

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Veronika Zakonjšek

**Ameriške filmske ustvarjalke: feminističen izziv družbeni hegemoniji ali ohranjanje  
statusa quo?**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2015

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Veronika Zakonjšek  
Mentor: red. prof. dr. Peter Stanković

**Ameriške filmske ustvarjalke: feminističen izziv družbeni hegemoniji ali ohranjanje  
statusa quo?**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2015

# HVALA

Staršema in sestri, za dolgoletno spodbujanje, razumevanje, potrpežljivost in stanje ob strani,

Evi, za prijateljstvo, navdihujoče pogovore in motivacijo,

Izi, za brezpogojno pasjo ljubezen,

in mentorju, dr. Petru Stankoviću, za zaupanje in nasvete, ki so sooblikovali to nalogo.

Ter filmom,

ki mi vztrajno širijo obzorja in odpirajo vrata v nove svetove.

## **Ameriške filmske ustvarjalke: feminističen izziv družbeni hegemoniji ali ohranjanje statusa quo?**

Namen diplomskega dela je skozi zgodovino feministične filmske teorije in diskurzivno analizo sodobnih filmov ženskih avtoric ugotoviti, ali tovrstni filmi uspešno izzivajo in preizprašujejo družbeno hegemonijo, ki sloni na ideologiji belega, buržujškega patriarhata, ali pa nenazadnje le še dodatno utrjujejo vladajočo hegemonsko pozicijo in prispevajo k ohranjanju statusa quo, s tem ko v filmskih reprezentacijah kontinuirano spregledujejo rasne oziroma etnične manjšine, pripadnike delavskega razreda, ter domala vse spolne identitete in usmerjenosti, ki izstopajo iz heteronormativnega okvirja. Diplomsko delo tako poskuša osvetliti trenutno podrejeno pozicijo, ter kreativne in karijerne možnosti še vedno močno podprezentiranih ameriških filmskih ustvarjalk v moško dominirajoči filmski industriji, kakor ima namen opozoriti tudi na (še zdaleč ne dovolj progresivno in raznoliko) reprezentacijo žensk, ki smo je v njihovih filmih, nastajajočih pod vplivom in v sodelovanju z zatiralskim patriarhatom filmske industrije, deležni.

**Ključne besede:** film, feminizem, filmske ustvarjalke, hegemonija, Hollywood.

## **American female filmmakers: feminist challenge to social hegemony or preservation of the status quo?**

The purpose of this thesis is to determine, through the history of feminist film theory and with discourse analysis of contemporary women-directed films, whether these films successfully challenge and question social hegemony that is based on the ideology of white, bourgeois patriarchy, or do they only further strengthen the dominant hegemonic position and contribute to preservation of the status quo, since they continuously overlook all racial (or ethnical) minorities, representation of working-class people, and sexual identities and orientations that do not fit into the heteronormative framework. This thesis, therefore, tries to illustrate a current situation, as well as creative and career opportunities of women filmmakers in male-dominated American film industry, where they remain strongly underrepresented, while it also aims to pointing out (not nearly enough progressive and diverse) representations of women that we are exposed to in their films, which are mainly produced under the influence and in collaboration with the oppressive patriarchy of the film industry.

**Keywords:** film, feminism, women filmmakers, hegemony, Hollywood.

## KAZALO

1 UVOD .....	6
2 FILM IN IDEOLOGIJA.....	8
3 FEMINISTIČNA FILMSKA KRITIKA .....	9
3.1 Psihoanaliza, Laura Mulvey in vzpostavljanje ženske kot Drugega .....	9
3.2 Skozi prizmo belosti: spregledovanje rasnih oziroma etničnih manjšin .....	11
3.3 Ženski film in razred: nezmožnost preseganja buržjujskega individualizma .....	14
3.4 Ženske in spolnost: pogled izven heteronormativnega okvirja .....	18
4 FILMSKA INDUSTRIJA IN VPRAŠANJE ŽENSKEGA GLASU .....	20
4.1 Bechdel test: feministično orodje ali del problema? .....	22
5 ANALIZA: RASA, RAZRED IN HETERONORMATIVNOST V ŽENSKIH FILMIH .....	24
5.1 Nicole Holofcener .....	26
5.2 Lisa Cholodenko.....	28
5.3 Lynn Shelton .....	31
5.4 Sam Taylor-Johnson.....	32
6 ZAKLJUČEK.....	35
7 LITERATURA.....	37

## 1 UVOD

Ženske filmske ustvarjalke že zadnjih nekaj let uživajo vedno več medijske pozornosti, a med širšo populacijo kljub temu ostajajo skoraj popolnoma nepoznane, praktično nevidne, njihova dela pa (vsaj izven ozkih cinefilskih krogov) vse pre pogosto spregledana. Tako niti ni bilo pretirano presenetljivo, da so vprašanju o priljubljenih ameriških režiserjih, ki sem ga v zadnjih mesecih zastavljala prijateljem in znancem, sledili skoraj povsem enaki odgovori: Martin Scorsese, Quentin Tarantino, brata Coen, Paul Thomas Anderson, David Fincher; med tistimi, ki občasno z užitkom pogledajo tudi kakšen (malenkost bolj) artističen film, pa so v debato zašla še imena, kot so David Lynch, Wes Anderson in izjemoma celo Terrence Malick. A že ob naslednjem vprašanju: »Kaj pa ženske režiserke?«, sem naletela na prazne poglede; več kot očitno je bilo, da ne poznajo praktično nobene (vsaj ne ameriške) filmske ustvarjalke. Po daljšem razmisleku je večino le spreletelo vsem poznano ime: Sofia Coppola, ki kot ena redkih sodobnih ženskih filmskih *auteurjev* uživa domala univerzalno prepoznavnost; vendar se je pri njej celotna debata praviloma po hitrem postopku zaključila. In to, da se v ameriški »tovarni sanj« med glavna režiserska in scenaristična imena ne uspe prebiti niti eni ženski, katere ime bi se gledalcem zdelo vredno vtisniti v spomin, se večini ni zdelo prav nič nenavadnega ali problematičnega. »Žensk ta aspekt filma verjetno pač ne zanima v enaki meri,« se je vse pre pogosto glasil njihov (zdravorazumski) odgovor; kar pa seveda ne drži, kakor nam pokaže že najbolj bežen pregled populacije, vpisane na priznane ameriške filmske šole, kjer ženske praktično brez izjeme zasedajo vsaj polovico vpisnih mest (Ogilvie 2015). Opozorjanje na podreprezentiranost oziroma pomanjkanje žensk v filmih (kot tudi za filmskimi kamerami) sicer postaja iz leta v leto pogostejše in ostrejšje in tako v filmskih medijih ni nič pretirano novega - a v končni fazi še vedno ni dovolj odmevno, da bi se dotaknilo tudi občasnih kinematografskih obiskovalcev, ki se povsem prereditko vprašajo, zakaj so v kinu vedno znova deležni le moškocentričnih zgodb in ki se praktično nikoli ne obregnejo ob stereotipno (pogosto tudi objektivirano, fetišizirano) reprezentacijo (stranskih, z moškimi glavnimi likom definiranih) žensk.

Kot posledica kritik, do katerih prihaja med določenim segmentom filmskih kritikov, pa feminizem v zadnjih letih vendarle postaja vse bolj popularna beseda, s katero se identificira vedno večji delež (predvsem, ampak seveda ne izključno) ženske populacije v ameriški filmski industriji. A kritike ostajajo omejene na zelo ozek spekter ženske problematike (kot sta pomanjkljiva reprezentacija ženskih likov in ageizem, kateremu so podvržene predvsem igralke nad štiridesetim letom starosti), medtem ko večina ostalih, prav tako pomembnih, če

ne celo ključnih problemov (ki se nanašajo na marginalizirane družbene skupine in kot takšne seveda izstopajo iz belskega, buržjuškega heteronormativa) ostaja nenaslovljenih, neproblematiziranih, in tako kontinuirano povsem spregledanih (sem seveda spada podreprezentacija žensk iz rasnih in etničnih manjšin, žensk, ki ne živijo privilegiranega življenja srednjega ali višjega razreda, ter žensk, ki izstopajo iz heteronormativnega okvirja, tj. lezbijk, biseksualk in nenazadnje transseksualk, katerih reprezentacija je v filmih skoraj povsem odsotna) (Smith in drugi 2014).

V pričujočem diplomskem delu se bom tako v prvi vrsti ukvarjala s feministično kritiko ameriškega filma, ki se osredotoča na pomanjkanje ženskih likov in neenako reprezentiranost žensk v filmskih ekipah, tj. na problematične zaposlovalne prakse, ki ženskim filmskim ustvarjalkam preprečujejo (ali vsaj zelo otežujejo) vstop v svet režije, scenaristike, produciranja ipd. Vendar pa sem si v končni fazi raziskovalno temo zastavila nekoliko širše; zanimalo me bo namreč predvsem vprašanje, ali niso vendarle tudi ženske, ki se jim je kot družbeno strukturirani manjšini (ki je rezultat dolgoletnega preprečevanja ženskega vstopa v javno, profesionalno sfero) nekako uspelo prebiti v moško dominirajočo filmsko industrijo, izključujoče in nesolidarne do (ženskih pripadnic) marginaliziranih družbenih skupin? Tekom diplomske naloge bom tako poskusila ugotoviti, ali ženske filmske ustvarjalke v ameriški filmski produkciji v določeni meri vendarle stremijo k feminističnemu (in s tem seveda vedno tudi ideološkemu) izzivanju in izpodbijanju hegemonškega družbenega sistema (v kolikor imajo za kaj takšnega sploh realne možnosti), ali pa nenazadnje skozi svoja dela vedno znova le reproducirajo in potrjujejo že uveljavljen *status quo*.

Žensko filmsko polje znotraj ameriške filmske produkcije (katerega sem trmasto raziskovala zadnjih sedem mesecev) bom tako skozi diskurzivno analizo filmov in opiranjem na semiologijo razširila preko vsem poznane Sofie Coppole, pri čemer bo moj fokus predvsem na štirih režiserkah, ki so bile v zadnjih petih letih deležne širše prepoznavnosti, njihovi filmi pa večjih (svetovnih) finančnih uspehov in med katere uvrščam Nicole Holofcener, Lise Cholodenko, Lynn Shelton, ter (po rodu sicer britansko) Sam Taylor-Johnson. Analiza bo stremela predvsem k predstavitvi in reflektirani obravnavi njihovih reprezentacij rasnih in etničnih manjšin, neprivegiranega življenja delavskega razreda in žensk, ki izstopajo iz (na patriarhalni, konservativni ideologiji slonečega) heteronormativnega okvirja; tj. reprezentacij različnih realnosti in aspektov žensk in ženskosti v njihovih filmih, ki s svojim ideološkim nabojem bodisi izzivajo ali pa reproducirajo družbeno hegemonijo vladajočega razreda.

## 2 FILM IN IDEOLOGIJA

Ljudje na filmsko umetnost pogosto gledajo kot le še na enega izmed načinov preživljanja prostega časa in sprostitve ob koncu napornega delovnega dne; ob tem pa spregledajo, kako nas film (z družbeno ideologijo, ki nam jo subtilno podaja v svojem tekstu) pomembno oblikuje kot državljane, pripadnike določene etničnosti, družbenega razreda, spolne identitete in usmerjenosti, kakor nenazadnje oblikuje tudi naše vrednote, verovanja in prepričanja, ki jih sprejmemo za svoje; edine pravilne in resnične (kot nekaj, česar se ne preizprašuje, v kar se ne dvomi, kar je univerzalno in nespremenljivo). Film je torej, kot produkt, ki nastane znotraj specifičnega ekonomskega sistema, t.i. materialni produkt (v našem primeru kapitalističnega) sistema; kot takšen pa je kakopak vedno tudi ideološki produkt sistema, v katerem je nastal. To pa pomeni, da je vsak film v svojem bistvu političen, saj je povsem determiniran z ideologijo družbe, znotraj katere je nastal (Comolli in Narboni 2000, 197).

»Ideološki aparat države prispeva k nezavednemu oblikovanju posameznikov tako, da jih interpelira kot določeno vrsto subjektov in jih poziva, da prevzamejo »ustrezno« vlogo v družbi. Posamezniki so tako kot družbeni subjekti interpelirani na subtilne in večinoma nezaznavne načine, ki v njih podpihujejo iluzijo, da so konsistentni, racionalni in svobodni človeški akterji« (Althusser v Robertson Wojcik 2007, 538). »Vsi ideološki aparati države, ne glede na to, kakšni so, prispevajo k istemu rezultatu: k reprodukciji produkcijskih razmerij, tj. kapitalističnih razmerij eksploatacije. Vendar pa vsak izmed njih k temu prispeva na svoj način: medtem ko politični aparat podreja individuume državni politični ideologiji, informacijski in kulturni aparat preko dnevnega tiska, literature in filmov, državljane opremljata z ustreznim odmerkom nacionalizma, šovinizma, liberalizma in moralizma« (Althusser 2000, 80). »V ideologiji tako ni predstavljen sistem realnih razmerij, ki vladajo nad eksistenco individuumov, pač pa imaginarno razmerje teh individuumov do realnih razmerij, v katerih živijo« (Althusser 2000, 90). »In tako kot nikoli ne preneha razredni boj, tudi nikoli ne preneha boj vladajočega razreda, da bi poenotil obstoječe ideološke elemente in oblike, kar pomeni da je funkcija ideoloških aparatov države predvsem v tem, da vbijajo v glave vladajočo ideologijo zato, ker se tej ideologiji nekaj upira« (Althusser 2000, 115); in ravno filmski jezik je eden od mehanizmov, ki konstituira to ideologijo, saj reproducira (imaginarni) svet, kakršnega nato (prefiltriranega skozi ideologijo) izkušamo v realnosti (Comolli in Narboni 2000, 189).

Seveda na tem mestu ne gre spregledati koncepta hegemonije Antonia Gramscija, ki trdi, da se »kulturalna prevlada oziroma vodstvo ne dosega z močjo ali nasiljem, temveč je



zagotovljena s soglasjem tistih, ki si jih podreja. Podrejene skupine tako soglašajo z vladajočim razredom, ker sprejemajo njihov pogled na svet kot edini pravilen, resničen, kot glas razuma« (Robertson Wojcik 2007, 541). Uveljavljanje moči na takšen način postane decentralizirano, hkrati pa vedno močnejše povezano s kulturno sfero. Popularne kulturne forme, kamor bržkone spada tudi film, ki se za avtoriteto ozirajo v tradiciji, namesto v sodobni realnosti (kar v primeru ameriškega filma, ki ga upravljajo filmski studii v lasti konservativnih finančnih mogotcev, vsekakor drži), pa tako praktično vedno sodelujejo v kompleksni reprodukciji kulturnega konservativizma, statusa *quo* in vladajoče hegemonije (Chambers 2000, 273). Vendar Gramsci, ki vidi hegemonijo kot produkt kompleksnih pogajanj in usklajevanj interesov; kot nekaj, kar je mogoče ohranjati le z neprekinjenim procesom soglasja, hkrati poudarja, da si je na neki točki vendarle mogoče zamisliti upor. V nasprotju s teorijami o ideologiji od »zgoraj navzdol«, ki subjekt reducirajo na pasivno igračo v rokah kulturne industrije, Gramsci ponuja »teorijo« od spodaj navzgor«, ki subjektu pripisuje moč, da posega v označevalne in politične sisteme, ter na ta način ustvarja spremembe in uporne svetovne nazore, ki lahko spremenijo vladajočo ideologijo« (Robertson v Wojcik 2007, 541). Vendar, kot bom poskušala pokazati v nadaljevanju diplomske naloge, ženskam znotraj kulturne, filmske sfere, še vedno ni uspelo zavzeti te uporniške pozicije, s katero bi se uprle vladajoči patriarhalni ideologiji in pripomogle k drugačni reprezentaciji žensk na filmskem platnu. Ne zmorejo namreč izvesti zadostne povezanosti med sabo, saj delujejo razkropljene in odvisne od različnih moških (sodelavcev, producentov ipd.), s tem pa seveda (vede ali nevede) kontinuirano sodelujejo pri reproduciranju vladajoče hegemonije.

### **3 FEMINISTIČNA FILMSKA KRITIKA**

#### **3.1 Psihoanaliza, Laura Mulvey in vzpostavljanje ženske kot Drugega**

»Za začetnico feministične filmske teorije velja Claire Johnston, ki je z naslanjanjem na idejo mita Rolanda Barthesa med prvimi podala strnjeno kritiko tega, kako klasični film konstruira ideološko podobo ženske, in s kritiko katere je prišlo do pomembnega teoretskega premika od razumevanja filma kot nečesa, kar zrcali realnost, k stališču, da film konstruira prav poseben, ideološki pogled na realnost« (Smelik 2007, 491). Njeno kritiko je nadaljevala Laura Mulvey, ki je s svojim revolucionarnim člankom *Vizualni užitek in pripovedni film* s psihoanalizo pojasnila, kako je nezavedno patriarhalne družbe strukturiralo filmsko formo in kako film posledično reflektira in razkriva družbeno vzpostavljene interpretacije spolnih razlik, ki kontrolirajo filmske podobe, načine gledanja in spektakla (Mulvey 2000, 239). V svoji razlagi

vizualnega užitka se naslanja na idejo skopofilije, tj. želje po videnju, ki je po Freudu eden temeljnih gonov, ki temelji na dojemanju drugih kot objektov in izpostavljanjem drugega svojemu kontrolirajočemu, radovednemu pogledu (Mulvey 2000, 240), kar Mulveyeva interpretira kot glavni razlog gledalčeve fascinacije in užitka ob gledanju drugih na filmskem platnu. »Klasični film namreč stimulira željo po gledanju tako, da integrira strukture voajerizma (do katerega pride, ko gledamo drugo osebo, situacijo ali lik kot svoj objekt) in narcisoidnosti (ki nastane ob identifikaciji s to podobo ali likom) v zgodbo in podobo« (Smelik 2007, 491). Omenjeno skopofilijo, oziroma užitek v gledanju, je nadalje analizirala na binarni osi aktivnosti in pasivnosti, ki je seveda vedno spolno zaznamovana, saj pripovedna struktura tradicionalnega filma vzpostavlja moški lik kot nosilca pogleda in aktivnega posredovalca zgodbe, medtem ko se ženski lik praviloma pojavlja v pasivni in nemočni, pogosto tudi glamurozni in seksualizirani poziciji, ter kot tak predstavlja predvsem objekt poželenja moškega lika (kot tudi gledalca, ki se v filmu identificira z moškim pogledom) (Mulvey 2000, 243–244).

V zvezi s tem Mulveyeva v svojem članku torej izpostavlja, da je »filmska identifikacija strukturirana skladno s spolno razliko, saj je reprezentacija bolj popolnega, bolj celovitega, močnejšega idealnega ega moškega junaka v ostrem nasprotju s popačeno podobo pasivnega in nemočnega ženskega lika, zaradi česar je gledalec dejavno prisiljen, da se v filmu bolj identificira z moškim, kakor pa z ženskim likom.« (Mulvey v Smelik 2007, 491) »Skozi spolno razliko sta torej dosežena dva aspekta vizualnega užitka: voajeristično-skopofilski pogled in narcisoidna identifikacija, ob čemer se obe formativni strukturi zanašata na moč nadzorovanja, ki jo ima moški lik in na objektificirano reprezentacijo ženskega lika« (Mulvey v Smelik 2007, 492).

Že Simone de Beauvoir se je tekom svoje kariere spraševala, kako je možno, da se med moškim in žensko nikoli ni vzpostavila recipročnost; da se je eden od členov uveljavil kot edini bistveni in pri tem zanikal vsakršno relativnost glede na svojega soodnosnika ter ga definiral kot čisto drugost, ob čemer ženska sploh ne poskuša izpodbijati te moške vrhovne oblasti (de Beauvoir 2013, 17). »Ženska se moškemu kaže predvsem kot spolno določeno bitje: določena je glede na moškega in se razlikuje glede nanj, ne pa on glede nanjo; ona je nebistveno nasproti bistvenega. On je Subjekt, on je Absolutno: ona je Drugi. Vendar je pomembno izpostaviti, da se noben subjekt že v začetku ne postavi kot nebistven, temveč ga kot Drugega postavlja Eno; in da pride do tega, se mora Drugi podrediti temu tujemu gledališču« (de Beauvoir 2013, 15–17). In tukaj se nam seveda postavi vprašanje, od kod ta

neprestano podrejena pozicija ženske? Dejstvo je, da »v vsakem individuu poleg hotenja, da se uveljavi kot subjekt, kar je etično hotenje, obstaja tudi skušnjava, da bi ubežal svobodi in se vzpostavil kot stvar. Takšna pot je pogubna, saj je pasivna, odtujena, izgubljena in je torej lahek plen za tujo voljo, odrezana je od transcendence in prikrajšana za vsako vrednost« (de Beauvoir 2013, 20). »Vendar pa je to hkrati netežavna pot: s to potjo se izmaknemo tesnobi in napetosti eksistence, ki bi jo avtentično pripoznali. Moški, ki žensko vzpostavlja kot Drugega, v tem smislu pri ženski naleti na globoko vsajeno pajdaštvo. Ženska se ne potrjuje kakor subjekt, ker za to nima konkretnih možnosti, ker občuti nujno povezavo, ki jo veže na moškega, ne da bi ga postavila kot sebi recipročnega, in ker ji vloga Drugega preprosto prija« (de Beauvoir 2013, 21).

*Situacijo ženske torej na poseben način definira dejstvo, da ob tem, ko je kot vsako drugo človeško bitje avtonomna, sama sebe odkriva v svetu, kjer ji moški vsiljujejo, da sebe pripoznava kot Drugega; utrditi jo hočejo v objekt in jo prepustiti imanenci, saj bo njeno transcendenco nenehno presegala druga, bistvena, suverena zavest. Temeljna drama ženske je torej v tem konfliktu med zahtevo vsakega subjekta, ki se vedno vzpostavlja kot bistveno in zahtevami določene situacije, znotraj katere je postavljena kot nebistveno (de Beauvoir 2013, 29).*

### **3.2 Skozi prizmo belosti: spregledovanje rasnih oziroma etničnih manjšin**

Afriško-Ameriška in postkolonialna feministična filmska teorija se prvič pojavi konec 80-ih let kot posledica frustracij in razočaranja zaradi pomanjkljivega in izkrivljenega upodabljanja nebelih žensk na filmskem platnu. Kritika pa je prav tako izhajala iz percepcije, da feministične filmske študije nenazadnje tudi same sledijo korakom filmov, ki naj bi jih kritizirale in povsem ignorirajo problem rasne reprezentacije, saj v svojih teorijah niso le spregledovale vprašanja upodobitve žensk različnih ras oziroma etničnosti, temveč so po mnenju rasno-orientiranih feministk s svojimi teorijami še dodatno prispevale k skoraj neobstoječemu preizpraševanju omenjene problematike. K temu naj bi najmočneje prispevala predvsem dva vidika feministične filmske kritike, in sicer njihova koncepcija, da t.i. beli feminizem govori v imenu vseh žensk, ne glede na njihove rasne, nacionalne in razredne razlike, in naslanjanje na psihoanalizo kot glavno analitično orodje, ki je problematično predvsem zaradi Freudovih teorij, ki spregledujejo nacionalne in družbene razlike (Hollinger 2012, 190). Tako Jane Gaines konec 80-ih let med prvimi opozori na popolno izključenost vprašanja rase iz filmskih teorij, ki temeljijo na psihoanalitičnem konceptu, v skladu s čimer je »zagovarjala vključitev črne feministične teorije, predvsem pa zgodovinskega pristopa k

feministični filmski teoriji, ki naj bi nam pomagal razumeti kako se družbeni spol v filmu pomembno prepleta z raso in razredom» (Smelik 2007, 499). V svoji kritiki prav tako problematizira središčnost patriarhije v feministični filmski kritiki, ki rezultira v preveliki osredotočenosti na dihotomijo med moškim in žensko in posledično v zaznavanju patriarhalnih družbenih struktur kot monolitnih in univerzalnih. Ob razumevanju patriarhije kot univerzalne namreč spregledajo vse ostale vidike družbene zatiranosti; med drugim spregledajo tudi dejstvo, da lahko ženske drugih ras v belkah vidijo večje zatiralce kot pa v črnih moških (Gaines v Hollinger 2012, 193–194).

Vendar pa Afro-Američanke rasne kritike niso v celoti prepustile belkam. Kot najvplivnejša Afro-Ameriška kritičarka se (poleg Jacqueline Bobo, katere kritika problematizira Spielbergove rasistične reprezentacije črnske populacije v filmu *The Color Purple* in preizprašuje presenetljivo pozitiven odziv, s katerim je črnsko občinstvo film sprejelo (Hollinger 2012, 197–198), ki pa sem jo na tem mestu zaradi prostorske omejenosti primorana izpustiti), v začetku 90-ih pojavi bell hooks (Hollinger 2012, 196), ki se v svojem delu o opozicijskem pogledu črnih žensk v grobem naslanja na kritiko Gainesove, ki belski segment filmskih kritikov obtožuje ignoriranja rase in pozicioniranja spola kot edinega vira zatiranja žensk, s čimer dopuščajo, da njihov psihoanalitični okvir povsem zamegli socio-zgodovinske razlike med ženskami, ter ustvarja monolitno, univerzalno kategorijo ženske, ki celoten fenomen ženskosti enači izključno z ženskostjo belke (Hollinger 2012, 196). Vendar gre hooks še nekoliko dlje od Gainesove, in sicer v dveh pogledih: kot prvo, predstavi svoj predlog pomembnega teoretičnega koncepta o opozicijskem pogledu, prav tako pa se zavzema za to, da bi bila dela Afro-Ameriških filmskih ustvarjalk deležna večje pozornosti in podrobnejše obravnave. hooks vidi izvor Afro-Ameriškega opozicijskega pogleda v sužnjelastništvu, ki je črncem prepovedoval kakršenkoli pogled, in pravico do katerega so si morali tekom zgodovine prisvojiti sami, preden so lahko začeli izzivati belsko portretiranje realnosti (hooks v Hollinger 2012, 196). Vendar pa se izborjeni opozicijski pogled pomembno razlikuje glede na spol. hooks tako ugotavlja, da je črnim ženskam v filmu zanikana pravica do pogleda, kakor tudi same zlepa niso gledane oziroma opazovane (fenomen »to-be-looked-at-ness«, ki ga v filmsko teorijo uvede Laura Mulvey v kontekstu voajerizma klasičnega filma, ki ženske določa kot nekaj, kar je treba gledati (Smelik 2007, 491), je torej rezerviran izključno za belke).

Primarna funkcija črnih žensk v filmu je tako predvsem potrjevanje belske superiornosti; njihova filmska prezenca v prvi vrsti služi temu, da krepi »to-be-looked-at-ness« belskih

zvezdnic (hooks 1993, 291). V reakciji na to hooks Afro-Ameriškim gledalkam predlaga, da sprejmejo enega od treh možnih gledalskih pozicij, in sicer, 1) da povsem zavrnejo gledanje tovrstnih filmov, saj gre pri portretiranju Afro-Američanov za napad na njihovo samopodobo, 2) da, kot ljubitelji filma, »ugasnejo« svojo kritično senzibilnost in zavrnejo kritiziranje podob, katerim so izpostavljeni na filmskem platnu in 3) da si namesto popolne izključitve kritične senzibilnosti prisvojijo opozicijski pogled in se s tem postavijo proti identifikaciji s filmsko konstrukcijo bele ženskosti kot objekta falocentričnega pogleda, s čimer zavrnejo tako povzročitelje kot žrtve tega pogleda, užitek ob gledanju pa črpajo predvsem iz dekonstrukcije filmskih podob belcev in problematiziranja negativnih podob črncev (hooks 1993, 293–295).

Med ameriški filmski ustvarjalkami, ki se v svojih filmografijah ukvarjajo z afriško in azijsko (predvsem indijsko) diasporo (ki pa seveda delujejo v neodvisnem filmskem sektorju), vendarle najdemo tudi režiserke, ki stremijo k bolj korektni in realistični reprezentaciji ženskih pripadnic različnih etničnih skupin, spolnih usmerjenosti, nacionalnosti ipd.; žensk ki se v filmih pojavljajo kot individualni subjekti in se kot takšni aktivno upirajo (sicer domala vseprisotnemu) moškemu pogledu, ki reducira ženske na pasivne, fetišizirane objekte. Cheryl Dunye, lezbijka Liberijskega rodu, se v svojih filmih ukvarja tako z vprašanjem rase kot s homoseksualnostjo, vendar kljub uspešnemu (čeprav kontroverzemu) celovečercu *The Watermelon Woman* (1996) v filmski skupnosti ne uživa prepoznavnosti, kakršno bi si zaslužila; Julie Dash je z neodvisnim filmom *Daughters of the Dust* (1991) na področje filma prodrila kot prva Afriško-Ameriška ženska, katere film je bil deležen distribucije po celotnih Združenih državah in ki je po tem neverjetnem dosežku poniknila v svet televizije in režije glasbenih spotov); ter nenazadnje Mira Nair, ki je imela od naštetih bržkone najbolj plodno kariero kot režiserka indijskega rodu, ki se v svojih filmih skoraj brez izjeme ukvarja z indijsko diasporo (glej: Ramanathan 2006).

Toda omenjene režiserke so znotraj ameriške kinematografije redke izjeme (njihove kariere pa praviloma precej krajše in bistveno manj plodne od povprečne filmografije moških režiserjev). Študija iz kalifornijske univerze USC Annenberg namreč razkriva, da so med finančno najuspešnejšimi ameriški filmi, izdanimi med leti 2007 in 2014, Afro-Američani režirali le 5.8% filmov (med katerimi je bilo 43 režiserjev in le 3 ženske), medtem ko so Azijci režirali zgolj pičlih 2.4% (od tega 18 moških in ena ženska) (Smith in drugi, 2015). Nadalje pa je Martha Lauzen (2015b) na podlagi stotih finančno najbolj uspešnih filmov preteklega leta ugotovila, da je bilo belih ženskih likov kar 74%, medtem ko so Afro-

Američanke predstavljale skromnih 11%, Latino-Američanke 4% (kar je še posebej problematično, če upoštevamo dejstvo, da Latino-Američani predstavljajo že skoraj 20% celotne ameriške populacije) (Statista 2015), Azijatke porazne 3%, medtem ko je kar 4% žensk upodabljalo nečloveške like (Lauzen 2015b), kar v grobem pomeni, da je procent vesoljk v ameriškem filmu povsem enak deležu druge največje etnične skupine severno-ameriškega kontinenta.

Čeprav Lauzenova hkrati ugotavlja, da se spolno stereotipiziranje v zadnjem letu ni prav nič opazno izboljšalo, saj so ženski liki še vedno občutno mlajši od svojih moških soigralcev, njihova naracija pa skoraj brez izjeme fokusirana na zasebno življenje (za razliko od moških vlog, katerih glavni identifikacijski faktor je njihovo poslovno življenje, kariera) (Lauzen 2015b), pa bi bilo zanimivo videti študijo, ki bi se podrobneje fokusirala tudi na stereotipne reprezentacije, ki jih najdemo znotraj specifičnega spola; tj. na konstantno spregledovanje ženskih pripadnic etničnih manjšin v filmih belskih režiserk, reprezentacije lezbijk v filmih s heteroseksualno filmsko ekipo (kar odlično ponazarja film *Kissing Jessica Stein* (2001), pod scenarij katerega sta se podpisali Heather Juergensen in Jennifer Westfeldt, ter letošnje nerodno in zadržano portretiranje homoseksualnega para v *Jenny's Wedding* režiserke in scenaristke Mary Agnes Donogue) in nenazadnje na stereotipno reprezentiranje »lenih« pripadnic delavskega razreda, čemur se bom podrobneje posvetila v študiji avtorskega filma Nicole Holofcener, *Friends with Money* (2006).

### **3.3 Ženski film in razred: nezmožnost preseganja buržujškega individualizma**

Mary Wollstonecraft je leta 1792 (ko se je v Evropi še vedno čutil pridih francoske revolucije in z njo povezanega radikalizma) v revolucionarnem, za tisti čas nepredstavlljivo kontroverznem delu *Vindication of the Rights of Women* (ki je bilo skozi dobršen del zgodovine spregledano), predstavila eno prvih političnih teorij, fokusiranih na družbeno in politično neenakost med spoloma, ki se je nanašala predvsem na neutemeljene predpostavke o »naravnih« razlikah med moškimi in ženskami, na podlagi katerih se je ženskam preprečevalo sodelovanje v javnem življenju, medtem ko se je kot individualna bitja, zmožna odločanja in sprejemanja odločitev, smatralo zgolj moško populacijo (Held 2006, 62–63). Vendar pa je njena kritika spolne delitve dela na javno in zasebno sfero ostala omejena na ženske iz srednjega razreda (Held 2006, 63), s čimer je povsem spregledala celotno žensko populacijo delavskega razreda; kar pa se v končni fazi ne razlikuje dosti od današnje (ameriške) filmske produkcije, kjer so zgodbe delavskega razreda oz. t.i. »malega človeka«, predvsem pa zgodbe o ženskih proletarkah (različnih etničnih pripadnosti in spolnih identitet) še vedno v veliki

meri neobstoječe, oziroma se praviloma pojavljajo zgolj kot ideološko orodje za promoviranje t.i. ameriških sanj. Le redke filmske ustvarjalke se ukvarjajo s perspektivo ženske realnosti, ki zajema njihov nizek socialni status, slabe in izkoriščevalske delovne pogoje in boj za preživetje v sodobni neoliberalni, potrošniški družbi, ter s tem povezanimi eksistenčnimi krizami, tj. z zgodbami, ki presegajo okvirje romantičnih zvez, prijateljskih odnosov in zgodb o materah, ženah in hčerah (tovrstnih zgodb vsekakor ne kritiziram v absolutnem smislu; vendar se mi zdi pomembno poudariti, da je biti ženska veliko kompleksnejša zadeva, ter da je potrebno preseči trenutno uveljavljen (heteronormativni) okvir reprezentacije žensk in ženskosti).

Engels kasneje v *The Origins of the Family, Private Property, and the State* prav tako uspešno nasloviti problematično dominacijo enega spola nad drugim (tj. moškega nad ženskim, pri čemer moškega enači s kapitalom in žensko s proletariatom), ter posebej poudari močno korelacijo med nadvlado moškega spola nad ženskim in pojavom privatne lastnine (v povezavi s čimer je videl prav v kapitalizmu vir seksualne eksploatacije ženskega spola) (Held 2006, 109–110). Ne gre torej toliko (ali izključno) za ignoranco ženskih režiserk in scenaristk do različnih aspektov tega, kaj pomeni biti ženska v sodobni, še vedno močno patriarhalni družbi, kot za to, da so režiserke, ki se vsemu navkljub uspejo prebiti na filmsko sceno, prisiljene prevzeti t.i. »moško« logiko delovanja. Ker gre za moško dominirano področje, so se ženske prisiljene prilagajati in pristajati na kompromise (ter občasno dovoliti tudi večje posege v svojo kreativno svobodo), v kolikor si želijo kariere v filmski industriji, ter si večinoma ne morejo privoščiti snemanja filmov, ki bi razbijali stereotipe o ženskah, rušili problematične lepote ideale in se ukvarjali z družbeno-ekonomsko podrejenostjo ženskega spola v sodobni neoliberalni družbi.

Ena najbolj prepoznavnih režiserk, ki je pristala na snemanje filmov o ženskah, kakršne jih vidijo in dojemajo moški, je bržkone Anne Fletcher s filmi kakršni so *27 Dresses* (2008), *The Proposal* (2009) in *Hot Pursuit* (2015), ter scenaristka Melissa Stack s problematičnim komercialnim hitom *The Other Woman* (2014), do neke mere pa med režiserke, ki so uspešno vstopile v moški svet filma spada tudi Kathryn Bigelow, ki je s puščanjem ženskih tematik ob strani in fokusiranjem na (propagandne) politično-vojne drame (v stilu filmov Bena Afflecka (*Argo*, 2012) in Clint Eastwooda (*American Sniper*, 2014)) postala prva (in zaenkrat tudi edina) ženska, ki je za režijo prejela nagrado ameriške Akademije. Na drugi strani taistega spektra, tj. med režiserkami, ki se kontinuirano ukvarjajo z vprašanji o ženskem družbenem položaju, predvsem pa z življenjem žensk iz socialnega dna, s t.i. velikimi zgodbami o malih

ljudeh, pa gre izpostaviti predvsem Kelly Reichardt (brez dvoma trenutno najboljšo v neodvisnem sektorju delujočo ameriško režiserko), Debra Granik (ki je, verjetno ravno zaradi dejstva, da se njeni filmi ukvarjajo z revščino in bedo ameriškega (belskega) delavskega razreda, v zadnjih enajstih letih uspela posneti zgolj dva celovečerca; ob čemer je s svojim drugim celovečercem, *Winter's Bone* (2010), med največje zvezde Hollywooda izstrelila Jennifer Lawrence, sama pa ostala praktično brez nadaljnjih projektov) in Laurie Collyer (katere skromna filmografija pa teži k nekoliko preveliki dramatizaciji vsakdanjega življenja delavskega razreda).

Kadar pa do feminističnih del, ki sicer vseprisotno moškocentrično filmsko naracijo obračajo na glavo, vendarle pride tudi znotraj popularnega filma (ob čemer gre večinoma za neodvisne produkcije, ki se jim zaradi dobre kritiške sprejetosti na festivalih uspe prebiti do širše distribucije, in tako zaiti tudi do mainstream kinematografov in občinstev), pa v njih vseeno najdemo določene (in presenetljivo vsem skupne) pomanjkljivosti. Filmski prvenec *Tiny Furniture* (2010) je Leni Dunham predstavljal odskočno desko za nadaljnje razvijanje (v filmu načetih tem) v HBO televizijski seriji *Girls*, ki jo je po mnenju mnogih kritikov povzdignila v glas današnje 20-nekaj generacije, medtem ko celovečerec Gillian Robespierre, *Obvious Child* (2014), predstavlja redko videno »žensko komedijo«, ki se z duhovitim in pozitivnim pristopom loteva problematike splava. Potem je tukaj film *Bridesmaids* (2011), ki presenetljivo velja za prelomen film, ki je javnosti uspel pokazati, da znajo biti tudi ženske smešne. V podoben rang filmov lahko bržkone uvrstimo tudi *Bachelorette* (2012), nazadnje pa ne gre izpustiti letošnjega »feminističnega« hita *Trainwreck* (2015), katerega filmska premisa se vrti okoli (domnevno) močnega in emancipiranega ženskega lika. Čeprav gre pri vseh naštetih filmih izpostaviti kompleksne ženske like, pri katerih je fokus predvsem na njihovem osebnem (nekoliko zmedenem, iščočem se) življenju in kjer so v ospredje kot ključni del ženskega vsakdana praktično brez izjeme postavljena ženska prijateljstva (in ne romantične (heteroseksualne) zveze), pa gre hkrati pri vseh likih za univerzitetno izobražene belke srednjega ali višjega razreda, ki imajo (v primeru, da se same soočajo s finančnimi težavami ali brezposelnostjo) za sabo močno finančno zaledje svojih staršev. Navsezadnje pa tudi med stranskimi ženskimi liki ni najti pripadnic etničnih manjšin ali delavskega razreda; praktično vse prihajajo iz premožnih in visoko izobraženih družin, ki jim omogočajo, da v svojih poznih dvajsetih ali tridesetih letih še vedno oblikujejo in preizprašujejo svojo identiteto, ugotavljajo kdo pravzaprav so in k čemu v življenju stremijo, ter se zlepa niso prisiljene ustaliti pri prvi ponujeni zaposlitvi, ker bi bile eksistenčno odvisne od svojih



dohodkov. Pri razlagi tega fenomena se ponovno naslanjam na Simone de Beauvoir (2013, 17–19), ki lepo povzame izvor nesolidarnosti žensk s svojim lastnim spolom:

*Družbena večina manjšini nemalokrat vsili svoj zakon in jo zatira, ter posledično uživa privilegij, ki izvira iz številčne neenakosti. Toda ženske niso manjšina: na zemlji je toliko žensk kot moških. Prav tako je podreditev šibkejšega močnejšemu navadno sprožil neki zgodovinski dogodek: vpeljavo suženjstva v Ameriki in kolonialno osvajanje so časovno določena dejstva in v teh primerih je za zatirane obstajal neki prejšnji; imajo torej neko skupno preteklost, tradicijo, kulturo. V tem smislu je še kako utemeljena primerjava med ženskami in proletariatom: tudi proletarci niso številčno šibkejši in niso nikoli predstavljali ločene skupnosti. Vendar pa namesto določenega dogodka njihov obstoj kot razred vendarle pojasnjuje določen zgodovinski razvoj. Proletarci, za razliko od žensk, niso vedno obstajali, medtem ko so bile ženske vedno podrejene moškemu: njihova odvisnost ni posledica nekega dogodka ali nekega nastajanja (de Beauvoir 2013, 17–18).*

»Drugost se tukaj absolutno deloma kaže zato, ker se izmika naključnemu značaju zgodovinskega dejstva, saj se lahko situacija, ki se je izoblikovala skozi čas, v nekem drugem času ukine, medtem ko se zdi, da stanje, ki je dano »po naravi«, kljubuje spremembam«. Vendar pa v resnici tako kot zgodovinska realnost tudi narava ni nespremenljiva danost in če se torej ženska odkriva kot nebistveno, ki se nikoli ne preobrne v bistveno, je to zato, ker sama ne izpelje tega preobrata (de Beauvoir 2013, 18).

*Ženska akcija je bila vedno le simbolično prizadevanje; dosegle so samo tisto, kar so jim bili moški voljni dopustiti. Ničesar si niso vzele; dobile so. Nimajo namreč konkretnih možnosti, da bi se združile v enoto, ki bi se vzpostavila skozi nasprotnost. Nimajo preteklosti, zgodovine, vere, ki bi jim bila lastna, in med njimi ni (tako kot med proletarci) solidarnosti v delu in v interesih, niti ni med njimi prostorske promiskuitete, zaradi katere so ameriški črnci, Judje ali delavci iz iste tovarne skupnost. Živijo razpršene med moškimi in bivališče, delo, ekonomski interesi, družbena situacija jih tesneje kakor na druge ženske vežejo na določene moške. Kot buržujke so solidarne z buržujkami, ne pa s proletarskimi ženskami, kot belke z belci, ne pa s črnskimi ženskami (de Beauvoir 2013, 18–19).*

### 3.4 Ženske in spolnost: pogled izven heteronormativnega okvirja

Lezbične filmske kritičarke se v svojih teorijah sicer pogosto znajdejo razpete med *queer* in feministično filmsko perspektivo, vendar se bom sama na tem mestu zaradi prostorske omejenosti osredotočila le na slednjo (in še to v nekoliko okrnjeni verziji, saj gre za preveč kompleksno področje, da bi ga lahko strnila v eno samo poglavje), tj. na filmsko reprezentacijo gejev in lezbijk, ki praviloma predstavljajo izziv patriarhalnemu, heteroseksualnemu *statusu quo* (Hollinger 2012, 124). Mednje bi se praviloma morali kakopak uvrščati tudi transseksualci, ki pa so v filmskem diskurzu kontinuirano spregledani in nereprezentirani – na tem področju konvencijo izključevanja zaenkrat uspešno podira le televizijska hiša Netflix s televizijskima serijama *Orange Is the New Black* in *Sense8*, ki sta uspeli medijsko diskurzivno polje vsaj delno odpreti tudi transseksualnosti (in to še pred svetovno senzacijo, ki jo je povzročila Caitlyn Jenner). Za razliko od televizijske sfere, ki vse pogosteje zavzema kontroverzne, družbeno-kritične pozicije, ki se trudijo zamajati trdno postavljene družbene mejnike, pa sfera popularnega filma ostaja zvesta svojemu konservativizmu. Najnovejše raziskovalno poročilo Iniciative za medije, raznolikost in družbene spremembe iz kalifornijske univerze USC Annenberg (Smith in drugi 2015) namreč razkriva, da je bilo med 4610 govorečimi karakterji, ki so se pojavili med stotimi najbolj uspešnimi filmi iz leta 2014, le 19 likov, ki so se identificirali kot geji, lezbijke ali biseksualci, s čimer je LGBT skupnost v filmu predstavljala manj kot pol procenta (0.4%) likov (in med katerimi so moški liki zapolnili celi dve tretjini prostora, namenjenega portretiranju LGBT skupnosti; prav tako kot je bilo kar 84% teh likov belcev), transseksualnost pa reprezentacije sploh ni bila deležna (Smith in drugi 2015).

Karen Hollinger (v Hollinger 2012, 130) filme, ki vključujejo lezbične ali biseksualne like, v svoji študiji loči v dve kategoriji, ki se razlikujeta glede na svoje ciljno občinstvo; in sicer na produkte Hollywooda (kakršna sta že omenjena *Kissing Jessica Stein* (2001) in *Jenny's Wedding* (2015), ter nenazadnje tudi *The Kids Are All Right* (2010) Lise Cholodenko, kateremu se podrobneje posvečam v zadnjem, analizi filmov namenjenemu delu diplomske naloge), ki reprezentirajo homoseksualnost znotraj heteronormativnega okvirja, ter na filme iz neodvisnega sektorja (kakršni so *Go Fish* (1994), *Saving Face* (2004) in letošnji *indie* hit *Appropriate Behavior* (2014) režiserke in scenaristke Desiree Akhavan), ki uspejo zagotoviti reprezentacijo in pogled na življenje v lezbični zvezi in skupnosti iz njihove lastne, subjektivne in ne iz zunanje, heteroseksualne perspektive, in ki se praviloma delijo na dva tipa

filmov: na adolescenčne, seksualno prebujajoče se *coming-of-age* zgodbe, ter na zgodbe o nastajanju, vzpostavljanju (romantičnih) lezbičnih zvez (Hollinger 2012, 130).

Richard Dyer gre v svoji študiji celo tako daleč, da opisuje heteroseksualno scenaristično formulo kot centralno strukturo mainstream lezbičnih filmov (Dyer v Hollinger 2012, 131). Po njegovem mnenju gre namreč za filme, v katerih glavni ženski lik poskuša prevzeti kontrolo nad svojim življenjem, kar je simbolirano v njeni dilemi (in na koncu seveda izbiri) med ženskim in moškim ljubezenskim interesom. Takšna ženska je v filmu navadno portretirana kot še neizoblikovana, brez karakterja; pomanjkljiva, skoraj neobstoječa, ob čemer je tudi njena seksualnost prikazana kot nekaj prožnega, še nastajajočega – zaradi česar je v tej svoji, še neoblikovani fazi, nenazadnje sploh pripravljena (za kratek čas) pogledati izven heteronormativnega (družbeno zaželenega) okvirja. Toda v konfliktu, v katerem tako ženska kot moški tekmujeta za njeno pozornost, je ženska (lezbijka, ki protagonistko poskuša spraviti na kriva pota) vedno tista, ki iz deviantnega ljubezenskega trikotnika izpade kot poraženka, s čimer nam film sugestivno sporoča, da je »pravilna seksualna definicija ženske heteroseksualna in da ženski to definicijo omogoča moški« (Dyer v Hollinger 2012, 131). Skozi takšen razvoj filmske naracije je homoseksualnost uporabljena zgolj kot orodje za okrepitev gledalčevega zavedanja o pravilnosti in ustreznosti heteroseksualnosti; kar pa predstavlja hegemonsko pozicijo, ki je v filmu le redko izzvana ali izpodbijana. Hollingerjeva tako med sodobnimi filmi kot izjemo, kjer ženska ljubimka zmaga nad moškim ljubimcem, prepozna film *The Kids Are All Right*, za katerega navaja, da uspešno spreobrne sicer domala vseprisotno formulo heteroseksualne ljubezni (Hollinger 2012, 131–132); vendar pa ima navsezadnje tudi ta film, kot bom pokazala v nadaljevanju, nemalo pomanjkljivosti.

Filmske teoretičarke si v razumevanju tega, kako načini sodobnih lezbičnih reprezentacij vplivajo na gledalce (koliko pripomorejo k homofobiji, ki je skozi zgodovino zaznamovala večji del portretiranja lezbijk v popularnem filmu ali pa jo, prav nasprotno, občasno izzivajo) in kako jih, navsezadnje, bere homoseksualno občinstvo, še vedno ostajajo neenakih, nasprotujočih si mnenj. A najširši teoretski in kritiški krog si je vendarle enoten v izpostavljanju dejstva, da je dobršen del homoseksualnega občinstva portretiranje lezbijk v popularnem mainstream filmu zavrnil, ob čemer kot razlog navajajo eksploativno in izkrivljeno reprezentacijo lezbičnih likov, ki je dominirala (in je občasno še vedno prisotna) skozi zgodovino ameriškega filma. Namesto tega naj bi velik del občinstva svojo pozornost preusmeril na ne-lezbične filme, katerih fokus je na močnih ženskih karakterjih; prav tako pa so (bili) svoje mere popularnosti deležni filmi o (nekoliko dvoumnih) ženskih prijateljstvih (v

stilu filma *Desperately Seeking Susan* (1985) režiserke Susan Seidelman) (Hollinger 2012, 132).

Ženska seksualnost je bila v celoti prevzeta in prenesena v polje moškega pogleda, s čimer je patriarhalni diskurz pridobil absolutno kontrolo nad žensko seksualnostjo; vključno s kontrolo nad lezbičnimi razmerji (Kaplan 2000, 205). Odprto portretiranje homoseksualnosti, in s tem torej tudi lezbičnih zvez, je bilo skozi zgodovino tako videno kot nekaj ogrožajočega in nevarnega heteroseksualnemu, patriarhalnemu statusu *quo*; lezbištvo namreč predstavlja alternativo patriarhalnemu heteroseksualnemu paru, s tem pa izziv ženski odvisnosti od romantične in seksualne izpopolnitve s strani moškega. In ravno zaradi tega že prav vsaka, ne glede kako majhna, vidljivost lezbijk in lezbičnih zvez na filmskem platnu, vznemirja togo seksualno kategoriziranje, ter otežuje vzdrževanje patriarhalne, heteroseksualne hegemonije (Hollinger 2012, 133).

#### **4 FILMSKA INDUSTRIJA IN VPRAŠANJE ŽENSKEGA GLASU**

»Ženska ustvarjalna moč se zelo razlikuje od ustvarjalne moči moških, zato bi bilo škoda, če bi jo ovirali ali zapravili – zelo škoda bi bilo, ko bi ženske pisale in živele kot moški« (Woolf 1998, 89). Vendar v ameriški filmski industriji ženske pogosto nimajo druge možnosti, v kolikor želijo vstopiti na konkurenčen trg, kjer so producenti in vodje šestih največjih filmskih studiev skoraj izključno le moški, med katerimi so mnogi odkrito nenaklonjeni filmom, ki se osredotočajo na ženske zgodbe. Kot opozarja članek o izključevanju žensk iz Hollywooda spletnega medija *LA Weekly*, ima le-ta na vodilnih mestih zaposlenih manj žensk kot katerikoli drug moško dominirani poklic v Združenih državah; vključno z vojsko, financami in znanostjo (Ogilvie 2015). V tem kontekstu porazni statistični podatki o skoraj popolni izključenosti žensk iz najbolj financiranih in komercialno uspešnih filmskih projektov niso več tako šokantni; v letu 2014 se je med finančno najbolj uspešnimi filmi namreč našlo le pičlih sedemnajst ženskih režiserk, kar je skupaj znašalo skromnih 6.8% filmov (Berger 2015) (tukaj gre sicer izpostaviti minimalno izboljšanje glede na leto poprej, ko je bila njihova prispevka še malenkost (za 0.8%) slabša; a gre vendarle za opazen upad v primerjavi z 90-timi leti prejšnjega stoletja, ki so bila filmskim ustvarjalkam (z izjemo kratkega obdobja v času nemega filma, v katerem so imele pomembno vlogo ženska imena, kot so Mary Pickford, Frances Marion in Lois Weber) (Ogilvie 2015) najbolj prijazna. Leta 1998 so režiserke tako prispevale (kar) 9% najbolj gledanih oziroma finančno uspešnih filmov) (Lauzen 2015a).

Če se drznem še malenkost dlje opirati na statistične podatke, gre prav tako omeniti, da je bilo med letoma 2009 in 2013 posnetih le 4.7% studijskih filmov, ki so jih režirale ženske, medtem ko, presenetljivo, v neodvisnem svetu filma situacija ni bila bistveno boljša – v istem časovnem razponu so namreč filmi ženskih režiserk v neodvisnem sektorju predstavljali le 10% (Berger 2015) (kar prepušča celih 90% neodvisnega filmskega polja moškemu diskurzu in ideologiji). E. Ann Kaplan tako v svojem delu poudarja, da morajo biti ženske režiserke pozorne predvsem na probleme produkcije, prikazovanja in distribucije, ki vplivajo na procese filmskega ustvarjanja bolj, kot se nas večina zaveda (Kaplan 2000, 195). V zvezi s tem poudarja, da je »bolj kot priti do konsenza o tem, katera (feministična) filmska teorija je pravilnejša, pomembna poglobitev v ekonomsko bazo filmske produkcije in v možne vplive, ki jih imajo produkcijske hiše na oblikovanje filmskih praks. Filmskim ustvarjalkam namreč največjo prepreko predstavljajo prav te« (Kaplan 2000, 196). Probleme, s katerimi se režiserke spopadajo zaradi nujnosti sodelovanja s produkcijskimi hišami, Kaplanova tako zajame v štiri ključne točke, in sicer 1) ženske filmske ustvarjalke so se prisiljene zanašati na financiranje sistema, kateremu same večinoma nasprotujejo, 2) v primeru alternativnih in avantgardnih (in določenih dokumentarnih) filmov režiserke uporabljajo filmske strategije, ki so za večino ljudi, vzgojenih ob gledanju komercialnih filmov, težavne (in kot take neprijetne, neatraktivne), 3) v primeru, da kljub temu uspejo pridobiti potrebna sredstva in film realizirati, kasneje nimajo mehanizmov za distribucijo in predstavljanje filma širšemu občinstvu (vsaj ne v nekem večjem obsegu – prikazovanje je tako omejeno na skromno število art kinematografov večjih svetovnih mest in na univerzitetne kampuse), kar nas privede do ključnega paradoksa 4) da filmi režiserk, ki želijo oziroma poskušajo spremeniti način, na katerega ljudje gledajo filme, ki izzivajo verovanja, prepričanja in obnašanja, ki jih mnogi jemljejo za samoumevne, univerzalne, nespremenljive, dosežejo le občinstvo, ki je že od samega začetka predano gledanju tovrstnih filmov (in vrednotam, ki jih ti filmi reprezentirajo) (Kaplan 2000, 196).

Ženske morajo v sferi filma tako začeti stremeti predvsem k preseganju kulturnih in lingvističnih vzorcev, ki dominirajo v naši družbi in med katera spadajo binarna nasprotja, kot so: moški/ženska, dominantno/submisivno, aktivno/pasivno, civilizirano/naravno ipd. (Kaplan 2000, 206). Ljudje namreč vstopamo v kulturo preko jezika (če se za trenutek pomudim še pri poststrukturalizmu), in »v trenutku, ko si z njegovo pomočjo uspemo osmisliti svet okoli nas, smo že ujeti v kulturno specifične mreže pomenov, ki nam odpirajo zgolj nekatere možne smeri razmišljanja, s tem pa tudi delovanja« (Stanković 2002, 52).

*V tem smislu ljudje nismo absolutno svobodni, temveč v pomembni meri ujetniki obstoječih jezikovnih (oziroma kulturnih) konvencij, kar pomeni, da smo ljudje ne le vedno ujeti v jezik, ki nas kot posameznike konstruira na kulturno specifične načine, temveč so v jezik vpisana tudi razmerja moči, kar pomeni, da naš jaz nikoli ni pravi, avtentični jaz (saj je produkt kulture oziroma jezika), temveč je vedno tudi jaz, ki ga jezik oblikuje na načine, ki odražajo, legitimizirajo in naturalizirajo različna razmerja moči v dani družbi (Stanković 2002, 52).*

Kaplanova tako zaključuje z mislijo, da moramo začeti stremeti k transcendenci teh binarnih opozicij, ki niso v temelju nič drugega, kot odraz splošno sprejetih, naturaliziranih razmerij moči v sodobni patriarhalni družbi, ki pa nam v končni fazi ne prinašajo nič drugega kot nezadovoljstvo in bolečino (Kaplan 2000, 206).

#### **4.1 Bechdel test: feministično orodje ali del problema?**

*»Ženska težko definira svoja čustva v jeziku, ki so ga za izražanje svojih občutkov ustvarili moški.« - Thomas Hardy*

Zadnjih nekaj let filmski kritiki in spletni mediji vse bolj zvesto izpostavljajo (sicer že desetletja očitno) neenako spolno reprezentacijo v ameriških filmih, seksistične zaposlovalne prakse, ter nemalokrat tudi mizoginistične izkušnje žensk, zaposlenih v filmski industriji (kot posledica te degenerirane »norme« seksizma in mizoginizma v filmski industriji, se je tako pred nekaj meseci na Tumblr platformi pojavila močno potrebovana spletna stran *Shit People Say to Women Directors*, namenjena anonimnim izpovedim žensk o poniževanju, podcenjevanju, spolnem nadlegovanju, mizoginiji in seksističnih opazkah, ki so jim dnevno izpostavljene na delovnem mestu). Kot posledica vse večjega opozarjanja na močno podreprezentiranost ženskih likov v filmu so se mnogi mediji (pa tudi sami kinematografi, kot lahko opazamo na Švedskem) (Associated Press Stockholm 2013) po skoraj treh desetletjih od njegove prvotne objave začeli naslanjati na Bechdel test, ki ga je leta 1985 javnosti v svojem stripu *Dykes To Watch Out For* predstavila Alison Bechdel. In čeprav test nikoli ni stremel k temu, da bi postal orodje za ocenjevanje »feminističnega naboja« filma, temveč je avtorica z njim želela opozoriti na pomanjkanje kompleksnih, večdimenzionalnih ženskih likov, predvsem pa na pomanjkanje dialogov med ženskami v filmu (tj. dialogov, ki ne bi bili o moških, temveč bi bili fokusirani na prijateljstvo, povezovanje žensk med sabo), ga je javnost hitro pretvorila v glavni indikator tega, če je film feminističen ali ne. Mnogi mediji so začeli analizirati sodobne filme in filmske klasike, ter jih rangirati glede na to, če izpolnjujejo

vse tri točke, ki jih test zahteva; in sicer, če film zajema: 1) najmanj dva ženska lika, 2) ki komunicirata med sabo 3) o čem drugem kot o moških (Lauzen 2014).

Kot je iz navedenega najbrž jasno razvidno, je ideja za testom zelo preprosta in tako še zdaleč ni primerna za dejansko ocenjevanje filmov; test namreč z odliko opravijo filmi z enodimenzionalnimi, stereotipnimi in močno seksualiziranimi ženskimi liki, katerih dialog je v določenem (omembe nevrednem) trenutku iz moških preusmerjen na modo, hišne ljubljence in podobne trivialnosti – kar pa težko opredelimo kot indikator dobrega filma; kaj šele filma s feminističnim pridihom. Test zato vidim predvsem kot orodje za ozaveščanje širše javnosti o pomanjkljivi in stereotipni reprezentaciji žensk, ter kot odskočno desko nadaljnjim analizam in kritikam problematike, do katerih pa zaenkrat še ni prišlo. Martha Lauzen iz Centra za študije žensk v filmu in televiziji v San Diegu v skladu s tem prav tako poudarja, da je »standard za reprezentacijo žensk v filmu postavljen absolutno prenizko« (Lauzen 2014) ter izpostavlja, da se je »treba osredotočiti predvsem na to, če so ženski liki za zgodbo pomembni, večdimenzionalni, in če imajo nek specifičen namen oz. cilj, h kateremu tekom filma stremijo« (Lauzen 2014); k čemur pa bi sama dodala še (pod)kategorijo, ki bi se fokusirala na to, ali je film uspešen tudi pri preseganju (hetero)normativne reprezentacije buržoaznega individualizma belk srednjega in višjega razreda. S tem, ko filme obravnavamo znotraj predstavljene dihotomne osi (ki se osredotoča zgolj na to, ali film test opravi ali ne), namreč predvsem zaviramo nadaljnje problematiziranje stereotipnih (in nemalokrat domala nedopustnih) reprezentacij žensk. Debata se ob ugotovitvi, da film test v vseh treh točkah opravi z odliko, namreč praviloma zaključí – ko bi se vendarle morala šele začeti. A kljub nizko postavljenemu pragu analiza finančno najbolj uspešnih ameriških filmov, ki so bili deležni širše severno-ameriške distribucije med leti 2000 in 2009, ugotavlja, da večina filmov testa ne opravi. Ne le to; test je opravila zgolj tretjina filmov, ki so jih zajeli v reprezentativni vzorec (Lindner in drugi 2015).

Sočasna raziskava pa je pokazala, da četudi filmi z večjim številom ženskih protagonistk (ki so navadno produkt večje prisotnosti oziroma sodelovanja žensk v filmski ekipi) v kinematografih praviloma zaslužijo manj kot moškocentrični filmi, ta finančni manko korelira izključno z denarjem, vloženim v filmsko produkcijo in nima nikakršne povezave s preferencami občinstva. Tako so manjši zaslužki filmov z močnimi (centralnimi) ženskimi liki povezani predvsem z manjšo vsoto denarja, ki ga dobijo tovrstni filmi na razpolago (Lindner in drugi 2015), s čimer se potrjuje teza Kaplanove, ki pravi, da je največji problem ženskega filma v njihovi neenaki dostopnosti do produkcijskih in distribucijskih sredstev v

primerjavi z (praviloma enako kvalificiranimi in talentiranimi) moškimi režiserji (glej: Kaplan 2000, 195–196). »Ženske ne predstavljajo nižnega občinstva, prav tako kot zaposlovanje ženskih režiserk ni bolj tvegano od zaposlovanja moških; in žalostno je, da takšna prepričanja še zmeraj omejujejo relevantnost industrije na današnjem trgu« (Lauzen v Cipriani 2015). Če na tem mestu, pred prehodom na analitski del naloge, poglavje zaključim z literarno kritiko Virginie Woolf, ki je že konec 20-ih let prejšnjega stoletja podoben trend, kakršnemu smo danes priča v filmu, odkrivala v literaturi:

*Vsa razmerja med ženskami so preveč preprosta; toliko stvari je izpuščenih, nepreizkušenih. Zato sem se poskušala spomniti primera, kjer sta dve ženski predstavljeni kot prijateljici: tu pa tam so matere in hčere, toda skoraj brez izjeme so prikazane v odnosu do moških. Vse velike ženske figure v književnosti so gledali ne samo skozi oči nasprotnega spola, temveč izključno v odnosu do nasprotnega spola. Pa kako majhen del ženskega življenja je to; in kako malo ve moški o tem, ko stvar opazuje skozi črna in rožnata očala, ki mu jih spol natakne na nos (Woolf 1998, 84).*

## **5 ANALIZA: RASA, RAZRED IN HETERONORMATIVNOST V ŽENSKIH FILMIH**

Na tem mestu prehajam na analitski del diplomske naloge, kjer bom poskusila pridobljena teoretska izhodišča aplicirati na diskurzivno analizo dotičnih del ameriških filmskih ustvarjalcev; in sicer sem bila pri izbiri analitskega vzorca pozorna predvsem na naslednje kontekste in ozadja nastajanj ženskih filmov:

- da spadajo med komercialno uspešne režiserke preteklih šestih let (tj. od leta 2010 do vključno 2015);
- da so v zadnjih šestih letih režirale vsaj en igrani film, saj iz analize izključujem režiserke animiranih filmov (ki so, presenetljivo, med visokopračunskimi studijskimi filmi najbolj pogoste), režiserke dokumentarnih filmov (katerih procent je prav tako nezanemarljivo višji od režiserk igranega filma), in pa režiserke, ki so bile tekom zadnjih šestih let (ne glede na njihovo siceršnjo priljubljenost ali pomembnost) v filmski industriji povsem neaktivne;
- da je bil njihov film deležen svetovne (in ne le ameriške) distribucije (zaradi česar v analizo prav tako ne vključujem filma *Beyond the Lights* (2014) Afro-Ameriške scenaristke in režiserke Gine Prince-Bythewood);
- da so, v kolikor kot avtorice filma niso zaslužne tudi za scenarij, sodelovale pri režiji filmov, katerih scenarij je nastal pod okriljem ženske ekipe (ter torej ne pristajajo na



sodelovanje pri projektih, kjer filmski diskurz diktirajo moški scenaristi – kot je to značilno za Kathryn Bigelow, Anne Fletcher, zadnji film Angeline Jolie, ter nenazadnje tudi za letošnjo biografsko dramo *Selma* (Ave DuVernay);

- da njihova filmografija zajema več kot zgolj kratke filme in celovečerni prvenec, zaradi česar so iz analize izpadle obetavne Gillian Robespierre, Rebecca Thomas, Eliza Hittman, Gia Coppola, ter Ana Lily Amirpour in Desiree Akhavan, ki kot režiserki iranskega porekla v sferi ameriškega filma predstavljata močno potrebno raznolikost in drugačno pripovedno perspektivo;
- nenazadnje pa iz analize izključujem tudi Sofio Coppolo, kateri večina filmskih kritikov že tako očita prevelik fokus na privilegirano življenje »bogatih in slavnih« in katere filmografijo smatram za preveč kompleksno in raznoliko, da bi jo lahko strnila v eno samo poglavje.

Tako so se ob upoštevanju vseh naštetih lastnosti v končnem izboru znašle štiri filmske ustvarjalke, in sicer:

- Nicole Holofcener, katere peti celovečerec *Enough Said* (2013) je predstavljal tretji najuspešnejši ženski film tistega leta (s svetovnim blagajniškim izkupičkom \$25.288.872<sup>1</sup>, s čimer se je uvrstil takoj za animiranim filmom *Frozen* in predelavo kulturne filmske uspešnice *Carrie* v režiji Kimberly Pierce, ki pa v analizo ni bila zajeta zaradi scenarija, ki je nastal pod okriljem moške ekipe);
- Lisa Cholodenko, katere četrti celovečerec *The Kids Are All Right*, je s svetovnim blagajniškim izkupičkom \$34.705.850 predstavljal enega najbolj uspešnih ženskih filmov v letu 2010;
- Lynn Shelton, katere celovečerni film *Laggies* (2014) je predstavljal deveti najuspešnejši ženski film lanskega leta in ki, kljub nekoliko skromnejšem svetovnem izkupičku (obsegajočim \$1.066.981), predstavlja enega redkih filmov, ki izpolnjuje vse zgoraj navedene pogoje;
- Sam Taylor-Johnson, ki je v tekočem letu kinodvorane zapolnila s svojim drugim celovečercem, studijskim filmom *Fifty Shades of Grey* (2015), katerega svetovni izkupiček je znašal celih \$569.651.467.

---

<sup>1</sup> Podatki o svetovnih blagajniških izkupičkih so povzeti po spletnih straneh *Box Office Mojo* in *Internet Movie Data Base*.

Glede na izbrane režiserke, katerih filmski opusi se razlikujejo tako v žanrskih konvencijah, kot v svoji dostopnosti do širšega občinstva (analizirani filmi se namreč gibajo vse od neodvisnega *Laggies*, pa do svetovnega, rekorde podirajočega pop-kulturnega fenomena, kakršen je *Fifty Shades of Grey*), predpostavljam, da analiza prinaša dovolj raznoliko sliko o pripovednih strukturah, ki vladajo v sferi ameriške filmske kulture, in da bom na podlagi le-te lahko podala nek splošen sklep o narativnih lastnostih in karakteristikah, ki jih najdemo v popularnih ženskih filmih. Analiza bo tako temeljila predvsem na tekstualni oziroma diskurzivni analizi, tj. »na analizi pomenov, ki jih generirajo različni teksti in na vprašanju, kako so v te pomene vpisana razmerja moči« (Stanković 2002: 61), ob čemer se bom opirala tudi na semiologijo, tj. analizo filmov kot posebnih jezikovnih sistemov.

Tekom analize bom pozorna predvsem na to, če (in na kakšen način) film reprezentira rasne oz. etnične manjšine, pripadnike delavskega razreda in LGBT skupnost, ter na podlagi pridobljenih refleksij poskušala priti do zaključkov o tem, ali analizirani filmi izpodbijajo (oziroma vsaj uspešno izzivajo) družbeno hegemonijo vladajočega razreda, ki temelji na spregledovanju in posledičnem odvzemanju glasu omenjenim družbenim manjšinam, ali pa navsezadnje delujejo v skladu z njo in jo tako v večji meri zgolj utrjujejo in reproducirajo.

### **5.1 Nicole Holofcener**

Holofcener je bržkone ena najbolj prepoznavnih in spoštovanih ameriških filmskih ustvarjalk, katere prvenec *Walking and Talking* (1996) predstavlja enega redkih filmov, ki temelji na močnem in realističnem portretiranju ženskega prijateljstva in kjer gre izpostaviti predvsem odsotnost diskurza o moških oziroma ljubezenskih interesih ženskih protagonistk. Gre namreč za film, ki se fokusira na intimnost in globoko povezanost pristnega (in vse premalokrat vidnega) prijateljstva in na izzive, s katerimi se le-to sooča skozi čas, ko vsaka izmed njiju ubere nekoliko drugačno življenjsko pot (ena v samskem, druga v zakonskem stanu), ter na usklajevanje prioritet in njunega skupnega, družabnega časa, ki jih tovrstni življenjski razcepi prinesejo. Holofcener je po relativno dobrem kritičkem sprejemu debitantskega celovečerca, svojo kariero brezkompromisno nadaljevala z močnim fokusom na ženskocentrične zgodbe – v *Lovely & Amazing* (2001) se tako ukvarja s kompleksnostjo odnosa med materjo in tremi, za materino pozornost in odobravanje tekmujočimi sestrami (ob čemer gre hkrati za njeno edino delo, v katerem se v vlogi posvojene mlajše sestre pojavi Afro-Ameriški lik), v *Please Give* (2010) se ob večplastnih, težavnih družinskih odnosih dotakne tudi (odsotnosti) medsosedskih (oziroma medosebnih nasploh), medtem ko se v svojem zadnjem celovečercu *Enough Said* (2013), z osredotočanjem na vznik nenavadnega prijateljstva med dvema ženskama, na nek

način vrača k svojemu začetnemu teritoriju žensk in kompleksnih prijateljskih, solidarnostnih odnosov, ki jih tvorijo tekom življenja in ki predstavljajo pomemben del ženskega vsakdana. Vendar pa zgodba izgubi del svoje progresivne, feministične note, če upoštevamo, da celotno prijateljstvo bazira na pogovoru o dotičnem moškem in zaradi česar film (kljub dobro strukturiranim, večdimenzionalnim ženskim likom) nenazadnje sploh ne opravi Bechdel testa. Zaradi tega se bom v pričujočem poglavju ukvarjala z njenim filmom *Friends with Money* (2006), ki ga Joseph Kupfer v svojem delu izpostavlja kot enega najbolj uspešnih in realističnih portretiranj tesnih vezi in določenih omejitev, ki karakterizirajo pristna ženska prijateljstva (Kupfer 2012, 47).

Zgornja trditev seveda v določeni meri drži. Film je namreč fokusiran na prijateljstvo štirih odraslih, večinoma relativno premožnih in (srečno ali ne) poročenih belk, med katerimi kot še nepopolna, neizoblikovana, še vedno iščoča se izstopa le ena; edina neporočena in predvsem edina, ki reprezentira težko preživljajoče se življenje delavskega razreda. Film se, kot izpostavlja Kupfer, brez dvoma ukvarja s pomembnimi temami prijateljstva, kot je posojanje večjih vsot denarja in vzpostavljanja upniško-dolžniškega odnosa, ki lahko prijateljski odnos na dolgi rok močno poškoduje, ter vprašanji dovoljene mere vmešavanja v prijateljevo osebno življenje (Kupfer 2012, 47–49).

A poleg ekskluzivne reprezentacije belske rase in heteroseksualnih karakterjev (pomanjkljivost, ki je nenazadnje značilna za celotno filmografijo Holofcenerjeve), sama v filmu zaznavam predvsem problematično reprezentacijo delavskega razreda, ki je zajeta v omenjenem, s poklicem čistilke preživljajočem se liku Jennifer Aniston. Čeprav praviloma glasno pozdravljam vsakršno portretiranje žensk, ki ne živijo glamuroznega buržoaznega življenja in ne opravljajo zgolj tistih poklicev, ki jim je v sodobni Zahodni kulturi (ne vedno upravičljivo) pripisan visok družbeni status, pa reprezentacija pripadnice delavskega razreda gledalcem podaja povsem napačno sporočilo. Gre namreč za lik, ki prav tako izhaja iz (relativno) privilegiranega življenja belske malomeščanske družine in ki potemtakem ni niti brez izobrazbe (do nedavnega je namreč poučevala na srednji šoli), niti brez drugih, boljših življenjskih in poklicnih priložnosti. Pri poklicu čistilke gre torej za njeno lastno, zavestno odločitev, saj pusti, da ji materialistična mentaliteta premožnih srednješolskih pubertetnikov pride do živega, in ker nenazadnje raje opravlja slabo plačano, v družbi močno stigmatizirano delo, ki ji morda res niža družbeni status (in do neke mere tudi samozavest, kot lahko vidimo v njenih (samo)ponižujočih stikih z moškimi), a ji hkrati omogoča fleksibilen delovni čas in neomejeno kajenje marihuane – tudi na samem delovnem mestu.

Tako film z enim samim likom, ki naj bi predstavljal nekoliko drugačno, na filmu redko videno (a reprezentacije močno potrebno) realnost (realnost, ki praviloma temelji na trdem delu in odlični delovni etiki), celotni delavski razred zreducira na osebe, ki jim manjka delovnih navad, motivacije in tekmovalnosti, tj. vseh lastnosti, ki so v sferi dela v kapitalistični družbi najbolj zaželeni in nagrajevane, oziroma na osebe, ki se tekom delovnega dne raje predajajo svojim pregreham in slabim navadam, kot da bi poskusile iz svoje izobrazbe (v kolikor so je bile deležne) in sposobnosti izkoristiti po svojih najboljših zmožnostih. V tem aspektu film deluje povsem v skladu s hegemonsko ideologijo oziroma na nek subtilen, bizaren način celo reproducira mit o ameriških sanjah, katerega iluzija temelji ravno na dejstvu, da lahko s trdim delom vsakdo v življenju uspe in da torej ne obstajajo nobene družbeno-politične prepreke, ki bi določenemu segmentu prebivalstva takšen preboj iz dna družbene lestvice aktivno onemogočale; medtem, ko si je večina populacije, ki opravlja slabo plačana dela, za svoj nizek življenjski standard in nezadostna finančna sredstva kriva sama, saj ji primanjkuje motivacije in iniciative, da bi se počasi, a vztrajno, po družbeni lestvici povzpela vse do samega vrha.

## **6.2 Lisa Cholodenko**

Lisa Cholodenko je v svet ameriškega neodvisnega filma prodrla leta 1998 z izdajo svojega celovečernega prvenca *High Art*, ki je nastal pod mentorstvom Miloša Formana. Temu sta sledila celovečerca *Laurel Canyon* (2002) in *Cavedweller* (2004), po katerih pa je iz filmskega prizorišča začasno izginila, saj je njen naslednji projekt, *The Kids Are All Right* (2010), katerega scenarij je nastal v kolaboraciji s Stuartom Blumbergom, na zadostna produkcijska sredstva čakal kar celih pet let. A film se je, kljub temu, da je bil posnet za (skromne, vsaj kar se hollywoodskih razmer tiče) štiri milijone dolarjev, uspel prebiti med nominirance najbolj »prestiznih« filmskih nagrad – vključno do nominacije za najboljši izviren scenarij ameriške Akademije. Tovrsten uspeh filma, ki se je več let boril za realizacijo, pa morda niti ne bi bil tako presenetljiv, v kolikor se ne bi ubadal s tematiko, ki jo Hollywood (in z njim seveda celotna ameriška Akademija) praviloma spregleduje, če ne že kar namerno ignorira – v center zgodbe je namreč postavljen lezbični par, katerega dolgoletna zveza je v prvih zametkih krhanja, ob čemer pa njuno vse manjšo zmožnost komuniciranja in doseganja kompromisov še dodatno zakomplicira preostali del družine, ki se nenadoma znajde v turbulentnih adolescenčnih letih; njuna najstniška otroka, ki se ob hčerkinem osemnajstem rojstnem dnevu odločita, da želita spoznati moškega, ki je pred leti kot donator sperme nevede postal njun oče. To, da je film, katerega celotna premisa se odvija okoli alternativne,

homoseksualne družine, doživel tolikšno medijsko popularnost, ter se obenem iz svoje *indie* baze uspel prebiti v sfero popularnega filma, je vsekakor nekaj, kar le redko doživimo. Kako je torej možno, da je sicer rigidna in nazadnjaška Akademija svojo pozornost tokrat uspela obrniti k filmu o lezbični družini? Odgovora ne najdem drugje kot v dejstvu, da film kljub navidezni progresivnosti v svojem bistvu vendarle temelji na heteronormativnem okvirju in kot tak nagovarja predvsem heteroseksualno občinstvo – nekaj, kar mu je v medijih močno očitala tudi celotna LGBT skupnost (Walters 2012).

Film namreč kmalu po uvodni predstavitvi vseh članov belske, malomeščanske (v vključujoči in predsodkov prazni, buržoazni predmestni sosiski živeče) družine, zaide na zelo poznan teritorij afere ene izmed mater z novopečenim očetom, ki se trudi zgraditi razmerje s svojima najstniškima otrokoma. Ob čemer sama afera morda niti ne bi bila tako problematična, v kolikor ne bi bil vsak poskus seksualnosti med partnericama povsem neuspešen (kar kaže predvsem na našo nezmožnost predstavljanja strasti in seksualnosti lezbičnega para – vsaj izven pornografske sfere), medtem ko deluje afera med lezbično materjo in heteroseksualnim očetom precej bolj strastna in dinamična; da sploh ne omenjamo njene popolne (že skoraj komične) fascinacije ob pogledu na moški spolni organ med njunim prvim skokom čez plot (Walters 2012). Če se tukaj spomnimo trditve Hollingerjeve, ki pravi, da »lezbištvo predstavlja alternativo patriarhalnemu heteroseksualnemu paru, s tem pa izziv ženski odvisnosti od romantične in seksualne izpopolnitve s strani moškega« (Hollinger 2012, 133), pa lahko na primeru analiziranega filma vidimo, da le-ta (kljub temu, da se afera relativno kmalu konča in da se par zaradi skoka čez plot ne razide) kljub temu sloni na heteronormativnem okvirju, ki predpostavlja, da lahko žensko romantično in seksualno poteši le (oziroma v dotičnem primeru šele) moški; tako prav on na nek bizaren način reši razkrajajočo se lezbično zvezo, s tem ko eno izmed para seznanj s strastjo in užitkom, ki ju je v njuni zvezi do sedaj obupno primanjkovalo. Tako se nemudoma vzpostavi nasprotje med seksualnim in domestičnim neujemanjem in naveličanostjo, ter buržoazno samovšečnostjo lezbičnega para na eni strani in svobodo, ležerno seksualnostjo in neoporečno »cool« pozicijo očeta, ki kmalu po svojem prihodu v družino pripravi sina, katerega slabo družbo materi že dlje časa kontinuirano naslavljata, da reflektira svoje prijateljstvo s problematičnim, pozornosti iščočim najstnikom in stopi nazaj na prava pota, na drugi (Walters 2012) – kar že spet podaja zelo heteronormativno sporočilo o nuji očetovske figure v življenju odraščajočega, adolescenčnega fanta, katerega identiteta je šele v prvih zametkih oblikovanja.

Suzanna Walters nadaljnje kritizira tudi samo vizualno in karakterno reprezentacijo lezbičnega para: ob opazovanju njune dinamike lahko na trenutke namreč pozabimo, da ne opazujemo heteroseksualne družine, saj (v skladu s heteronormativnim okvirjem) v družini ne nastopata toliko v vlogi dveh mater, kakor v vlogi matere in očeta – medtem, ko je ena čustvena in materinska; mati, ki je zavoljo vzgoje otrok ostala doma in svojo kariero za nedoločen čas pustila ob strani, je druga občutno bolj hladna in nerazumevajoča, tj. tista, ki otrokom predstavlja stabilnost, organiziranost in pravila in ki pod nobenim pogojem ne odstopa od svojih (visoko postavljenih) pričakovanj (Walters 2012). Tako imamo na eni strani zaščitniško in materinsko mater, ki si v določenem momentu zaradi skoka čez plot zapravi status dobrega starša, na drugi pa pretirano kontrolirajočo, s pravili obsedeno, ambiciozno, in peklensko strogo mater, katere absolutni perfekcionizem (ki presenetljivo komplementarno funkcionira z njenim mejnim alkoholizmom) opazno duši ostale družinske člane. Ne samo, da materi v tem kontekstu prevzameta tradicionalni, konvencionalni vlogi matere in očeta in s tem reproducirata binarne opozicije (mati/oče, ogenj/led, materinsko/avtoritativno itd.), k presežku katerih moramo, kot je opozorila že Kaplanova, stremeti v prihodnosti, ampak nasploh dajeta vtis slabih mater v enaki meri kakor nenazadnje dajeta tudi vtis slabih ljubimk. In v obeh aspektih potrebujeta za to, da se njuno družinsko in ljubezensko življenje spravi nazaj na »prave« tire, pomoč moške persone.

Kot sem že omenila, gre za (skoraj neznosno) samovšečno malomeščansko družino, ki svojih dni ne preživlja ob političnem ali kulturnem aktivizmu za pravice LGBT skupnosti ali premagovanju predsodkov o istospolnih družinah, temveč jih zaposlujejo predvsem (nadležni) malomeščanski problemi o organskosti zaužite hrane in kvaliteti popitega vina. Prav tako pa gre izpostaviti tudi popolno odsotnost pripadnikov drugih etničnosti – če spregledamo manjšo vlogo očetove Afro-Ameriške ljubimke, ki se pojavi zgolj v potrditev njegove progresivne, odprtomiselnosti in nasploh »cool« persone, in mehiškega vrtnarja, ki pa na neki točki žalostno konča kot žrtev rasizma omenjene samovšečne in samozadostne buržoazije, ki ga brez kakršnekoli samorefleksije ali slabe vesti odpusti, da bi zakrila svojo neodgovorno afero; in to kljub njegovemu trdemu in predanemu delu, ob čemer seveda ne dobimo nobenega vpogleda v njegovo siceršnjo življenjsko situacijo. Tako v obeh primerih osebi druge etnične pripadnosti nastopita kot sama po sebi nepomembna, nebistvena lika, katerih namen je izključno v tem, da osrednjim (belskim) likom priskrbita nek kontekst, perspektivo in ozadje.

### 6.3 Lynn Shelton

Shelton med analiziranimi režiserkami bržkone spada med tiste, ki še najbolj reprezentirajo sfero ameriškega neodvisnega filma. Njena kariera je bila že s prvim celovečercem, *We Go Way Back* (2006), deležna podpore festivala neodvisnega filma Sundance, ki vse od takrat vztrajno podpira njene filmske projekte (kakor tudi projekte ostalih filmskih ustvarjalk – gre za enega redkih festivalov, katerega iniciativa je čim bolj enakovredna reprezentacija ženskih filmov, ki tako že zadnjih trinajst let predstavljajo vsaj četrtno festivalskega programa) (Sundance Institute 2015), z zadnjim celovečercem *Laggies* (2014), pri katerem je bila deležna udarne igralske zasedbe in mnogo višjega proračuna kot kadarkoli poprej (kar je nenazadnje pripomoglo, da se je film predvajal tudi v našem Koloseju), pa se je v zadnjem letu uspela prebiti tudi med ene (nasploh) bolj prepoznavnih (trenutno delujočih) ameriških filmskih režiserk.

*Laggies*, ki predstavlja njen prvi ne-avtorski film (scenarij je spisala Andrea Seigel), se osredotoča na lik osemindvajsetletnice, ki se nenadoma znajde v hudi krizi identitete in ki v iskanju refleksije o svojem življenju, za katerega je vse manj prepričana, da je namenjeno v pravo smer, za en teden prekine stike s svojimi bližnjimi, ter uspe močno potrebovano distanco od svojega vsakdana najti v nenavadni družbi šestnajstletne Annike in njenih srednješolskih prijateljev. Tako gre na prvi pogled za prikupno zgodbo o sodobnem fenomenu t.i. »mladih odraslih«, ki v poznih dvajsetih, zgodnjih tridesetih še vedno niso sposobni živeti samostojnega življenja, saj ostajajo ekonomsko, in s tem seveda eksistenčno, vse dlje odvisni od svojih staršev. »Ker danes vse več mladih v odraslost ne prehaja več po konvencionalnih merilih, saj se vse bolj brišejo jasne meje prehodov, smo začeli govoriti o obdobju mladih odraslih – tj. tistih, ki po vseh tradicionalnih merilih (starost, izobrazba) ne sodijo več v kategorijo mladih, vendar prav tako še niso dosegli socialnega statusa odraslih (saj niso ekonomsko samostojni)« (Ule 2008, 241).

Gre torej za poosebljenega člana skupine mladih odraslih; lik, ki ga pooseblja Keira Knightley je namreč dosegel zadostno stopnjo izobrazbe, da bi se lahko zaposlil in postopoma finančno osamosvojil. A tega ne stori; ne, ker bi ji to onemogočala velika konkurenca na trgu dela ali visoka brezposelnost med mladimi, ki našo generacijo že vse od začetka svetovne finančne krize potiska v negotov položaj in nepredvidljivo delovno (in s tem ekonomsko nestabilno) prihodnost. Razlog za njen obstanek na določeni točki življenja, kjer ne ve kako, in predvsem kam, nadaljevati, izhaja izključno iz njene osebne, individualne krize; znajde se namreč v

precepu, če je to, za kar se je vsa leta izobraževala in izpopolnjevala, hkrati tudi to, čemur želi posvetiti preostanek svojega življenja.

Tako imamo ponovno opravka s filmom, katerega glavna narativna premisa so predvsem individualne težave in problemi belske buržoazije, ki nenazadnje sploh lahko privoščijo tovrstno preizpraševanje svojih dosedanjih kariernih in življenjskih odločitev, saj imajo starše, ki jim ob tej individualistični obsesiji iskanja svoje življenjske »poklicanosti«, svojega bistva, nudijo absolutno podporo, predvsem pa tudi močno in brezpogojno finančno zaledje; kljub temu, da že samo univerzitetno šolanje večino družin finančno obuboža in da se povprečen ameriški diplomant po zaključenem študiju znajde v nepredstavljljivih dolgovih in je tako prisiljen pristati na prav vsako (ne glede kako neizpopolnjujoče in slabo plačano) ponujeno pripravniško delo, ter v realnosti še zdaleč ni v (privilegirani) poziciji, ki bi mu omogočala čas za samorefleksijo in iskanje nove življenjske poklicanosti, ki ga bo mentalno in duhovno bolj navduševala in izpopolnjevala.

V pričujočem filmu prav tako ponovno nismo priča nobenemu liku, ki bi reprezentiral rasne oziroma etnične manjšine, kakor so tudi domala vsi najstniki, s katerimi glavni lik (tekem iskanja svojega pravega jaza, ambicij in življenjskih inspiracij) komunicira, prebivalci brezskrbnega, malomeščanskega naselja in katerim glavne probleme predstavljajo predvsem ločitveni postopki njihovih staršev, ki se na sodiščih prerekajo glede najpravičnejše porazdelitve njihovega (za večino ljudi praktično nepojmljivega) premoženja. Filmu pa nenazadnje spodleti tudi na točki reprezentacije LGBT skupnosti, saj kljub temu, da se posredno ukvarja s skupino najstnikov, ki postopoma šele odkrivajo svet spolnosti in tako počasi prihajajo do prvih spoznanj o svoji spolni usmerjenosti, film ostaja v varnem zatočišču hegemonkega, družbeno zaželenega, konservativnega heteronormativnega okvirja.

#### **6.4 Sam Taylor-Johnson**

Čeprav sem se v diplomskem delu omejila na ameriške filmske ustvarjalke, na tem mestu ne morem prezreti britanske režiserke in vizualne umetnice, Sam Taylor-Johnson, ki se je po svojem celovečernem prvencu *Nowhere Boy*, lotila filmske adaptacije svetovnega fenomena, *Fifty Shades of Grey*. Film je nastal pod okriljem hollywoodskih studiev, ter se posledično uspel prebiti na mesto tretjega finančno najbolj uspešnega ženskega filma v zgodovini, ki je tekom otvoritvenega tedna prodal rekordno število vstopnic in s tem zapečatil svoj status najuspešnejšega ženskega filma letošnjega leta. Film je nastal v kolaboraciji s scenaristko Kelly Marcel, s čimer se uvršča med filme, katerih snemanje je bilo v celoti prepuščeno



ženski ekipi - in prav zaradi te, do sedaj še nevidene finančne uspešnosti in globalne popularnosti ženskega igranega filma, ga v pričujoči analizi nikakor ne gre spregledati. Ženski filmi so namreč, kot sem tekom teoretskega dela diplomske naloge že nekajkrat izpostavila, le redko deležni tolikšnih produkcijskih sredstev, tako široke distribucije in močnega marketinga. Ob čemer pa se je seveda potrebno vprašati, zakaj so filmski studii, ki sicer izkazujejo tako malo zaupanja ženskim filmskim ekipam in odkrito nenaklonjenost filmom s prevladujoče ženskimi protagonistkami in ženskocentričnimi zgodbami (predvsem v kolikor ti filmi izstopajo iz žanrske konvencije romantičnih komedij), ravno tokrat popustili in eno največjih knjižnih senzacij zadnjega desetletja prepustili skoraj izključno ženskim ustvarjalkam? Na to si lahko odgovorim le z dejstvom, da film (kot seveda tudi knjižna predloga, na kateri je baziran) s svojo centralno »ljubezensko« zgodbo v veliki meri zgolj potrjuje in utrjuje uveljavljeni status *quo*, ter glorificira sodobni kapitalistični, neoliberalni sistem in potrošniško družbo, na kateri sloni, ob tem pa hkrati tudi povsem jasno vzpostavlja (sicer že zdavnaj preseženo) hierarhično razmerje med moškim in žensko.

Če poskušamo zgornjo trditev aplicirati na zgodbo oziroma na pogodbo o sadomazohističnih seksualnih praksah, ki jo med sabo skleneta protagonista, in ki zajema dovršen del filmskega (in knjižnega) narativa, lahko rečemo, da poskuša Grey (skrivnosten, narcisoidni in mejno psihopatski multi-milijonar, ki živi t.i. ameriške sanje, ko se poda v razmerje z nedolžno, deviško študentko angleške književnosti Anastasio Steele, pripadnico nižjega srednjega razreda, ki se nenadoma znajde sredi glamuroznega potrošniškega življenja zgornjega 1%) s pogodbo predvsem ukrotiti in disciplinirati njeno, že tako močno družbeno oziroma kulturno disciplinirano žensko telo, ter ga povsem podrediti svojim željam in preferencam. Njuno pogajanje glede pogodbe lahko tako beremo predvsem kot pogajanje med proletariatom (Anastasio) in kapitalom (Greyem); pogajanje, kjer je minimalni kompromis (ki za naivnega gledalca morda lahko izpade kot delna emancipacija ženskega lika, vendar to v realnosti še zdaleč ni) sicer mogoč, a je zmaga v končni fazi vendarle vedno na močnejši strani, tj. strani kapitala.

Pogodba namreč ne zavzema zgolj pravil glede seksualnih praks, temveč od Anastasie zahteva absolutno telesno disciplino: od določene ure spanca na noč, do dovoljene prehrane in dnevnih obrokov, (ne)uživanja alkohola in drog, osebne higiene in predpisane tedenske rekreacije. »Krotko telo je tisto telo, ki se ga da podrediti, ki se ga da uporabiti, ki se ga da preoblikovati in izpopolniti. Ko nastane umetnost človeškega telesa, ki ne meri zgolj na povečevanje njegove spretnosti, niti na stopnjevanje njegove podložnosti, temveč na

oblikovanje razmerja, zaradi katerega bo v istem mehanizmu tem ubogljivejše, se oblikuje politika prisil, kot so obdelovanje telesa, preračunljiva manipulacija z njegovimi elementi, njegovimi gibi in obnašanji« (Foucault 2004, 152–153). »Produkcija »krotkih teles« zahteva, da je neprekinjena prisila usmerjena k samim procesom telesne aktivnosti, ne le k njenim rezultatom; gre za mikrofiziko oblasti, ki drobi in deli telesni čas, njegov prostor, njegova gibanja« (Foucault v Bartky 2006, 59). Njeno telo se tako povsem podredi njegovim zahtevam; postane krotko, brez lastne osebnosti in želja, disciplinirano do zadnje minute v dnevu; primerljivo disciplini, ki jo preko različnih medijev družba že tako ali tako neprestano vsiljuje ženskim telesom. Tudi sicer so ženske v svojem načinu gibanja in svojem življenjskem prostoru veliko bolj omejene kot moški; oziroma, če se naslonim na teorijo Iris Young »ženski prostor ni polje, v katerem lahko svobodno uresničujejo svojo telesno intencionalnost, temveč ograda, v katero se počuti postavljena in ki jo zamejuje« (Young v Bartky 2006). »V sodobni patriarhalni kulturi tako v zavesti vsake ženske biva panoptični moški poznavalec; ženske so nenehno izpostavljene njegovemu pogledu in sodbi in posledično živijo svoje telo tako, kot ga vidijo drugi, tj. anonimni patriarhalni Drugi« (Bartky v Bahovec 2002, 182). V tem dotičnem primeru je Greyu seveda odvzeta njegova anonimnost, a ga lahko kljub temu beremo kot posebljenje celotnega patriarhata, vladajočega razreda v sodobni kapitalistični družbi, Anastasio pa kot nekoga, ki se zavedno in brez pomislekov, v zameno za socialni in ekonomski kapital, postavlja v vlogo Drugega, ker ji, če ponovno parafraziram Simone de Beauvoir, »vloga Drugega preprosto prija.« (de Beauvoir 2013, 21).

Ker ni na Greyu prav nič zanimivega ali privlačnega, se težko izognemo vprašanju, zakaj se mu Anastasia (skupaj z milijoni žensk Zahodnega sveta) nikakor ne more upreti. A stvari postanejo precej razumljivejše, ko enkrat dojamemo, da prava atrakcija zgodbe še zdaleč ni v »ljubezenski zgodbi« med protagonistoma, temveč v ljubezenski zgodbi, ki se skriva pod površjem: med gledalcem in kapitalizmom. Film v tem kontekstu simbolizira ljubezensko izpoved, poslednji orgazmični krik, propagando kapitalističnemu sistemu v času ekonomske krize in množičnih protestov (v Združenih državah proti nasilju nad rasnimi manjšinami, v Evropi proti nehumanimi varčevalnim ukrepi Trojke), ki skušajo političnim elitam dopovedati, da imajo sedanje družbene in ekonomske ureditve dovolj, in da zahtevajo spremembe; hkrati pa tudi v času, ko smo tudi znotraj same filmske industrije, predvsem pa Hollywooda, priča vse pogostejšemu izpostavljanju in opozarjanjem na seksizem in mizoginijo, v kontekstu česar pričujoči film ženskam (niti ne preveč) subtilno namiguje,

kakšna naj bi bila njihova (realna, idealna) pozicija znotraj kapitalističnega sistema. Težko si torej predstavljamo film, ki bi se v zadnjih letih še jasneje postavljajal na stran kapitalističnega sistema in v tolikšni meri glorificiral tiste, ki mu vladajo, ter ob tem obrnil hrbet ne le različnim oblikam ženskosti v sodobni družbi, temveč kar celotni ženski populaciji – s čimer seveda precej očitno reproducira ideologijo, na kateri že vse od poznih 30-ih let prejšnjega stoletja sloni celoten konservativni hollywoodski patriarhat.

## 7 ZAKLJUČEK

Čeprav sem zaradi prostorske omejenosti v diskurzivno analizo uspela zajeti relativno majhen vzorec ženskih režiserk, si lahko na postavljeno raziskovalno vprašanje kljub temu odgovorim, da ameriškim filmskim ustvarjalkam praviloma spodletuje solidarnost z ženskami, ki prihajajo iz drugačnih kulturnih in družbeno-političnih okoliščin kot one same, in za katere se torej zdi, da v končni fazi pomembno prisostvujejo pri reproduciraju hegemonkega sistema buržoaznega, belskega individualizma; s čimer seveda reproducirajo sistem belskega patriarhata, ki jih v njihovi karieri neprestano kreativno in karierno omejuje, in ki nenazadnje skrbi tudi za njihovo relativno majhno prepoznavnost, s čimer jih aktivno potiska na (skoraj nevidno, večjemu delu filmskega občinstva povsem nepoznano) obrobje filmske kulture.

Glede na pridobljene podatke, ki sem jih predstavila v pričujočem diplomskem delu, sama vidim nujo predvsem v intenzivnejšem povezovanju žensk znotraj filmske industrije in njihovem izstopu iz sence anonimnosti, v kateri se trenutno skrivajo – le z nenehnim izpostavljanjem in prisotnostjo v medijih bodo namreč prodrle do širše množice ljudi, ki bo posledično morda vsaj delno spremenila svoje navade konzumiranja filmov in postala bolj pozorna tako na filme ženskih režiserk in scenaristk, kot na samo prisotnost in reprezentacijo žensk na filmskem platnu. Če se tukaj ponovno naslonim na (že uporabljen) citat Simone de Beauvoir: »Ženske živijo razpršene med moškimi in bivališče, delo, ekonomski interesi, družbena situacija jih tesneje kakor na druge ženske vežejo na določene moške« (de Beauvoir 2012, 19). Režiserke, scenaristke, producentke, režiserke fotografije, montažerke, igralke ipd., morajo torej v prvi vrsti preseči to razpršenost ter ustvariti neko skupno, solidarnostno platformo, ki jim bo omogočila intenzivnejše povezovanje in potencialno sodelovanje pri projektih; dokler bo vsaka izmed njih prisiljena biti svojo lastno bitko znotraj hollywoodskega patriarhata, pa se težko nadejamo kakšnih večjih sprememb. Čeprav Kaplanova v duhu marksistične tradicije izpostavlja centralnost ekonomske baze filmske produkcije, ki v svojih

rokah drži dobršen del usode, kariernih možnosti in kreativnih odločitev ženskih filmskih ustvarjalk, pa se mi zdi v tem kontekstu pomembno tudi upoštevanje Gramscijevega prispevka k marksistični miselnosti, ki odnos med ekonomsko bazo in njeno superstrukturo razume veliko bolj recipročno in medsebojno dopolnjujoče, ter v duhu tega prepoznava možnost družbeno-kulturnih premikov, do katerih pride ob pritiskih, izzivih in pogajanjih različnih družbenih manjšin s trenutno vladajočim razredom. Prav tako jim sodobna tehnologija (predvsem pa internetni medij) omogoča bistveno večje možnosti povezovanja, organizacije in nenazadnje skupnega javnega opozarjanja na svojo podrejeno situacijo znotraj ameriškega filmskega polja; in čeprav določene platforme (kot že omenjeni, a žal na anonimnosti bazirani Tumblr profil), iniciative (kakršno lahko opazamo na ameriškem festivalu neodvisnega filma Sundance) in kolektivi (kakršen je kolektiv ameriških režiserk, *Film Fatales*, ki se redno srečuje, mentorira, sodeluje pri projektih in nasploh deluje kot skupnost, ki temelji na solidarnosti in medsebojni podpori) že obstajajo, jim primanjkuje kakršnekoli prepoznavnosti izven ameriške filmske skupnosti in redkih filmskih entuziastov. Ženske morajo začeti delovati predvsem po principu združevanja omenjenega kolektiva filmskih fatalk, katerega temelj je medsebojno sodelovanje in podpiranje, kar lahko skozi čas rezultira tudi v bistveno bolj raznoliki in vključujoči reprezentaciji različnih oblik ženskosti in opustitvi t.i. »belega feminizma«, ki dandanes v filmski sferi še vedno močno prevladuje.

Kljub temu, da smo bili v zadnjem letu priča delnemu komercialnemu preboju Afro-Ameriških režiserk Ave DuVernay in Gine Prince-Bythewood, pozicija žensk (predvsem pa žensk, ki izhajajo iz družbenih manjšin) ostaja v skoraj nevidnem in močno podrejenem položaju; ob čemer lahko zaključim, da se bo situacija težko premaknila na bolje, dokler se ne uspejo ženske (in ne le belke) aktivno in solidarnostno povezati med seboj. Šele ob spoznanju, da morajo z organiziranjem močnega kolektiva stopiti skupaj in odločno zavzeti in stati za svojo pozicijo, ter s tem izzvati patriarhalno pozicijo družbene hegemonije, lahko začne prihajati do večjih premikov – v prvi vrsti seveda v filmski kulturi, posledično pa tudi do premikov k bolj solidarni in strpni Zahodni družbi, ki v trenutnem političnem sistemu ob nacionalističnih, rasističnih in homofobnih trenjih vse bolj intenzivno poka po šivih, in ki močno potrebuje vzpostavitev novega miselnega, moralnega in vrednotnega sistema.

## 8 LITERATURA

1. Althusser, Louis. 2000. *Izbrani spisi*. Ljubljana: \*cf.
2. Associated Press Stockholm. 2013. *Swedish cinemas take aim at gender bias with Bechdel test rating*. Dostopno prek: <http://www.theguardian.com/world/2013/nov/06/swedish-cinemas-bechdel-test-films-gender-bias> (24. julij 2015).
3. Bahovec, Eva D. 2002. With your brain and my looks: telo v kulturnih študijah. V *Cooltura: uvod v kulturne študije*, ur. Aleš Debeljak, Peter Stanković, Gregor Tomc in Mitja Velikonja, 175–194. Ljubljana: Študentska založba.
4. Bartky, Sandra Lee. 2006. Foucault, ženskost in modernizacija patriarhalne oblasti. *Delta* 12 (1-2): 59–86.
5. Berger, Laura. 2015. *Women Directed 17 of the Top 250 Grossing Films of 2014*. Dostopno prek: <http://blogs.indiewire.com/womenandhollywood/women-directed-17-of-the-top-250-grossing-films-of-2014-20150108> (29. julij 2015).
6. Chambers, Iain. 2000. Gramsci goes to Hollywood. V *The Film Studies Reader*, ur. Joanne Hollows, Peter Hutchings in Mark Jancovich, 271–274. London: Arnold.
7. Cipriani, Casey. 2015. *Sorry, Ladies: Study on Women in Film and Television Confirms The Worst*. Dostopno prek: <http://www.indiewire.com/article/sorry-ladies-study-on-women-in-film-and-television-confirms-the-worst-20150210> (29. julij 2015).
8. Comolli, Jean-Luc in Paul Narboni. 2000. Cinema/Ideology/Criticism. V *The Film Studies Reader*, ur. Joanne Hollows, Peter Hutchings in Mark Jancovich, 197–205. London: Arnold.
9. de Beauvoir, Simone. 2013. *Drugi spol*. Ljubljana: Krtina.
10. Foucault, Michel. 2004. *Nadzorovanje in kaznovanje: nastanek zapora*. Ljubljana: Krtina.
11. Held, David. 2006. *Models of Democracy*. Cambridge: Polity Press.
12. Hollinger, Karen. 2012. *Feminist Film Studies*. London: Routledge.
13. hooks, bell. 1993. The Oppositional Gaze: black female spectators. V *Black American Cinema*, ur. Manthia Diawara, 288–302. New York: Routledge.

14. Kaplan, E. Ann. 2000. *Women and film: both sides of the camera*. London: Routledge.
15. Kupfer, Joseph. 2012. *Feminist Ethics in Film: Reconfiguring Care through Cinema*. Chicago: Intellect.
16. Lauzen, Martha. 2014. *Moving Beyond the Bechdel Test*. Dostopno prek: <http://www.womensmediacenter.com/feature/entry/moving-beyond-the-bechdel-test> (22. julij 2015).
17. --- 2015a. *The Celluloid Ceiling: Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top 250 Films of 2014*. Dostopno prek: [http://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2014\\_Celluloid\\_Ceiling\\_Report.pdf](http://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2014_Celluloid_Ceiling_Report.pdf) (23. julij 2015).
18. --- 2015b. *It's a Man's (Celluloid) World: On-Screen Representations of Female Characters in the Top 100 Films of 2014*. Dostopno prek: [http://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2014\\_Its\\_a\\_Mans\\_World\\_Report.pdf](http://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2014_Its_a_Mans_World_Report.pdf) (23. julij 2015).
19. Lindner, Andrew, Melissa Lindquist in Julie Arnold. 2015. Million Dollar Maybe? The Effect of Female Presence in Movies on Box Office Returns. *Sociological Inquiry* 85 (3). Dostopno prek: <http://eds.a.ebscohost.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/eds/pdfviewer/pdfviewer?sid=fec08b9d-3b8f-48e9-88af-7c5c6e4a0e5f%40sessionmgr4001&vid=5&hid=4103> (30. julij 2015).
20. Mulvey, Laura. 2000. Visual pleasure and narrative cinema. V *The Film Studies Reader*, ur. Joanne Hollows, Peter Hutchings in Mark Jancovich, 238–248. London: Arnold.
21. Ogilvie, Jessica P. 2015. *How Hollywood Keeps Out Women*. Dostopno prek: <http://www.laweekly.com/news/how-hollywood-keeps-out-women-5525034> (27. julij 2015).
22. Ramanathan, Geetha. 2006. *Feminist Auteurs: Reading Women's Films*. London: Wallflower Press.
23. Robertson Wojcik, Pamela. 2007. Gledalec in raziskava občinstva. V *Knjiga o filmu*, ur. Pam Cook, 538–545. Ljubljana: UMco, Slovenska kinoteka.
24. Smelik, Anneke. 2007. Feministična filmska teorija. V *Knjiga o filmu*, ur. Pam Cook, 491–501. Ljubljana: UMco, Slovenska kinoteka.

25. Smith, Stacy L., Marc Choueiti, Katherine Pieper, Traci Gillig, Carmen Lee in Dylan DeLuca. 2015. *Inequality in 700 Popular Films: Examining Portrayals of Character Gender, Race, & LGBT Status from 2007 to 2014*. Dostopno prek: <http://annenberg.usc.edu/pages/~media/MDSCI/Inequality%20in%20700%20Popular%20Films%208215%20Final%20for%20Posting.ashx> (6. avgust 2015).
26. Stanković, Peter. 2002. Kulturne študije: pregled zgodovine, teorij in metod. V *Cooltura: uvod v kulturne študije*, ur. Aleš Debeljak, Peter Stanković, Gregor Tomc in Mitja Velikonja, 11–70. Ljubljana: Študentska založba.
27. Statista. 2015. *Percentage of population in the United States as of 2014, by ethnicities*. Dostopno prek: <http://www.statista.com/statistics/270272/percentage-of-us-population-by-ethnicities/> (30. julij 2015).
28. Sundance Institute. 2015. *About Women at Sundance + Female Filmmakers Initiative*. California, Utah, New York: Sundance Institute.
29. Ule, Mirjana. 2008. *Za vedno mladi? Socialna psihologija odraščanja*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
30. Walters, Suzanna Danuta. 2012. The kids are all right but the lesbians aren't: Queer kinship in US culture. *Sexualities* 15 (8). Dostopno prek: <http://sex.sagepub.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/content/15/8/917.full.pdf+html> (30. julij 2015).
31. Woolf, Virginia. 1998. *Lastna soba*. Ljubljana: \*cf.