thrones-is-an-excellent-lesson-in-patriarchy-sex-and-power> (21. maj 2017).
7. Clapton, William in Laura J. Shepherd. 2016. Lessons from Westeros: Gender and power in Game of Thrones. *Politics* 37 (1): 1–14.



8. Crawford, Mary. 1995. *Talking difference: On gender and language*. Thousand Oaks, CA: Sage.
9. De Beauvoir, Simone. 2013. *Drugi spol*. Ljubljana: Krtina.
10. Di Placido, Dani. 2016. *The Strong Women Dominating Game Of Thrones*. Dostopno prek: <https://www.forbes.com/sites/danidiplacido/2016/06/08/the-strong-women-dominating-game-of-thrones/#4926782c8313> (22. november 2016).
11. Dockterman, Eliana. 2015. *Game of Thrones' Woman Problem Is About More Than Sexual Assault*. Dostopno prek: <http://time.com/3917236/game-of-thrones-woman-problem-feminism/> (25. november 2016).
12. Downing, Christine. 1991. *Mirrors of the Self: Archetypal Images That Shape Your Life*. New York: St. Martin's Press.
13. Enns, Carolyn. 1994. Archetypes and Gender: Goddesses, Warriors and Psychological Health. *Journal of Counseling and Development* 73 (2): 127–133.
14. Ferreday, Debra. 2015. Game of Thrones, Rape Culture and Feminist Fandom. *Australian Feminist Studies* 30 (5): 21– 36.
15. Frankel, Valerie E. 2013. *Winning the Game of Thrones: The Host of Characters and their Agendas*. New York: LitCrit Press.
16. --- 2014. *Women in Game of thrones: power, conformity and resistance*. North Carolina: McFarland & Company, Inc.
17. French, John R. in Bertram H. Raven. 1971. *Current Perspectives in Social Psychology*. London: Oxford University Press.
18. Game of Thrones Wiki. 2016. *Game of Thrones Wiki*. Dostopno prek: [http://gameofthrones.wikia.com/wiki/Game\\_of\\_Thrones\\_Wiki](http://gameofthrones.wikia.com/wiki/Game_of_Thrones_Wiki) (28. december 2016).

19. Gill, Rosalind. 2007. Postfeminist media culture: Elements of a sensibility. *European Journal of Cultural Studies* 6 (10): 147–166.
20. Gillian, Carol. 1982. *In a different voice*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
21. Gjelsvik, Anne in Rikke Schubart. 2016. *Women of Ice and Fire: Gender, Game of Thrones and Multiple Media Engagements*. New York: Bloomsbury Publishing.
22. Goffman, Erving. 1976. *Gender advertisements*. New York: Harper & Row.
23. Gorenc, Boštjan. 2015. Igra prestolov. *Mladina*, 3. maj. Dostopno prek: <http://www.mladina.si/157105/igra-prestolov/> (1. marec 2017).
24. Hall, Stuart. 2004. Delo reprezentacije. V *Medijska kultura: kako brati medijske tekste*, ur. Breda Luthar, Vida Zei in Hanno Hardt, 33–97. Ljubljana: Študentska založba.
25. *HBO Igra prestolov*. Dostopno prek: <http://www.hbo.si/series/igra-prestolov/> (7. februar 2017).
26. Henderson, Danielle. 2014. Game of Thrones: too much racism and sexism – so I stopped watching. *The Guardian*, 29. april. Dostopno prek: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2014/apr/29/game-of-thrones-racism-sexism-rape> (15. maj 2017).
27. Hirschman, Elisabeth. 2002. Metaphors, archetypes, and the biological origing of semiotics. *Semiotica* 142 (1–4): 315–346.
28. Hrženjak, Majda, Ksenija H. Vidmar, Zalka Drglin, Valerija Vendramin, Jerca Legan in Urša Smukavc. 2002. *Njena (Re)kreacija*. Ljubljana: Mirovni inštitut.
29. Jacoby, Henry. 2012. *Game of Thrones and Philosophy*. New York: John Wiley & Sons.
30. Jones, Rebecca. 2012. A Game of Genders: Comparing Depictions of Empowered Women between A Game of Thrones Novel and Television Series. *Journal of Student Research* 1 (3): 14–21.

31. Jung, Carl Gustav. 1921 *Collected works vol. 6*. London: Routledge & Kegan Paul
32. --- 1936. *Collected works vol. 9*. London: Routledge & Kegan Paul.
33. --- 1939. *Collected works vol. 9*. London: Routledge & Kegan Paul.
34. --- 1947. *Collected works vol. 8*. London: Routledge & Kegan Paul.
35. --- 1995. *Arhetipi, kolektivno nezavedno, sinhroniciteta*. Maribor: Katedra.
36. --- 1996. *Religija in psihologija*. Ljubljana: Nova revija.
37. --- 2003. *Človek in njihovi simboli*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
38. --- 2014. *Collected works vol. 9*. London: Routledge & Kegan Paul.
39. Kalnova, Svetlana in Mark Hamilton. 2008. *The Effect of Image Features on the Activation of Archetypes*. Dostopno prek: <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.2190/IC.33.3.b?journalCode=icaa> (14. marec 2017).
40. Kaplan, Ann. 1990. *Issues in Feminist Film Criticism*. Bloomington: Indiana University Press.
41. Kramarae, Cheri. 1981. *Women and men speaking*. Rowley, MA: Newbury House.
42. Lah, Katja. 2008. Reprezentacija ženske – umetnice v sodobnem slovenskem romanu (Dekleva: Pimlico, Bojetu: Ptičja hiša). *Filološke pripombe 2* (2). Dostopno prek: <http://philologicalstudies.org/dokumenti/2008/vol2/2/8.pdf> (5. april 2017).
43. Lakoff, Robin. 1975. *Language and woman's place*. New York: Harper & Row.
44. MacDonald, Myra. 1995. *Representing Women: Myths of Femininity in the Popular Media*. New York: St. Martin's Press.
45. Martin, R. R. George. 1996. *A Game of Thrones*. New York: Bantam Books.
46. --- 1998. *A Clash of Kings*. New York: Bantam Books.

47. --- 2000. *A Storm of Swords*. New York: Bantam Books.
48. --- 2005. *A Feast for Crows*. New York: Bantam Books.
49. --- 2011. *A Dance with Dragons*. New York: Bantam Books.
50. Molton, Mary D. in Lucy A. Sikes. 2011. *Four Eternal Women: Toni Wolff Revisited – A Study in Opposites*. Carmel: Fisher King Press.
51. Mulhall, Elizabeth. 2013. *The fans doth protest too much, methinks: Is Game of Thrones Truly Feminist?* Dostopno prek: <http://literatico.com/features-and-opinion/the-gender-card/the-fans-doth-protest-too-much-methinks-is-game-of-thrones-truly-feminist> (19. maj 2017).
52. Oakley, Ann. 2000. *Gospodinja*. Ljubljana: Založba.
53. Papadopoulos, Renos K. 2006. *The Handbook of Jungian Psychology: Theory, Practice and Applications*. London: Routledge & Kegan Paul.
54. Pearson, Carol S. 1991. *Awakening the Heroes Within*. San Francisco: Harper San Francisco.
55. Philips, Nickie D. 2016. *Beyond Blurred Lines: Rape Culture in Popular Media*. Maryland: Rowman & Littlefield.
56. Pratt, Annis. 1981. *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
57. Rhiannon. 2013. *Game of Thrones: Not the Women They Were Before*. Dostopno prek: <https://www.feministfiction.com/2013/05/23/game-of-thrones-not-the-women-they-were-before/> (27. april 2017).
58. Robinson, Joanna. 2016. *Game of Thrones: How Women Went from Victims to Conquerors*. Dostopno prek: <http://www.vanityfair.com/hollywood/2016/06/game-of-thrones-winds-of-winter-recap-finale-women-power> (21. maj 2017).

59. Rothenbuhler, Eric W. 2016. *Ritualno komuniciranje: od vsakdanje konverzacije do medijsko posredovane ceremonije*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede in Znanstvenoraziskovalni center SAZU.
60. Segal, Inna. 2013. *The Prostitute Archetype: Connecting to Fears Around Survival*. Dostopno prek: <http://innerself.com/content/personal/happiness-and-self-help/life-changes/8870-the-prostitute-archetype-connected-to-fears-around-survival.html> (20. maj 2017).
61. Spector, Caroline. 2012. Power and Feminism in Westeros. V *Beyond the Wall: Exploring George R. R. Martin's A Song of Ice and Fire*, ur. James Lowder, 176–177. Dallas: BenBella Books.
62. Stankovič, Peter. 2002. Kulturne študije. V *Cooltura: uvod v kulturne študije*, ur. Aleš Debeljak, Peter Stankovič, Gregor Tomc in Mitja Velikonja, 7–38. Ljubljana: Študentska založba.
63. Švab, Alenka. 2002. Divided we stand. V *Cooltura: uvod v kulturne študije*, ur. Aleš Debeljak, Peter Stankovič, Gregor Tomc in Mitja Velikonja, 97–215. Ljubljana: Študentska založba.
64. Ule, Mirjana. 2009. *Socialna psihologija : analitični pristop k življenju v družbi*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
65. Verša, Doroteja. 1996. *Medijska podoba spolov*. Ljubljana: Vlada Republike Slovenije, Urad za žensko politiko.