

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Liza Ana Jandl

Reprezentacija ženskih likov v filmih Quentina Tarantina

Magistrsko delo

Ljubljana, 2012

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Liza Ana Jandl

Mentor: izr. prof. dr. Peter Stanković

Reprezentacija ženskih likov v filmih Quentina Tarantina

Magistrsko delo

Ljubljana, 2012

Reprezentacija ženskih likov v filmih Quentina Tarantina

Quentin Tarantino v svojih filmih neredko postavi v ospredje ženski lik. Te vloge je zlahka moč brati kot reprezentacije navidezne moškosti, kjer ženski liki izražajo moč na način, ki je sicer domena moških protagonistov. V magistrski nalogi me zanima, ali Tarantini ženski filmski liki podirajo hegemono ideologijo spolnih razlik, in ali so ženske reprezentirane kot moškimi enakovredne, a ne zato, ker bi prevzemale »moške lastnosti«, ampak ker so prikazane predvsem kot filmski liki, za katere spol ni pomemben. Preko feministične filmske kritike s poudarkom na teoriji t. i. moškega pogleda in postfeministični reprezentaciji v obdobju izražanja ženske moči ugotavljam, da so ženski liki v filmih Quentina Tarantina večinoma obravnavani nestereotipno in da odstopajo od tipične hollywoodske reprezentacije, kjer ženske junakinje zrcalijo patriarhalno dominacijo širše družbe. Še več, prototip »Tarantinove ženske« je enoznačnih in omejujočih percepcij osvobojen filmski lik, ki aktivno prevzema nadzor nad dogajanjem, svojo ženskost pa uporablja za emancipatorne namene. Ženski liki ohranjajo feminilnost in izražajo ženskost v moškem svetu, vendar ne v zameno za lastno moč.

Ključne besede: Quentin Tarantino, film, ženskost, reprezentacija.

Representation of female characters in the films of Quentin Tarantino

Quentin Tarantino frequently places a female character in the foreground of his films; these roles are easily read as representations of seeming masculinity, where female characters express their strength in a way that is otherwise a feature of male protagonists. In my thesis I challenge these view, I examine if Tarantino's female characters ruin this hegemonistic ideology of gender differences, and if the representation of women is that of equality, not because they are taking the place of men in the movies, but because they are represented firstly as film characters, where their gender isn't in the first plan. I'm trying to show that the female characters in the films of Quentin Tarantino are mostly treated in a non-stereotypical way and that they deviate from the typical Hollywood representation, where female parts only mirror the patriarchal dominance of the broader society. Even more, the prototype of a »Tarantino woman« is liberated of unambiguous and limiting perceptions; she is actively taking control in the plot and uses her femininity for emancipatorial causes. She is able to preserve her femininity, to express her womanhood in a male dominated world, but at the same time not give up her own strength. For this cause I'm using the theory of feminist film criticism with emphasis on the so called male gaze and the post feministic representation in the era of women power.

Key words: Quentin Tarantino, film, femininity, representation.

Kazalo

1	UVOD.....	5
2	REPREZENTACIJA.....	8
2.1	Spolna reprezentacija in stereotip.....	12
3	DRUGI VAL FEMINIZMA.....	16
4	FEMINISTIČNA FILMSKA KRITIKA.....	18
4.1	Zgodnje obdobje feministične filmske teorije.....	18
4.2	Drugo obdobje feministične filmske teorije – kritična samoocnitev.....	23
4.3	Fragmentacija feministične filmske teorije.....	30
5	POSTFEMINIZEM IN REPREZENTACIJA ŽENSK.....	31
5.1	Gibanje girlpower in reprezentacija ženske moči.....	31
6	NOVI HOLLYWOOD.....	36
6.1	Prehod v devetdeseta.....	38
7	VPRAŠANJE AVTORSKEGA FILMA IN AVTORSKI FILM V DEVETDESETIH... 40	
8	QUENTIN TARANTINO.....	46
8.1	Biografija in delo.....	46
8.2	Pregled filmografije.....	49
9	»TARANTINOVE ŽENSK« – ANALIZA ŽENSKIH LIKOV.....	67
9.1	Stekli psi.....	67
9.2	Prava stvar.....	69
9.3	Šund.....	70
9.4	Rojena morilca.....	73
9.5	Štiri sobe – Mož iz Hollywooda.....	74
9.6	Od zore do mraka.....	75
9.7	Jackie Brown.....	76
9.8	Ubila bom Billa 1 in Ubila bom Billa 2.....	79
9.9	Smrtno varen.....	84
9.10	Neslavne barabe.....	88
10	UGOTOVITVE.....	90
11	SKLEP.....	97
12	LITERATURA.....	99
	PRILOGA: Seznam obravnavanih filmov.....	105

1 UVOD

Ameriški režiser Quentin Tarantino je eden izmed redkih sodobnih filmskih ustvarjalcev, ki za glavno vlogo v svojih filmih pogosto izbere ženski lik. Prav tako pogosto pa je tudi stereotipno in enoplastno razumevanje teh »ženskih vlog«. Ob površinskem branju njegovih filmov se morda zdi, da mora biti ženska, če želi biti glavna junakinja v Tarantinovem filmu, maskulinizirana; da mora imeti »moške značilnosti«. Menim, da je takšno razumevanje enodimenzionalno in vodi v nereflktirano razlago žensk kot osrednjih Tarantinovih filmskih junakinj.

Namen pričujočega magistrskega dela je raziskati reprezentacijo ženskih likov v filmih Quentina Tarantina. Podrobneje gre za raziskovanje ženskosti in družbene ideologije spola preko feministične filmske teorije. Pri tem ni v ospredju primarna stereotipna interpretacija ženskih vlog in njihovih pomenov v Tarantinovih filmih, temveč uvid v poglobljeno razumevanje spola skozi režiserjev filmski opus.

Bistvena cepitvena linija vsake kulture je biološki spol ali bolje njegova družbena konstrukcija. Odraz tega je tudi film; sočasno z razvojem filmske industrije smo bili priča delitvi na ženske in moške vloge oz. na junakinje in junake; zato je odnos med žensko in moškim v filmu odraz določenega zgodovinskega in družbenega dogajanja.

Študija univerze Georgetown, ki se je ukvarjala s položajem žensk v moderni popkulturi, je razkrila, da postaja prikazovanje žensk vse manj tradicionalno, vendar so ženske še vedno redko v vlogi t. i. heroja oz. heroinje. Ženske običajno niso nosilke akcije, če že so v glavni vlogi, potem je njihov lik najverjetneje sicer močan, a hkrati zloben, okruten in maščevalen (Calvert in drugi 2001, 31–34).

Ženski lik je v vsaj petih Tarantinovih filmih ključnega pomena. Te vloge, pogosto razumljene iz pozicije navidezne moškosti, so po mojem mnenju primeri neznčilne in patriarhalno osvobojene ženske v filmu. V magistrski nalogi postavim teoretsko ogrodje za to predpostavko preko feministične teorije filma oz. zgodovinsko-družbene utemeljitve položaja ženskih junakinj v filmih s prevladujočimi žanrskimi značilnostmi akcijskega filma.

Najprej se posvetim opredelitvi koncepta reprezentacije in reprezentaciji v študijah spola ter s tem povezanim spolnim stereotipom, nato obravnavam žensko gibanje šestdesetih let v ZDA, tako imenovani drugi val feminizma. Naredim pregled glavnih poudarkov feministične in postfeministične filmske teorije v tistih konceptih, ki se nanašajo na pričujočo obravnavo. Na kratko obravnavam tematiko Novega Hollywooda in avtorskega filma ter opredelim režiserjevo pozicijo v teh dveh obdobjih. Sledi pregled režiserjeve relevantnosti v sodobni filmski praksi; vpogled v njegovo biografijo in delo ter nazadnje še analiza »Tarantinovih žensk«.

Ženska v Tarantinovem filmu je praviloma inteligentna, zabavna in predvsem neodvisna. Še vedno je prisoten tudi drugi tip ženskega lika: takšnega, ki je v podrejenem in neenakovrednem položaju glede na moške like. Vendar menim, da so ženske vloge v Tarantinovih filmih v večini osvobojene patriarhalne dominacije in represivnih vlog, ki jih v hollywoodskih produkcijah praviloma zasedajo, in bodo zaradi tega predmet moje analize. Morda je videti, da gre pri Tarantinu zgolj za »obrat stereotipnosti«, kjer so ženske spremenjene v moške, vendar ni tako. Tarantinov fiktivni svet temelji na principu zmagovalcev in žrtev. Zmagovalec poseduje fizično in psihično prevlado nad žrtvijo, ta pa je neodvisna od spola, in ženska je v primeru Tarantina večinoma v poziciji zmagovalke. Tudi stranski ženski liki, ki so zgolj ženske v vsakdanjem življenju, so obravnavane na način, ki je nestereotipen. So to, kar naj bi v zgodbi bile; stevardesa ali poklicna morilka je predvsem stevardesa ali poklicna morilka, in dejstvo, da so obenem tudi ženske, je nepomembno. Ženske v Tarantinovih filmih niso povsem enake moškim, vendar izkazujejo za filmski svet neobičajno visoko mero neodvisnosti, tako ekonomske kot emocionalne, in ta »pozicija moči« na koncu prevlada.

Cilj naloge je dognati, ali in v čem so ženski liki v filmih Quentina Tarantina še obravnavani stereotipno ali pa gre že za radikalnejši preskok in so to vloge, ki bi lahko bile potencialno osvobojene idej patriarhalne dominacije. V magistrski nalogi poskušam v filmih identificirati tista polja in odnose moči, ki v družbi konstruirajo spol in spolno razliko, za kar pa je treba filme postaviti v ustrezen zgodovinsko-kulturni kontekst nastanka, se pravi v širši okvir dominantne patriarhalne kulture, se posvetiti implicitnim procesom družbene naturalizacije spola in razumeti režiserjevo perspektivo ter njegove domnevne poskuse preboja.

Ideja, da je ženska lahko večplasten kompleksen filmski lik, je nekaj, kar še ni povsem vstopilo v širšo družbeno zavest. Zanima me, ali Tarantinovi liki rušijo to hegemono ideologijo spolnih razlik; ali so torej ženske vloge enakovredne moškimi, a ne zato, ker bi prevzemale »moške lastnosti«, ampak ker so prikazane predvsem kot filmski liki, za katere spol ni pomemben.

Izbrane filme obravnavam preko feministične filmske teorije. Pri analizi izhajam iz ugotovitev feminističnih avtoric, pozorna sem na narativno strukturo filma, vizualno podobo ženskih likov, razmerje med ženskimi junakinjami in moškimi liki ter dialog junakinj in junakov.

Za analizo sem izbrala filme, pri katerih je Tarantino oboje, scenarist in režiser, torej *Stekli psi* (Reservoir Dogs, 1992), *Šund* (Pulp Fiction, 1994), *Štiri sobe*; del *Mož iz Hollywooda* (Four Rooms; segment The Man From Hollywood, 1995), *Ubila bom Billa 1* (Kill Bill: Vol. 1, 2003), *Ubila bom Billa 2* (Kill Bill: Vol. 2, 2004), *Smrtno varen* (Death Proof, 2007) in *Neslavne barabe* (Inglorious Basterds, 2009), glede na tematiko pa ne morem še mimo filmov *Prava stvar* (True Romance, 1993 – scenarij), *Rojena morilca* (Natural Born Killers, 1994 – prvi osnutek scenarija), *Od zore do mraka* (From Dusk Till Dawn, 1996 – scenarij) in *Jackie Brown* (Jackie Brown, 1997 – scenarij po knjižni predlogi in režija).

2 REPREZENTACIJA

Eno od poglobitnih področij proučevanja konstrukcije spolov je njihova reprezentacija. Reprezentacija je proces ustvarjanja pomenov, nastanek pomena pa je odvisen od načina, kako neko stvar, idejo ali razmerje razume določena kultura v danem zgodovinskem trenutku.

»V procesu reprezentacije s pomočjo jezika ustvarimo pomen oz. koncept. Reprezentacija je vez med koncepti in jezikom, ki nam omogoča, da se opredelimo bodisi do resničnega sveta predmetov, ljudi ali dogodkov bodisi do imaginarnih svetov podob, ljudi in dogajanj« (Hall 2003, 17).

Stuart Hall govori o dveh procesih oziroma sistemih reprezentacije. Prvi sistem je način, na katerega vsakdanje življenje povežemo s tistim, o čemer že imamo neko vedenje, kar že imamo v mislih. Predmeti, ljudje in dogodki vsakdanjega življenja korelirajo z določenim konceptom oziroma z *duševnimi reprezentacijami*. Tukaj ne gre za posamezne koncepte, temveč govorimo o procesih organizacije, združevanja, razvrščanja in klasifikacije konceptov ter ustvarjanja kompleksnih odnosov med njimi, saj je pomen nečesa odvisen od odnosov med stvarmi v svetu. Vsi v sebi nosimo vsaj okvirno enak konceptualni sistem ali zemljevid, ki ga ustvarjamo po načelih podobnosti in različnosti. To je *miselna reprezentacija*, ki nam omogoča komunikacijo. Z njo svet razumemo na podoben način, zato lahko zgradimo skupno kulturo pomenov in konstruiramo skupni družbeni svet. *Drugi sistem* reprezentacije *izhaja iz jezika*, kajti miselne reprezentacije moramo biti sposobni posredovati drugim članom svojega kulturnega okolja, to pa je možno le, če si delimo skupni jezik. Le preko jezika lahko namreč vzpostavimo povezavo med nekim konceptom in njegovo pisano ali vizualno podobo. Splošni strokovni izraz, ki ga uporabljamo za besede, zvoke in podobe, je znak. Vsaka beseda, zvok ali podoba, ki deluje kot znak, nosi v sebi določen pomen, je jezik. Znak je na mestu koncepta. Proces, ki povezuje stvar, koncept in znak, pa imenujemo reprezentacija (Hall 2004, 37–39).

Za koncept reprezentacije je najvidnejši premik prinesel poststrukturalizem oz. posledično konstruktivizem, ki je prekinil tradicijo razumevanja in interpretacije družbe kot objektivnega dejstva, neodvisnega od posameznika. Nasprotno temu konstruktivizem trdi, da je družba

sestavljena iz diskurzov, ki posameznike šele umeščajo v družbo, jih konstituirajo. Materialni svet torej sam po sebi ne vsebuje pomenov, ljudje potrebujemo jezikovne in druge sisteme, saj lahko le tako svoje koncepte posredujemo drugim.

Ljudje nismo tisti, ki s pomočjo lastne ustvarjalnosti produciramo sami sebe, temveč smo že od začetka umeščeni v določene *subjekte pozicije*, ki nam jih dopušča jezik. Smo ujetniki obstoječih jezikovnih konvencij znotraj dane kulture (Stanković 2002, 52).

Gre za kulturni obrat družboslovnega raziskovanja zadnjih nekaj desetletij, ki je ustavil prevladujoče humanistične in objektivistične poglede na družbo kot zbir racionalnih, ustvarjalnih in moralnih bitij oz. interpretacije družbe v terminih od posameznika neodvisne logike. Postrukturalisti, kot so Michael Foucault, Jacques Lacan, Jacques Derrida in drugi, so oblikovali vrsto argumentov, ki jim je skupno razumevanje družbe kot kompleksne strukture, ki jo na različnih ravneh producirajo različni *diskurzi*.

Z odnosom sistema reprezentacije skozi diskurz se je podrobneje ukvarjal Foucault. Foucaultov pojem diskurza pomeni način govora o določenih temah znotraj neke kulture v določenem zgodovinskem trenutku, kjer se po drugi strani te teme s tem šele oblikujejo.

Diskurz ima dvojni pomen: je *sam proces vezanega pisanja ali govorjenja* ali, kar je tu bolj bistvenega pomena, *»skupina izjav, ki zagotavljajo jezik, s katerim govorimo – način reprezentacije, vednosti o nečem – o določeni temi v določenem zgodovinskem trenutku«*. Diskurz je proces proizvodnje vednosti preko jezika, definira družbeno vedenje in določa, kako o neki temi govorimo oziroma kako o njej razmišljamo (Hall 2004, 65).

Diskurz se razume »/.../ kot oblika družbene prakse. Razumevanje diskurza kot družbene prakse implicira dialektični (ali) dvosmerni odnos: na diskurzivni dogodek vplivajo razmere, institucije in družbene strukture, vendar tudi on vpliva nanje« (FircloUGH in Wodak v Erjavec in Poler Kovačič 2007, 18).

Diskurzi torej organizirajo načine, na katere o nekem fenomenu razmišljamo, in načine, na katere se z njim ukvarjamo. Diskurzi so različni načini reprezentacije sveta, načini izražanja, ki dajejo pomen izkušnjam iz določene perspektive.

Torej so diskurzi sestavljeni iz določenih institucionalnih in organizacijskih praks, tj. *diskurzivnih praks*. Diskurzi nas v odnosu do drugih družbenih akterjev opredeljujejo kot družbene subjekte, ustvarjajo določene okvirje, predstave o tem, kako naj bi se odzivali na druge pripadnike družbe, predpostavljajo določene »resnice«, kot kakšen je, na primer, normalen odnos med spoloma, kako se morata v tem družbenem razmerju vesti, kdo prevzame katero vlogo, kakšni so kodi njunega komuniciranja ipd.

Diskurzi so sestavljeni in obenem kreirajo *diskurzivne formacije* ali konstrukcije, tj. skupine med seboj povezanih trditev o subjektu, ki določajo pomen, značilnosti in odnos do drugih diskurzivnih formacij (Erjavec in Poler Kovačič 2007, 18).

Bistvenega pomena je torej, da smo v resnici ljudje tisti, ki jih jezik oblikuje, in ne obratno. Jezik in diskurzi ne odražajo sveta, temveč ga šele osmišljajo, konstituirajo ter s tem posameznika umeščajo v odnose do sveta, soljudi in ostalega (Stanković 2005).

Če diskurzi torej ne odražajo realnosti, ampak nam jo na kulturno specifične načine šele predstavljajo, je poglavitno vprašanje, kako to počnejo, na kakšne načine se nam konkretno predstavlja podana resničnost.

Foucault ne zanika obstoja materialnih stvari in pojavov, vendar meni, da je šele diskurz tisti, ki jih konstituira v objekte. Vse, kar nosi pomen, zato ne more obstajati izven diskurza. Ker je diskurz zgodovinsko in kulturno zaznamovan, so subjekti in objekti diskurza realni le v okviru zgodovinskega konteksta določene kulture. Reprezentacija se mora zato osredotočiti na vprašanje vedenja in oblasti. Zanima jo odnos med vedenjem in oblastjo znotraj institucionalnega aparata. Vedenje in oblast sta močno povezana v svojem delovanju in vloga oblasti je odločanje o tem, ali določeno vednost sprejeti ali ovreči oziroma v katerih okoliščinah naj se vednost uporabi. Oblast torej odloča o tem, kdaj in kako bo določena vednost aplicirana (Foucault v Hall 2004, 69).

Pomembno se je zavedati, da se osmišljanje realnosti nikoli ne dogaja povsem neodvisno od relacij družbene moči v danem zgodovinskem trenutku. Pomeni in konotacije jezikovnih znakov pravzaprav ves čas naturalizirajo obstoječe odnose družbene moči na načine, ki legitimirajo točno določeno, vendar nikakor edino možno podobo sveta (Stanković 2005).

Poudarek je torej na dejstvu, da jezik ves čas deluje v smeri razumevanja resničnega sveta kot edinega možnega. Realnost, ki se nam odkriva, se nam zdi povsem naravna in edina »resnična«, vendar to ne drži, saj je naše razumevanje resničnosti pogojeno s kulturno percepcijo, ki si preko jezika prizadeva za ohranitev obstoječih odnosov moči. Naša vednost in odnos med vednostjo in oblastjo sta vedno diskurzivna. To ne pomeni, da neki pojavi v realnem svetu ne obstajajo, temveč da imajo pomen šele znotraj diskurza. Odnos med vednostjo in oblastjo odloča o tem, kaj je in kaj ni res. Tu ne gre za objektivno resnico, temveč za diskurzivne formacije, ki resnico oblikujejo. Ni diskurz tisti, ki nam o nečem govori, ampak je diskurz tisti, ki to šele proizvede. Niso na primer diskurzi o seksizmu tisti, ki nam o seksizmu govorijo, temveč sta naše vedenje o seksizmu in odnos med vedenjem in oblastjo vedno diskurzivna.

Diskurz je močno vezan na koncept *ideologije*. Ideologija lahko služi kot upor proti moči, proti prevladi. Povezana je z družbenimi razredi in drugimi oblikami družbene strukture. Povezana pa je tudi z jezikom, saj so ideologije običajno izražene in reproducirane skozi jezik. Vsakdanje prakse, ki jih ljudje izvajajo samodejno, ne da bi o njih razmišljali, pogosto predstavljajo legitimizacijo družbene moči.

Po mnenju Fairclougha in Wodakove ima lahko diskurzivna praksa v navezavi z ideologijo pomembne posledice, saj »/.../ lahko pomaga pri reprodukciji neenakih odnosov moči med (na primer) družbenimi razredi, ženskami in moškimi ter etničnimi/kulturnimi večinami in manjšinami, in sicer z načini reprezentacije stvari in pozicioniranja ljudi« (Fairclough in Woodak v Erjavec in Poler Kovačič 2007, 24). Diskurz je tako lahko na primer rasističen, seksističen ali pa poskuša prikazati nekatere predpostavke (najpogosteje napačne) o kakšnih vidikih družbenega življenja zgolj kot zdravorazumske. Diskurzi torej delujejo ideološko, kadar tipi praks in tipi diskurzov delujejo v smeri nevtralizacije z namenom vzdrževanja neenakih odnosov moči (Erjavec in Poler Kovačič 2007, 26).

»Različni kulturni teksti kot reprezentacije so vedno šele točka (nikoli končanega) oblikovanja smisla danega zgodovinskega trenutka znotraj določene skupnosti, ne pa odraz neke že vnaprej obstoječe realnosti« (Stanković 2005, 17). Jezik in diskurzi torej ne konstituirajo resničnosti kar tako, po nekih naključnih vzorcih, temveč je njihovo delovanje motivirano z ohranjanjem stanja družbene moči znotraj določene družbe. Zato se analiza reprezentacij ne posveča le deskripciji tega, kako so različne plasti družbenega reprezentirane

v različnih tekstih, temveč poskuša razbrati, *kako je v različne reprezentacije sveta* (predvsem popularne kulture) *vpisana družbena hegemonija* (Stankovič 2005, 17–18).

Vsako reprezentacijo lahko opredelimo kot potencialno neresnično. Objektivna resnica je zaradi subjektivnosti človekovega dojetanja sveta posamezniku nedoumljiva in nedostopna. To ne pomeni, da zanikamo obstoj nekih »v resnici resničnih« stvari, temveč da so nam te stvari (dogodki, ideje, osebe itd.) dostopne šele preko diskurzov, ki stvari interpretirajo in jim dodelijo pomene. Vse, kar je izven meja jezika, nam pravzaprav ne pomeni ničesar. Tako lahko tudi na vsak film gledamo kot le na subjektivno reprezentacijo določene realnosti. Vendar zopet – to ne pomeni, da je analiza filmskih tekstov nesmiselna, temveč da je poudarek na raziskovanju načinov interpretacije tekstov in njihovega osmišljanja.

2.1 Spolna reprezentacija in stereotip

Zgodnje feministične analize o spolnih reprezentacijah so izhajale iz »realistične« predpostavke, da je reprezentacija neposreden izraz družbene realnosti in/ali resnične izkrivljenosti realnosti. Tako naj bi na primer reprezentacije žensk odražale moški odnos in ustvarjale popačeno sliko o »dejanskih« ženskah« (Švab 2002, 207).

Tudi feministični pogled na reprezentacije se je spremenil pod vplivom poststrukturalizma in danes študije spolov obravnavajo reprezentacije kot kulturne konstrukcije in ne kot odraz realnosti same.

»Resnično« je vedno že reprezentacija sama po sebi, osredotočenost analiziranja se tako preusmeri na proučevanje načinov, *kako reprezentacije delujejo v kontekstu razmerij moči ter kakšne so posledice za spolna razmerja*. V procesu identifikacije s pozicijo subjekta nas tekst podredi svojim pravilom, poskuša nas konstruirati kot določeno vrsto subjekta ali osebe. Dober primer tega je oglaševanje, ki takšne pozicije za ženske konstruira skozi lociranje v zasebno sfero doma, skrb za otroke, gospodinjska dela, spolno privlačnost itd. Vprašanje ni v tem, ali so te predstave resnične ali ne, ampak v tem, katere skupine ljudi poskuša (oglaševanje) konstruirati in s kakšnim namenom (Švab 2002, 207).

Ker se reprezentacije vežejo na naturalizacijo privilegijev določenih družbenih skupin in marginaliziranost drugih, so neločljivo povezane s stereotipi.

Stereotipi so – po Richardu Dyrerju – nekaj enostavnih, jasnih, splošno priznanih, zabavnih, lahko zapomnljivih in razumljivih potez, ki so pripisane posameznikom. Posebnost stereotipov je, da reducirajo vso kompleksnost posameznika (ali družbene skupine) na nekaj poenostavljenih in pretiranih potez, oziroma še več, stereotipi te podobe tudi fiksirajo kot nekaj povsem naravnega in sprejemljivega. Praviloma se pojavljajo tam, kjer obstajajo velike neenakosti v razmerjih moči med različnimi skupinami in ne nazadnje ločujejo med normalnim in sprejemljivim na eni strani ter nenormalnim in nesprejemljivim na drugi. To počnejo tako, da tisto, kar je nenormalno in drugačno, izločajo, praviloma s tem, da »drugo« spremenijo v nekaj nevarnega, onesnaženega, tabuiziranega. Stereotipi na simbolni ravni vzpostavijo in fiksirajo meje med »nami« in »njimi« kot nekaj večnega in samoumevnega, nato pa okoli »drugega« gradijo negativne občutke. To se dogaja tudi preko selekcije interpretacij; namreč prav tako pomembno kot to, kar je reprezentirano, je tudi to, kar sploh ni reprezentirano, torej je skrito, zamolčano (Stanković 2005, 18–37). Nekatere interpretacije bodo praviloma vedno opažene, druge pa bodo sistematično izpadle že na samem začetku reprezentiranja. Tako je vedno nujno upoštevati tudi tisto, kar je iz prikazovanega izključeno.

Stereotipi tako niso samo opisi ali prototipi, so tudi vrednotenja, pričakovanja o obnašanju članov določene družbene skupine. Njihova funkcija je namerno ali nenamerno potvarjanje stvarnosti. Njihova problematičnost zato ni v neki zgrešeni kategorizaciji, ampak kot trdi Mirjana Ule, so »problematični zato, če in kadar postanejo orodje političnega in ideološkega presojanja« (Ule v Erjavec in Poler Kovačič 2007, 31).

Eden izmed osnovnih stereotipov je *stereotip spolov* (angl. gender stereotype). Feministične avtorice v večini poudarjajo, da je spol družbeni konstrukt. Torej da to, kar mi mislimo, da bi moralo biti moško oz. žensko, nima povezave z biološkim spolom, temveč je naučeno. Naši koncepti dojemanja spolnih vlog se oblikujejo preko institucij, kot so družina, cerkev, izobraževalne institucije in mediji. Stereotipizacija na podlagi spola izvira iz biološke delitve dveh spolov, vendar gre obenem za globlji kulturni pomen. Posledica tega, da so ženske zmožne rojevati otroke, je stereotip, ki pravi, naj ženske ostanejo doma in prevzamejo skrb za družino. To naj bi bila njihova »naravna vloga«.

Mary Talbot trdi, da so spolni stereotipi tesno povezani s spolno ideologijo. Če jih razumemo kot ideološke recepte za obnašanje, potem se morajo posamezniki odzivati na stereotipne vloge, ki so zanje predpisane in se od njih pričakujejo. Spolni stereotipi v navezavi s spolno

ideologijo naturalizirajo spolne razlike. S tem pa funkcionirajo kot mehanizmi ohranjanja hegemonističnih razmerij moške dominantnosti in ženske podrejenosti (Talbot 2003, 472).

Seveda je kulturni pomen spola veliko kompleksnejše vprašanje, s katerim se spopadajo številne teorije. Najrelevantnejši pogled nanj je najbrž psihoanalitična struktura spola in spolnosti.

Če na kratko povzamemo Freuda, velja, da spolna konstitucija ni avtomatsko prevedljiva iz naše biološke zasnove, temveč je rezultat psihičnih procesov, ki se odvijajo v zgodnjem otroštvu in ki temeljijo na biološkem spolu le kot izhodiščni snovi otrokovega opažanja anatomske razlike. Tako Nancy Chodorow v svoji vplivni študiji iz leta 1978 *Reprodukcija materinstva* pokaže, da je ženski spol družbeni produkt, odvisen od zgodnjih socializacijskih procesov, kjer igra materinstvo osrednjo vlogo. Materinstvo pri deklicah ni odvisno od ženske reproduktivne vloge, temveč gre za internaliziran in psihološko okrepljen model, ki je vgrajen v žensko psihično strukturo. Ker je mati tista, ki se v zahodni družbi otroku ponudi kot eden izmed najzgodnejših objektov identifikacije, se tudi procesi oblikovanja subjekta oblikujejo okoli vrednotenja njenega mesta v družini. Nasprotno s tem nekatere druge avtorice kot Judith Butler trdijo, da spol ni vezan na identifikacijske in socializacijske procese, temveč je učinek spolne razlike, praksa citiranja, imitacije, ki velja tako za ženske kot za moške. Spol sam je fantazma, predstava in ideal, ki se mu ni mogoče približati ali ga zasesti (Vidmar 2001, 19–26). Večina avtoric pa bi se strinjala, da so pravzaprav v vseh oblikah družbe »moške lastnosti« bolj cenjene kot »ženske«, kar je temelj vzpostavitve družbene moči na podlagi delitve spola.

Iz takšne konceptualizacije spola izvira *patriarhalnost*. Termin v splošnem pomeni družbo, kjer je moški spol bolj cenjen kot ženski. Znotraj družbe so moški v dominantni poziciji, so v nadrejenem, medtem ko so ženske v podrejenem položaju. Zanimiva je kulturno-zgodovinska razsežnost takšnega dojetja sveta. V kolikšni meri je torej ta percepcija naturalizirana?

Antropologinja Margaret Mead je v svojih raziskavah plemenskih kultur ugotovila, da je opravljeno delo znotraj plemena cenjeno na podlagi spola in ne opravljene aktivnosti. Ko je določeno delo opravil moški, je bilo to cenjeno, ko pa je enako stvar naredila ženska, je bilo delo razvrednoteno (Mead v Lind 2004, 186).

Vendar glavni poudarek feminističnih teorij spola ni zgolj opisovanje načinov, na katere je spol kulturno definiran znotraj družb, ampak je poskus razumevanja povezanosti spola z družbenim, ekonomskim in kulturnim statusom ter družbeno močjo. V tem smislu spol ni predstavljen kot koncept razlikovanja, temveč kot poskus družbene povezanosti, to pomeni raziskovanje povezanosti reprodukcije spolnih razlik in spolne neenakosti v družbi (Richardson 2008, 9).

3 DRUGI VAL FEMINIZMA

Zgodovino feminizma navadno delimo na *feminizem prvega vala*; to je oznaka za pojav ženskih kampanj za reformo ženske volilne pravice konec 19. stoletja, in *feminizem drugega vala*. Feminizem drugega vala se je začel konec šestdesetih let 20. stoletja kot žensko gibanje, znano pod oznako *Womens's Liberation Movement*, predvsem v ZDA. Vzklilo je iz protivojnega gibanja in boja za državljanske pravice ter se lotevalo analiziranja neenakosti med spoloma na družbeni, ekonomski, politični, seksualni in kulturni ravni. Je družbeno gibanje z jasnimi političnimi cilji transformacije obstoječega družbenega stanja, v katerem imajo ženske podrejen položaj.

Program političnih interesov feministk je zajemal širok spekter področij: izobraževanje, blaginjske pravice, plačevanje ženskega dela, svobodno odločanje o otrocih, reproduktivne pravice itd. Feministične kampanje so bile usmerjene proti objektifikaciji žensk kot spolnih objektov moškega potrošništva, proti pornografiji, posilstvu in drugim oblikam nasilja nad ženskami v družini in izven nje. Feminizem drugega vala je skozi obdobje zadnjih treh desetletij dvajsetega stoletja doživel mnoge spremembe, ki so bile posledica notranjih diferenciacij feminizma na različne perspektive in smeri kot tudi vpliva drugih miselnih tokov, kot sta na primer psihoanaliza in poststrukturalizem.

Ključno vprašanje skozi spremembe pa je ostajala temeljna ontološka in epistemološka dilema enakosti in razlik, ki se je spraševala, *ali naj bodo ženske enake ali različne do drugega spola ter ali obstajajo razlike tudi med ženskami*, predvsem glede na izkušnje zatiranja (Švab 2002, 199).

Na področjih zaposlitve, plače in delovnih pogojev je feminizem drugega vala dosegel mnoge pomembne spremembe, kot so uzakonitev enakopravnosti glede zaposlovanja, plač, delovnih pogojev, kriminalizacija spolnega nadlegovanja ipd. (Byars in Meehan 2003, 615). Vendar bi bile vse te spremembe brez pomena, če se ne bi vsaj delno preslikale tudi na vsakdanjo reprezentacijo žensk v družbi, pri čemer pa imajo odločilno vlogo mediji.

Spremembe feminizma drugega vala so močno povezane tudi z gospodarsko krizo, ki je sredi sedemdesetih zajela Združene države Amerike in na začetku najbolj prizadela delavski razred. Posledice recesije so bila masovna odpuščanja, zmanjševanje plač in ugodnosti, zapiranje tovarn, selitve proizvodnje v dežele tretjega sveta ipd. Ta destabilizacija gospodarstva je vplivala na celotno populacijo ne glede na družbeni razred, njeni posledici pa sta bili zviševanje stopnje nezaposlenosti in zmanjšanje kupne moči. Ukrepi monetarne politike v osemdesetih so pripomogli k prenosu bogastva od srednjega in delavskega razreda h kapitalistični eliti, kar je pomenilo bistveno manjši dohodek za večino Američanov. Tako je po novem večina gospodinjstev za preživetje potrebovala dve plači in ženske so se bile prisiljene podati na trg dela. Ta družbeni premik ni ušel pozornosti oglaševalcev. Zanimala jih je predvsem finančno neodvisna ženska srednjega razreda, ki je sedaj imela lastno kupno moč. Začelo se je govoriti o novi kategoriji potrošnikov: *delovno dekle* (angl. working girl). Temu so sledile spremembe v medijih, televizijske mreže so pričele s t. i. *hibridnimi serijami*, ki so vnašale elemente melodrame v tradicionalno moške žanre. Zgodnji primeri takšnih hibridnih televizijskih serij so *Cagney and Lacey* (1981–1988) – serija je v policijski žanr (angl. buddy cop series) vnesla osebne probleme glavnih junakinj – drugi primeri so še *St. Elsewhere*, *L. A. Law*, *Star Trek: The Next Generation*, *Northern Exposures* (Byars in Meehan 2003, 616–619).

Spremembe so se prenesle tudi na filmska platna. Od sedemdesetih let naprej lahko govorimo o začetkih tematizacije in posledično spreminjanju ženskih filmskih likov. Tradicionalno žensko pasivnost in krhkost v kinematografiji sta zamenjali moška agresivnost in moč. Tako je ženska še vedno funkcionirala znotraj patriarhalne ideologije, le da je zdaj prevzemala moške značilnosti, ampak vsaj njena reprezentacija je prvič izpostavljena kot problematična. Najpomembnejši korak v tem procesu sprememb je feministična filmska kritika, ki je izšla iz drugega vala feminizma in je bistveno vplivala na filmsko teorijo, kritiko in prakso.

4 FEMINISTIČNA FILMSKA KRITIKA

4.1 Zgodnje obdobje feministične filmske teorije

»Film je v okviru feminizma obravnavan kot praksa prikazovanja mitov tako o ženskah in ženskosti kot o moških in moškosti« (Cook in Bernink 2004, 353). Med poglavitne koncepte feministične filmske kritike spadata reprezentacija in teorija občinstva. Zgodnja feministična kritika (prvi teksti so začeli nastajati v začetku sedemdesetih let dvajsetega stoletja) se je ukvarjala z redukcionističnim prikazovanjem filmskih ženskih likov, zlasti v Hollywoodu. Izključno enopomenske in ves čas ponavljajoče se podobe žensk so imele na občinstvo izredno negativen vpliv, saj so prikazovanje žensk omejile le na nekaj najbolj stereotipnih karakteristik. Kot trdi Molly Haskell:

Iz ženskega zornega kota je bilo desetletje od 1962 do 1972 ali 1973 eno izmed bolj ponižujočih, kar se tiče reproduciranja ženskih stereotipov glede na vloge, ki so jim bile dodeljene. Začelo se je neobetavno s prikritim sovraštvom do žensk v Kubrickovi *Loliti* (1962), se nadaljevalo s Peckinpahovo indiferentnostjo v *The High Country* (1962) in se zaključilo s prikazom brutalne zlorabe in nasilja v *Clockwork Orange* (1971) ter *Straw Dogs* (1971) istih dveh režiserjev (Haskell v Nelmes 2004, 248).

Feministične avtorice tega obdobja so v medijih prepoznale dejavnik reproduciranja spolnih stereotipizacij o ženskah. Njihova predpostavka je bila, da mediji pripomorejo h konstrukciji ženske identitete, s tem ko ustvarjajo reprezentacije o ženskah, kjer so te prikazane na omejujoče in zavajajoče načine. Središče zgodnje feministične filmske kritike je tako predvsem reprezentacija žensk, ženskosti in povezanost obeh pojmov s strukturo moške moči v patriarhalni družbi.

Začele so se zahteve po prikazovanju pozitivnejših ženskih likov, kjer ženske vloge ne bi bile omejene le na nekaj ozkih značilnostih, kot na primer da je bila ženska vedno nastanjena v zasebni sferi doma, da je bila ekonomsko in emocionalno odvisna od moškega, fizično in psihično povsem nemočna ipd. Ker so ženske reprezentacije v medijih ustvarjale in spodbujale podobe o ženskah (in za ženske), ki so bile zelo enoznačne, so feministke zgodnjega obdobja v medijih videle tudi *možnost preboja* ženskega gibanja.

Film je bil izpostavljen kot ideološko orodje nasprotovanja stereotipnim podobam žensk in upor proti patriarhalno dominantni naravnosti medijev. Preko filma naj bi se večala ozaveščenost glede inferiornega statusa žensk v družbi. Namreč: tako kot imajo ženske večinoma podrejen družbeni položaj, imajo tudi ženski liki v filmu praviloma stranske/podporne vloge in ne takšnih, ki bi od njih zahtevale aktivno odločanje (Nelmes 2004, 248–249).

Feministične teoretičarke so se začele spraševati, ali pri vizualnem mediju sploh lahko govorimo o t. i. *oknu/pogledu v svet*, saj so mediji manipulirani s strani vladajoče patriarhalne ideologije, in kar je videno kot naravno in očitno, je v resnici vedno družbeni konstrukt. Na ta način mediji ustvarjajo patriarhalne reprezentacije žensk ter spodbujajo odsotnost njihove družbene in politične moči. Tako so mnoge feministke tistega časa vzele ideje avantgardne umetnosti, ki je bila sicer vedno moško dominantno področje in omejena v reprezentiranju žensk, in jih uporabile za problematizacijo vprašanj ženskega gibanja (Nelmes 2004, 249–250).

Posledično je v tistem času nastala kopica filmov, kjer so si filmske ustvarjalke prizadevale vzpostaviti *ženski film*, ki bi bil bistveno drugačen od konvencionalnih hollywoodskih prijemov. Vendar so mnogi te filme videli kot težko gledljive umetniške filme, ki so precej elitistični in niso namenjeni širšemu gledalstvu (Nelmes 2004, 251–253). Gre za t. i. *žensko kinematografijo* oziroma *counter-cinema*, imenovano tudi *protikinematografija*.

»Feministične režiserke se soočajo s patriarhalnimi prijemi v samih orodjih, ki jih potrebujejo za prikaz ženskih likov. Kar je potrebno, je torej razvoj kinematografije, ki bo rekonstruirala jezik in tehnike klasičnega filma« (Gledhill v Nelmes 2004, 252).

Protikinematografija se je zgledovala po gledališču in avantgardni umetnosti kot na primer po tehnikah montaže Sergeia Eisensteina in modernistični estetiki Jean-Luca Godarda ter je kot taka pomemben del politične kinematografije sedemdesetih let dvajsetega stoletja. Poudarek je bil na prikazovanju ženske perspektive in namerni kršitvi splošno sprejetih tehnik konvencionalne filmske naracije. Nekateri primeri filmskega ustvarjanja ženske kinematografije so *Thriller* (Sally Potter, 1979), *Riddles of the Sphinx* (Laura Mulvey in Peter Wollen, 1977), *Film About a Woman Who ...* (Yvonne Rainer, 1974). Poudarek je bil tudi na ustvarjanju dokumentarnega filma (Cook in Bernink 2004, 354–355).

Laura Mulvey je v svojem odmevnem tekstu iz leta 1975 *Vizualno ugodje in pripovedni film* (Visual Pleasure and Narrative Cinema) menila, da se mora alternativni film odzivati na psihične obsesije družbe, ki jih je proizvedla *mainstream kinematografija*¹. Alternativni film namreč zagotavlja prostor za rojstvo kinematografije, ki je radikalna tako v političnem kot estetskem smislu in ki izziva osnovne podmene *mainstream* filma. Politično in estetsko avantgardni film je torej mogoč, toda še vedno lahko obstaja le kot antipol (Mulvey 2000, 240).

Feministična filmska kritika se je tako usmerila na proučevanje vseobsegajočih reprezentacij patriarhalne moči znotraj filmske strukture. To so avtorice dokazovale predvsem preko teoretskih ogrodiv semiotike in psihoanalize. Ti teoretski diskurzi so se izkazali za zelo uporabne glede dokazovanja vkodiranosti spolnih razlik v klasično filmsko naracijo. Več kot desetletje je bila psihoanaliza s poudarkom na teorijah Freuda in Lacana glavna paradigma feministične filmske kritike, pa tudi, čeprav v manjši meri, strukturalizma in marksističnih konceptov.

Pomemben teoretski premik v feministični filmski kritiki predstavlja obrat od *razumevanja filma kot orodja reflektiranja resničnosti* k orodju *konstruiranja določene ideološke realnosti* (Cook in Bernink 2004). Kot najbolj vidni avtorici obdobja izstopata Laura Mulvey in Claire Johnston. Obe sta ključno zaznamovali zgodnjo feministično filmsko kritiko in vplivali na nadaljnji razvoj teorije.

Claire Johnston je poudarjala, da je v *mainstream* filmu ženska večinoma le podaljšek moškega, njene reprezentacije pa so izredno omejene, ponavljajoče se. Ženska je v filmu konstituirana kot mit, ne kot dejanski subjekt. V eseju *The place of woman in the cinema of Raoul Walsh* Pam Cook in Claire Johnston analizirata filmske tekste režiserja Raoula Walsh, v središče pa postavita film *The Revolt of Mamie Stover* (1956). Skozi prizmo psihoanalitičnega pogleda pokažeta, da so ženske vloge v obravnavanih filmih zgolj navidezno pozitivne; preko njihovega položaja v naraciji in preko načina, na katerega so snemane, dokažeta, da je njihova neodvisnost ogrožena in podrejena moški prisotnosti.

¹ V prevodu besedila Laure Mulvey je *mainstream kinematografija* poimenovana kinematografija glavnega toka, a se obenem še vedno uporablja izraz *mainstream*.

»Kakršne koli pozitivne lastnosti so jim že pripisane, ženska ostane /.../ le znak izmenjave v tem patriarhalnem redu« (Cook in Johnston 2000, 233).

»Ženska je v celoti opredeljena z ideološkim pomenom, ki ga ima za moškega. V odnosu do sebe nima nobenega pomena. Ženske so reprezentirane v negativnem pomenu kot nemoški. *Ženska kot ženska je v filmskem tekstu odsotna*« (Johnston v Cook in Bernink 2004, 353).

V svojem delu *Vizualno ugodje in pripovedni film* je Mulveyeva uporabila psihoanalitske prijeme kot politično orožje, da bi pokazala, *kako je nezavedno patriarhalne družbe strukturiralo filmsko formo*. Psihoanalitična teorija lahko namreč, tako Mulveyeva, pospeši naše razumevanje patriarhalnega reda, v katerega smo ujeti. »Pripelje nas bliže koreninam našega zatiranja, približa artikulacijo problema, sooči nas z ultimativnim izzivom: kako se boriti proti nezavednemu, ki je strukturirano kot govorica, medtem ko je še vedno ujeta v jezik patriarhata?« (Mulvey 2000, 239).

Obstajata dva protislovna vidika ugodje vzbujajočih struktur gledanja v klasični kinematografski situaciji. Prvi je *skopofilija* (angl. scopophilia), tj. ugodje gledanja. Skopofilistični užitek izhaja iz voajerističnega² uporabljanja druge osebe kot objekta seksualne stimulacije s pomočjo vida. Drugi vidik se je razvil skozi *narcizem in konstitucijo jaza* ter prihaja iz identifikacije z videno podobo. Tako – v filmskih terminih – prvi implicira ločitev ljubezenske identitete subjekta od objekta na ekranu, drugi pa zahteva identifikacijo jaza z objektom na ekranu skozi gledalčevo fascinacijo nad sebi podobnim in njegovo prepoznavo le-tega. Prva je funkcija spolnih nagonov in druga libida jaza. Mulveyeva razloži skopofilijo s pomočjo *Lacanove zrcalne faze*. Jacques Lacan je opisal, kako je trenutek, ko otrok prepozna svojo podobo v zrcalu, bistven za konstitucijo njegovega jaza. Zrcalna faza nastopi v obdobju, ko duševne ambicije otrok prekašajo njihove motorične sposobnosti, posledica tega pa je, da jih njihova prepoznavna samih sebe razveseli, saj si predstavljajo, da je njihova zrcalna podoba bolj dovršena, bolj popolna, kot so jo zmožni izkusiti z lastnim telesom. Prepoznavna je potemtakem prekrita z napačno prepoznavo: prepoznana podoba je dojeta kot odsev telesa, a napačna prepoznavna projicira to telo ven iz njega samega kot idealni jaz – kot alienirani subjekt. Ta faza nastopi za otroka še pred govorico. Film tako razvija skopofilijo v njenem narcističnem vidiku, ima dovolj močne elemente fascinacije, da dovoljuje začasno izgubo jaza, medtem ko ga obenem krepi. Občutek začasnega pozabljanja

² V psihoanalitskem pojmovanju se voajerizem nanaša na katero koli vrsto seksualne potešitve, ki jo dosežemo z vidom in jo navadno povezujemo s skrito točko gledanja (Flitterman-Lewis v Vidmar 2001, 162).

sveta preko filma je nostalgichen spomin na ta predsubjektivni moment prepoznavanja podobe jaza (Mulvey 2000, 240–242).

Ugodje v gledanju se je v svetu, ki temelji na spolni neuravnoteženosti, razcepilo v aktivno/moško in pasivno/žensko. Ta užitek gledanja pa je predvsem domena moškega³, saj je on nosilec pogleda. Določujoči *moški pogled* (angl. male gaze) projicira svoje fantazije v žensko figuro, ki je oblikovana v skladu s tem. V svoji tradicionalni ekshibicionistični vlogi so ženske neprestano gledane in razkazovane, s svojim videzom so kodirane tako, da imajo močan vizualni in erotični učinek, zato lahko zanje rečemo, da konotirajo *biti-gledan-ost* (angl. to-be-looked-at-ness). Tradicionalno je razkazovana ženska funkcionirala na dveh ravneh: kot erotični objekt za junake znotraj zgodbe na ekranu/platnu in kot erotični objekt za gledalca v kinu. Pogled gledalca in pogledi moških likov v filmu so spretno povezani, ne da bi prelomili pripovedno verjetnost. Ko se gledalec identificira z osrednjim protagonistom, projicira svoj pogled v sebi podobnega, tako da se moč moškega protagonista, ko nadzoruje dogodke, uskladi z aktivno močjo erotičnega pogleda in da obema zadovoljujoč občutek vsemogočnosti. Moški junak zahteva tridimenzionalni prostor, ki odgovarja prostoru zrcalnega prepoznavanja (spočetega v izvirnem trenutku prepoznavanja pred ogledalom), ženski lik je medtem reduciran na ikono, pogosto z rabo fragmentacije ženskega telesa, ki na platno namesto globine prinese plehkost, ikonografijo (Mulvey 2000, 242–247).

V psihoanalitičnih terminih torej narcistična identifikacija velja le za moškega, vendar pa ženska figura predstavlja še globlji problem. Moški je ključna osebnost/heroj filma, medtem ko je ženska pogosto percipirana kot grožnja. Ženska kot ikona, razkazovana pogledu moških, vedno grozi, da bo obudila strah, ki ga je izvirno označevala. To je po Freudu strah pred kastracijo in to je izvor napetosti, ambivalence, ki jo predstavlja ženska podoba, njen »pogled« je zato potencialno ogrožajoč. Moški ima nadzor, je v aktivni poziciji, ženska je reducirana na ikono, na erotično, ampak obenem je za moškega zaradi svoje drugačnosti grožnja. Nezavedno tesnobo zaradi strahu pred kastracijo lahko moški protagonist in s tem gledalec razreši na dva načina: prva možnost je ponovno odigravanje izvorne travme, ki jo

³ Patriarhalnost in falocentrizem sta v psihoanalitski interpretaciji neločljivo povezana; falus je simbol moči, imetja (v filmih to dobro ponazarja raba orožja: orožje = falus = moč). Ženska nima falusa, je kastrirana, kar se veže na Freudovo teorijo, da ima ženska manko in je zato inferiorna moškemu. Freudova razlaga skopofilije temelji na voajerizmu in želji videti prepovedano, vendar pa je ta želja moško orientirana. Kinodvorana je idealno okolje za nedovoljeno voajeristično gledanje, ker je občinstvo zaprto v temen, maternici podoben prostor, ki ustvari poseben voajeristični svet. Mulveyeva celo trdi, da je moč tega prostora takšna, da lahko deluje kot kratkotrajno pranje možganov (Nelmes 2004).

kompenzira z razvrednotenjem, kaznovanjem ali rešitvijo krivega objekta (primer je *film noir*); druga možnost je popolna utajitev kastracije z *zamenjavo objekta s fetiškim objektom ali obratom reprezentiranega lika samega v fetiš*. Ta možnost, *fetišistična skopofilija*, stopnjuje telesno lepoto in jo preoblikuje v nekaj, kar je zadovoljujoče samo po sebi, in tako postane ženski lik pomirjujoč in nenevaren. Prvi način, *voajerizem*, pa ima nasprotno povezave s sadizmom, žensko podvrže *sadističnemu pogledu* ter jo tako *kaznuje za njeno drugačnost*, jo razvrednoti, spozna za krivo (za primere veljajo Hitchcockovi *Psiho* (Psycho), *Vrtoglavica* (Vertigo), *Marnie* in *Dvoriščno okno* (Rear Window) (Mulvey 2000, 244–248).

Mulveyeva je tako opozorila na prijeme klasične hollywoodske naracije, ki jo ta uporablja za produkcijo sredstev, kod in konvencij, preko katerih je ženska postavljena v podrejeni, pasiven položaj kot razkazovani, gledani objekt erotičnega poželenja. Mulveyeva trdi, da je samo ena možnost za spremembo ženskega položaja znotraj kinematografije v revolucionarnih ukrepih in sredstvih – ženska kinematografija naj vzpostavi lastna pravila, ki bodo radikalno drugačna in s tem tudi neodvisna od dominantnega patriarhalnega filma.

Do konca sedemdesetih let sta se feministična filmska teorija in praksa dodobra vzpostavili in mnogim vzbujali upanje, da je sprememba družbenega položaja žensk res možna. V začetku desetletja je bila teorija osredotočena na filmsko in medijsko reprezentacijo žensk, konec desetletja pa je prešla na koncept užitka in vprašanje njegovega zanikanja v kinematografiji. Nekatero teoretičarke je skrbelo predvsem odtujevanje občinstva zaradi pretiranega oddaljevanja od mainstreamovskega filma (Nelmes 2004, 253).

Posledično so se pričele spremembe teoretskih konceptov; postalo je jasno, da spremenjene reprezentacije ženskih podob v filmih in medijih ne pomenijo tudi sprememb položaja žensk v družbi, saj je to področje veliko kompleksnejše. Spremenilo se je dojemanje reprezentacije – predvsem ni bila več razumljena kot neposredna povezava z resničnostjo, oknom v svet, temveč kot orodje konstruiranja in reproduciranja ideologije.

4.2 Drugo obdobje feministične filmske teorije – kritična samoocenitev

Osemdeseta leta prejšnjega stoletja so za feministično filmsko teorijo pomenila vnovični pregled in samoocenitev konceptov ter teorij, kar je v praksi pomenilo, da so se teorije

razlagale tudi iz perspektive mainstreamovske kinematografije. Za to obdobje je najbolj bistvenega pomena vnovična objava teksta Laure Mulvey *Afterthoughts on Visual Pleasure and Narrative Cinema* iz leta 1981, v katerem je posodobila nekatera svoja prejšnja stališča. Razvila je dve ideji: *ali lahko žensko občinstvo* (s katerim se v prvotnem tekstu ni podrobneje ukvarjala) *pridobi užitek iz gledanja moško-orientiranih tekstov (filmov)* in *kako na tekst (film) in gledalca vpliva ženski lik kot osrednji lik filmske zgodbe*. V tem članku se je Mulveyeva od reprezentacije k analiziranju odzivov ženskega občinstva in raziskovanju tradicionalno ženskega žanra melodrame.

Njen zaključek je, da se ženska gledalka lahko počuti odtujeno od dogajanja na platnu, neusklajena z maskuliniziranimi podobami in tako ne more izkusiti užitka gledanja, kot da je »urok fascinacije zlomljen«. Lahko pa se zgodi prav nasprotno in ženska gledalka skrivoma ali nezavedno uživa v svobodi aktivnosti in nadzoru, ki ga omogoča identifikacija z moškim junakom. Če se želi ženska gledalka poistovetiti z aktivnim moškim junakom, mora sprejeti nekakšno maskulinizacijo gledanja, ki pa je, po njenem mnenju, spomin ženske na užitke že pozabljene zgodnje faze spolnosti. Po Freudu naj bi namreč tako dečki kot deklice v predojdipalni fazi izražali vzorce tipično »moškega ravnanja«, vendar pa kasneje deklice, da prevzamejo »ženskost v popolnosti«, ta moški aktivni pristop do seksualnosti, opustijo (Mulvey 1981).

Ko se želja materializira v kulturnem okolju, trdi Mulveyeva (od otroštva naprej), postane transseksualnost navada, ki se zlahka spremeni v sekundarni značaj. Vendar se ta značaj ne občuti kot naraven in se v svojih transvestitskih oblačilih ne spreminja zlahka (Mulvey 1981).

Glede vprašanja žensk kot osrednjih likov filmske naracije pa Mulveyeva trdi, da gre pogosto za prikaz nekakšne nezmožnosti doseganja stabilne seksualne identitete. Ženski lik je v konfliktu z žensko pasivnostjo na eni in maskulinizirano agresivnostjo na drugi strani (Mulvey 1981).

Nekatere feministke se niso strinjale s psihoanalitskimi temelji feministične filmske teorije in so bile prepričane, da bi bilo treba h kritiki pristopiti še iz drugih teoretskih kotov. Kmalu se je pojavila skupina teoretičark, ki so kritizirale falocentrično osnovo feminističnega pristopa. Med njimi Tania Modleski, ki je proučevala Hitchcockova dela. Ta so bila zaradi izjemno obsežne rabe voajerizma in *pogleda* feministkam od nekdanj zanimiva snov za analizo.

Modleskijeva je izpostavila stereotipnost v dojemanju pasivnosti žensk in aktivnosti moških, ki jih je opisovala Mulveyeva, saj je s tem zavrnila možnost kompleksnejših ženskih reprezentacij, medtem ko je sama poskušala oblikovati inventivnejšo in progresivnejšo feministično kritiko. Pod vprašaj je postavila Mulveyevo v točki, kjer ta trdi, da patriarhalna družbena ureditev ne dovoljuje prisotnosti močnih ženskih likov. Modleskijeva trdi, da je feministična filmska kritika prepogosto videla le eno plat ženskih likov, saj je proces ženske identifikacije veliko kompleksnejši, kot je to prikazal feminizem. Ženska kot gledalka je vedno prisotna na dveh polih: sočasno se *identificira ne samo s pasivnim ženskim, ampak tudi z aktivnim (običajno) moškim subjektom*. »Ena od težav teksta Laura Mulvey je v tem, da je njeno predstavljanje moško orientirane kinematografije tako monolitsko, da se zdi neomajno« (Modleski 1988, 9).

Modleskijeva trdi, da močna fascinacija in identifikacija z žensko ter ženskostjo, ki je pri Hitchcocku prisotna, spodkopava avtoritativnost in nadvlado ne samo moških junakov, ampak tudi režiserja. Hitchcock ni ne sovražen ne sočuten do žensk in njihovega položaja v patriarhalni družbi, temveč ima do njih ambivalenten odnos. Kot njegovi filmi vedno znova dokazujejo, se moški subjekt pri Hitchcocku čuti močno ogroženega ne toliko zaradi ženske same, temveč predvsem zaradi biseksualnosti, čeprav ga ta obenem fascinira. In po navadi je ženska tista, ki to ambivalentnost plača, nemalokrat z življenjem. Na ta način je močni ženski lik lahko prisoten tudi v mainstreamovski kinematografiji. Cinematični užitek tako kot druge oblike kulturne dejavnosti ponavlja pomembne trenutke v subjektovi zgodovini, to pa je izvor užitka tako za moško kot za žensko občinstvo (Modleski 1988, 9–11).

To je sprožilo razprave glede *pogleda*, ali je vsak pogled sam po sebi moški in ali je *torej ženski pogled sploh možen*. Splošno prepričanje avtoric tega obdobja je bilo, da je žensko občinstvo v zmožnostih identifikacije z nasprotnim spolom veliko bolj fluidno od moškega občinstva, zato je možnost prehajanja identifikacij bistveno večja.

Izstopajoč koncept, ki je nastal na teh temeljih, je bila teorija *maškarade* (angl. masquerade), ki izhaja iz psihoanalitiki nastavkov. Klinične raziskave so razkrile, da si ženske, ki se znajdejo v poziciji nosilk (običajno moške) avtoritete, nadenejo *masko feminilnosti*, ki funkcionira kot kompenzacija za njihov moški položaj. Kako se to odraža v filmu?

Mary Ann Doane v *Film and the masquerade: theorizing the female spectator* trdi, da ženska kot gledalka ne more vzpostaviti distance do prikazovane podobe, ker je ona sama podoba. Gledalka ne definira podobe, temveč podoba definira njo. Tako ne zmore vzpostaviti voajeristične pozicije.

Doanova pravi, da je ženski pogled pogojen z uokvirjanjem (angl. framing), zato je ženska, kot je ugotovila že Mulveyeva, bolj povezana s površinskostjo podobe, njena fizičnost je stopnjevana s pomočjo osvetljave, načina snemanja ipd. Vendar pa je za Mary Ann Doane bolj kot razmerje med pasivnostjo in aktivnostjo pomembno razmerje med bližino in oddaljenostjo glede na podobo. Doanova se nanaša na Christiana Metzja, ki trdi, da je za voajerizem nujna vzpostavitev določene razdalje med gledalcem in opazovanim, šele tako lahko govorimo o voajeristični želji. Za žensko kot gledalko pa se zdi, da ji je podoba skoraj »preblizu« – ona sama je podoba. Ženski pogled zahteva od svoje gledalke, da ona sama postane podoba; je nekakšna narcistična pozicija. Freud je v razpravi o feminilnosti trdil, da deklica, ko ugotovi svoj manko penisa, to nemudoma uvidi in se odloči o položaju svoje inferiornosti, medtem, ko naj bi imeli dečki časovno daljši razpon med opaženim in vedenjem. To pa je podlaga fetišizmu. Moški so tako skoraj ustvarjeni za aktivno fetišistično pozicijo, ženskam pa je potemtakem že od začetka onemogočena. Moški je zato zaklenjen v svojo seksualno identiteto, ženska pa se lahko pretvarja, da je nekaj drugega kot ona sama. Ta zmožnost je ključna značilnost ženskosti kot kulturne konstrukcije. Zdi se razumljivo, da si ženska želi prevzeti identiteto moškega, saj je to zanjo očitno boljše izhodišče; kar ni povsem razumljivo, je, zakaj bi se ženska želela postavljati s svojo feminilnostjo, se reducirati zgolj na feminilno podobo. Tu nastopi maškarada; maškarada je odziv na žensko transseksualno identiteto. Transseksualno prevzame identiteto drugega – ženska postane moški, da vzpostavi določeno držo glede na podobo. Medtem ko maškarada učinkuje tako, da za *gledalko proizvede distanco od podobe na platnu, s to masko feminilnosti lahko gledalka ustvari razliko med njo in reprezentacijo ženskosti v filmu* (Doane 2000, 248–256).

Maškarada je v funkciji uravnavanja manjkajoče distance. Njen upor proti patriarhalni ideologiji leži v tem, da zanika zmožnost ustvarjanja feminilnosti patriarhalne ideologije. Maškarada se nanaša na feminilnost kot na predstavo, ustvarjanje feminilnosti kot presežka lahko potencialno destabilizira patriarhalne domneve o tem, kaj ženske v resnici so. Ženska namreč uporablja svoje telo kot masko, ženskost je maska, ki se jo lahko nosi ali sname.

V osemdesetih letih prejšnjega stoletja je tako še vedno prisotno mnenje, da je ženski pogled pravzaprav nemogoč, vendar so se sčasoma pojavile teoretičarke, ki so ovrgle tudi to domnevo.

Tako Ann Kaplan v svoji analizi filmov sedemdesetih in osemdesetih let dvajsetega stoletja trdi, da lahko tudi ženski lik poseduje pogled in celo naredi moški lik za objekt svojega pogleda, ker pa je ženska, njena želja nima prave moči. Nekateri neofeministični filmi Hollywooda so vlogi obrnili, vendar strukture dominantnosti in vdaje še vedno ostajajo. *Pogled ni izključno moški, vendar pa je, da bi si ga lastili in aktivirali v lastnem jeziku in strukturi nezavednega, treba izhajati iz moške pozicije* (Kaplan v Cook in Bernink 2004, 357).

Tako sta ženski pogled in želja še vedno nezmožna udejanjenja. Gertrud Koch je ena izmed prvih, ki izpostavi, da lahko tudi ženske uživajo v podobi ženske in ženske lepote, predstavljene na platnu. Predvsem *vamp podobe*⁴ naj bi pri gledalki oživile podobo matere kot objekta ljubezni in vira občutenja užitka v zgodnjem otroštvu (predojdipovski stadij), prav tako naj bi seksualna ambivalentnost teh podob dovoljevala ženski homoerotični užitek. Vamp ženska je, po Gertrud Koch, *falična ženska in ne več zgolj fetišizirana podoba*; ponuja kontradiktorne predstave feminilnosti, ki presegajo tradicionalno pojmovanje pogleda. Podobno osredotočenost na predojdipalno fazo in na mater kot objekt ljubezni ter potencialni izvor užitka za žensko občinstvo je razvila Gaylyn Studlar, ki je proučevala filmske podobe Marlene Dietrich. Izhajala je iz Deleuzovega pojmovanja *mazohizma*, kjer ta pomeni *moško željo združitve z materjo in izničenje očetovega faličnega zakona*. Kinematografija obnovi gledalčevo željo po vrnitvi v predojdipalno fazo; obudi združitev z materjo in biseksualne tendence. Žensko občinstvo se lahko zato identificira z užitkom, pridobljenim, ko gleda podobe *femme fatale*. To je nekakšna *ponovna uprizoritev simbioze, kjer si občinstvo želi biti subjekt/se predati podobi močne matere*. Studlarjeva poudarja, da je maškarada tukaj v funkciji obrambnega mehanizma za ženske, s katerim odvrnejo in zmedejo moški pogled (Cook in Bernink 2004, 357).

Teresa de Laurentis je ključna figura na področju raziskovanja povezanosti med reprezentacijo žensk in filmsko naracijo preko ženske subjektivnosti. De Laurentisova trdi, da je v filmski naraciji ženska predstavljena kot skrivnost, kot uganka. Reševanje ugank pa je v

⁴ Vamp se nanaša na fatalno žensko (*femme fatale*), lik, ki je bil pogost v zgodnjem obdobju Hollywooda in filmu noir.

naraciji inherentno moška lastnost. Ženski lik je tako oropan priložnosti preizpraševanja svojega položaja.

De Laurentisova (1999) poudarja, da subjektiviteta ni fiksna identiteta, ampak gre za neprestan proces samoprodukcije. Naracija pa je eden izmed načinov proizvajanja subjektivnega. Narativne strukture so opredeljene z ojdipalnimi željami. Preko njih moški družbeno-politično in ekonomsko izvajajo nadzor nad ženskami, obenem pa so pokazatelj seksualnega izvora subjektivnosti. Seksualna želja je vezana na znanje, iskanje resnice. Želja po resnici je par excellence moška, saj je ženski subjekt skrivnost. Ženska tako ne more postavljati vprašanj ali razjasniti svoje želje, ona sama je vprašanje. Filmska naracija je ojdipalna v svoji strukturi, ne vsebini. De Laurentisova trdi, da ima *naracija funkcijo zapeljevanja ženske v feminilnost z njenim privoljenjem ali brez njega*. Ženski subjekt si mora želeči feminilnosti. Zato tukaj obrne Mulveyino izjavo; ne samo da zgodba zahteva sadizem, tudi sadizem zahteva zgodbo. Ženski lik je popolnoma idealiziran, ženska se mora *konformno podrediti idealni predstavi, ki jo ima o njej moški junak* (primer: Hitchcock – *Rebecca, Vrtočlatica*). De Laurentisova loči med dvema načinoma identifikacije ženske gledalke: prva je izključujoča *bodisi/ali* (angl. either/or) *identifikacija*; žensko občinstvo se identificira ali z moškim aktivnim likom – pogled ali pa z žensko pasivno vlogo – podoba. Drugi način je simultana *oboje/in* (angl. both/and) *identifikacija*, pomeni pa dvojno identifikacijo z glavnim likom naracije (angl. narrative movement) (protagonistom) in z likom naracijske podobe (angl. narrative image). Na ta način lahko ženska gledalka izkusi aktivni in pasivni položaj želje obenem: željo po drugem in željo biti želen. Ta dvojna identifikacija se zdi pozitivna, vendar pa je, kot pravi de Laurentisova, mehanizem, s katerim naracija pridobi »dovoljenje« gledalca, da lahko premami žensko v feminilnost. De Laurentisova gre celo tako daleč, da *označi ženski subjekt za nesubjekt*, saj je ženska nereprezentativna kot subjekt želje, reprezentirana je lahko le kot reprezentacija sama (Smelik 1999).

Kaja Silverman je še ena teoretičarka, ki je izhaja iz lacanovskih psihoanalitičnih nastavkov. Silvermanova (2004) trdi, da je vsak subjekt opredeljen z mankom ali simbolično kastracijo. V zahodni kulturi je ženski subjekt tisti, ki mora nositi breme manka, s čimer moškemu subjektu omogoči iluzijo celotnosti in povezanosti. V filmu pa, trdi Silvermanova, nista samo podoba in pogled tista, ki izvajata to stanje, temveč se to odvija tudi na slušni ravni. Ženski glas je namreč v klasični naraciji omejen na žensko telo. Glas ženske le s težavo doseže

pomembnejši položaj v filmski naraciji in je zato vse prevečkrat reduciran na kričanje, blebetanje ali tišino (Cook in Bernink 2004, 358).

Ženski glas tako težko doseže naracijsko avtoriteto, medtem ko je moški glas, na primer preko voice-over komentarja, vseprisoten, celo raztelešen.

V svoji študiji *moderne grozljivke* (angl. modern horror film) Carol Clover utemeljuje tezo identifikacije občinstva z značilnim elementom *slasher filma*; podžanra grozljivke, t. i. *zadnjim preživelim dekletom*. Zadnje dekle se upira, bori in tudi preživi napad glavnega negativca filmske naracije in je v poziciji končne zmagovalke.

Medtem ko je v klasičnih grozljivkah kot na primer pri Hitchcocku in De Palmi feminizacija občinstva zgolj občasna in popolnoma izgine, ko ženski lik dokončno preide v vlogo žrtve, v moderni grozljivki zadnje preživelo dekle postane rešiteljica same sebe. Cloverjeva trdi, da zadnje dekle dominira dogajanju, pridobi pogled zase in je zato maskulinizirana. Vendar pa, če drži, da lahko ženska gledalka »izda« svoj spol in se raje identificira z moško pozicijo, zakaj ne bi tega bil zmožen tudi moški gledalec? »/.../ obrnjeno vprašanje – če bi tudi moški, občasno, izbrali izdajo lastnega spola in identitete v zameno za žensko identiteto na zaslonu – je neraziskano, domnevno zaradi predpostavke, da so moški interesi preko tradicionalnih vzorcev cinematične reprezentacije povsem izpolnjeni« (Clover 1987, 206).

Zadnje dekle se na koncu preobrazi v junakinjo naracije in moški gledalec zato mora odvreči še zadnje ostanke moške identifikacije. Cloverjeva pravi, da moška pripravljenost, da se emocionalno podredi ženski identiteti, kaže na vlogo uravnavanja reprezentacije in identifikacije, ki jo ima slasher film. Identifikacija s preživelim junakinjo velja enakovredno za oba spola, gledalka in gledalec se po Cloverjevi identificirata biseksualno.

Že v osemdesetih se prične in nato nadaljuje v devetdeseta intenzivna fragmentacija feministične filmske kritike, predvsem od tistih družbenih skupin, ki so se do tedaj počutile iz nje izključene. To je sprožilo raziskovanja v smeri etične pripadnosti, moškosti in hibridne seksualnosti.

4.3 Fragmentacija feministične filmske teorije

Kot že rečeno, se je feministična filmska teorija v tem času razcepila. Vprašljiva je postala primernost teorije za vse ženske: če je film namreč obravnavan kot tekst, potem lahko obstajajo različna branja teksta in primerna bi bila njihova polisemična obravnava. Problematična postaneta dva momenta, ki sta bila do tedaj tako rekoč izpuščena iz obravnave, to je obravnava temnopolte populacije, kritike pa so prihajale tudi iz vrst lezbičnih feministk, ki so problematizirale heteroseksualno zaznamovanost psihoanalitičnih razlag.

Kot problem se je izpostavilo predstavljanje lezbične želje znotraj psihoanalitskega diskurza, ki kot simbolni zakon reprezentira le enega in ne dveh spolov, patriarhalnost *izpostavlja moškost kot edino možno normo in je zato globoko hommo (moško) seksualna*. Teresa de Laurentis je tako trdila, da institucija heteroseksualnosti definira vso seksualnost do takšne mere, da je reprezentacija homoseksualne želje pravzaprav nemogoča (v Cook in Bernink 2004, 359).

Iz kritike so bile izključene tudi rasne reprezentacije, kot so opozarjale temnopolte feministke. Jane Gaines je ena izmed prvih avtoric, ki opozori na umanjkanje rasnih perspektiv v filmskih teorijah, izhajajočih iz psihoanalitskih konceptov spolnih razlik. Zavzema se za vključitev temnopoltih feminističnih teorij preko *zgodovinskega pristopa, ki bi omogočil razumevanje prepletanja spola, rase in razreda v kinematografiji* (v Cook in Bernink 2004, 360).

5 POSTFEMINIZEM IN REPREZENTACIJA ŽENSK

Postfeminizem je nastal kot neposredni odziv na feminizem drugega vala, temeljna razlika postfeminizma v primerjavi s prejšnjimi oblikami feminizma pa je v tem, da postfeminizem ne poskuša več jemati meril enakopravnosti iz patriarhalnega okolja, temveč ustvarja lastna pravila. Postfeminizem trdi, da smo že presegli obdobje boja za enakopravnost med spoloma in da naj bi sodobna ženska že uživala pravice, za katere si je prizadeval feminizem drugega vala. Udeležil naj bi se preko *gibanja girlpower*, ki se je osredotočalo na reprezentacijo žensk kot povsem neodvisnih in enakopravnih posameznic, njegovi kritiki pa trdijo, da je predvsem medijsko izkoriščanje gibanje spremenilo v še en tržni izdelek za ženske.

5.1 Gibanje girlpower in reprezentacija ženske moči

Postfeminizem je prinesel številne spremembe tudi na področje ženske reprezentacije v filmih; mogoče najbolj opazne so bile te razlike v žanru akcijskega filma.

Akcijski film je bil dolgo časa področje tradicionalnega mačizma, kjer so bile ženske vloge povsem obrobne, vendar je, kot celotna filmska produkcija, doživel mnoge spremembe, in sicer tudi na področju reprezentacije akcijske filmske junakinje. Zgodnji akcijski film je bil povsem podvržen manifestaciji moške dominacije in tako so bile ženske omejene predvsem na opazovanje dogajanja, ženski lik, ki bi s svojo spretnostjo, pretkanostjo in fizično močjo rešil konflikt zgodbe in premagal glavnega negativca, je v zgodnjem akcijskem filmu redek, če že obstaja, pa je običajno zloben in krut. Ženska, ki bi z lastno samoiniciativnostjo rešila osrednji konflikt zgodbe, enostavno ne sodi v kontekst splošno sprejetega družbenega položaja žensk. Sprememba žanra akcijskega filma nastopi v osemdesetih letih z *maskulinizacijo ženskih akcijskih junakinj*, ki nastane kot posledica ženskega gibanja v šestdesetih letih v ZDA in drugega vala feminizma. Osnovne zakonitosti žanra se ne spremenijo, spremeni pa se vloga ženske znotraj žanra. V družbi, ki ceni le moške značilnosti, ženskim likom ne preostane drugega kot prilagoditev. Akcijske junakinje tako pričnejo zrcaliti značilnosti svojih moških kolegov; stereotipno žensko pasivnost zamenja aktivna moškost, ki se odraža tako v naraciji filma kot v videzu junakinj, saj se maskulinizirajo in se pravzaprav v zameno za moč odpovedo lastni ženskosti. Trend

maskulanizacije je v skladu s popularno reprezentacijo tipičnega mišičastega moškega akcijskega junaka iz osemdesetih let. Žanr akcijskega filma je bil v tem obdobju izrazito mačističen, zato so prve ženske akcijske junakinje zgolj prenesene neposredno v svet moških junakov, kjer morajo igrati po njihovih pravilih.

Ta reprezentacija ženskih akcijskih junakinj so *ženske bojevnice* (angl. women warriors), ki so zrcalna podoba moškega akcijskega junaka. Ženska je močna in uspešna le, če prevzame patriarhalni mačistični vrednosti sistem tistega časa. Za ta namen pa je treba njeno krhko žensko telo spremeniti v močno, tj. mišičasto, in na ta način izraziti moč, ki pritiče akcijski junakinji (na primer *Alien* (1979), *Aliens* (1986), *Red Sonja* (1985)). Susan Jeffords trdi, da je obsedenost z mišičastimi akcijskimi junaki neposredna posledica želje ameriškega moškega po ponovni definiciji klasične moškosti, ki naj bi mu bila odvzeta skozi družbena gibanja šestdesetih let (boj proti rasni segregaciji, študentska gibanja za odpravo ameriške militaristične zunanje politike, žensko gibanje za spolno enakopravnost). Posledica teh gibanj naj bi namreč bilo razvrednotenje patriarhalnega sistema ameriške družbe in padec predstave o nepremagljivih Združenih državah Amerike, gre za nekakšno erozijo temeljnih vrednot Amerike. Sledil je preporod mačistične mentalitete, za katero je žanr akcijskega filma idealna odskočna deska. Nacionalna identiteta nezlomljivosti se je neposredno prenesla na filmsko platno, njena metafora pa se je materializirala skozi obsedenost s fizičnim telesom in poudarjanjem vsega fizičnega: moč, spretnost, vzdržljivost. Akcijski film je služil kot orodje prenove ameriške stabilnosti in moči. Tipični primeri ideološke rabe telesa so na primer *Rambo* (1982), *Die Hard* (1988) in *Terminator* (1984) (Jeffords 1993, 196–208). V skladu s tem se mora tudi ženska junakinja, če želi biti zastopana v akcijskem žanru, približati že obstoječemu idealu akcijskega junaka.

Spremembe nastopijo v devetdesetih, ko se konec tisočletja reprezentacija ženske akcijske junakinje pod vplivom *girlpower gibanja* pretvori v *žensko moč* (angl. women power). Ženstvenost postaja družbeno sprejeta in akcijske junakinje jo lahko uporabijo kot emancipatorno. Spremembe v prikazovanju ženskih akcijskih junakinj mnogi avtorji vidijo kot posledico sprememb feminističnega diskurza, ki je iz drugega vala prešel v postfeminizem. Predvsem ženska akcijska junakinja v obdobju postfemizma je še precej neraziskano področje, ki mu primanjkuje teoretskih analiz.

Pozitivne oziroma z močjo povezane podobe ženskosti (angl. pro-girl images) so se pričele v popularni kulturi pospešeno pojavljati od konca devetdesetih let. Ideja teh *pro-girl podob in retorike* je, da bi morala družba ceniti ženske in ženskost znatno bolj kot jih sicer, kajti če bi povzdigovali ženskost, bi se ženske posledično odzvale z večjo mero samozavesti in višjo družbeno aktivnostjo na različnih področjih (Riordan 2004, 92). Te koncepte je povzelo *gibanje girlpower*, ki se je osredotočilo na koncept emancipatorne ženskosti ter reprezentacijo uspešne in neodvisne ženske.

Gibanje girlpower se je posvetilo prikazovanju predvsem mladih žensk kot neodvisnih, samostojnih in uspešnih posameznic. Oznaka girlpower izhaja iz fraze *grrrlpower* za radikalno feministično gibanje iz začetka devetdesetih, ki je združevalo feministično politiko in punk ter postalo prva politična subkultura, ki se je zavzemala izključno za interese mladih žensk. Sprememba zapisa girl v grrrl je označevala izraz jeze (grrr je pomenilo renčanje) in zavračanja pokroviteljskega odnosa družbe do mladih žensk. Gibanje je bilo sprva zastopano predvsem v ZDA in Veliki Britaniji, širilo se je preko alternativne glasbe in pisanih medijev ter na ta način ustvarjalo politično platformo mladih feministk. Zaradi popularnosti punk filozofije gibanja, ki je poudarjalo samoiniciativnost *naredi sam (DIY – do it yourself)* in individualno odgovornost za družbene spremembe, pa je gibanje hitro preraslo lastne okvire in prešlo na druge medijske vzvode. Ta transformacija iz subkulture v mainstream je povzročila, da prične izraz girlpower označevati predvsem nek splošen odnos mladih žensk do življenja; postane sopomenka za medijsko reprezentacijo mladih žensk kot drznih, seksi in neodvisnih posameznic (Harris 2004, 16).

Takšno pojmovanje gibanja girlpower konstituira sodobno generacijo mladih posameznic, na katerih življenja feminizem sicer vpliva, vendar ga ne definira. Dokazi za to so prisotni na praktično vseh področjih življenja moderne ženske: izobrazbi, preživljanju prostega časa, zavračanju institucionaliziranega feminizma, zaposlitvenih ambicijah, odlaganju starševstva ipd. Nikjer pa ni powergirl miselnost bolj očitna kot v popularni kulturi; predvsem gre tu za medijsko reprezentacijo številnih televizijskih in filmskih junakinj, popzvezdnic, stripovskih likov itd.

Predstavnice girlpower gibanja so tako izredno raznolike; vključujejo vse od *Lare Croft* pa do junakinje *Buffy* v nanizanki *Buffy: Izganjalka vampirjev* (*Buffy the Vampire Slayer*, 1997–2003), *Courtney Love* in *Spice Girls*. Girlpower naravnost izražajo zato, ker verjamejo

vase, se ne bojijo biti na poziciji moči, se svobodno izražajo in imajo nadzor nad svojimi življenji (Harris 2004, 16).

Problem, ki ga glede postfeminizma izpostavljajo kritiki, pa je prav njegova popularizacija, ker naj bi mediji ustvarili predstavo, da je to edina oblika feminizma. Prav tako naj bi reprezentacija emancipatorne ženske moči vodila nazaj v seksistične podobe in jezik, saj ženska seksualnost vedno bolj polni medijske vsebine. Postfeminizem naj bi zato po mnenju nekaterih kritikov predstavljal poskus vrnitve v predfeministično obdobje.

Girlpower podobe so postale predvsem tržno blago v rokah zabavne industrije, koncept vrednotenja mladih žensk se je spremenil v koncept prodaje. Primer tega je na primer trženje filma *Prežechi tiger, skriti zmaj* (*Crouching tiger, hidden dragon*; Ang Lee 2000), ki so ga oglaševali kot »film za močne ženske«, odkrito so ciljali na občinstvo feministk, vendar ne na vse feministke. Omenjeni film predstavlja monolitichen pogled na feminizem in je v tem izredno uspešen. Tako pravzaprav ne gre za neodvisen ženski film, za katerega so ga označili, temveč le za spretno izkoriščen trenutni trend girlpower feminizma. Predstavljanje močnih ženskih likov kot edine oblike feminizma sovпада s politiko velikih mainstreamovskih filmskih studiev. Močne ženske se trenutno dobro prodajajo in filmska industrija to seveda s pridom izkorišča. Na ta način se feminizem konstituira kot nenevaren patriarhatu. Čeprav je to film, kjer so ženske fizično močne, imajo še vedno izrazite »ženske značilnosti«; »ženske so še vedno ženske«, to pomeni, da so še vedno feminilne in še vedno podvržene moškemu pogledu. Izražajo moč, vendar ne v zameno za svoje »ženske karakteristike«. Po besedah producenta filmov o Lari Croft naj bi na ta način dobili najboljše iz obeh svetov; akcijski žanr in seksi, lepe ženske, zaradi česar film lahko nagovarja oba spola. Gre za združitev zanimanja moškega in ženskega občinstva. Ženska junakinja, ki je »ženstvena«, je manj ogrožajoča za patriarhalne kulturne vzorce. Tako je na primer junakinja priljubljene televizijske serije *Ksena* (*Xena: The Warrior Princess*, 1995–2001) sicer močan ženski lik, kar je družbeno sprejeto, vendar predvsem zato, ker obenem še vedno ohranja dovolj »ženskih karakteristik« (oprijeta oblačila), da je za moški del občinstva predvsem predmet poželenja in ne grožnja. To pa nasprotno ne velja za znan primer konstrukcije ženskosti v *Thelmi & Louise* (Ridley Scott, 1991), ki so ga ostro kritizirali, ker naj bi bili glavni junakinji premalo »ženstveni« (Riordan 2004, 81–105).

Vsekakor drži, da je obdobje girlpower prineslo številne pozitivne posledice in omogočilo mladim ženskam, da so se počutile močne, celo osvobodjene, vendar obenem vsebuje elemente, ki so v svojem bistvu za ženske omejujoči. Reprezentacija močnih ženskih junakinj še ne pomeni družbenih sprememb. Morda gre pri ženskem občinstvu za obrat razumevanja lastne pozicije znotraj družbe, vendar zaradi tega ne pride do obrata na področju družbene moči. Prikazovanje določenega trenda kot edine oblike feminizma pa oži področje razprave in kritike.

Girlpower feminizem je, kot izpostavi Susan Faludi omejen, ker se še vedno noben moški ne boji, da bi mu lahko ta reprezentirana mlada ženska prevzela delovno mesto ali mu bila zares enakovredna. Subtilno sporočilo ženskam pa je, da jim v resnici res ni treba skrbeti za družbeno strukturo, le v telovadnico naj se odpravijo pogosteje (Faludi v Riordan 2004, 94),

6 NOVI HOLLYWOOD

Novi Hollywood je termin, s katerim avtorji načeloma označujejo kinematografijo, ki je začela nastajati v šestdesetih in se nadaljevala v sedemdeseta leta prejšnjega stoletja. Mnenja o točnih letih nastanka in konca obdobja si niso enotna, najdemo lahko tri različne momente, ki naj bi konstituirali novi Hollywood, in čeprav se ti momenti prekrivajo, si niso identični.

Nekateri filmski kritiki za čas novega Hollywooda označujejo ustvarjalno obdobje, ki je trajalo od konca šestdesetih do začetka sedemdesetih let, ko se je zdelo, da gre za združitev klasičnih hollywoodskih žanrov z inovativnim stilom evropskega umetniškega (angl. art film) filma. Hollywood je postal dostopen novincem, ki so s seboj prinesli nove ideje, bilo je obdobje nekakšne ustvarjalne negotovosti, predvsem zato, ker nihče ni vedel, v katero smer se bo kinematografija razvijala. Po tistem, ko je zastarel studijski sistem v šestdesetih preprečeval, da bi ameriška kinematografija stopila v korak s časom in sledila svetovnemu trendu redefiniranja filma, je prva polovica sedemdesetih prinesla neizogibne spremembe. Hollywood je bil v šestdesetih še vedno kinematografija starejših in za starejše in kot tak ni zmogel nagovoriti mladine.

To je kmalu povzročilo hud generacijski razkol, saj se je predvsem izobražen in politično osveščen del mlajšega občinstva odzival na majhne t. i. mladinske (angl. youth film) in alternativne filme ter jih spremenil v hite. To so bili filmi z močno komponento antiheroja kot *Bonnie in Clyde* (Bonnie and Clyde, 1967), *Diplomiranec* (The Graduate, 1967), *Goli v sedlu* (Easy Rider, 1969), *Butch Cassidy in Sundance Kid* (Butch Cassidy and the Saundance Kid, 1969), *Mash* (1970) in *Polnočni kavboj* (Midnight Cowboy, 1969). Ti filmi so pripomogli k vzpostavitvi novega dožemanja ameriške filmske industrije. To dožemanje pa je neločljivo vezano na pojav demografske prerazporeditve občinstva, ki je po novem dajalo prednost filmom, ki jih je Andrew Sarris opisal kot *kinematografijo alienacije, anomalije, anarhije in absurd*, ključni režiserji so na primer *Arthur Penn*, *Robert Altman* in *Mike Nichols*. Sledila je generacija filmsko izobraženih in/ali iz filmske kritike izhajajočih režiserjev (angl. movie brats), ki so snemali bolj komercialne ameriške filme, vendar so se še vedno v veliki meri zgledovali po evropskem filmu pa tudi po zgodnjem Hollywoodu. Gre za režiserje kot so *Martin Scorsese*, *Francis Ford Coppola*, *Brian De Palma*, *John Milius*, *Paul Schrader* in

George Lucas. Bili so seznanjeni s filmsko teorijo, kritiko in *Cahiers du Cinema*⁵ ter občudovali in se zgledovali po delih Federica Fellinija, Michelangela Antonionija, Ingmarja Bergmana, Bernarda Bertlouccija in Jean-Luca Godarda. Mnogi teoretiki izpostavljajo, da je to obdobje »kinematografije aluzije«, saj so filmi polni referenc na druge filme, predvsem iz obdobja klasičnega Hollywooda in evropskega umetniškega filma. Tako je reference na *Iskalce* (The Searchers, 1956) Johna Forda moč najti v filmih, kot so *Taksist* (Taxi Driver) (M. Scorsese 1976), *Vojna zvezd* (Star Wars, G. Lucas 1977) in *V podzemlju seksa* (Hardcore, P. Schrader 1979). Ali pa primer *Malteškega sokola* (The Maltese Falcon, John Huston 1941) in *Globokega spanja* (The Big Sleep, Howard Hawks 1946) v *Kitajski četrti* (Chinatown, Roman Polanski 1974) ter *Rdeči čevlji* (The Red Shoes, Michel Powell in Emeric Pressburger 1948) in *Na obrežju* (On the Waterfront, Elia Kazan 1954) v *Pobesnelem biku* (Raging Bull, Martin Scorsese 1980), takšnih primerov pa je še veliko (Cook in Bernink 2004, 89–100).

Nekateri kritiki so imeli o novem Hollywoodu precej bolj negativno mnenje. Menili so, da režiserji tega obdobja niso nič bolj inovativni in nič bolj tehnično iznajdljivi kot njihovi predhodniki iz časov klasičnega Hollywooda. Bordwell in Steiger tako trdita, da »je ameriški komercialni film zgolj nadaljeval klasično tradicijo in da novi Hollywood sicer raziskuje možnosti dvoumne filmske naracije, vendar vedno ostaja v klasičnih okvirjih« (v Cook in Bernink 2004, 101).

Po prvih dveh ključnih momentih novega Hollywooda – kratko obdobje negotovosti studiev, ki je dovolilo eksperimentiranje v zgodnjih sedemdesetih, z alibijem približevanja filmov mlajšemu občinstvu in po obdobju *movie brats* – nastopi tretji moment, o katerem so si enotni vsi teoretiki, to je Hollywood po letu 1975 oz. po tem, ko je v kinematografih prvič prikazano *Žrelo* (Jaws) Stevena Spielberga. Začne se *doba block-busterja* z Žrelom kot sploh prvim primerom filmske franšize, ki poleg filma trži še kopico s filmom povezanih izdelkov, od glasbenih videospotov do zabaviščnih parkov, ter zopet na novo vzpostavi hollywoodsko kinematografijo. Film se prične dojemati kot dogodek (angl. event cinema), posneti film postaja vse bolj podobno ekonomskim in institucionalnim smernicam. Posledično je seveda vse manj interesa za financiranje bolj nenavadnih in odraslih filmov, ki so nastajali v začetku

⁵ *Cahiers du Cinema* je vplivna francoska revija o filmu, ki so jo leta 1951 ustanovili André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze in Joseph-Marie Lo Duca. Nastala je na podlagi starejše revije *Revue du Cinéma*. Okoli *Cahiers* so se pričeli zbirati prvi privrženci nove smeri v francoski kinematografiji, tj. novega vala (fr. nouvelle vague).

sedemdesetih. Znana je izjava Stevena Spielberga, ki je rekel, da če mu lahko oseba predstavi idejo v manj kot petindvajsetih besedah, bo iz tega nastal še dober film. V tem obdobju je tudi manj raziskovanja žanra kot v prvih dveh in manj ukvarjanja z avtorstvom (fr. auteur cinema); videti je, da so filmi po letu 1975 manj poglobljeni ter v odnosu do žanra naivnejši in predvidljivejši.

6.1 Prehod v devetdeseta

Quentin Tarantino je brez dvoma eden izmed ključnih režiserjev devetdesetih let, je med najbolj opaženimi predstavniki tega obdobja, nekateri celo trdijo, da je odprl vrata temu, kar danes imenujemo film devetdesetih.

Značilnost filma devetdesetih je okolje; družbene okoliščine, v katerih je na voljo in ki ga opredeljujejo. Obisk kinodvorane v neposredni bližini lastne soseske sčasoma zamenjajo nakupovalni centri in kino multipleksi. Znatno delež filmske industrije predstavljajo videokasete (angl. VCR) in kabelska televizija (angl. cable TV). Govorimo seveda predvsem o ameriški družbi, kjer se je do devetdesetih večinski del prebivalstva preselil v predmestja (angl. suburbs) in je zato nakupovalni center središče družbenega dogajanja. Od takrat živimo v filmskem svetu, ki so ga za vedno preoblikovale znamke, kot sta *Žrelo* in *Vojna zvezd*, in kjer se praktično vsak film, ki naj bi nekaj zaslužil, prične s plazom televizijskih oglasov, ki gledalca pripravijo na prihajajoči film in z njim povezane izdelke. Mnogi teoretiki trdijo, da gre pri filmu devetdesetih za vračanje h klasičnemu Hollywoodu, predvsem v tradicionalni tridelni strukturi scenarija (na primer *Jurski park*). Tako naj bi se tradicija klasičnega Hollywooda v devetdesetih na novo opredelila in se prilagodila razmeram, kjer je gledalec obenem nakupovalec v trgovskem centru, obiskovalec zabaviščnega parka, igravec videoigric ipd. S tem je močno povezano vprašanje filmskih priredb (angl. remake). Hollywood je od nekdaj ponavljal, preoblikoval in recikliral bodisi iz lastne zgodovine ali pa iz tradicije tujega, predvsem evropskega filma. Če so bila sedemdeseta časa, ko so filmi nekaj pomenili, tako je to desetletje namreč poimenoval David Thomson (*the decade when movies mattered*), so se teoretiki v osemdesetih že spraševali, ali je film sploh še možno rešiti. David Denby je leta 1986 v tekstu *Can the Movies be Saved?* trdil, da si »filmska industrija, mogoče celo ameriška kultura ni nikoli opomogla od tistega vseprežemajočega vikenda junija 1975, ko se je *Žrelo* začelo vrteti v kinematografih po vsej državi, in je Hollywood spoznal, da lahko film zasluži 48 milijonov dolarjev v treh dneh. Vse od takrat je edini pravi uspeh imeti hit po takšnih

merilih« (Denby v Cook in Bernink 2004, 104). In tako je v obdobju klasičnega Hollywooda le-ta proizvedel okoli 450 filmov na leto, večino z zmernim proračunom in zanesljivim dobičkom, v devetdesetih pa le še 200 letno z izredno visokimi proračuni, velikimi profitnimi pričakovanji in posledično nujnimi prilagoditvami splošnemu okusu in večinski publiki (Cook in Bernink 2004, 103–105).

Vendar pa v poznih devetdesetih, ko postanejo finančni hiti nekateri nizkoprorračunski neodvisni filmi, kot sta *Šund* (Pulp Fiction, Quentin Tarantino 1994) in *Štiri potoke in pogreb* (*Four Weddings and a Funeral*, Mike Newell 1994), postane jasno, da še vedno obstaja prostor za to, kar Tompson imenuje *independent-major*. To pomeni sicer neodvisni film, ki pa ni povsem umetniški in se ga trži kot kateri koli drug film, saj ima očitno svojo tržno nišo. Naraščajoča priljubljenost neodvisnega filma v devetdesetih potrjuje potrebo po raznolikosti, ki jo občinstvo pogreša in zahteva. Soderberghov *Seks, laži in videotrakovi* (*Sex, Lies and Videotapes*, 1989) je leta 1989 dobil zlato palmo za najboljši film v Cannesu, prav tako tudi *Šund*, in kot trdi Lucy Kaylin: nizkoprorračunski avtorski filmi, ustvarjeni in režirani izven sistema velikih studiev, imajo ne samo finančni potencial, ampak lahko postanejo tržno zanimivi projekti, ki ustvarjajo igralske in režiserske zvezdnike (Cook in Bernink 2004, 104).

Kritiška naklonjenost, ki je je bil v devetdesetih deležen Tarantino, kaže, kako se je praksa novega Hollywooda prenesla v naslednja desetletja. Tarantino sam je povezal obe obdobji, ko je izjavil: »Menim, da je zdaj najvznemirljivejši čas v Hollywoodu od leta 1971, Hollywood ni nikoli bolj zanimiv kot takrat, ko ne moreš ničesar zares napovedati« (Tarantino v Cook in Bernink 2004, 105).

7 VPRAŠANJE AVTORSKEGA FILMA IN AVTORSKI FILM V DEVETDESETIH

Tarantino je režiser, ki nedvomno deluje v okviru Hollywooda, in čeprav njegovi filmi včasih mejijo na neodvisno produkcijo, ne moremo zares govoriti o t. i. neodvisnem filmu⁶. Film, ki je rezultat hollywoodske studijske produkcije pa je problematično označiti za avtorski film oziroma predvsem rezultat režiserjevega dela. Hollywoodska produkcija je sistem, ki zato da »proizvede nek film«, vključuje izredno veliko število elementov (od producentov, scenaristov do kostumografije ter distribucije itd.). Hollywood je dobro utečena industrija, v kateri sodeluje množica akterjev, in redukcija filma na eno osebo v smislu avtorja filma je pravzaprav nerealna. Pa vendar se zdi, da imajo nekateri režiserji poseben status, ki presega te omejitve, saj tako kritika kot občinstvo enačita določen film z njegovim režiserjem. Zakaj je tako?

Problematizacija avtorja oziroma avtorstva v filmu ni nek enoten koncept, temveč jo je treba razumeti kot skupek različnih diskurzov, debat ali polemik, ki obravnavajo pomen avtorstva v kinematografiji, tega pa večinoma prepoznajo v režiserju. Avtorstvo ima v filmski teoriji obsežno teoretsko zgodovino. Na tem mestu izpostavim le nekaj osnovnih in ključnih poudarkov, bistvenih za razumevanje koncepta avtorstva.

Polemike o avtorstvu filma so zavzemale pomembno mesto v filmski teoriji vse od petdesetih let dalje, ko je *Cahiers du Cinema* predstavil idejo o *politique des auteurs*, pa vse do zgodnjih osemdesetih, ko se je debata preusmerila na analizo občinstev.

Cahiers je s svojo razpravo o kakovostni francoski kinematografiji želel zastaviti širšo razpravo – politiko – ki je temeljila na prepričanju, *da je kljub industrijsko naravnani produkciji filmov režiser, tako kot vsak drug umetnik, edini avtor končnega izdelka* (Cook in Bernink 2004, 235).

⁶ Eden od problemov opredelitve neodvisnega filma je njegovo definiranje kot nasprotje Hollywooda ali vsega, kar ni komercialno. Seveda to v mnogih primerih ni res, saj je Hollywood ne le nemalokrat vzel pod svoje okrilje t. i. uveljavljene umetniške režiserje, kot sta na primer *Antonioni* (*Blow-Up*, 1966; *Zabriskie Point*, 1969) in *Truffaut* (*Fahrenheit 451*, 1966), ampak se je tudi sam zgledoval po umetniškem filmu, tako stilistično kot vsebinsko, na primer v primeru novega Hollywooda.

To kasneje mnogokrat predebatirano stališče, bolj poznano kot *politika avtorjev*, ki je v močni povezavi s t. i. *francoskim novim valom*⁷, ima začetke v analizah, ki so se porajale že nekaj desetletij prej, vendar je omenjena razprava tista, ki je šele zares sprožila teoretizacijo predmeta. Teoretsko ogrodje *politike avtorjev* sta postavila Alexandre Astruc in André Bazin. Astruc je v prispevku *The Birth of a New Avantgard: la Camera-Style*, objavljenem leta 1948, pozival k novemu filmskemu jeziku, s katerim *bi umetnik ali umetnica lahko uporabil/-a kamero kot pisalo ter tako upodobil/-a svoj pogled na svet, filozofijo življenja* (Cook in Bernink 2004, 240). André Bazin, ki je svojo pozicijo kasneje utemeljeval v *Cahiers du Cinema*, pa je trdil, *da bi moral biti filmski ustvarjalec predvsem v vlogi pasivnega upodobitelja resničnega sveta in ne v vlogi manipulatorja realnosti* (Cook in Bernink 2004, 240).

Govorimo lahko o dveh smereh, ki sta se vzpostavili znotraj *politike avtorjev*: *auteurs* proti *metteurs-en-scene*, ki sta odražali tudi metodološki pristop k obravnavani problematiki. *Auteurs* so bili režiserji, ki so v filmih predstavili svoj koherentni pogled na svet in lasten individualni slog, medtem ko so *matteurs* obvladovali kinematski jezik in zgolj režirali, tj. posredovali vsakdanjost. Prvi so kot avtorji manipulirali s kinematskim jezikom, zato da so lahko posredovali lastno percepcijo sveta, *matteurs* pa so preko povsem transparentnega notranjega pomena pustili, da je gledalec sam prišel do zaključkov, kar je na primer zagovarjal Bazin.

Polemika o avtorstvu se je prenesla tudi v ameriško filmsko kritiko. Povzel jo je Andrew Sarris in jo nekoliko problematično preimenoval v *avtorsko teorijo*. Teorija se je ob presaditvi v ameriško kritiko seveda nekoliko spremenila, vendar je ohranila poglobitve značilnosti, uperjene proti uveljavljenim kriterijem filmske kritike. Sarris je želel v kritiško obravnavo ponovno vpeljati popularno, tj. hollywoodsko kinematografijo. Bil je prepričan, da je tudi ta kinematografija primerljiva z »resnimi filmi« in vredna kritiške obravnave:

/.../ pripravljen sem tvegati svoj sloves kritika, kot ta je, ko trdim, da je Alfred Hitchcock po vseh kriterijih odličnosti umetniško superioren Robertu Bressonu, nadalje da je film za filmom in režiser za režiserjem ameriška kinematografija konsistentno boljša od preostale svetovne kinematografije vse od

⁷ Francoski novi val se je začel kot majhno nekonvencionalno gibanje, ki je hitro pridobilo na veljavi in postalo izrednega pomena za svetovno kinematografijo. Oblikovali so ga predvsem kritiki, zbrani okoli *Cahiers du Cinema*, zavzemali so se za ekspresiven, avtorski in moderni film ter nasprotovali prejšnjim oblikam kinematografije, bistven je bil način posredovanja, izraz, ne zgodba sama, torej ne vsebina, temveč kako je vsebina podana, njena forma.

leta 1915 pa do 1962. Posledično zdaj razumem avtorsko teorijo kot kritiško orodje za obravnavo ameriškega filma, edine kinematografije na svetu, ki je vredna raziskovanja /.../ (Sarris v Cook in Bernink 2004, 256).

Njegov prispevek k obravnavi filmov pa je precejšen, saj je uvedel percepcijo »dobrih« in »slabih« režiserjev, kar je praksa ocenjevanja in kategoriziranja filmov še danes; dober ali slab režiser je pravzaprav enako dober ali slab film, širše je to obravnavo sprejelo tudi občinstvo.

Tudi Velika Britanija ni izostala pri teh teoretskih premikih. Vodilna na tem področju je bila revija *Movie*, katere avtorji so sistematično zavračali vsakršno hollywoodsko produkcijo in opozarjali na pomanjkanje britanskih režiserjev, ki bi spadali v kategorijo *auteurjev*. Ob pomanjkanju nacionalne kinematografije in odsotnosti družbenopolitičnega naboja, ki je zaznamoval *Cahiers*, so se bili paradoksalno za vir kritike prisiljeni zateči prav k hollywoodski produkciji ter z njeno negacijo kritizirali britanski film.

Naslednji bistven moment v konceptu avtorja filma je strukturalizem. Središče strukturalistične kritike je bil jezik, vendar jezik kot aktivnost konstrukcije, ne kot sredstvo za nek notranji pomen, ki ga kritiki svobodno razlagajo. Avtor *zato ne nadzoruje pomena posameznega dela, avtor je posledica interakcije različnih tekstov ali diskurzov, ki imajo svojo avtonomijo. Vendar je bil tudi strukturalizem ujet v dilemo redefinicije avtorja kot strukture, kot posledice in ne izvora pomena teksta (filma), in ohranjanja mnenja, da je prikriti pomen prisoten v osnovnih strukturah ter s tem ni uspel nadomestiti konvencionalnega pojmovanja avtorstva* (Cook in Bernink 2004, 287).

Roland Barthes je eden ključnih teoretikov *avtorja kot učinka teksta*. V svojem eseju iz leta 1967 *Smrt avtorja* kritizira načine branja in kritiške obravnave tekstov, ki jih razlagajo s pomočjo avtorjeve identitete. Dodeliti tekstu avtorja in mu pripisati eno samo navezujočo se interpretacijo pomeni postavljanje nepotrebnih mej in omejevanje razumevanja tekstov, trdi Barthes. Bralec mora zato ločiti tekst od njegovega avtorja in ga na ta način osvoboditi interpretativne tiranije. Avtor je zgolj v vlogi zapisovalca (angl. scriptor) in njegova naloga je, da proizvaja, ne da razlaga. Zapisovalec je rojen sočasno s tekstom in v nobenem pogledu ne presega teksta kot tudi ni njegov subjekt. Vsako delo nastane tukaj in zdaj z vsakim

vnovičnim branjem, ker izvor pomena leži v jeziku samem in v bralčevih impresijah (Cook in Bernink 2004, 287).

S smrtjo avtorja in s posledičnim rojstvom teksta ter bralca/gledalca ostaja tekst odprt, pomen mu ne pripada sam po sebi, bralec/gledalec je vir pomena, ta pa je utemeljen s pravili jezika oziroma diskurza.

Za razpad pomena avtorja je po mnenju teoretikov poleg Barthesa najbolj odgovoren Michael Foucault, ki je razvil idejo funkcije avtorja, kjer je ta princip klasifikacije v okviru formacije diskurza. Avtor služi predvsem kot sistem razvrščanja, pri tem pa ni nepomembno, kdo je tisti, ki razvršča, kdo ima od klasifikacije korist.

V devetdesetih se je zdelo, da vprašanje avtorja nekako stagnira, teorija je *čakala inkognito, da se bodo paradigme, ki so jo nadomestile, umaknile* (Cook in Bernink 2004, 311). Razprave o vlogi avtorja v procesu ustvarjanja filma so se vrnile v obliki t. i. *novega auteurizma, novega avtorstva*, novi koncept naj bi dopolnil prejšnje prispevke, ki so pogosto temeljili na mešanici občudovanja in entuziazma, in prinesel nujno korekcijo: bolj tekstualno perspektivo. Predmet analize so bili, iz današnje perspektive, nekateri filmski velikani, kot so Coppola, Spielberg, Lucas, Robert Altman, Rainer Werner Fassbinder in drugi, še vedno relevantni pa so bili pretekli teoretiki. Tako se Michel Chion sklicuje na Barthesa in njegovo smrt avtorja, ko analizira surrealistično grozljivko *Glava za brisanje (Eraserhead, 1977)* Davida Lyncha. Chion pravi, da je bil omenjeni film na začetku popolno delo, v celoti je pripadal občinstvu, senca avtorja ga še ni zakrila in bil je samo film. Takoj ko pa začnemo govoriti o avtorju, to za film nujno pomeni neko razvrednotenje. Chion poda zanimivo redefinicijo avtorstva, ko pravi, da »/.../ danes ni nič bolj običajnega od avtorja (auteur), medtem ko so avtorski filmi (auteur films), ki bi šele ustvarili svojega avtorja (auteur) bolj redek pojav« (Chion v Cook in Bernink 2004, 311).

Vse od sredine sedemdesetih je avtorstvo postajalo pomemben del filmske produkcije in distribucije. Koncept avtorstva je postal del publicitete, marketinga in filmskega novinarstva. Timothy Corrigan pravi, da se je skozi osemdeseta in devetdeseta avtor rematerializiral kot sredstvo komercializacije, biti avtor pa je postal posel. Corrigan to imenuje *trgovanje z avtorstvom*. *Auteur* je postal prodajna strategija, kritiški koncept, ki potencialno lahko ustvari kultni status nekega režiserja, preko katerega občinstvo identificira film. Avtor se je

transformiral v tržno znamko za organizacijo razumevanja občinstva preko kritike, ki je zavezana distribuciji in oglaševanju. Corrigan kot primere navaja Coppolo, Kluga in Ruiza, ko trdi, da nekateri režiserji uživajo tolikšno mero prepoznavnosti, da bo ta vedno preseгла film sam. Postalo je možno vnaprej predvideti pomen filma preko javne podobe njegovega ustvarjalca, ki presega podobo filma (Corrigan v Cook in Bernink 2004, 312).

Zato se nekateri projekti oglašujejo kot »ta in ta predstavlja...« (na primer *Martin Scorsese predstavlja* ali *film Stevena Spielberga*), čeprav pogosto sploh ne gre za režiserja. Njihova prepoznavnost je distribucijsko orodje, način oglaševanja, ki je rezultat dogovora med posamezniki in studiem ter ima posledično precejšnjo tržno vrednost.

Hollywood v sedemdesetih je bil na nek način odprt do koncepta avtorstva, vsaj dokler je bilo to za studie donosno. Kot pravi Justin Wyatt so »/.../ hollywoodski studii kot ekonomsko-podjetniške entitete z veseljem posvojili koncept avtorstva, ki so ga razumeli zgolj kot zadnjo verzijo v industriji uveljavljene prakse privabljanja talentiranih posameznikov in marketinga končnega izdelka« (Wyatt v Cook in Bernink 2004, 312). S tem so se studii obenem zavarovali pred morebitnim finančnim polomom filma, saj so v tem primeru lahko krivili avtorja in njegovo vizijo. Prvič je zares prišlo do prekrivanja med filmskokritičkim razumevanjem avtorstva in avtorstvom kot studijsko prakso snemanja filmov. Sedemdeseta so s Spielbergom, Lucasom in Coppolo proizvedla nekatere izmed avtorsko najbolj prepoznavnih projektov. Stranski produkt te *redefinicije avtorstva v novem Hollywoodu* je bila paradoksalna situacija, ko so finančno izredno uspešni *block busterji* (*Žrelo*, *Vojna zvezd*, *Boter*), ki so bili pravzaprav *auteur* filmi, na novo definirali filmski finančni dohodek. Tako so se režiserji zanašali na studie, da bodo financirali njihove velike in drage »osebne filme«. Kljub temu da je avtorstvo postajalo vse bolj tržno naravnano, pa je še vedno obstajala živahna filmsko-kritička paradigma, kjer so v devetdesetih teoretiki ponudili nove poglede na avtorstvo in redefinirali staro dojemanje avtorjev, na primer tako, da so v analizo filmov vključili empirične podatke, ki predstavljajo kontekst studiev.

Paul Willemen oblikuje svoje videnje avtorja, ki ga opredeli kot *srečanje med diskurzivnimi omejitvami ter primežem teksta in konteksta* (Willemen v Cook in Bernink 2004, 313). Kar se precej razlikuje od drugega modela relativno neproblematičnega avtorstva devetdesetih, ki ponovi vzorec iz petdesetih, kamor Cook in Bernink uvrščata tudi Tarantina. Zdi se, da se avtor vse bolj premika v smeri prikazovanja kot nekakšne neustavljive

individualnosti/posebnosti/kreativnosti, plačan in cenjen je zaradi svoje zmožnosti prispevanja k diferenciaciji izdelka, to pa je proces, ki ga nato marketinški sistem spremeni v konvencionalno romantično razumevanje režiserja kot avtorja (kot na primer Scorseseja in Spielberga). Avtor prehaja med dvema vlogama: je zgleden posameznik in tržna znamka, logotip korporacije (Cook in Bernink 2004, 313).

Ustvarjanje filmov je očitno rezultat kolektivnega dela in več kot vemo o procesu filmskega ustvarjanja, bolj problematično je govoriti o individualnem avtorstvu. Zdi se, da je nemogoče razpravljati le o posameznikovi viziji, katere rezultat bi bil posamezen film. Kategorizacija avtorstva še zdaleč ni zaprta tema in danes je povezanost z marketinškim sistemom vedno bolj relevantna, kot je še vedno relevantno opredeljevanje dejavnikov, ki definirajo avtorstvo.

8 QUENTIN TARANTINO

Samooklicani čudaški videofil, ki je s svojim prvencem *Stekli psi* vplival na celotno generacijo, tudi na tiste, ki filma niso nikoli videli, je zagotovo ena najzanimivejših osebnosti modernega Hollywooda. Še vedno otroška navdušenost nad filmskim svetom in obsežno znanje o filmski zgodovini sta njegova zaščitna znaka. Ko greš gledat film Quentina Tarantina pravzaprav veš, kaj boš dobil, vendar ti je vseeno, saj je to njegov svet, ki ga je pripravljen deliti s tabo.

Marcel Štefančič je o Tarantinu zapisal: »Tarantino pač verjame, da filmski junaki in njihovi feni živijo v istem svetu in da je vsa filmska zgodovina še vedno živa /.../« (Štefančič 2004)⁸.

8.1 Biografija in delo

Quentin Jerome Tarantino se je rodil leta 1963 v mestu Knoxville v zvezni državi Tennessee. Njegova starša – oče Tony Tarantino, ki je italijanskega porekla, je občasno delal kot igravec in amaterski glasbenik, mama, potomka irskih priseljencev z indijanskimi koreninami, pa je bila medicinska sestra – sta ga poimenovala po *Quintu Asperju*, liku, ki ga je v priljubljeni nanizanki *Gunsmoke* (1955–1975) igral Burt Reynolds (Walker 2004). Starša sta se ločila še pred njegovim rojstvom, ko je imel dve leti sta se z mamo preselila v Los Angeles, kjer je nato odrasčal. V srednji šoli je sodeloval v dramskem klubu, vendar je s petnajstimi leti šolo pustil in se vpisal na ure igranja v *James Best Theater Company*, kjer je ostal dve leti, preden mu je tudi tam postalo dolgčas (Yahoo! Movies 2012), vendar je ostal v tesnih stikih s svojimi igralškimi kolegi iz tistega časa. Nato se je zaposlil v danes že zdavnaj propadli videoteki v predelu *Manhattan Beach*, kjer je, kot je večkrat povedal sam, s strankami v podrobnosti razpravljaj o njihovem filmskem okusu, filmu noir in Sonnyju Chibi⁹. Potem ko je na neki hollywoodski zabavi spoznal Lawrenca Benderja, ki je kasneje postal izvršni producent vseh Tarantinovih filmov, in mu je ta predlagal, naj se raje posveti pisanju, je Tarantino leta 1987

⁸ DVD-ovitek. DVD *Šund*. 2004.

⁹ Sonny Chiba je japonski igravec, najbolje poznan po vlogi v seriji akcijskih filmov *The Street Fighter*. Bil je eden izmed prvih igralcev, ki je postal prepoznaven po rabi borilnih veščin, sprva na Japonskem, kasneje pa tudi mednarodno. Tarantino je po svojih besedah njegov velik oboževalec, v svoje filme je vključil številne aluzije na Chibove filmske vloge (*Prava stvar*, *Šund*), nazadnje pa ga je tudi povabil k igranju v prvem delu *Ubila bom Billa*.

sonapisal (njegov sodelavec je bil Craig Hamann) in režiral film z naslovom *My Best Friend's Birthday*, lahkotno komedijo o spodletelih načrtih Clarenca Poola, ki želi prijatelju pripraviti najbolj nepozaben rojstni dan. Končna različica filma je bila skoraj popolnoma uničena v požaru laboratorija za montažo, je pa ta scenarij postal osnova za kasnejši projekt *Prava stvar* (1993) (Yahoo! Movies 2012).

Nato je Tarantino napisal in režiral *Stekle pse*, kriminalno dramo o posledicah ponesrečenega bančnega rop. Film je bil leta 1992 premierno predvajan na festivalu *Sundance Film Festival* in postal takojšnja uspešnica, deležna tudi kritiške hvale. Tarantino je scenarij napisal v le treh tednih in pol, Lawrence Bender ga je nato posredoval režiserju Monteju Hellmanu, ki je pomagal pri zagotavljanju finančnih sredstev, k projektu pa je s financiranjem ter kot producent in eden izmed igralske zasedbe pristopil še Harvey Keitel. Keitel je za scenarij slišal preko svoje žene, ki je obiskovala tečaj igranja z Benderjem, in se takoj odločil sodelovati¹⁰. Snemanje je postalo s to denarno pomočjo možno in Tarantino je, kljub temu da ga je žirija festivala glede nagrad povsem spregledala, postal nova filmska senzacija. *Nekakšna kombinacija Martina Scorseseja s primesmi Samuela Fullerja in Johna Wooja* (Yahoo! Movies 2012). Tarantino je nato delal na scenarijih za *Pravo stvar* (Tony Scott, 1993), zmes kriminalnega trilerja, blagega nasilja in najstniškega sanjarjenja ter za *Rojena morilca* (Oliver Stone, 1994). Hiperkinetični triler *Rojena morilca* je režiral Oliver Stone, ki je originalni scenarij močno preuredil, na veliko jezo in razočaranje Tarantina, ta je Stona tudi javno kritiziral in večkrat izjavil, da ta film sovraži (Yahoo! Movies 2012). Po uspehu *Steklih psov* je prejemal številne ponudbe, med drugim za režijo *Mož v črnem* (Men in Black, Barry Sonnenfeld 1997) in *Hitrosti* (Speed, Jan de Bont 1994), vendar je namesto tega odšel v Amsterdam, kjer je delal na scenariju za *Šund* (1994), s katerim se je vrnil v znane vode popkulturnih referenc, urbanega Los Angelesa in gangsterjev, ki uživajo v filozofskih dialogih. *Šund* je postal fenomen popularne kulture, doživel izjeme kritike in finančni uspeh, Tarantino pa je prejel tudi zlato palmo v Cannesu in oskarja za najboljši izvorni scenarij.

Tarantino se je ves čas preizkušal tudi kot igralec. V devetdesetih letih se je pojavljal v stranskih vlogah neodvisnih filmov kot na primer v *Spi z menoj* (Sleep with Me, Rory Kelly 1994) in *Destiny Turns on the Radio* (Jack Baran 1995) ter še nekaterih drugih, režiral je tudi epizodo popularne televizijske serije *Urgenca* (ER, 1994–2009). Po *Šundu* je režiral enega

¹⁰ DVD *Stekli psi*: posebna izdaja. 2002. Komentar režiserja.

izmed segmentov v *Štirih sobah – Mož iz Hollywooda* (1995), ki je poklon ameriški televizijski seriji *Alfred Hitchcock predstavlja* (Alfred Hitchcock Presents, 1955–1962), in sicer epizodi s Stevom McQueenom in Petrom Lorrejem, naslovljeni *Mož iz Ria* (The Man from Rio). Štiri sobe, kjer so bili preostali režiserji Alisson Anders, Alexandre Rockwell in Robert Rodriguez, so bile kritiško izredno slabo sprejete, hladen pa je bil tudi odziv gledalcev. Zatem je napisal in igral v Rodriguezovem vampirskem filmu noir *Od zore do mraka* (1996), ki je doživel mešane kritike. Tarantinov tretji celovečerec je bil *Jackie Brown* (1997), scenarij je napisal po knjižni predlogi *Rum Punch*, katere avtor je Elmore Leonard. Gledalci, ki so pričakovali drugi del *Šunda*, so bili razočarani, predvsem nad počasnim razvojem dogodkov in osredotočenostjo na romantično plat zgodbe. Čeprav so nekateri kritiki trdili, da je film bistveno predolg, so bili večinoma naklonjeni scenariju in navdušeni nad igralsko zasedbo. Sledila je maščevalna kung fu saga *Ubila bom Billa* (2003 in 2004) v dveh delih, zasnovana na ideji, ki sta jo Tarantino in Uma Thurman začela snovati že med snemanjem *Šunda*. Prvi del je, tako kot to velja pravzaprav za vsak Tarantinov film, polariziral kritike. Mnogi so ga označili za briljanten cineastični izdelek, medtem ko so se drugi zgražali nad krvavimi scenami in prizori brutalnega nasilja. Zato pa je drugi del postavil formulo prvega dela na glavo ter na račun akcijskih momentov odstopil prostor razvoju likov in dialogu. Leta 2005 je bil kot »posebni gostujoči režiser« omenjen v Rodriguezovem neo-noir *Mestu greha*. Z Rodriguezom sta nato režirala naslednji projekt *Grindhouse* (2007), ki je prišel v kinematografe sredi leta 2007. Gre za kombinacijo dveh 90-minutnih *eksploatacijskih filmov* (angl. exploitation film), narejenih po vzoru nekdanjih nizkoprorračunskih B-filmov, ki so bili pogosto predvajani v formatu dveh filmov za ceno enega (angl. *double feature*). Tarantinov del je bil naslovljen *Smrtno varen*, kritike so bile mešane in film je bil, tudi potem ko so ga razdelili na dva dela, finančni polom (Yahoo! Movies). Kot producent je Tarantino sodeloval še pri filmih *Hostel* (Eli Roth 2005) in *Hell Ride* (Larry Bishop 2008). Leta 2009 je med drugim režiral dve epizodi serije *Na kraju zločina* (CSI: Crime Scene Investigation 2000). V naslednjih letih se je nato posvetil vojni avanturi *Neslavne barabe*. Film je doživel premiero v letu 2009 in po izjemni kritiški podpori postal Tarantinov do zdaj finančno najdonosnejši projekt, ki je skupno dobil osem oskarjev, vključno s tistimi za najboljšo režijo, najboljši izvirni scenarij in najboljši film (The Academy of Motion Picture of Arts and Sciences 2012).

Hitro govoreči Tarantino z enciklopedičnim filmskim znanjem je v letih svojega javnega pojavljanja razvil skoraj kult osebnosti. Uživa dvojni status; je režiser z impresivnim vedenjem o zgodovini filma in obenem definicija nekakšne postmoderne »kul držę«. Slednje

se odraža preko njegovih filmskih protagonistov – njihovih dialogov, načina oblačenja, popkulture intertekstualnosti in skrbno izbrane filmske glasbe, ki je skoraj tako pomembna kot scenarij sam. Sčasoma je že samo dejstvo, da je Tarantinu določen film vseč, postalo tržno sredstvo. Tako je na primer *Hostel*, grozljivka o dveh ameriških študentih, ki se nastanita v sumljivem hostlu na Slovaškem, prejel veliko več pozornosti, kot bi je sicer, če Tarantinovo ime ne bi bilo vključeno v distribucijo.

Obenem Tarantino svoje ime redno uporablja za promocijo tujejezičnih filmov v ZDA. Ti filmi so običajno označeni s »*Quentin Tarantino predstavlja*« (angl. *Quentin Tarantino Presents* ali *Presented by Quentin Trantino*). Tako je leta 2001 hongkonška akcijska drama *Železna opica* (*Iron Monkey*, Woo-ping Yuen 1993) samo v ZDA z njegovo pomočjo zaslužila 14 milijonov dolarjev, kar je sedemkrat več od zneska prvotnega proračuna. Podobno je leta 2004 podprl kitajsko borilno avanturo *Heroj* (*Hero*, Yimou Zhang 2002) in ji prav tako omogočil finančni uspeh, ki je daleč presegel napovedi¹¹ (Walker 2004).

Tarantino in Lawrence Bender sta leta 1991 ustanovila lastno produkcijsko družbo (angl. film production company) *A Band Apart*, ki sta jo poimenovala po filmu Jean-Luca Godarda *Posebna tolpa* (*Bande à part*, Jean-Luc Godard 1964). Pod to tržno znamko sta nato ustvarila vse naslednje projekte. Pod okriljem *A Band Apart* je bilo leta 1995 z namenom vnovičnih uprizoritev in promocije tujejezičnih filmov ustanovljeno tudi podjetje *Rolling Thunder Pictures* (po filmu *Rolling Thunder*, John Flynn 1977) v sodelovanju s studiem Miramax, vendar je ta leta 1997 podjetje zaradi pomanjkanja interesa publike ukinil (Yahoo! Movies 2012).

8.2 Pregled filmografije

Tarantino v svojih delih vselej ustvari lastno mešanico filmskih žanrov in njihovih podzvrsti, ki so bistvena sestavina Tarantinovega, na druge in sebe nanašajočega se filmskega mini vesolja. Zato se oznaka Tarantinov film, ki je postala priljubljena pri kritikih, zdi povsem smiselna. Res je, Tarantino se poslužuje brezštevilnih aluzij, vendar je v njegovih delih prisotna še dodatna dimenzija, s katero pusti v filmu lasten podpis.

¹¹ Končni zaslužek 53,5 milijona dolarjev (Walker 2004).

Znana Tarantinova izjava glede referenc na druge režiserje in filme povzame njegovo filozofijo do obravnavanega: »Seveda kradem ideje iz drugih filmov, tako kot vsi veliki režiserji« (Smiljanič 2009, 31).

Sledi krajši vsebinski pregled analiziranih filmov in kritiškega odziva nanje.

Stekli psi (Reservoir Dogs, 1992)

»Stekli psi so gangsterski žanr vrnili na ulico in pustili vtis, da lahko nekaj podobnega posname vsak nadobuden cinefil« (Štefančič 2002)¹².

Režija: Quentin Tarantino

Scenarij: Quentin Tarantino

Producent: Lawrence Bender

Igrajo: Harvey Keitel, Tim Roth, Michael Madsen, Chris Penn, Steve Buscemi, Lawrence Tierney, Eddie Bunker, Quentin Tarantino, Randy Brooks, Kirk Baltz

Tarantino je imel komaj osemindvajset let, ko je napisal scenarij za ta inovativni in pogosto posnemani film, ki je svoj naslov dobil, ko je obiskovalec videoteke, v kateri je delal Tarantino, hotel film *Au revoir les enfants* (Zbogom otroci, Louis Malle 1987), in rekel »*that reservoir dog movie*« (tisti reservoir dog film). Fraza je bila Tarantinu tako všeč, da jo je sklenil uporabiti kot naslov svojega režiserskega prvenca (Yahoo! Movies 2012).

Gre za zgodbo o krvavem koncu neuspešnega roba diamantov. Retrospektivno gledamo zločince, ki jih skupaj zbere Joe Cabot (Lawrence Tierney). Nihče izmed njih ne pozna resnične identitete drugih članov. Joe jim dodeli nove vzdevke, saj želi, da bi se osredotočili na delo, ki jih čaka, in se ne preveč zbližali, to pa so: gospod Brown (Quentin Tarantino), gospod Blue (Eddie Bunker), gospod White (Harvey Keitel), gospod Orange (Tim Roth), gospod Pink (Steve Buscemi) in gospod Blonde (Michael Madsen). Prepričani so, da bo rop z lahkoto uspel, ko pa se ob točnem času načrtovanega zločina prikaže policija in je eden izmed njih ubit v posledičnem streljanju, se zberejo na vnaprej določeni lokaciji v opuščnem skladišču in pričnejo sumiti, da je med njimi policist pod krinko. Skozi vračanje v preteklost izvemo, kaj je privedlo do krvavega konca v skladišču, kjer, v enem najbolj prepoznavnih prizorov, lik Michaela Madsena muči ujetega policista, medtem ko poskuša ranjeni gospod Orange prikriti svojo skrito identiteto detektiva. Ko na prizorišče končno prispe policija, sledi zadnji strelski obračun, edini preživeli, ki pobegne z ukradenimi diamanti, je gospod Pink.

¹² DVD-ovitek. DVD *Stekli psi*: posebna izdaja. 2002.

Stekli psi nosijo oznako *kriminalka, triler in detektivka* (angl. mystery film) (IMDb 2012a), medtem ko so na ovitku DVD-ja označeni za film, ki je *ponovno obudil kriminalno-gangsterski žanr* (Štefančič 2002)¹³. Velja tudi za eno izmed klasik neodvisnega filma, revija Empire ga je celo razglasila za najboljši *neodvisni film* vseh časov (Yahoo! Movies 2012). Številni kritiki pa so ga opredelili kot ultimativni *heist film*¹⁴ (angl. heist film).

Vloge večinoma moške igralske zasedbe so mojstrsko razdeljene, film je nabit z nepozabnimi prizori, ki so postali del filmske zgodovine, vsak od njih pa vsebuje nemalo popkulturnih referenc, ki so že takrat postale Tarantinov zaščitni znak. Tarantinova spretna izbira besed in dejanj razkriva veliko o osebnosti vsakega lika, pa naj so besede, ki jih izgovarja, še tako trivialne.

Prava stvar (True Romance, 1993)

Režija: Tony Scott

Scenarij: Quentin Tarantino

Producenti: Harvey Weinstein, Bob Weinstein, James G. Robinson

Igrajo: Christian Slater, Patricia Arquette, Dennis Hopper, Val Kilmer, Gary Oldman, Brad Pitt, Tom Sizemore, Chris Penn, Christopher Walken

Clarence (Christian Slater), prodajalec v trgovini s stripi in filmski navdušenec, na svoj rojstni dan spozna Alabamo (Patricia Arquette), dekle na poziv, ki mu prizna, da jo je za ta dan najel Clarencov šef. Kljub temu se že naslednji dan, na nezadovoljstvo Alabaminega vzkipljivega zvodnika Drexla Spiveya (Gary Oldman), poročita. Duh Clarencovega idola Elvisa Presleyja (Val Kilmer), ki se mu prikaže nedolgo zatem, ga prepriča, da je edina rešitev nastale situacije to, da Drexla ubije. Clarence poskuša Drexla sprva pregovoriti, naj pusti Alabamo oditi, ko pa se zapleteta v fizični prepir, Clarence Drexla zares ustrelji in ubije. Ko beži s prizorišča, pograbi torbo, za katero domneva, da pripada Albami. Ko Alabama izve, kaj se je zgodilo, se ji to zdi »zares romantično.« Nato odpreta kovček in ugotovita, da je poln ukradenega kokaina. Odločita se pobegniti v Kalifornijo. Najprej se ustavita pri Clarencovemu očetu, varnostniku in nekdanjemu policistu Cliffordu Worleyu (Dennis Hopper), ki Clarencu zagotovi, da policija Drexlovega umora ne povezuje z njim. Potem ko se že odpravita proti Los Angelesu, Clifforda v zasedi na njegovem domu pričaka gangsterski vodja Vincenzo

¹³ DVD-ovitek. DVD *Stekli psi*: posebna izdaja. 2002.

¹⁴ Heist film običajno temelji na kompleksni zgodbi, zgrajeni okoli skupine ljudi, ki poskuša nekaj ukrasti oziroma izpeljati rop. V zgodbi je prisotnih več obratov, film se osredotoča na to, kako liki poskušajo sestaviti načrt, ga izpeljati in pobegniti z ukradenim blagom. Večkrat je prisoten nekakšen skrit sovražni lik, na primer v podobi figure avtoritete ali nekdanjega zaveznika, ki izda skupino oziroma enega njenih članov (RottenTomatoes 2012a).

Coccotti (Christopher Walken) in njegova tolpa, ki je izsledila Clarencea, in zahtevajo kovček s kokainom, ki je pripadal Drexlu, njihovemu podrejenemu. Clifforda, ki ne izda, kam sta se odpravila mladoporočenca, ustrelijo, nato pa na hladilniku najdejo sporočilo, ki jim pove, kje se Clarence in Alabama nahajata. Clarence želi v Hollywoodu preko svojega prijatelja prodati kokain znanemu producentu Leeju Donowitzu. Medtem policija aretira Clarencovega prijatelja, ki ima pri sebi del ukradene droge, prepričajo ga v sodelovanje in Elliot (Bronson Pinchot) nato pristane, da bo nosil ozvočenje za dejansko prodajo kokaina. Coccottijevi gangsterji prav tako izvejo za prodajo, eden od njih pred tem napade Alabama, medtem ko je sama v hotelski sobi, najprej jo brutalno pretepe, vendar se nato Alabama brani in ga čudežno ubije. Sledi soočenje v hotelu, kjer sta že Clarence in Lee, policija in gangsterji po naključju vdrejo ob istem času in po nekajminutnem merjenju pištol eden v drugega izbruhne končni obračun, v katerem so skoraj vsi ubiti, Clarence pa je ranjen v oko. Vendar mu uspe z Alabama pobegniti in v naslednjem prizoru ju lahko vidimo kot srečno družino na plaži v Cancunu, s sinom, ki sta ga poimenovala Elvis.

V izvirnem Tarantinovem scenariju Clarence v zadnjem strelskem obračunu umre, medtem ko naj bi se Alabama pričela intenzivneje ukvarjati s kriminalom, njen partner pa bi postal gospod White, lik iz Stekljih psov, ki jih je Tarantino režiral leto pred tem (IMDb 2012b).

Ta Tarantinov najbolj avtobiografski scenarij (IMDb 2012b) je bil zanj, tako kot Stekli psi, prelomen projekt. To je prvi scenarij, ki ga je napisal za veliko studijsko produkcijo. Tarantino je bil zadovoljen s končno različico izdelka, in čeprav se sprva ni strinjal s spremenjenim koncem, je po ogledu filma ugotovil, da je Scott sprejel pravo odločitev, medtem ko bi bila originalna različica bolj v njegovem režijskem slogu (Spitz 2008). Ob svojem izidu film ni doživel večjega finančnega uspeha (Box Office Mojo 2012) in je šele kasneje dobil oznako kulture *romantične kriminalke*, v kateri že lahko identificiramo značilnosti Tarantinovega scenarija: na primer intertekstualnost in popkulturne reference, t. i. mexican standoff (merjenje s pištolami drug v drugega), banalno-komične dialoge, skrbno izbrano in značilno filmsko glasbo, mešanje žanrov in ostalo. Kritiški odziv na film je bil že ob izidu večinoma pozitiven. Roger Ebert je tako zapisal, da ima Prava stvar »osupljivo energijo in slog«, medtem ko se mu zdi predvsem »igralska zasedba v stranskih vlogah izjemna« (Ebert 1993).

Šund (Pulp Fiction, 1994)

Režija: *Quentin Tarantino*

Scenarij: *Quentin Tarantino, Roger Avary*

Producent: *Lawrence Bender*

Igrajo: *John Travolta, Samuel L. Jackson, Tim Roth, Amanda Plummer, Eric Stoltz, Bruce Willis, Rosanna Arquette, Uma Thurman, Ving Rhames*

Šund je do danes dosegel status kulturnega filma. Filmski kritik Gene Siskel je v televizijski oddaji, posvečeni Tarantinu, povedal:

Šund nam v spomin priključuje naslove nekaterih drugih prelomnih filmov, ki so bili že v svojem času opredeljeni za klasične filme, in so to tudi ostali. Hitchcockov *Psiho* (Psycho 1960), *Bonnie in Clyde* Arthurja Penna (Bonnie and Clyde 1967) in *Peklenska pomaranča* (A Clockwork Orange 1971) Stanleyja Kubricka. Vsak izmed teh filmov je pretresel samozadostno filmsko industrijo in ji pokazal, kako dolgočasni so postali njeni filmi. In to je največji preizkus, ki ga je prestal Šund. Tako kot vsi pomembni filmi kritizira druge filme (Siskel in Ebert 2012).

Šund je preplet kronološko neurejenih kriminalnih zgodb, ki skoraj ves učinek doseže z obsežno rabo referenc na druge filme, režiserje, žanre in televizijske oddaje. Jules Winnfield (Samuel L. Jackson) in Vincent Vega (John Travolta) sta poklicna morilca, katerih naslednji posel je, da najdeta skrivnostni kovček, ukraden njunemu šefu, mafijškemu botru Marsellusu Wallaceu (Ving Rhames). Vincentova naloga je obenem še, da popazi na Wallaceovo ženo Mio (Uma Thurman), medtem ko njega ni v mestu. Butch Coolidge (Bruce Willis) je profesionalni boksar na koncu svoje kariere, ki mu Wallace plača, da bi namenoma predal naslednji boj. Pumpkin/Ringo (Tim Roth) in Honey Bunny/Yolanda (Amanda Plummer) sta priložnostna roparja, ki se spontano odločita oropati majhno restavracijo. Življenja teh navidezno nepovezanih likov se prepletejo v serijo komičnih, bizarnih in tragičnih dogodkov.

Šund velja za šolski primer *postmodernističnega filma* predvsem zaradi pogostih samonanašajočih se referenc, nekonvencionalne zgradbe in obširnega sklicevanja na druge filme in režiserje. Pogosto so ga označili za vrh postmodernističnega filmskega ustvarjanja devetdesetih. Nekateri kritiki so ga označili za *črno komedijo*, pogosto pa so ga opredelili tudi kot *film neo-noir*, čeprav filmski kritik Geoffrey O'Brien trdi prav nasprotno: »Nekdanja strastnost, vseprisotna melanholija in operetične scene umiranja starega noir filma bi bile popolnoma neprimerne v svetlem in svežem domišljjskem svetu, ki ga pričara Tarantino. Ne gre za neo-noir niti za parodijo na noir film« (O'Brien 1994). Foster Hirsch pa medtem trdi, da

Šund »/.../ bolj kot katera koli žanrska oznaka opredeljuje njegovo posebno fantazijsko okolje« (Clarens in Hirsch 1997, 359).

Čeprav Šund namiguje na odrešitev in nove priložnosti, je njegov cilj zgolj tisti nasprotno od *Forresta Gumpa* (Robert Zemeckis 1994) – dobitnika oskarja za najboljši film tistega leta – kot pravega junaka zgodbe hoče ustoličiti medijske poznavalca, ki skozi zabavo in domišljijo beži pred stvarnostjo.

Pri Šundu se nam morda včasih zazdi, da režiser pretirava, kot na primer v brutalnem prizoru v kleti, vendar je še tu jasno, kaj želi doseči: enkrat za vselej želi izgnati prave ljudi in resnično življenje iz filma, jih zamenjati s stereotipnimi zbadljivkami, vzdevki, izbranimi aluzijami popkulture, polnimi žaljivk in nesramnosti, in tako postaviti spomenik edinemu res pomembnemu liku – filmskemu poznavalcu oziroma gledalcu. Reference Šunda so tako številne, da bi bilo njihovo naštevanje enostavno nesmiselno. Gary Groth tako pravi, da »Tarantinski liki živijo v svetu, ki je v celoti sestavljen iz hollywoodskih izdelkov. Tarantino je cinematični kleptomani, dobesedno si ne more pomagati« (Groth 1997, 189). Aluzije merijo na vse od Douglasa Sirka do Howarda Hawksa, preko Godarda in kung fuja do *Vročice sobotne noči* (Saturday Night Fever, 1977), Marilyn Monroe in Alfreda Hitchcocka ter *Lovca na jelene* (The Deer Hunter, 1978) in Sonnyja Chibe. Vendar na smemo pričakovati podobnih izkušenj, kot bi jih doživljali ob gledanju izvornikov, pomemben je predvsem videz stvari in njihova navidezna globina, to je vendarle šund.

Kot že rečeno, so kritiki Šund označili za postmodernistično mojstrovino, ki s pomočjo banalnih dialogov in nekonvencionalne naracije gledalca odpelje na izlet po filmski zgodovini. Niso pa vsi kritiki delili tega mnenja, Foster Hirsch trdi, da je Šund daleč od mojstrovine; je »/.../ avtoritativen, vpliven in povsem brezsmiseln. Postavljen v svet, ki lahko obstaja le v filmu, je skriti užitek gledalca, popolna hitra hrana za cineaste. /.../ Če ta film dejansko govori o čem drugem razen o lastni premetenosti, potem je to o ugotovitvi, da so tudi plačani morilci le ljudje« (Clarens in Hirsch 1997, 360). Prikazi nasilja so predmet mnogih kritičnih interpretacij. Alan Stone ga razlaga preko absurdnosti dialoga, kot primer navaja pogovor med Vincentom in Julesom, kjer slednji po nesreči ustrelji in ubije Marvina: »Ta nepričakovana ponesrečenega strela transformira kliše nasilja ... Šund s tem odstrani masko in mačo mit Hollywooda, tako da ga naredi komičnega. S tem izniči tradicionalnega heroja in njegovo moč, kot jo prikazuje Hollywood« (Stone 1995) Čeprav kritiki niso dosegli konsenza glede domnevne plitkosti ali globine Šunda, pa so se strinjali, da ima Šund

predvsem izvrstno napisan scenarij. Kolker zagovarja tezo, da so Tarantinovi humoristi vložili tisti, ki lovijo ravnotežje med navideznim dogajanjem in tistim, kar se nahaja v ozadju.

V tem je razlog za popularnost Šunda. Ne v tem, da so gledalci dojali vse reference na Scorseseja in Kubricka, ampak v tem, da prostorska in naracijska struktura filma nikoli ne prečka meje v lastno ustvarjanje pomena, lastno signifikacijo. Vrsta rasističnih in homofobičnih šal ves čas grozi, da bo izbruhnila v precej črn pogled na svet, vendar je ta pogled takoj nato odpravljen z brezbrizno, posmehljivo lahkotnostjo sveta, ki ga ustvari Tarantino (Kolker 2000, 250).

Rojena morilca (Natural Born Killers, 1994)

Režija: Oliver Stone

Scenarij: Quentin Tarantino (prvi osnutek scenarija – zgodba), David Veloz, Richard Rutowski, Oliver Stone

Producenti: Jane Hamsher, Don Murphy, Clayton Townsend

Igrajo: Woody Harrelson, Juliette Lewis, Tom Sizemore, Rodney Dangerfield, Tommy Lee Jones, Robert Downey Jr.

Mickey (Woody Harrelson) in Mallory Knox (Juliette Lewis) sta ljubimca, ki potujeta po razvpiti cesti 666 in za sabo puščata sled trupel. V prvem delu zgodbe skozi nelinearno pripoved izvemo njuno ozadje. Mickey, ki je dostavljaivec v lokalni mesnici, nekega dne opravi dostavo na Malloryjinem domu, kjer ta živi s svojimi starši – z očetom, ki jo spolno zlorablja (Rodney Dangerfield), in materjo, ki jo zanemarja (Edie McClurg) – ter mlajšim bratom. Ta del je posnet v stilu ameriških komičnih serij iz petdesetih let dvajsetega stoletja, kjer se »občinstvo« v ozadju najglasneje smeji prav ob prizorih spolnega nasilja nad Mallory. Mickey se takoj zaljubi v Mallory in skupaj kasneje izvršita prvi umor, ko ubijeta njenega očeta, tako da ga pretepetata in utopita v akvariju, medtem ko mater živo zažgeta. Mlajšega brata pustita pri življenju, Mallory mu reče, da je »zdaj svoboden«. Par nato nadaljuje svoj morilski pohod skozi več zveznih držav – skupno obračunata z 48 žrtvami. Senzacionalistična zgodba kmalu pritegne pozornost medijev, željnemu občinstvu pa jo posreduje novinar dvomljivega slovesa Wayne Gale (Robert Downey Jr.). Gale Mickeya in Mallory hitro povzdigne v kulturni osebnosti in si tako viša gledanost lastne televizijske oddaje o serijskih morilcih. Zasleduje pa ju tudi trmasti policist Jack Scagnetti (Tom Sizemore), ki se zdi še posebej fasciniran nad Mallory. Kmalu nato izvemo, da se za njegovo pravičniško fasado skriva sociopatski morilec, ko v hotelski sobi ubije prostitutko, tako da jo hladnokrvno zadavi. Začetek razpleta sledi v lekarni, kamor se Mickey in Mallory zatečeta po zdravila, potem ko sta v puščavi oba žrtvi kačjega ugriza. Mallory je takoj ujeta, Mickey pa se zaplete v streljanje s policijo, vendar na koncu aretirajo tudi njega, pred tem oba brutalno pretepejo. Leto kasneje sta Mickey in Mallory v zaporu, kjer se odvije še zadnje dejanje, ko Mickey sproži upor in ob

tem ves čas sodeluje v živem intervjuju. Po pretresljivo krvavih prizorih, kjer obračunata s Scagnettijem in posebno zoprnim upravnikom zapora (Tommy Lee Jones) ter sprožita vsesplošno morijo, jima uspe pobegniti iz zapora. Ob njiju je ves čas Gale, ki v živo komentira dogajanje, kmalu pa popolnoma izgubi nadzor in se pridruži streljanju na zaporniške paznike. Par po pobegu na njegovo veliko presenečenje umori tudi Gala, nato pa ju lahko vidimo več let kasneje, ko Mickey vozi avto, medtem ko se noseča Mallory posveča njunima dvema otrokoma.

Ta satirični komentar o odnosu med mediji in nasiljem je eden izmed bolj, če ne najbolj polemičnih filmov Oliverja Stona, ki se sicer ne izogiba tovrstnim tematikam. Film skozi mešanico *kriminalke*, *drame* in *romance* nazorno slika obsedenost publike in medijsko povečevanje nasilja, medtem ko sta Mickey in Mallory skoraj tragični figuri, ljubimca iz revnega belega sloja s travmatičnim otroštvom, ki se maščujeta svetu.

Tarantinov prvotni scenarij je bil močno spremenjen (IMDb 2012č) in v intervjuju iz leta 1993 je povedal:

To ne bo moj film, to bo film Oliverja Stona /.../, in če ne bil emocionalno navezan nanj, bi se mi zdel še zanimiv. Če so vam všeč stvari, ki jih delam jaz, vam ta film ne bo všeč, če pa so vam všeč njegove stvaritve, ga boste najbrž oboževali. Mogoče bo to celo njegovo najboljšo delo, kar ga bo kdaj naredil, vendar to ne bo zaradi mene /.../« (Tarantino v Fuller 1998, 57–59).

Kritiki so bili sicer filmu večinsko naklonjeni, z izjemo komentarjev o preveč nazornih prizorih nasilja. Rogert Ebert je zapisal: »Videti ta film enkrat ni dovolj, prvič je le za grobo izkušnjo, drugič je za razumevanje« (Ebert 1994).

Štiri sobe – Mož iz Hollywooda (Four Rooms – The Man from Hollywood, 1995)

Režija: Quentin Tarantino

Scenarij: Quentin Tarantino

Producent: Lawrence Bender

Igrajo: Tim Roth, Jennifer Beals, Paul Calderon, Quentin Tarantino, Bruce Willis

Štiri sobe je skupen režijski projekt takrat mladih vzhajajočih režiserjev, od katerih je vsak režiral svoj segment filma. Zgodba se odvija na nooletni večer v nekoč prestižnem, danes pa drugorazrednem hotelu Mon Signor v Hollywoodu. Skozi se štiri zgodbe sledimo Tedu (Tim Roth), postreščku, ki preživlja svoj prvi delovni dan v hotelu. Najprej ga za pomoč prosijo gostje v apartmaju za mladoporočence, za katere se izkaže, da izvajajo čarovniški obred –

Soba za mladoporočence (*The Missing Ingredient*, Allison Anders). Stvari se za Teda ne obrnejo na bolje, ko dostavi led v napačno sobo in konča sredi zakonskega prepira ob res napačnem času – Napačen človek (*The Wrong Man*, Alexandre Rockwell). Nato se strinja, da bo popazil na otroka, medtem ko gresta njuna mama in oče, gangsterski šef, na večerjo – Poredneža (*The Misbehavers*, Robert Rodriguez). Nazadnje pristane, da bo igral razsodnika v bizarni stavi med dvema prijateljema. Ted v sobo dostavi šampanjec, ko ga hollywoodski zvezdnik Chester Rush (Quentin Tarantino) in njegova prijateljca Leo (Bruce Willis) ter Norman (Paul Calderon) premamijo, da sodeluje v njihovi igri, ki so jo pred tem videli na televiziji v eni izmed epizod serije *Alfred Hitchcock Predstavlja*. V sobi je tudi Angela (Jennifer Beals), ki so jo srečali v hotelu in jo povabili s seboj. Leo razloži, da sta Chester in Norman po vzoru Steva McQueena in Petra Lorreja sprejela stavo: če bo Norman desetkrat zaporedoma prižgal vžigalnik, bo dobil Chesterjev dragoceni avtomobil Chevy Chevelle iz leta 1964, če pa mu spodleti, mora nekdo odsekati Normanov mezinec na roki. Ted naj bi bila ta oseba, za kar pa so mu pripravljene plačati 1000 dolarjev. Ted ima sprva pomisleke, nato pa, ko Normanu spodleti že pri prvem poskusu, zaključi svojo delovno noč, tako da mu nemudoma odseka prst, pobere denar in odide iz kadra – Mož iz Hollywooda (*The Man from Hollywood*, Quentin Tarantino).

Štiridelna komedija je bila pri kritikih slabo sprejeta, občinstvo se je odzvalo nekoliko bolje, vendar Štiri sobe danes veljajo za film, s katerim je Tarantino ustrelil mimo. Glede na visoka pričakovanja je film veljal za eno največjih razočaranj v letu 1995.

Od zore do mraka (From Dusk Till Dawn, 1996)

Režija: Robert Rodriguez

Scenarij: Robert Kurtzman (zgodba), Quentin Tarantino (scenarij)

Producenti: Lawrence Bender, Robert Rodriguez, Quentin Tarantino

Igrajo: George Clooney, Quentin Tarantino, Harvey Keitel, Juliette Lewis, Salma Hayek

Seth Gecko (George Clooney) in njegov mlajši brat Richard - Richie (Quentin Tarantino) sta na begu po ropu trgovine z alkoholom. S seboj vzameta talko, edino preživelo po krvavem strelskem obračunu v oropani trgovini. Vsi trije se nastanijo v motelu, kjer se brata po premlevanju odločita za pobeg v Mehiko. Medtem ko Seth za nekaj časa zapusti sobo, Richie posili in ubije talko. Med bratoma izbruhne prepir, saj zdaj potrebujeta nove talce, da bosta lahko prečkala mejo. Seth ošteva Richieja kot otroka, saj se ta zdi povsem brez nadzora. Nato naletita na pastora Jacoba Fullerja (Harvey Keitel) in njegova otroka, najstniško hčer Kate (Juliette Lewis) in posvojenega sina Scotta (Ernest Liu). Brata jih ugrabita in prisilita, da se

skupaj odpeljejo proti mehiški meji. Ko po nekaj težavah na carini prispejo v Mehiko, se ustavijo sredi puščave v baru The Titty Twister – From Dusk Till Dawn. Sprva jih varnostnik ne spusti v notranjost, zato se Seth z njim zaplete v pretep. Ko so enkrat v baru, opazujejo erotične plesalke, kmalu nastopi Santanica Pandemoniua (Salma Hayek), proti koncu njenega nastopa se vrne varnostnik in razloži točajju ter ostalim, kaj se je zgodilo. Izbruhne strelski obračun. Brata zmagujeta, ko Santanica na mizi opazi lužo krvi in se spremeni v vampirju podoben stvor, napade Richieja ter ga ugrizne v vrat. Seth Santanico ustrelji, vendar Richie kmalu potem umre. Nedolgo zatem varnostnik in točajji vstanejo od mrtvih v enaki podobi kot Santanica skupaj s plesalkami – ki se prav tako transformirajo v vampirje – zaklenejo vrata bara in se pričnejo na brutalen način hraniti z gosti. Seth, pastor in njegova družina ter nekaj preživelih strank se uprejo vampirjem in uspe jim ubiti skoraj vse do zadnjega. Seth je prisiljen ubiti tudi Richieja, ki se prav tako preobrazi. Skupna preživelih nato spozna, da se tudi ubiti gostje spreminjajo v vampirje in zdaj se morajo boriti še proti njim ter preostalim prvotnim pošastim.

Sledi krvavi končni obračun, v katerem Scott ubije Jacoba, ko se ta transformira, nato je napaden tudi sam in prosi sestro naj ga pokonča, na koncu ga Kate ustrelji. Zdaj ostaneta samo še Seth in Kate, ki sta v popolni manjšini proti ogromnemu številu napadalcev. Ko se že zdi, da je za njiju vsega konec, posije v bar žarek sonca, kar vampirjem povzroča neznosne bolečine. Seth in Kate nato pobegneta s pomočjo Carlosa (Cheech Marin), ki podre vrata. Carlos je Sethov prijatelj, pri katerem sta se Seth in Richie nameravala skriti. Ko bežijo, pričnejo vampirji eksplodirati, nato eksplodira celoten bar. Seth se s Carlosom in Kate napoti domov, potem ko ga ona vpraša, če lahko gre z njim. Ko se Seth in Carlos odpeljeta, se kamera oddalji in razkrije, da je bar v resnici vrhnji del ogromnega azteškega templja.

Od zore do mraka je primer zgodnjega Tarantinovega ustvarjanja, kar se kaže na ravni dialoga in celotnega zapleta zgodbe, ki še ni tako dodelana kot njegovi kasnejši scenariji. Poleg tega gre za Rodriguezov film, njegovo vizijo in njegovo reprezentacijo likov. Film je dobil še drugi in tretji del, ki sta bila izdana neposredno na DVD-plošči, kritiško sta bila slabo sprejeta. Ta mešanica *grozljivke* in *akcijskega trilerja* z elementi *slasher filma*¹⁵ je doživela

¹⁵ Slasher film spada v kategorijo grozljivke, ki se je najbolj razvil v osemdesetih letih dvajsetega stoletja. Običajno vključuje zaplet s psihopatskim morilcem, ki svoje žrtve umori v eksplicitnih prizorih nasilja, pogosto za to uporabi neobičajno orožje, kot so nož, žaga ali sekira. Zgodba slasher filmov se vrti okoli mlajših protagonistov, najstnikov ali mlajših odraslih, ki se nahajajo v okolju, odmaknjem od civilizacije. Gre za nov način upodobitve negativne lika (antiheroja); morilec je skoraj brez izjeme moškega spola, njegova identiteta je pogosto skrita, na primer z masko ali pa z osvetlitvijo in rabo kotov snemanja. Običajno izkazuje veliko mero

pri kritikih mešan sprejem. Roger Ebertje zapisal, da film doseže merila »akcijske extravagance« z nekaj spretnimi presežki (Ebert 1996).

Jackie Brown (Jackie Brown, 1997)

»/.../ Max je Mefisto, ki noče napitnine. Imel se bo vsaj s kom postarati. Za čas si bo vzel čas. Genij. Tako kot si zna Quentin Tarantino v tejle mojstrovini, ki jo je posnel po romanu Elmorea Leonarda, vzeti čas za čas. Genij« (Štefančič, 2005)¹⁶.

Režija: Quentin Tarantino

Scenarij: Quentin Tarantino po knjižni predlogi Elmorea Leonarda Rum Punch

Producenti: Lawrence Bender, Richard N. Gladstein, Harvey Weinstein, Bob Weinstein

Igrajo: Pam Grier, Samuel L. Jackson, Robert Forster, Bridget Fonda, Michael Keaton, Robert De Niro, Michael Bowen

Jackie Brown (Pam Grier) dela kot stevardesa za majhno mehiško letalsko družbo, ki jo ujamejo, ko tihotapi denar, pridobljen z ilegalno prodajo orožja za gangsterja, s katerim sodeluje. Na njeno srečo se zvezni agent Ray Nicolette (Michael Keaton) in njegov partner detektiv Mark Dargus (Michael Bowen) odločita, da želita ujeti preprodajalca orožja in ji v zameno za svobodo ponudita sodelovanje. Na tej točki mora izbrati eno od možnosti: Nicolletu in Dargasu lahko izda ime svojega šefa Robbieja Ordella (Samuel L. Jackson) – vendar ima Ordell pravilo: če sumi, da govoriš o njem policiji, si zagotovo mrtev – ali pa zadrži ime zase in preživi nekaj časa v zaporu. Nato spozna Maxa Cherryja, ki zanjo položi varščino; nedavno ločen in svojega dela naveličan Cherry se zaljubi v Jackie. Jackie se nato domisli briljantnega načrta, s katerim bi ukanila tako zvezne agente kot Ordella, ter sama obdržala denar. Za to pa potrebuje Maxovo pomoč. Jackie se zaveda, da je njeno življenje v nevarnosti, zato Maxu, ko jo ta odloži na njenem domu, ukrade pištolo. Ordell se kasneje zares prikaže pri Jackie, očitno z namenom, da jo umori, kot je to že storil še z enim svojih aretiranih preprodajalcev Beaumontom Livingstonom (Chris Tucker). Prav Beaumont je bil namreč tisti, ki je policiji povedal za Jackie. Vendar Jackie Ordellu zagrozi z ukradeno pištolo in mu ponudi dogovor: Jackie se bo pretvarjala, da sodeluje s policijo, medtem ko bo vseeno pretihotapila 500.000 dolarjev Ordellovega denarja iz Mehike. Dovolj, da bo lahko Ordell

fizične moči in se zdi nepremagljiv, njegovo vedenje in izbira žrtev sta lahko obrazložena s težko travmo iz otroštva. Slasher filmi vključujejo tudi t. i. zadnjo preživelo žensko; heroj filma je skoraj vedno ženski lik, po navadi najbolj odmaknjena in introvertirana osebnost, ki se zaveda nevarnosti, medtem ko so njeni prijatelji preveč zaposleni z zabavo. Na sredini filma, potem ko so mogoče že trije ali štirje liki umorjeni, se junakinja s preostalimi prijatelji bori proti morilcu in na koncu tudi zmaga (jo rešijo odrasli/policija), vsi drugi pa so umorjeni. Vsi slasher filmi sicer ne vključujejo preživetja glavne junakinje. Najbolj reprezentativni primeri slasher filmov so Črni božič (Black Christmas, Bob Clark 1974), Noč čarovnic (Halloween, John Carpenter 1978) in Petek trinajstega (Friday the 13th, Sean S. Cunningham 1980) (Harris 2012).

¹⁶ DVD-ovitek. DVD *Jackie Brown*. 2005.

pobegnil iz države in se upokojil od svoje gangsterske kariere. V izvršitev tega načrta Ordell vključi žensko, s katero živi in jo imenuje »moja mala surferka« (my little surfer girl) Melanie (Bridget Fonda), svojega nekdanjega sodelavca Louisa, ki je ravnokar prišel iz zapora (Robert De Niro), in naivno južnjaško dekle, ki jo ima nastanjeno v enem izmed svojih stanovanj, Sherondo (Lisa Gay Hamilton). Naslednji dan se Jackie odpravi na policijo, kjer se navidezno strinja z njihovimi pogoji sodelovanja. Nicollete in Dargus se ne zavedata, da nameravata Jackie in Ordell preusmeriti denar še pred dejansko aretacijo. Nihče od njih pa ne ve za dogovor med Jackie in Maxom, po katerem bi Jackie v resnici obdržala vseh 500.000 dolarjev. V še enem zapletu poskuša Melanie prepričati Louisa, naj onadva vzameta denar, ki jima ga bo po načrtu predala Jackie, in pobegneta iz države. Čeprav se Louis strinja, je jasno, da ne zaupa Melanie, in sumi, da bo sama obdržala ves izkupiček. Melanie pa zanj domneva enako. Sledi poskusna izvedba načrta, ki jo nadzira Nicollete, nato pa nastopi dejanska predaja denarja, prikazana iz treh različnih perspektiv, ki se odvija v trgovskem centru blizu Los Angelesa, The Del Amo Fashion Center. V Jackieini različici se ta odpravi v butik, kjer si kupi kostim, medtem pa v garderobi preda denar Melanie, vendar ji namesto celotne vsote izroči le 50.000 dolarjev. Nato pa hlini panični napad in iz skrivališča pokliče Nicolleta in Dargusa ter ju prepriča, da je Melanie pobegnila z vsem denarjem. Medtem v različici, prikazani s stališča Melanie in Louisa, Louis, potem ko ga Melanie zmerja in ponižuje, Melanie ustrelji. Pred tem pa v centru opazi Maxa. Max v svoji perspektivi zgodbe zatem, ko Jackie pusti denar v garderobi, pobere vrečko z gotovino in se mirno odpelje proti svoji pisarni. Sledi razplet, v katerem Ordell ubije Louisa, potem ko mu ta dostavi le del denarja, sumiti pa prične tudi Maxa, saj mu Louis pove, da ga je videl v nakupovalnem središču. Ordell sedaj sklepa, da je Jackie tista, ki ima njegov denar, zato izsledi Maxa, Max ga nato pelje v svojo pisarno, kjer naj bi ga čakala prestrašena Jackie. Vendar gre za policijsko zasedo in Ordell je ubit, ko ga ustrelji Nicollete. Tri dni kasneje, ko je Jackie oprana vseh sumov, se pripelje v Maxovo pisarno po denar, ponudi mu, naj gre z njo v Španijo, vendar Max iz razlogov, ki ostanejo nerazkriti, ponudbo zavrne.

Ta *kriminalni triler*, ki je *poklon blaxploitation/blaxploitation filmu*¹⁷, črpa pa tudi iz tradicije *filma noir*, je najbrž Tarantinov najmanj nasilen film. Obudil je kariere Pam Grier in

¹⁷ *Blaxploitation (blaxploitation)* ali *blackploitation film* je filmski žanr, ki se je v ZDA pojavil v sedemdesetih letih. Je etični podžanr širše kategorije eksploatacijskega (angl. exploitation) filma. Blaxploitation filmi so bili sprva namenjeni urbanemu delu afriško-ameriškega občinstva, čeprav je žanr hitro prerasel te okvirje. Etimološki izvor besede je sestavljanica besed black (angl. črn) in exploitation (angl. eksploatacija, izkoriščanje). Blaxploitation filmi so bili prvi, ki so vključevali večinsko črnsko igralsko zasedbo in izvorno glasbo zvrsti funk, jazz in soul. Revija Variety je iznajdbo blaxploitation žanra pripisala filmu Sweet Sweetback's Baadasssss Song

Roberta Forsterja, ki je bil za vlogo Maxa tudi nominiran za oskarja za najboljšo moško stransko vlogo.

Kritiki so bili filmu večinsko izredno naklonjeni. Roger Ebert je tako zapisal, da kot gledalec ceniš vsak trenutek filma, in tisti, ki trdijo, da je predolg, so razvili »cinematično motnjo pozornosti«, saj si želimo, da bi liki iz Jackie Brown živeli, govorili in spletkarili še ure in ure (Ebert 1997).

Ubila bom Billa 1 (Kill Bill: Vol. 1, 2003) in Ubila bom Billa 2 (Kill Bill: Vol. 2, 2004)

Režija: Quentin Tarantino

Scenarij: Quentin Tarantino, Uma Thurman (lik »Neveste«)

Producenti: Lawrence Bender, Erica Steinberg, Harvey Weinstein, Bob Weinstein

Igrajo: Uma Thurman, Lucy Liu, Vivica A. Fox, Darryl Hannah, David Carradine, Michael Madsen, Julie Dreyfus, Chiaki Yuriama, Sonny Chiba, Michael Parks, Michael Bowen, Gordon Liu

Osrednja junakinja, imenovana Beatrix Kiddo oziroma Nevesta (The Bride) ali Črna mamba (The Black Mamba) (Uma Thurman), je nekdanja članica skupine elitnih profesionalnih morilcev Smrtonosni gad (The Deadly Viper Assassination Squad). V retrospektivnih segmentih spoznamo Beatrixino ozadje: skupino je ustanovil in vodil njen ljubimec Bill (David Carradine), Beatrix je bila ena izmed njegovih najbolj nadarjenih učenk in smrtonosnih ubijalk. Ko je nekega dne spoznala, da je noseča, se je odločila prekiniti svojo morilsko kariero, pobegnila je v El Paso, Teksas, kjer se je nameravala poročiti. Na dan poročne vaje jo Bill in preostali člani Smrtonosnega gada, ki so Vernita Green, imenovana Bakrenolaska (Copperhead) (Vivica A. Fox), O-Ren Ishii ali Mehka usteca (Cottonmouth) (Lucy Liu), Elle Driver ali Kalifornijska gorska kača (California Mountain Snake) (Darryl Hannah) in Budd kot Klopotača (Sidewinder) (Michael Madsen) ter seveda Bill oziroma Krotilec kač (The Snake Charmer) (David Carradine), odkrijejo in napadejo ter jo z udeleženci vaje pustijo ležati v mlaki krvi, misleč, da je mrtva, potem ko jo Bill ustrelil v

(Melvin Van Peebles 1971), ki je prišel v kinematografe leta 1971, medtem ko drugi kritiki trdijo, da je za to najbolj zaslužen film Shaft (Gordon Parks 1971), prav tako iz leta 1971. Če je film postavljen na zahodno obalo ZDA, gre v večini primerov za okolje urbanih sosesk in redno rabo rasističnega izrazoslovja, naperjenega proti belcem, neredko so v zgodbo vključeni tudi belski liki, ki so praviloma prikazani kot parodija samih sebe. Medtem ko se filmi postavljene na jug ukvarjajo predvsem z vprašanji suženjstva in medrasnimi odnosi. Nekaj primerov: kriminalka Foxy Brown (Jack Hill 1974), akcija/borilne veščine Three the Hard Way (Gordon Parks Jr. 1974); vestern Boss Nigger (Jack Arnold 1975), grozljivka Blacula (William Craine 1972), muzikal Sparkle (Sam O'Steen 1976) in drugi. Po izjemni priljubljenosti blaxploitation filmov v sedemdesetih so tudi drugi filmi začeli vključevati like s tipičnimi blaxploitation značilnostmi, na primer lik Harlema v Live and Let Die (Guy Hamilton 1973), Jim Kelly v Enter the Dragon (Robert Clouse 1973) in Fred Williamson v The Inglorious Bastards (it. Quel maledetto treno blindato, Enzo G. Castellari 1978) (BlackClassicMovies 2012).

glavo. Vendar se Beatrix štiri leta kasneje zbudi iz kome, in ko uvidi, da so ji vzeli otroka, se poda na maščevalki pohod, kjer je njen edini namen ubiti tiste, ki so ji to povzročili. Tako v prvem delu obračuna najprej z Vernito, ki je sedaj v vlogi vzorne gospodinje iz Pasadene in nato še z O-Ren Ishii. Ren se je medtem povzpela na položaj vodje mafijskega podzemlja v Tokiu in morilske skupine Norih 88 (*The Crazy 88*).

V drugem delu se spopade s še preostalimi tremi člani. Najprej je na vrsti Budd, ki dela kot varnostnik v baru in živi v propadajoči prikolici. Budd jo sicer ujame in živo zakoplje, vendar se Beatrix, po zaslugi svojega temeljitega treniranja borilnih veščin pri mojstru Pai Meiu (Gordonu Liu), uspe rešiti. Medtem se z Buddom spoprime Elle. Elle se želi dokopati do Beatrixinega meča, vrhunskega morilskega orožja, ki ga je posebej zanjo izdelal nekdanji Billov učitelj Hattori Hanze (Sonny Chiba). Elle Budda pretenta in mu v kovček z denarjem nastavi smrtonosno črno mambo, ki ga ugrizne in ubije. Beatrix nato napade Elle in ji iztakne njeno še preostalo oko. Prvega je izgubila, ko je med svojim urjenjem ugovarjala Pai Meiu. Beatrix se zatem poda proti poslednjemu spopadu z Billom, za katerega izve, da je v Mehiki. Ko prispe na njegovo posestvo, ugotovi, da z njim živi njuna hčerka BB. Po zadnjem soočenju, ko Beatrix Billa premaga s posebno »tehniko petih točk, da počí srce«, se z BB podata novemu življenju naproti.

Ubila bom Billa, ki je bil sprva predviden kot enoten film, nato pa so ga zaradi dolžine razdelil v dva dela, (IMDb 2012d) črpa iz mnogih žanrov. Prav tako številčne so reference na druge filme, popularno glasbo, režiserje in igralce. Zajemajo številne elemente od Bruca Leeja in Johna Forda do priljubljene soul skupine iz sedemdesetih *The Undisputed Truth* in Briana De Palme, medtem ko osnovni zaplet zgodbe temelji na japonskem filmu iz leta 1973 *Lady Snowblood* (Toshiya Fujita), kjer osrednja junakinja enega za drugim ubije člane tople, ki umori njeno družino.

Da je Quentin Tarantino po svojem prebujenju iz kome fizično soočil prav ženske, ne čudi – ko se udarijo ženske, bolj boli. Vsak udarec je bolečina defloracije krat milijon. /.../ Tarantino je hotel pač ponižati svoje imitatorje, ki so mu v zadnjih šestih komatoznih letih ukradli show in primat v popkulturi – ker ga ni bilo, se je vsak njihov film zdel velik. Hja, prišel je čas maščevanja, ki izgleda kot adrenalinski remiks kitajskih borilnih filmov, kung fuja, samurajskih mečevanj, yakuz, hongkonške akrobatike, špageti vesternov, pulp fikcij, animeja, mange, krvavic Kindžija Fukasakuja, Zelenega obada, Igre smrti, Zatoichija, nožne masaže, letečih giljotin, blaxploitationa, sexploitationa, filmskih fetišev a la Sonny Chiba, ultra cinefilskega soundtracka, razcepljenih ekranov, razsekanih teles, odsekanih glav in krvi. Ubijanje je za Tarantina to, kar je pesem za muzikal. In v tem filmu je več

mrtvih kot v vseh citiranih filmih skupaj – film o ubijanju pač, toda tako cinefilski, kot da ga je Tarantino posnel zase. In kar je dobro zanj, je dobro tudi za nas (Štefančič 2003).

Oba dela filma sta bila deležna pozitivnega kritiškega odziva. Roger Ebert je zapisal, da ob združitvi obeh filmov v enega dobimo »mojstrsko sago, ki proslavlja žanr filma borilnih veščin /.../. To je enoten film in zdaj, ko ga vidimo kot celoto, je boljši kot v dveh delih« (Ebert 2004).

Vsebinski zaplet temelji na dejanju maščevanja, žanrski preplet pa je izredno intertekstualno bogat.¹⁸

¹⁸ Oba filma vsebujeta elemente *wuxia filmov* (angl. wuxia film); kitajskih filmov, ki temeljijo na avanturah mojstrov borilnih veščin. Najstarejši wuxia filmi segajo že v dvajseta leta dvajsetega stoletja. Ti filmi so temeljili na sofisticiranih koreografijah borilnih veščin, zgodbe pa so bile ohlapno povzete iz kitajske literature. Največji zvezdi tistega časa sta bila Chang Pei-pei in Jimmy Wang, v zadnjem času pa sta to Connie Chang in Jet Li. *Wuxia* je bila predstavljena širšemu zahodnemu občinstvu leta 2000 preko Ang Leejevega filma *Prežeči tiger, skriti zmaj* (Crouching Tiger, Hidden Dragon), sem pa spadata še *Heroj* (Hero, Yimou Zhang 2002) in *Hiša letečih bodal* (House of Flying Daggers, Yimou Zhang 2004) ter zadnji poklon žanru, ki ga je z navdušenjem sprejelo tudi kitajsko občinstvo, animirana *Kung Fu Panda* (Mark Osborne, John Stevenson 2008) (Wuxiapedia 2012).

Prav tako so opazni elementi *japonskih zgodovinskih filmov jidaigeki*. Jidaigeki je japonski literarni, gledališki, televizijski in filmski žanr. Pomeni zgodovinsko dramo in običajno prikazuje življenja samurajev, trgovcev, kmetov in obrtnikov iz *obdobja japonske zgodovine obdobja edo* (od 1603 do 1868). Filmi vsebujejo značilno rabo jezika, fraz, maske in zapletov v zgodbi. *Chanbara* ali *chambara* je podžanr *jigaideki filma*, ki dobesedno pomeni filme, ki prikazujejo spopade z meči (IMDb 2012e).

Špageti vestern (angl. spaghetti western/tudi italo-western) je vzdevek za podžanr vesterna, ki se je razvil sredi šestdesetih let prejšnjega stoletja. Zanj je bil zaslužen predvsem Sergio Leone, tako pa so ga poimenovali ameriški kritiki, ker je bila večina režiserjev in producentov žanra Italijanov. V Italiji tem filmom rečejo western all'italiana (italijanski vestern), britanski kritiki jih imenujejo kontinentalni vesterni (angl. continental western), ker pa jih je bilo veliko posnetih v Španiji, se jih je prišlo tudi ime paella vestern. Poimenovanje špageti vestern je bilo sprva posmehljivo in naj bi kazalo na domnevno nižjo kakovost filmov, vendar so ga kasneje posvojili kritiki in predvsem oboževalci žanra. Filmi se večinoma odvijajo na meji med ZDA in Mehiko, pogosta tema pa je mehiška revolucija, videna iz perspektive levice. Vsebinsko se špageti vesterni oddaljujejo od klasičnih vesternov in so veliko nasilnejši in bolj amoralni od svojih zgodnejših predhodnikov klasičnega žanra. Igralsko-producentska zasedba je po navadi nacionalno mešana z evropskim režiserjem na čelu in vključuje že pozabljene hollywoodske zvezdnike ali pa šele vzhajajoče zvezde, kot je bil takrat na primer Clint Estwood (*A Fist Full Of Westerns* 2012).

Italijanska grozljivka (angl. italian horror; it. poliziotteschi) je podžanr kriminalnega in akcijskega filma, ki se je v šestdesetih razvil v Italiji in dosegel vrhunec popularnosti v sedemdesetih. Gre za policijske drame oziroma nekakšne evropske detektivke (*A Fist Full Of Westerns* 2012).

Girls with guns (punce s pištolami) je podžanr akcijskega filma, pogost v azijski kinematografiji in animi, ki prikazuje močan ženski osrednji lik. Junakinja uporablja strelna orožje, da se brani pred skupino antagonistov ali jo napade (IMDb 2012f).

Rape and revenge films (filmi z motivi posilstva in maščevanja) so podžanr eksploatacijskega filma, ki je bil posebej priljubljen v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja. Zaplet filma je po navadi tridelen: ženski lik je žrtev posilstva/mučenja in prepuščen smrti – ženski lik preživi in stopi v fazo rehabilitacije – junakinja se maščuje in ubije storilca/storilce dejanja (IMDb 2012g).

Hongkonška akcijska kinematografija združuje elemente hollywoodskega akcijskega filma s vsebinskimi zapleti in estetsko tradicijo, značilno za kitajsko kulturo, ki pa ima še vedno močan medkulturni značaj in je vplivala tako na severnoameriški kot evropski film.

Anima in manga se nanaša na japonski stil animacije, ki vključuje značilno grafično podobo in pogosto predstavlja vsebine, namenjene odraslemu občinstvu.

Smrtno varen (Death Proof, 2007)

Režija: Quentin Tarantino

Scenarij: Quentin Tarantino

Producent: Shannon McIntosh

Igrajo: Kurt Russell, Zoe Bell, Rosario Dawson, Vanessa Ferlito, Sydney Tamiia Portier, Tracie Thomas, Rose McGowan, Jordan Ladd, Mary Elizabeth Winstead, Eli Roth

Zgodba se začne, ko se prijateljice Shanna (Jordan Ladd), Arlene (Vanessa Ferlito) in Jungle Julia (Sydney Tamiia Portier) odpravijo v bar z namenom zadnjega večera zabave pred krajšimi počitnicami, kamor je po njihovih pravilih dovoljeno samo dekletom (all girls weekend). Dogajanje je postavljeno v Austin, Teksas. Dekletom se pridruži še Lanna (Monica Staggs), tam pa je tudi Pam (Rose McGowan), ki išče prevoz domov, in v zaplet vstopi filmski kaskader Stuntman Mike (Kurt Russell). Mike Pam ponudi, da jo bo zapeljal v svojem posebnem avtomobilu, ki je »100 % smrtno varen«, saj je prirejen za njegove kaskaderske vloge. Pam se po prvotnem oklevanju strinja, kar pa ima zanjo usodne posledice, saj se izkaže, da je Mike na nekakšnem smrtonosnem pohodu za dekleti, in Pam med vožnjo umre, potem ko Mike namenoma povzroči prometno nesrečo. Mike nato dohiti dekleta, ki so odšla nekoliko prej kot onadva. Zatem sunkovito obrne in čelno trči v njihov avto. Shanna takoj umre, ostali dve sta hudo ranjeni.

Dogajanje se nato prestavi štirinajst mesecev v prihodnost, kjer vidimo Mika, ki se pojavi v majhnem mestu v Tennesseeju. Tam opazi novo skupino mladih žensk: Abernathy (Rosario Dawson), Kim (Tracie Thoms) in Lee (Mary Elizabeth Winstead) delajo v filmski industriji in so prišle iskati svojo prijateljico, kaskaderko Zoe (Zoe Bell, ki igra samo sebe) na lokalno letališče. Mike, ki jih ves čas opazuje, jih določi za svoje naslednje žrtve. Dekleta se medtem dogovorijo za testno vožnjo s starejšim modelom cenjenega avtomobila, saj so to sanje, ki si jih želi Zoe že dolgo izpolniti, in zdaj je končno našla lastnika, katerega avto je še v voznem stanju. Gre za Dodge Challenger iz leta 1970, ki ga je videla v filmu *Avto smrti* (Vanishing Point, Richard C. Sarafian 1971). Ko se odpravijo na vožnjo, jih napade Stuntman Mike, se zaleti v vanje in jih prisili, da zapeljejo s ceste. Ko izstopi iz avta, ga Kim, katere pravilo je, da ima pri sebi vedno pištolo, ustrelji v ramo. Presenečeni Mike se odpelje, punce pa se odločijo, da se mu maščujejo. Kar sledi, je maščevalski pohod deklet, sprva v obliki divjega cestnega lova, kasneje pa dejanskega fizičnega obračuna, ko Abernathy, Kim in Zoe Mika brutalno pretepejo do smrti.

Akcijski triler z elementi slasher filma Smrtno varen je bil sprva polovica filma *Grindhouse*. Drugi del filma *Planet terorja* (*Planet Terror*), ki ga je režiral Robert Rodriguez, se vsebinsko neposredno ne navezuje s filmom *Smrtno varen*, čeprav med njima obstajajo nekatere povezave in celo isti liki. Vendar gre za ločeno produkcijo, ki so jo kasneje tudi razdelili na dva dela. Tarantino je glede tega komentiral, da zunaj ZDA pač ni tovrstne tradicije prikazovanja in ne da ljudje niti ne vedo, kaj *Grindhouse*¹⁹, zato so se odločili za prikaz dveh ločenih filmov. Film kljub temu ni izpolnil finančnih pričakovanj, kritiški odziv je bil mešan (RottenTomatoes 2012b).

Neslavne barabe (*Inglorious Basterds*, 2009)

Neslavne barabe so dobro zapečena orgija cinefilije-pod-pritiskom, ki dokazuje, da so filmi narejeni iz filmov (Štefančič 2009).

Režija: Quentin Tarantino

Scenarij: Quentin Tarantino

Producent: Lawrence Bender

Igrajo: Brad Pitt, Mélanie Laurent, Christoph Waltz, Eli Roth, Michael Fassbender, Diane Kruger, Daniel Brühl, Til Schweiger

V okupirani Franciji je med drugo svetovno vojno Shosanna Dreyfuss (Mélanie Laurent) priča pomoru svoje družine pod poveljstvom Hansa Lande (Christoph Waltz). Ko mladi Judinji za las uspe pobegniti, prične načrtovati maščevanje. Uide v Pariz, kjer pod novim imenom Emmanuelle Mimieux živi kot lastnica kinodvorane.

Medtem prav tako v Evropi poročnik Aldo Raine (Brad Pitt) zbere skupino ameriških vojakov judovske veroizpovedi z namenom ubiti čim več nemških vojakov v čim krajšem času. Enota, imenovana *The Basterds*, ki postane kaj hitro razvpita med sovražnimi vojaki, dobi nalogo, za katero mora sodelovati z nemško igralko in tajno agentko Bridget von Hammersmark (Diane Kruger). Njihova misija je odstraniti vodstvo tretjega rajha, ki se bo zbralo na premieri

¹⁹ *Grindhouse* je sicer ameriški sleng izraz za kinodvorane, kjer so večinoma predvajali exploitation filme. Ime domnevno izvira iz imenovanja burlesk dvoran v New Yorku (bump'n grind). V šestdesetih so morale te stavbe spremeniti namembnost in v njih so začeli predvajati exploitation filme. Exploitation film je izraz za filme, ki so pogosto nižje kakovosti in vključujejo prizore eksplicitnega nasilja, spolnosti, drog, bizarnega, krutosti in splošnega kaosa. Prvič so se pojavili že v zgodnjih dvajsetih letih dvajsetega stoletja, vrh popularnosti pa so dosegli v šestdesetih in sedemdesetih z omilitvijo cenzure v ZDA in Evropi. K uspehu exploitation filmov so veliko prispevali t. i. drive-in kinematografi oz. kina na prostem, zato te filme nekateri imenujejo kar drive-in filmi. Termin *eksploitation film* je zelo ohlapno definiran in ima včasih več opraviiti z gledalčevo percepcijo filma kot z vsebino samo. Film, ki v nečem pretirava, poudarja določene stilske ali vsebinske elemente, je pravzaprav že *eksploitation film*. Zato nekateri *eksploitation filmi* kljub domnevno nižji kakovosti privabijo kritiško pozornost in občinstvo ter neredko postanejo kulturni filmi (Horror Movies 2012).

novega skrajno nemško domoljubnega filma *Stolz der Nation* (Ponos naroda). Toda lastnica izbranega kinematografa, ki je prav Shosanna, ima svoje načrte za maščevanje. Shosanna se zave, da je to njena priložnost, saj naj bi na premiero prišel celo sam Hitler. Njen kinematograf je dobil priložnost predvajanja premiere na pobudo mladega nemškega vojnega veterana Fredricka Zollerja (Daniel Brühl), ki je zaljubljen v njo, vendar ne ve za njeno resnično identiteto.

Ko zavezniške sile izvedo za premiero in njene obiskovalce, oblikujejo načrt *Operation Kino*, poročnik Archie Hicox (Micahel Fassbender) naj bi se infiltriral v dogodek ob pomoči barab in Bridget. Vendar pa se Hicox na sestanku z gestapom izda s svojim naglasom in napačno kretnjo ob naročanju pijače, čemur sledi strelski obračun in Hicox je ubit. Raine sklene, da bodo z načrtom nadaljevali, le da se bodo on in barabe predstavljali za italijanske vojake, ki spremljajo Bridget na premiero. Landa medtem ugotovi Bridgetino povezavo z barabami, sklene tudi sporazum z Aldovim nadrejenim (Harvey Keitel), ki bi mu v zameno za umor nacističnih velikašev omogočil ameriško državljanstvo in pokojnino, nato ukaže aretacijo Raina in Utivicha (B. J. Novak). Na premieri Landa sooči Bridget s svojimi dognanji in jo ubije. Medtem se Zoller odpravi v zaodrje, kjer se jezno sooči s Shosanno, saj ga ta ignorira. Ko ji kaže hrbet, ga ona večkrat ustrelji, vendar mu jo uspe ubiti, preden sam podleže ranam. Shosanna preko vnaprej posnetega sporočila obvesti obiskovalce v dvorani, da jih bo umorila Judinja. Shosannin uslužbenec in ljubimec Marcel (Jacky Ido) medtem zaklene vsa vrata kinematografa in vžge skladovnico visoko vnetljivih nitritnih filmov. Donny Donowitz (Eli Roth) in Omar (Omar Doom), dva izmed barab, se preoblečena v natakarja prebijeta mimo Hitlerjeve straže, nato ubijeta Goebellsa in Hitlerja in streljata v panično množico vojakov, dokler ne pride do eksplozije, ki ubije vse prisotne. Landa zatem pelje Raina in Utivicha do ameriških enot in se jima, skladno z načrtom, preda. Vendar Raine ni pripravljen pustiti Lando nekaznovanega, zato ustrelji njegovega spremljevalca, radiooperaterja, in v Landovo čelo zareže svastiko, kazen, katere se je posluževal skozi vso vojno, ko je občasno pustil kakšnega nemškega vojaka pri življenju. V opomin ostalim.

Kritiško in finančno je bila kombinacija *vojne drame, akcije in avanture* (angl. adventure) zelo uspešna. Predvsem hvaljena je bila nacionalno mešana igralska zasedba, film je bil nominiran za oskarja za najboljši film, scenarij in režijo, nagrado pa je prejel Christoph Waltz za najboljšo moško stransko vlogo.

9 »TARANTINOVE ŽENSKE« – ANALIZA ŽENSKIH LIKOV

V tem delu preko predstavljenih teoretskih nastavkov feministične filmske teorije in postfeminizma, predvsem s stališča reprezentacije ženske moči, analiziram ženske filmske like v obravnavanih enajstih Tarantinovih filmih. Filme oziroma vloge predstavim po kronološkem redu njihovega nastanka.

9.1 Stekli psi

Ženske v dialogih Steklih psov in voznice avtomobilov

Stekli psi so Tarantinov najbolj moško-orientirani »guys movie«. Na prvi pogled se zdi, da gre, kar se tiče reprezentacije ženskih likov, za koncept zgodnjega feminističnega obdobja, namreč tako kot ženske v širši družbi zavzemajo podrejen položaj, so tudi ženski liki povsem postranskega pomena in se od njih ne zahteva aktivnega delovanja. Pravega ženskega lika v *Steklih psih* pravzaprav sploh ni, ženske so prisotne le posredno v pogovorih protagonistov. Bistvena sta dva dialoga, v katera se junaki spustijo med pripravami na izvedbo ropa. Prvi se nanaša na resnični pomen Madonninih pesmi *Like a Virgin* in *True Blue*, kjer ne manjka seksističnih opazk. Gospod Brown komentira: »*Entire song is a methaphore for big dicks.*« (Celotna pesem je metafora za velike tiče.). Drugi pogovor pa je o nenapisanih pravilih glede napitnin. Lik Steva Buscemija namreč trdi, da ne verjame v dajanje napitnin natakarcam. V obeh primerih gre za pokroviteljski odnos do žensk, kjer so ženske predstavljene kot od moških različne in nerazumljene, predvsem kot zanimiva tema za pogovor. Vendar je to le enopomensko branje; ideja, ki so jo razvile teoretičarke drugega obdobja feministične kritike, da je ženska zmožnost identifikacije z nasprotnim spolom veliko večja od moške, je tu ključnega pomena, torej da lahko tudi žensko občinstvo pridobi užitek iz gledanja moško naravnane naracije. Čeprav gre za najbrž enega najbolj reprezentativnih moško orientiranih filmov sploh, to ne pomeni, da v njem ne more enakovredno uživati tudi ženska publika. Če namreč dopustimo možnost ženskega pogleda v katero koli od njegovih teoretičnih oblik – od Laure Mulvey in želje, ki se kaže kot transeksualna narava do Ann Kaplan in ženskega pogleda, ki je še vedno možen le z moške pozicije – zmeraj je fluidnost prehajanja vlog za žensko gledalko bistveno večja. Potem je jasno, da se lahko tudi ženski del gledalstva identificira s protagonisti in uživa v filmu, čeprav ne gre za ženske junakinje, kot je trdila

Tania Modleski, da se ženska *ne identificira samo s pasivnim ženskim ampak tudi z aktivnim, običajno moškim subjektom.*

Dva prizora, ki dejansko vključujeta ženska lika, sta bila pogosto obravnavana kot sovražna do žensk. Gre za prizora, kjer gospod Pink iz avtomobila na grob način odstrani voznico in kjer gospod Orange neko drugo voznico ustrelji. Ampak če prizora analiziramo podrobneje, vidimo, da se je v prvem primeru gospod Pink odzval popolnoma v skladu z nastalo situacijo in je voznico avtomobila obravnaval kot točno to, namreč le kot voznico, katere avto je nujno potreboval za pobeg s kraja rop. Bilo mu je vseeno, katerega spola je voznik, in svoje odločitve o kraji avtomobila ni pogojeval s tem. V drugem primeru se je gospod Orange odzval na žensko voznico kot zgolj na osebo, ki ga je ustrelila, in se je enostavno maščeval, vnovič so bila njegova dejanja neodvisna od dejstva, da gre za žensko. Poudariti pa velja še nekaj. Obe voznici sta oblečeni v povsem vsakdanja oblačila, njuni lasje in ličila niso izstopajoči in kamera se ne osredotoča na erotizacijo njunih teles, sta povsem običajni osebi iz vsakdanjega življenja, kar je v nasprotju s sicer uveljavljenimi standardi prikazovanja ženskih teles v Hollywoodu, pa čeprav gre še za tako stranske in nepomembne vloge.

Nekateri kritiki so medtem izpostavili, da so scene v *Steklih psih* večkrat sublimno homoerotične. Prizor, kjer gospod White drži ranjenega gospoda Orangea v naročju, naj bi bil primer take skrite homoseksualne želje. Gary Indiana tako trdi, da so *Stekli psi* sicer vsemoški, vsemačistični film, ki pa je pravzaprav globoko homoerotičen (Indiana v Pratt 2011, 35).

Vsaj delno *Stekli psi* še temeljijo na stereotipnem prikazovanju žensk, kar velja predvsem za tiste ženske like, o katerih se zgolj pogovarjajo. Ženski liki, ki so dejansko vidni na platnu – sicer za zelo omejen čas – se ne zdijo podvrženi stereotipizaciji in so prikazani objektivno, neodvisno od družbeno definiranih spolnih vlog. *Stekli psi* nimajo prave ženske protagonistke, zato tukaj velja teza o fluidnosti identifikacije ženskega dela publike tudi z moškimi liki.

9.2 Prava stvar

Alabama

Alabama (Patricia Arquette) je v zgodbi večinoma v vlogi pasivne opazovalke. Vsekakor je to eno izmed zgodnejših Tarantinovih del, ko se še ni posebej osredotočal na ženske like. Alabama ne prevzame iniciative za lasten obstoj, drugim – moškimi prepušča, da upravljajo z njenim življenjem. Sprva je odvisna od Drexla, in čeprav si potem želi pobegniti s Clarenceom in je to njena odločitev, je v tem še vedno neaktivna. V prizoru, ko sta Clarence in Alabama v restavraciji, ona zgolj čaka, da bo Clarence povedal naročilo, ničesar ne predlaga sama, in tudi ko se on zmede, ne poda svojega mnenja, temveč čaka na njega. S tega vidika Alabama spada v kategorijo reproduciranja stereotipov o ženskah. Večino filma je ubogljiva, spoštljiva in Clarenceu povsem podrejena. Ženskost je skozi Alabamo in njen odnos do moških likov prikazana na precej omejujoč način. Vendar obstaja tudi drugi vidik, in sicer ko Alabama v hotelu ubije enega izmed gangsterjev. Njena pozicija moči sicer ni absolutna in jasno lahko vidimo, da je tudi sama močno pretepena, vendar na koncu vseeno zmaga. Dejstvo, da ta šibki ženski lik premaga in ubije močnega kriminalca, je obrat v reprezentaciji ženskosti v *Pravi stvari*. Tarantino se izogne stereotipnemu prikazovanju obračuna med moškim negativcem in žensko žrtvijo, ki je pogosto reprezentiran v hollywoodski produkciji: Alabama ne prosi za milost, ne čaka na svojega moškega heroja, da jo bo rešil in ni superjunakinja z nerealnim neranljivim telesom. Alabama je resnična oseba, za katero se zdi, da ima v sebi enormno količino potlačenega besa. Ko se ta jeza prebudi, se Alabama odloči boriti se na vse ali nič, iz česar nastane krvavi spopad, kjer pograbi vse, kar ji pride pod roke, od televizorja do laka za lase.

Ta scena je bila cenzurirana, ker naj bi bila pretirano nasilna. Kar je najbolj pretreslo kritike, je bil »/.../ neobičajen prikaz agresivnosti, skoraj nečloveškega upora žrtve, kjer je bila ta videti bolj pošast kot človek, kaj šele ženska« (Dawson 1995, 56).

Res je, Alabama je pretirano romantična, naivna in podrejena, vendar se brez zunanje moške pomoči upre neposrednemu napadu in se na tej točki končno osvobodi moškega nadzora nad svojim obstojem. Ona je tista na koncu preživela junakinja, ki lahko zdaj zaživi svobodno in samostojno.

Alabama je delno nosilka lastne moči, večji del filma pa ji je ta odvzeta. Sprva je reprezenirana kot izredno pasivna in nemočna, skozi aktivno dejanje, ki je v njenem primeru umor, pa lahko izrazi lastno moč in s tem prevzame aktivni nadzor. Alabama je nekakšna predhodnica girlpower gibanja; sprva je še v podrejenem položaju, nato pa prevzame iniciativo in predstavlja ženskost v njeni emancipatorni obliki, umor pomeni njen *vstop v področje ženske moči*.

Analiza *Prave stvari* je omejena z dejstvom, da gre zgolj za Tarantinov scenarij in tako ne moremo vedeti, kakšna bi bila reprezentacija, če bi bil Tarantino tudi v režiserskem stolčku. Alternativni konec, kjer bi Alabama ostala vdova in nato združila moči z gospodom Whitom iz *Steklih psov*, bi njeno na novo pridobljeno neodvisnost še bolj poudaril, saj bi s tem dokončno zavzela aktivno pozicijo. Alabama ni posebej podvržena moškemu pogledu, vendar tudi ni v povsem aktivni poziciji.

9.3 Šund

Mia Wallace

Čeprav je vsebina *Šunda* v veliki meri še vedno zasnovana okoli moških protagonistov, film predstavlja nekaj za potek zgodbe ključnih ženskih likov. Izmed teh najbolj izstopa Mia Wallace (Uma Thurman), ki je žena zloglasnega gangsterja Marsellusa Wallacea. Mia je dominanten ženski lik in je bistvena za osnovni zaplet v zgodbi filma. *Prikazana je kot femme fatale*; je lepa, inteligentna in poseduje moč. Že sam plakat za film oz. kasneje DVD-ovitek podpira ta njen status: lik Mie leži na postelji v črni obleki in visokih petah, in medtem ko kadi cigareto, je pred njo na postelji pištola. Oba predmeta sta močna družbena simbola moči. V izvorni različici plakata je bil poleg njene podobe vključen še napis: »*Girls like me don't make invitations like this to just anyone.*« (Dekleta kot sem jaz ne dajemo takšnih povabil kar komur koli.). Očitno je, da lik Mie v filmu izraža veliko mero moči. V prizoru, ko pride Vincent po Mio na njen dom, da bi jo odpeljal na večerjo, kot mu je naročil Marsellus, je Vincent vidno živčen, ona nato še naprej manipulira z njegovo pozornostjo in ima ves večer vodilno vlogo, Vincent ji je podrejen, medtem ko ona zgolj deli ukaze. Mia je osamljeni, vendar najmočnejši ženski lik *Šunda*, ker je reprezentirana kot fizično privlačna in obenem inteligentna. Ironično kasneje v zgodbi to moč izgubi v znanem prizoru, ko zamenja heroin za kokain in s tem postane nemočna ženska figura, ki jo mora Vincent nato reševati. Mia je po Mulveyevi *podvržena moškemu pogledu*, saj poskuša zapeljati moške junake – to je celo njen

načrt – obenem pa predstavlja erotični objekt za gledalce. Njeno telo je do neke mere fetišizirano, kamera se osredotoča na posamezne dele njenega telesa, predvsem stopala, in jo s tem raztelesi. Ta fetišistična skopofilija je v funkciji ustvarjanja pomirjujočega, nenevarnega. Mia s tem postane neogrožajoč lik, ki moškemu ni več nevaren. Po drugi strani je njena reprezentacija, ko po pomoti vzame kokain, nasprotje prejšnjemu prikazovanju. Iz nosa ji teče kri, v bližnjem kadru lahko vidimo posledice predoziranja (pena na ustih, bruhanje), njena pričeska in prej skrbno izbrana oblačila so uničena. S tem zagotovo odstopa od običajnega prikazovanja fizično brezhibne podobe, ki naj bi bila zapeljiva za moške junake in gledalce. Druga branja, predvsem po Gertrud Koch in Gaylyn Studlar, pa bi Mio lahko interpretirala povsem drugače; njena femme fatale podoba namreč lahko na gledalko učinkuje kot vnovična uprizoritev simbioze, ko si želi biti subjekt/se predati podobi močne matere. Preko psihičnega aparata nezavednega predojdipovske faze Miina upodobitev oživi podobo matere kot objekta ljubezni in vira užitkov iz zgodnjega otroštva. Prav tako lahko zaradi ambivalentne seksualnosti za gledalko pomeni homoerotični užitek. Femme fatale ni nujno fetišizirana podoba ženske, temveč predstavlja nasprotujoče si predstave o feminilnosti, kot sta predojdipovska faza in ambivalentna seksualna identifikacija ter homoerotična komponenta, in presega tradicionalno razumevanje moškega pogleda.

Honey Bunny, Fabienne in Jody

Yolanda (Amanda Plummer), z vzdevkom Honey Bunny, je del prvega in zaključnega prizora, kjer ona in njen mož Ringo ali Pumpkin poskušata oropati manjšo restavracijo. V nasprotju s svojim možem Honey Bunny med ropom povsem izgubi nadzor nad sabo. Panično kriči, je nervozna in očitno prestrašena. Zdi se bolj kot otrok in ne odrasla oseba, posebej ko v otroškem prestrašenem tonu izjavi: »*I gotta go pee.*« (Moram na stranišče.) in »*I wanna go home.*« (Želim si domov.). Jules z njo komunicira zgolj posredno preko Pumpkina, to pa počne, kot bi govoril z otrokom, poskuša jo pokroviteljsko pomiriti, ko ji reče, da je »ponosen na njo«, in da »je njen mož ponosen na njo«, da ni še nikogar ustrelila. Honey Bunny je v popolnem kontrastu tako z Mio – je prestrašena, otroška in krhka – kot tudi z moškimi v sceni. Pumpkin na primer ostane miren, celo ko Jules vanj meri s pištolo. Prikazana je kot šibka in brez nadzora, ne močna in avtoritativna kakor Mia. Celotno njen vzdevek Honey Bunny jo naredi nekako nedolžno in otročjo.

Podobno kot za Honey Bunny velja tudi za Fabienne (Maria de Medeiros), ki je Butchevo dekle. Medtem ko je on prikazan na izrazito maskuliniziran način, je ona šibka in zopet

otročka. Butch z njo govori pokroviteljsko v pomirjajočem tonu, kot bi govoril otroku, ki ga je treba pomiriti.

Jody (Rosanna Arquette) in Lance sta poročen par in na njun dom Vincent pripelje Mio, potem ko se predozira s heroinom. Lance in Jody imata precej agresivno komunikacijo in se neprestano kregata ter zmerjata, Lance se do nje vede kot do svoje podrejene, nekakšne služkinje. Jody se mu sicer zoperstavlja. Tu velja omeniti, da se je Tarantino očitno zavedal kontekstualne stereotipnosti, v katere je umeščal like, saj je kasneje povedal, da je zavrnil Pam Grier za vlogo Jody na podlagi tega, ker si enostavno ni mogel predstavljati, da bi dovolila takšno ravnanje z njo (IMDb 2012č).

Ostali ženski liki se pojavijo zgolj kot omembe v pogovorih moških protagonistov. Jules omeni, da je njegovo dekle vegetarijanka, kar tudi njega »bolj ali manj naredi za vegetarijanca«: *»/.../ my girlfriend's a vegetarian which pretty much makes me a vegetarian. But I do love the taste of a good burger.«* Kaj točno s to izjavo misli, sicer ni povsem jasno, vendar ostaja dejstvo, da je to pripravljen priznati javno in ga ni sram o nečem takšnem razpravljati s svojim »hollywoodskim mačo« kriminalnim partnerjem. Naslednji zanimiv lik je Jimmie, katerega največja skrb je, potem ko Vincent in Jules k njemu pripeljeta ubitega Marvina, kaj bo na nered v garaži rekla njegova žena. Njegov strah pred ženo je seveda komični dodatek v prizoru, kljub temu pa je zopet res, da ta strah prizna zavedno in v javnosti.

Tako Honey Bunny kot Fabienne in Jody izkazujejo bistveno manj moči kot Mia, reprezentirane so kot šibki ženski liki. Mia je obenem edina, ki vizualno izstopa; s črnimi lasmi, črnimi oblekami in rdečo šminko je popolno nasprotje vsakdanji garderobi, v kateri so preostale junakinje. Mia je ultimativna zapeljivka, femme fatale, ki jo moški občudujejo, vendar zanje obenem predstavlja nevarnost, je neodvisni lik, ki se zanaša na lastno moč, zato je v toku zgodbe podvržena kaznovanju. To, da je Mia reprezentirana kot lik iz filmov noir, in da je to, da je nevarna, ena izmed njenih ključnih značilnosti, ter da na koncu izgubi del svoje moči, vsaj delno pomeni, da je *objekt delujočega moškega pogleda*, s svojim videzom je reprezentirana tako, da ima močan vizualni in erotični učinek. Po Mulveyevi Mia konotira biti-gledanost, *reducirana je na voajeristični objekt*, zaradi svoje drugačnosti predstavlja izvir nevarnosti, ki izvira iz moške travme strahu pred kastracijo, pogled, katerega forma vzbuja ugodje, je ogrožajoč po vsebini, ženska kot reprezentacija/podoba pa je tista, ki uteleša ta paradoks: njeno predoziranje sicer ni popolna *sadistična kazen*, saj nepoškodovana preživi, vsekakor pa je Mia *predmet fetišistične skopofilije*. Po interpretaciji nekaterih drugih že

omenjenih avtoric lahko njena *vamp podoba* seveda uteleša povsem druge interpretacije, ki jo naredijo za *vir užitka ženske publike*. Obenem njen videz, ko se zgodba razpleta, preide v nestereotipno reprezentacijo in nasprotuje prej predstavljeni podobi »klasično-naracijske« feminilnosti.

Susan Fraiman vidi utelešenje moške prisotnosti in moškega pogleda v skrivnostnem kovčku, katerega vsebina nam ostane neznana. Nedefinirana vsebina kovčka »predstavlja varovano, skrivnostno moško notranjost«. Ta poveljevana in cenjena sijoča mehkočnost je zaklenjena v trdi neprepustni lupini. Celó Jules, ki se želi skozi ves film odpovedati dosedanjemu načinu življenja, odide iz zadnjega kadra, v roki še vedno držeč kovček (Fraiman 2003, 13–14).

Preostale ženske protagonistke so šibke, od moških odvisne figure, ki so same zase večinoma nebogljene, tu je delna izjema le Jody. Njihov make-up, oblačila, celo fizične poteze, dejanja, dialogi in prizori, v katere so umeščene, so nasprotja reprezentaciji Miine moči. Njihov fizični videz ni izstopajoč, pravzaprav sploh ni poudarjen, so kot ženske v vsakdanjem življenju, kar je sicer pozitivno; niso idealizirane, vendar so obenem predstavljene kot šibke.

Nekateri kritiki kot na primer Stone kljub mnogim domnevnim stereotipizacijam film interpretira kot politično korekten. »V *Šundu* ni golote in ni nasilja nad ženskami. /.../ Film poveljuje interrasna zaveznitva; vidimo lahko močne ženske in močne afro-ameriške moške like, medtem ko režiser plava proti toku prikazovanja razrednih stereotipov« (Stone 1995).

Polarizacija na žensko, ki je ali močna in potencialno nevarna ali pa šibka in odvisna od moškega, v *Šundu* vsaj deloma še vedno velja. Mia je, zaradi svoje pozicije moči, predmet moškega pogleda, kasneje je zato podvržena kazni. Ostali liki so šibki in ne posedujejo moči ali premorejo posebne lastne aktivnosti in so prikazani precej stereotipno.

9.4 Rojena morilca

Mallory

Mallory (Juliette Lewis) je podobno kot Alabama v *Pravi stvari* večino filma v vlogi pasivne opazovalke. Pravzaprav skozi vso zgodbo ne izrazi lastne pozicije in mnenja o celotni situaciji, medtem ko ima Mickey lastno mnenje in je glavna medijska zvezda. Mickey je v vlogi govorca tako na sodišču, kjer verbalno porazi tožilca in priče, kot kasneje v intervjuju. Mallory je predvsem poslušalka, ki se vdano smeji njegovim šalam in ploska njegovim

uspehom. Edino aktivno dejanje Mallory so umori, ki pa so tako banalni in brez resničnih motivov, da ne morejo služiti kot izraz njene moči. Prej prav nasprotno, so sredstvo, s katerim se poveže z Mickeyjem. Mickey postane njen rešitelj, ko jo reši pred očetom in jo nato rešuje ter skrbi zanjo skozi celotno zgodbo.

Mallory je primer neaktivnega ženskega lika, ki se kaže predvsem kot podpora glavnemu moškemu liku. Čeprav Mallory ne ponavlja vzorcev ženske stereotipizacije ne s svojo fizično podobo ne z netipičnimi dejanji umora, je še vedno v poziciji nedejavnega in neosvobojenega ženskega lika.

Ker je bil izvorni scenarij močno spremenjen, Mallory ne moremo zares šteti med tipične Tarantinove reprezentacije ženskih likov. Mallory je odraz dela na scenariju, potem ko ga je Tarantino že prodal, njena upodobitev bi tako bila morda povsem drugačna, če bi se režiser držal izvirne zgodbe.

9.5 Štiri sobe – Mož iz Hollywooda

Angela, Margaret in Betty

Segment *Mož iz Hollywooda* ima pravzaprav samo en ženski lik. Znova gre za zgodbo, ki se osredotoča na moške protagoniste, medtem ko je ženska vloga v ozadju. Vendar je Angela (Jennifer Beals) daleč od nemočnih in nebogljenih ženskih reprezentacij v *Šundu*, Angela je močan in samostojen lik. Chester, Norman in Leo jo poskušajo zmerjati in z njo govoriti pokroviteljsko, vendar se uspešno brani brez zunanje pomoči.

V Hollywoodu obstaja nenapisano pravilo, da mora biti ženski lik v kadru vedno fizično privlačen in seksi ne glede na zgodbo. Tako je vedno zabavno videti igralko, ki ravnokar stopijo izpod prhe s popolnim make-upom. Tarantino tukaj ruši stereotipe, ko je Angela (ki se pojavi že prejšnji zgodbi *Napačni moški* kot žena v prepiru s svojim možem) po plavanju v bazenu videti točno tako kot oseba, ki je ravnokar prišla iz bazena; je popolnoma brez make-upa. Podobno kot Jody v *Šundu*, ko vstane iz postelje ob pol dveh zjutraj in so njeni lasje videti temu primerno. Angela je prikazana naravno, brez običajnih filmskih »popravkov«.

Prisoten je še lik Ellen, ki je Leova žena, vendar zgolj na drugi strani telefona, ko se Leo pogovarja z njo v začetnih prizorih. Očitno je, da sta v konfliktu, Leo je zelo razburjen in jo zmerja, vendar podrobnosti prepira na izvemo.

Štiri zgodbe povezujejo sekvence, kjer nastopajo liki, sicer izvzeti iz glavnega toka dogajanja. V enem izmed teh povezovalnih delov Ted po telefonu pokliče Betty (Kathy Griffin), ki prav tako dela v hotelu, da bi se ji pritožil nad vsem, kar se dogaja. Betty ima doma zabavo in oglasi se Margaret (Marisa Tomei), ki po zabavi s prijateljicami igra videoigrice, sicer stereotipno za moške značilen način preživljanja prostega časa. Videoigre imajo očitno vojaško tematiko in dekleta v igri zelo uživajo. Opazno je še eno, prav tako za moške značilno področje zanimanja, ki ga izrazi Margaret – orožje. Teda sprašuje o tipu in velikosti pištole, ki jo je imel Sigfried, medtem ko Ted o tematiki ne ve veliko. Nato pogovor nadaljuje z Betty, ki je očitno v poziciji moči in Tedu ukaže, naj nadaljuje s svojim delom, kar Ted tudi naredi.

Tarantino se v *Štirih sobah* ne osredotoča posebej na ženske like, tisti, ki pa so prikazani, so prikazani na skoraj presenetljivo naraven, ne umetno olepšan način ter z veliko mero moči in neodvisnosti. Ženski liki niso podvrženi moškemu pogledu v nobenem izmed njegovih opredeljujočih značilnosti.

9.6 Od zore do mraka

Santanica

Santanica (Salma Hayek) je erotična plesalka, ki se prva preobrazi v vampirko, medtem ko izvaja svojo zapeljivo predstavo. Predstavljena je kot utelešenje vsega senzualnega in ni naključje, da je prva, ki se transformira. Reprezentacija Santanice je tipična upodobitev nevarne ženske figure, ki ogroža moškega. Je popolnoma objektivizirana in fetišizirana, postavljena je na ogled, njena funkcija ni nič drugega. Je povsem brez dialoga. Ker je nevarna moškemu, je tudi kaznovana. Santanica dejansko fizično napade Richieja, s tem fizično dokaže svojo pozicijo nevarnosti, vendar jo takoj zatem ustrelj Seth, njena kazen je torej izvršena.

Kate

Pozicija Kate (Juliette Lewis) je drugačna od Santanice. Kate je močna, njen lik je že od vsega začetka samostojen. Kate je v boju spretnejša in aktivnejša od svojega posvojenega brata. Zoperstavi se vampirjem, pripravljena se je soočiti s situacijo in se boriti do konca. V tradiciji klasičnih slasher filmov je Kate na koncu edina preživela iz svoje družine, njen položaj nepasivne junakinje je s tem potrjen. Kate je zmagovalka in tudi dejstvo, da na koncu ne odide s Sethom, govori v njen prid, saj to, da se iz zadnjega kadra sama odpelje v

družinskem kombiju, potrjuje njen status nestereotipne reprezentacije in neodvisnosti. Kate prav tako ni erotični objekt, njena ženskost ni pretirano poudarjena, je predvsem lik v zgodbi in zato ni predmet moškega pogleda.

Po Carol Clover se zadnje preživelo dekle, ki je sicer značilno za žanr slasher filma, na koncu preobrazi v junakinjo naracije in moški gledalec je zato prisiljen odvreči še zadnje ostanke moške identifikacije. To moško pripravljenost, da se emocionalno podredi ženski identiteti, kot tudi biseksualno identifikacijo gledalke in gledalca lahko apliciramo na lik Kate. Kate kot zadnja preživela junakinja v poziciji zmagovalke omogoča identifikacijo obema spoloma. Kate izraža *žensko moč*, je akcijska junakinja in svojo moč lahko uporabi kot sredstvo emancipacije.

9.7 Jackie Brown

Melanie

Melanie (Pam Grier) je primer neodvisnega ženskega lika, Ordell jo finančno podpira, plačuje njene račune, ona živi v njegovem stanovanju. Melanie to stanje upravičuje s svojo pravico do lenarjenja in uživanja življenja. Vendar pa, ko zazvoni telefon in sta oba prepričana, da je za drugega ter se nočeta oglasiti in zgolj jezno strmita drug v drugega, je Melanie tista, ki popusti in se oglasi. Še vedno je jasno opredeljeno, kdo je v tem odnosu močnejši in komu pripada psihološka zmaga.

Ordell na začetku filma Louisu kaže film o pištolah, ki jih predstavljajo ženske, Melanie se nad filmom zgraža in izrazi svoje negativno mnenje; čeprav je Ordell ne upošteva, ima Melanie vsaj pravico do lastnega izražanja.

Melanie kasneje želi prevzeti nadzor, ko Louisu predlaga spremembo načrta, kjer bi onadva pobegnila z denarjem. Želi biti aktivna in se osamosvojiti. Ko kasneje do tega ne pride in Louis Melanie na parkirišču ustrelji in ubije, se zdi, da je za svoj poskus preboja v samostojnost kaznovana. To sovпада s teoretskimi principi skopofilije in fetišizma. Čim se prične Melanie osvobajati Ordellovega nadzora, jo doleti kazen. Melanie je v *Jackie Brown* v poziciji *erotičnega objekta za moške junake in za gledalce* (kar se kaže v bližnjih erotiziranih posnetkih njenih stopal in nožnih prstov, ki jih namaka v Louisov viski, obenem je tudi edini ženski lik, ki ima v filmu spolni odnos – z Louisom, medtem ko med Jackie in Maxom do tega ne pride). Melanie predstavlja grožnjo, željo, ki se transformira v napetost. Situacija je

razrešena tako, da Melanie *podvrže sadističnemu pogledu* in jo tako *kaznuje*, jo razvrednoti in spozna za krivo – Melanie postane do Louisa žaljiva, zmerja ga s strahopetcem, s tem je spoznana za krivo, vidimo, da se res obnaša neprimerno in nesramno – Louis jo nato ustrelji, kaznovana je s smrtjo.

Vendar ostaja vprašanje resnične želje Melanie po osvoboditvi. Skozi film izvemo, da je Melanie že od svoje mladosti »pripadala« različnim moškim in se počasi pomikala po družbeno-gangsterski lestvici navzgor. Zdaj živi z Ordellom in ni se ji treba ukvarjati s sedanostjo ali prihodnostjo, edini spomin, ki ga ima na preteklost, pa je fotografija na hladilniku, kjer se vidi le še roka prejšnjega moškega, katerega mesto je zavzel Ordell. Je Melanie torej po vsem tem času sploh sposobna biti samostojna, ali želi Louisa le zamenjati z Ordellom, nad katerim se ves čas pritožuje? Ko spozna, da Louis ne bo izpolnil njenih pričakovanj, se obrne proti njemu. Trenutek njene smrti je v filmu sicer precej šokanten, nastopi naglo in nepričakovano, gledalcu se zdi, da je bil njen umor neupravičen. Kot da je njen uboj povsem brezsmiseln in predvsem posledica Louisove nestrpnosti.

Jackie Brown

Jackie Brown je film, s katerim se je Tarantino začel posebej osredotočati na reprezentacijo ženskih likov. Zdi se, kot da je s tem filmom režijsko dozorel, sebe je izključil iz igralske zasedbe in se povsem posvetil cilju ustvariti čim boljši film v tehničnih in vsebinskih pogledih.

Jackie (Pam Grier) je izredno močan ženski lik, ki ima skozi celotno zgodbo popoln nadzor nad celotnim dogajanjem, še več, ona je tista, ki ustvari zaplet, s tem ko si sama izmisli načrt, kako bi prišla do denarja. Že od samega začetka je jasno, da reprezentacija Jackie temelji na njeni neodvisnosti od moških likov ter finančni in psihološki samostojnosti. Jackie je organizatorica načrta, vanj vključi vse akterje, ki jih zanj potrebuje, sposobna si je izboriti svoje pogoje sodelovanja z Ordellom, ki je sicer v poziciji njenega nadrejenega.

»The way I see it, you and me got one motherfucking thing to talk about. One thing. And that's what you're willing to do for me.« (Kot jaz to vidim, imava midva samo eno prekleto stvar, o kateri se morava pogovoriti. Eno stvar. O tem, kaj lahko ti storiš zame.)

Še pomembneje pa je, da ko enkrat začnejo delati po načrtu, nihče ne dvomi v njene sposobnosti, nihče se do nje ne obnaša diskriminatorno, ker je ženska, nasprotno, vsi ostali

akterji jo spoštujejo in zaupajo v njene sposobnosti. Jackie prav tako ni seksualizirana, njena seksualnost ni izkoriščena, ni dolgih kadrov, ki bi se osredotočali na posamezne dele njenega telesa. Jackie na nobeni točki filma ni objektivizirana ali fetišizirana, niti v prizoru, kjer jo prvič vidi Max – opazuje jo iz razdalje – in zato *ni podvržena moškemu pogledu*, njena ženskost ni pretiravana, zato tudi teorija maškarade tukaj ne pride v poštev. Je *predvsem glavni lik zgodbe*.

Zgovoren je prizor, kjer Jackie prispe v Ordellovo stanovanje, da bi se dogovorila o podrobnostih spletke, ki jo kujeta, kar ustvari nekakšen nemi spor med Jackie in Melanie. Ordell namreč ukaže Melanie, naj zapusti stanovanje, čemur zelo nasprotuje in odide še vedno v protestu. Percepcija Melanie same sebe kot Ordellovega dekleta je zanjo omejujoča, vendar je tisto, kar Melanie najbolj razjezi to, da je »začasno izgnana« zaradi druge ženske, ki je v njenih očeh sicer res Ordellova zaveznica v poslu, ampak še vedno zgolj ženska in si zato ne zasluži večje mere spoštovanja kot ona sama. Melanie se torej vidi kot neenakovredno Jackie, medtem ko je Jackie predstavljena kot moškim likom povsem enakopravna oziroma celo nadrejena.

Še en zanimiv lik je Simone (Hattie Winston), ki potem, ko se pojavi kot člen v poskusnem načrtu, izgine z denarjem. Je epizodični stranski lik, ki je sicer ženskega spola, vendar je to povsem nerelevantno, predstavljena je brez kakršne koli spolne stereotipizacije.

Lik Jackie Brown je edinstven tudi zaradi tega, kar predstavlja v sicer generično belem in z mladostjo obsedenem Hollywoodu. Redko vidimo afro-ameriško igralko v glavni vlogi filma velikega hollywoodskega studia, še redkeje v tej vlogi vidimo afro-ameriško igralko, ki je stara čez štirideset let. Tarantino je načrtno spremenil raso Jackie, ki je v Leonardovem romanu bela, ker je želel sodelovati s Pam Grier (IMDb 2012h).

Jackie se razlikuje od ostalih Tarantinovih junakinj predvsem v tem, da je ne žene maščevanje, Jackie ne išče krvavega zadoščenja kot Beatrix (*Ubila bom Billa*), ženski liki iz *Smrtno varen* in Shosanna Dreyfus (*Neslavne barabe*), Jackie želi le boljše življenje za sebe. Denar želi ukrasti preprodajalcem orožja in si s tem zagotoviti finančno varnost. Seveda je to, da lahko pri tem ukane Ordella, dodaten bonus, vendar to ni njen osnovni cilj. Poanta je v tem, da je Jackie že od vsega začetka močan lik, *ni v poziciji žrtve, zato da bi lahko postala junakinja*. Veliko filmov, ki predstavlja močne ženske, to naredi na način, da jih najprej postavi v vlogo popolne žrtve, mučenice, iz katere se morajo nato rešiti, tako da najdejo lastno

moč. Jackie pa je ves čas v vlogi vodilnega lika, nikoli ni žrtev, njena moč pa se skozi zgodbo zgolj krepi. Jackie ni superjunakinja, nima neverjetnih fizičnih ali miselnih sposobnosti, je povprečna stevardesa z nizko plačo, ki si želi boljše prihodnosti. Na koncu zmaga, ker je inteligentna in ker zaupa pravim ljudem. Lik Jackie dokazuje, da ženskam ni treba izkazovati nadnaravnih zmožnosti, zato da bi si zaslužile biti močne in osvobojene. Zato je Jackie predstavnica girlpower gibanja v njegovem najboljšem pomenu besede. Je tipična *predstavnica postfeminističnih devetdesetih*, ki so se osredotočila na koncept *emancipatorne ženskosti ter reprezentacijo uspešne in neodvisne ženske*.

Jackie Brown je glede reprezentacije ženskih likov nekako polarizirana; na eni strani je Melanie, ki je s svojim položajem res nezadovoljna in se nad Ordellom ves čas pritožuje, vendar je hkrati od njega povsem odvisna. Ko pa izrazi svojo željo po neodvisnosti, ki je sicer zgolj krinka za zamenjavo enega moškega za drugega – enega odvisnega položaja za drugega – je za to še kaznovana s smrtjo. Jackie je medtem njeno popolno nasprotje, je umirjena, drzna in podjetna ter zahteva avtoriteto. Je v poziciji moči in njena reprezentacija je osvobojena spolne stereotipizacije. Jackie povsem sama pretenta tako tolpo kriminalcev kot agente FBI in se s tem izogne maščevalnim ukrepom na eni in zaporu na drugi strani ter medtem še obogati.

9.8 Ubila bom Billa 1 in Ubila bom Billa 2

Zgodba je v celoti posvečena ženskim likom. Osrednja moška lika Bill in Budd sta že preživela svoje najboljše dni in sta prikazana kot nekakšna ostanka nekdanjih časov. Glavni motiv Billa za prvotni uboj Beatrix je, da bi morala ona pripadati njemu, njen pobeg rani njegov ponos. Svoja seksistična stališča zato na koncu plača z življenjem.

Vernita Green

Vernita (Vivica A. Fox) je najmanj osvobojen lik izmed vseh ženskih junakinj. Nekdanja profesionalna morilka, ki je postala vzor ameriške predstave o popolni družini: hiša v predmestju, bogata soseska in otroška igrala na urejeni trati so velik odklon od njenega nekdanjega življenja. Videti je, da Vernitin mož hodi v službo in služi denar, medtem ko je ona predvsem doma, kjer se posveča hčerki in urejanju doma.

Čeprav je treba upoštevati še en vidik; prikaz predmestnega življenja, kjer je Vernitina hiša tako popolna, da je videti že skoraj neresnična, natančno pokošena trava in sladoledarski tovornjak v ozadju, vse to je parodija na priljubljene družinske serije iz šestdesetih in

sedemdesetih v ZDA – znani izvor Tarantinovega navdiha – kot na primer *Father Knows Best* (1954–1969) in *Bewitched* (1964–1972). Gre torej za komični vidik; ironični prikaz tega, v kar se je spremenilo Vernitino življenje.

O-Ren Ishii

O-Ren (Lucy Liu) je reprezentirana kot izredno močan in neodvisen lik. Je na čelu mafijskega združenja celotnega tokijskega podzemlja, ki ga sestavljajo zgolj moški, ti se je bojijo in jo spoštujejo. O-Ren se je že v zgodnji mladosti uprla moškem, ki so si jo poskušali podrediti, in od takrat si je svoj položaj le še utrjevala. V mladosti je bila O-Ren žrtev spolne zlorabe, ki se ji je nato uprla, tako da je storilca umorila. V tem animiranem segmentu je prikazana kot seksualni objekt, izpostavljena je moškemu pogledu, ki pa se mu nato upre s svojo prvo usmrtitvijo. Po tem delu nikoli več ni erotizirana, njena podoba je povsem spolno nevtralna.

Elle Driver

Elle (Darryl Hannah) je Billova ljubimka in je psihološko odvisna od njega. V prizoru, ko se odpravi v bolnišnico, kjer v komi leži Beatrix, z namenom, da jo ubije, jo v zadnjem trenutku pokliče Bill in prepreči umor. Elle se upira, vendar ga na koncu uboga. V tem prizoru je tudi prikazana kot erotiziran objekt. Elle je sicer najbolj objektivizirana od vseh junakinj, vsaj v teh kadrih je prikazana kot objekt želje, vendar pa ta vidik kasneje ni več poudarjen. Ampak Elle je še vedno reprezentirana kot močan lik, predvsem v zvezi z Buddom, ki ga tako psihološko kot fizično popolnoma nadvlada. Je pametnejša, spretnejša, fizično močnejša in zato v poziciji zmagovalke. Upre se Pai Meiu in ubije Budda. Porazi jo lahko šele Beatrix, ki ji je moralno superiorna.

Gogo Yubari

V filmu *Ubila bom Billa* ni femme fatale likov, junakinje si ne želijo pozornosti moških protagonistov. Seksualno zapeljevanje nastopi zgolj enkrat, pa še to kot krinka za umor. Gogo (Chiaki Kuriyama) se navidezno podredi pogledu moškega, zato da bi se mu lahko sadistično maščevala, ker poskuša z njo imeti spolni odnos. To ji v pogovoru izrazi nek japonski poslovnež in Gogo ga zabode v trebuh ter mu ob tem v uho zašepeta, če je sedaj ona tista, ki je prodrla vanj. (*»Do you still wish to penetrate me? Or is it I who has penetrated you?«*) Gogo s tem jasno *zavrne pogled* in da vedeti, da bo aktivno ukrepala proti vsakemu, ki jo bo poskušal obravnavati kot seksualni objekt.

Beatrix Kiddo

Beatrix (Uma Thurman) je Billu sprva podrejena. Zanj predstavlja avtoriteto – ko jo pošlje na urjenje kung fuja, ga uboga, prav tako ga poslušša, ko ji pripoveduje o svojih izkušnjah v bojevanju. Do njega se vede spoštljivo in ga občuduje. Poleg tega je njena pozicija opredeljena z dejstvom, da je Bill njen nekdanji ljubimec. Vendar se kasneje ta položaj povsem obrne. Ko spozna, da je noseča, se njena pozornost z Billa preusmeri vanjo. Beatrix je očitna zmagovalka zgodbe; v glavo jo ustrelijo oči njenega nerojenega otroka, štiri leta kasneje se prebudi iz kome, skuje maščevalni načrt, ki pomeni smrt za vse vpletene, tudi Billa, in ga brez milosti izvede. Bill je antagonist zapleta, ki ga do drugega dela sploh ne vidimo.

Beatrix je Billu sprva psihološko podrejena, ko pa pridobi svojo neodvisnost, postane tako psihološko kot fizično dominantna, zato Billa tudi premaga.

Ženska seksualnost je v kombinaciji z nasiljem zelo pogosta značilnost ženskih junakinj v akcijskih filmih. Tarantino tu ni izjema. Vendar je njegova upodobitev fizičnih bojov bistveno različna od tistih, ki jih lahko vidimo v akcijskih prizorih filmov zadnjega desetletja ali dveh. Ne uporablja zamrznjenih kadrov, kjer igralko obstojijo v izzivalni pozi in ekstremno izzivalnih oblačilih. Junakinje *Ubila bom Billa* so še vedno seksi in njihova fizična podoba ni nepomembna, kljub temu pa prizori fizičnega nasilja prikazujejo predvsem nasilje, spopad je v prvi vrsti spopad. Pretepi, ki jih uprizarjajo junakinje, so »resnični«, v kolikor pač lahko govorimo o resničnem v kontekstu kinematografije kot umetnosti ustvarjanja iluzije. Izstopata dva fizična obračuna: tisti med Beatrix in Vernito ter med Beatrix in Elle. V teh dveh primerih gre za resničen spopad; edini cilj nasprotnic je zadati čim močnejši in boljši udarec. Za spopad uporabijo vse, kar jim pride pod roko, poškodbe so videti resnične, potijo se, kri jim zaliva obraz ipd. Njihova podoba ni fragmentirana, kamera jih ne poskuša raztelesiti in se ne osredotoča na posamezne dele njihovih teles. Junakinje, predvsem v teh segmentih fizičnih spopadov, zavzemajo tridimenzionalni prostor in niso reducirane na ikone.

Biti-gledan-ost kot jo definira Mulveyeva, torej da so ženski liki prikazani tako, da pustijo močan vizualni vtis in imajo erotični učinek, se v *Ubila bom Billa* ne zdi resničen. Beatrix je fizično privlačna, njena Bruce Leejevska bojna oprava je precej oprijeta, vendar ne nosi nobenih ličil, po spopadu so njeni lasje povsem neurejeni, telo in obraz ji prekrivata kri in umazanija, polna je ran in modric. Ko nekajkrat odkrije šibkejšo plat, so njene oči rdeče od joka, njen obraz pa zviyata bolečina in obup. In čeprav je jok večkrat povezan z izražanjem

šibkosti in feminilnosti, ji to ne odvzame pozicije moči. Bistveno je, da Beatrix ne podlega filmskim stereotipom, da so ženske v vseh čustvenih in fizičnih situacijah videti brežhibno.

Še vedno pa je Nevesta predmet pogovora nekaterih moških likov. Komentirajo njej fizični videz, zanje predstavlja željo in zato mora biti tudi kaznovana. Ko prvič vidimo njeno pojavo, je to iz Billove perspektive. Drugič skozi sončna očala šerifa, ki prispe na prizorišča zločina. Zdi se mu nedoumljivo, da bi kdo takšno žensko ustrelil v glavo (*»Man would have to be a mad dog to shoot a goddamn good looking gal like that in the head. Look at her, hay coloured hair, big eyes, she is a littleblood-spattered angel.«*). Ko se nato sproži refleks in ga Beatrix pljune v obraz, tako namreč vedo, da je še vedno živa, jo šerif zmerja in s tem kaznuje ter izrazi lastno moško dominantnost. Podobno njeno fizično privlačnost opazita tudi Budd in njegov prijatelj, preden jo živo zakopljeta v odprt grob. Tudi Esteban, Billov mentor, prizna, da se mu zdi privlačna in da razume Billovo obsedenost z njo. Nato doda, da bi jo on na Billovem mestu le porezal po obrazu. *Sprejema njeno lepoto in jo želi zaradi tega kaznovati.* Naslednji primer, ko moški izrazi seksualno privlačnost do Beatrix, je v bolnišnici, medtem ko je ona v komi. Buck in njegov prijatelj sta posiljevalca *in primera sadistično-perverznega moškega pogleda.* Uživata v tem, ko mučita žensko v komi in s tem zadovoljita svoje morbidne seksualne potrebe. Buck opozori svojega prijatelja, naj je ne tepe in naj ne pusti vidnih sledov na njej. To sovпада s sadističnim užitkom, ki ga moški prejme od ženskega telesa in ki ga projicira moški pogled. Tu lahko omenimo še zgodbo z učiteljem borilnih veščin Pai Meijem, ki jo sprva obravnava izrazito stereotipno in je prepričan, da se ženska ni sposobna bojevati kot moški ter da je dobra le v zapravljanju denarja svojega moža (*»... order in restaurants and spend man's money like all yankee women.«*). Kasneje, ko Beatrix začne osvajati borilne tehnike, ki naj bi bile primerne zgolj za moške, popolnoma spremeni svoje mnenje in jo začne spoštovati.

Vendar v vseh teh primerih Beatrix ni aktivna iskalka pozornosti. Moški jo delno še vedno dojemajo kot fizični objekt, ampak njena reprezentacija je daleč od fizične podobe privlačnosti, ki naj bi definirala moški pogled. Beatrix je pogledom izpostavljena v najbolj šibkih, pasivnih in feminilnih trenutkih. V prevladujočem delu pa je konstruirana kot močna, spretna, sadistična, jezna ženska maščevalka, ki nosi moška oblačila, obvladuje številne borilne veščine in orožje, se vozi z motorjem ipd. To je dokaz, da *poskuša zavrniti moški pogled* in na nikakršen način ne poskuša zapeljati moških protagonistov ali moškega občinstva.

Lik Beatrix Kiddo je lahko še vedno privlačen za moški del občinstva, vendar lahko ima enak učinek tudi na žensko občinstvo, s tem ko predstavlja močno, neodvisno, neustrašno in iznajdljivo glavno žensko junakinjo. Tarantino s tem uspešno izziva družbene predsodke, ko v ospredje zgodbe postavi žensko figuro, ki je ne samo neodvisna od moških, ampak tudi nemilostna morilka.

Mulveyeva trdi, da sadizem v filmu zahteva zgodbo, ki temelji na razmerju zmage in poraza. »Sadizem zahteva zgodbo in je odvisen od tega, da se stvari dogajajo, od pospeševanja spremembe v drugi osebi, od bitke med voljo in močjo, zmage/poraza ...« (Mulvey 2000, 245).

To se vsekakor reprezentira v *Ubila bom Billa*, saj skozi celotno zgodbo zasledujemo morilski pohod Beatrix. Bill Beatrix vpraša, če se ji zdi sadističen (*»Do you find me sadistic?«*), vendar je v resnici Beatrix tista, ki je sadistična figura. Bill jo pred končnim spopadom prisili v priznanje, da je uživala v tem, ko je morala ubiti toliko ljudi, da je prišla do njega, ker je po naravi morilka (*»natural born killer«*). Bill ji očita, da ga je zapustila in da odločitev, kaj narediti z otrokom, ni bila samo njena. Še zadnjič si jo poskuša podrediti. Beatrix se tudi temu upre, vztraja, da je ravnala pravilno (*»It was the right decision and I made it for my daughter.«*) in nato pokonča tudi Billa. Gledalec/gledalka lahko skozi Beatrix izkusi užitek, ko Beatrix enega za drugim ubije like, ki so ji povzročili bolečino, tako da izkusi zadovoljstvo ob kaznovanju krivih oseb.

Beatrix je značilen primer tretjega vala feminizma, kjer ženstvenost postaja družbeno sprejeta in akcijske junakinje jo lahko uporabijo kot emancipatorno. Tarantino sam je večkrat izjavil, da bodo kul starši peljali svoje otroke v kino, da bodo lahko videli film, in kjer bodo »punce« prejela precejšnjo mero girlpower naboja. Dejstvo je, da si feministične teoretičarke zgodnjega obdobja niso želele, da bi bile ženske v filmih prav tako krute in nasilne, kot so moški. Vendar ostaja dejstvo, da reprezentacija ženskih likov v obeh filmih temelji na ženske progresivnih in osvobajajočih značilnostih.

Uma Thurman je v *Ubila bom Billa* primer reprezentacije spreminjajočih se ženskih vlog v hollywoodski filmski produkciji. Njen fizični videz je še vedno pomemben, vendar to ni njen edini atribut, obenem še brani svoje življenje in se aktivno maščuje tistim, ki so jo prizadeli. Združuje več različnih pogledov na žensko, ni prikazana le kot erotiziran objekt, kljub temu ohranja pomembnost fizičnosti. Ni le mati, hči, gospodinja ali zapeljivka, vendar je njeno

maščevanje motivirano z izgubo otroka, je sicer morilka, ampak ni zlobna in okrutna, pokaže tudi drugo, ranljivo plat. Ko se v prvem delu odpove vlogi profesionalne morilke zaradi materinstva, se to zdi nekako zgrešeno, ko pa je vendar tako dobra v tem, kar počne. Ampak v drugem delu, ko je njena misija izpolnjena, spozna, da lahko ima oboje. Združi torej materinstvo in svojo agresivno plat. To je pomen končnega spopada med njo in Billom, ko mu reče, da ima z njim še nedokončan posel (*»You and I have unfinished buissiness.«*), se mu dokončno upre in zavzame pozicijo zmagovalke, odloči se, da bo izpeljala svoje maščevanje do konca, čeprav ji to povzroča čustven napor. Ko nato joče na tleh kopalnice in jok počasi preide v smeh, vemo, da se je osvobodila tako maščevanja kot Billa. Znova dobi svojo hčer in zavrne Billov patriarhalni nadzor nad svojim življenjem.

Zanimiva je tudi reprezentacija BB, ki je popolnoma spolno nestereotipna. BB se igra s pištolo, ki je očitno njena priljubljena igrača, uživa, ko se z Billom in Beatrix igrajo umor. Nima stereotipne ponotranjene nenagnjenosti k nasilju, ki naj bi bila značilna za deklice. Kasneje uživa ob gledanju klasike eksploativnega žanra *Shogun Assassin* (Robert Houston 1980), zgodba pa se ji zdi predvsem zanimiva. Podobno tudi Nikki, ki je priča uboju svoje mame Vernite, se ne odzove panično, temveč povsem mirno opazuje dogajanje. Je šokirana, vendar ni histerična. Njen odziv pa se bo v Tarantinovem svetu nedvomno preobrazil v željo po maščevanju in povratni udarec.

Še ena zanimivost reprezentacije je multikulturni vidik *Ubila bom Billa*. Ženski liki so različnih rasnih pripadnosti, njihova reprezentacija pa je od tega neodvisna. Čustvena motivacija junakinj ostaja ves čas nespremenjena kljub dogajanju v večkulturnih okoljih.

Teorija igralk kot pasivnih likov v primeru *Ubila bom Billa* ne drži. Ženske junakinje dekonstituirajo hollywoodsko stereotipizacijo ženskih vlog, tako da izražajo *visoko mero aktivnosti in samostojnosti*. Še vedno je prisotnih nekaj moških likov, ki jih obravnavajo kot pasivne ženske figure, vendar v večini *zavračajo moški pogled*.

9.9 Smrtno varen

Tarantino v osrednje zapleta postavi osem zelo različnih ženskih likov in predstavi zgodbo z vidika dveh skupin, v katere so liki razdeljeni. Skupini sta postavljeni ena proti drugi, osnovna struktura zapleta je v bistvu enaka, medtem ko je končni izid bistveno drugačen. V obeh primerih se skupina prijateljic vozi naokrog v avtomobilu in se zapleta v kompleksne dialoge,

potem gredo v bar/se nekje srečajo (letališče), sledi interakcija s Kaskaderjem Mikom, nato pa ali podležejo ali pa premagajo njegovo izredno močno in karizmatično prisotnost.

Prva skupina, ki jo sestavljajo Shanna (Jordan Ladd), Arlene (Vanessa Ferlito), Julia (Sydney Tamiia Poitier) in v manjši meri Pam (Rose McGowan), je žrtev Mikovega sicer nepojasnjenega besa, ker se uklonijo pravilom družbe in pričakovanjem, ki jih ima od njih širša okolica. Abernathy (Rosario Dawson), Kim (Tracie Thoms), Lee (Mary Elizabeth Winstead) in Zoe (Zoe Bell) pa se med sabo povežejo in uprejo. S tem, ko se odločijo maščevati Miku, se pravzaprav uprejo proti zatiranju in stereotipnim seksističnim pričakovanjem družbe.

Kaj je Mikov motiv in zakaj se odloči, da morajo dekleta umreti, ostane nerazloženo. Iz načina, na katerega Mike komunicira z junakinjami, lahko sklepamo, da jih vidi zgolj kot seksualne objekte. Popolnoma jih fetišizira, ko se edino, o čemer se z njimi pogovarja, nanaša na njihova telesa, daje na primer pripombe o njihovih lasih in občuduje njihova stopala, medtem ko one ne gledajo. Zanimiva je tudi prispodoba t. i. 100 % varnega avtomobila. V začetnih prizorih, ko se izmenjujeta podobi Mikovega drvečega avta in posameznih delov teles deklet iz prve skupine, je to dvoje medsebojno izenačeno. *Ženska telesa so razkosana na posamezne dele in zato povsem objektivizirana*. Mike pa je tisti, ki jih bo s svojim hitrim avtomobilom ujel in si jih podredil. One so 100 % stereotipno ženske, Mike in falični simbol avtomobila sta 100 % stereotipno moška. Še v prometni nesreči ostanejo le v obliki fetišiziranih teles, Julia ostane brez vseh udov, Arlenin obraz izmaliči avtomobilska guma, Shannino telo pa poleti skozi vetrobransko steklo.

Shanna, Arlene, Julia in Pam

Julia dela kot DJ na lokalnem radiu in preden se tisti večer odpravi ven, se pošali na račun Arlene. S poslušalci deli, da se bo srečala s svojimi prijateljicami in da mora vsakdo, ki bi opazil Arlene, k njej pristopiti s pijačo in v pogovor nekako vplesti, da je Arlene kot metulj. V zameno za to pa bo Arlene zanj izvedla erotični ples. Arlene je zaradi tega sprva jezna, vendar Julia ve, da si v resnici to pozornost želi. Kasneje, ko je Mike prvi, ki naredi naročeno, Julia Arlene skoraj prisili, da zapleše zanj. In čeprav se Arlene sprva upira, je razvidno, da je bila prizadeta, da ni nihče pristopil k njej že prej. Mike ji reče, da jo bo moral v svojo posebno knjigo, kamor vpisuje imena vseh ljudi, ki jih spozna, vpisati kot strahopetko (*»chicken shit«*) in da ni ničesar lepšega od angela s poškodovanim egom (*»There's nothing more beautiful*

than an angel with a bruised ego.«). Ostale članice skupine medtem ves večer na veliko naročajo pijačo, za katero plačujeta Dov in njegov prijatelj, s katerima se spoznajo v baru. Dov povzame njihovo vedenje, ko reče, da bodo popile kar koli, če bodo le fantje plačali (*»Those fucking bitches will drink anything, as long as the guys are buying it.*«).

Shanna, Arlene, Julia in Pam so žrtve Mikovega sovraštva do žensk, ker se uklonijo stereotipnim pričakovanjem »ženskega vedenja«. Všeč jim je pozornost, ki jim jo posveča Mike in ostali moški liki, obenem pa jih izkoriščajo za plačevanje pijače, kar se jim zdi povsem naravno. Julia je sicer edina, za katero se zdi, da ima službo in lastni dohodek. Prav tako dekleta nimajo takšne povezanosti med seboj, kot jo ima druga skupina, njihovo prijateljstvo temelji v večji meri na tem, da so subtilno žaljive druga do druge. Najbolj zgovoren pa je primer Arlene, ki pozabi na zadržke, ki jih je imela glede plesa in svojega dostojanstva, ter se pusti pregovoriti, pretehta namreč dejstvo, da ji je Mike naklonil nekaj pozornosti.

Iz zgodbe izvemo, da je bil Mike prvih štirih umorov oproščen, ker v krvi ni imel alkohola ali kakšnih drugih substanc, medtem ko so bila dekleta pijana in pod vplivom drog. To je *primer moškega pogleda v sadistični obliki in kaznovanja, ki sledi*. Kaznovane so, ker uživajo alkohol in kadijo marihuano. Pa ne samo zato, prva skupina je predstavljena iz izredno *fetišistično skopofilističnega vidika*, kar se kaže predvsem v njihovem načinu oblačenja in izpostavljenosti njihovih teles. Kamera se osredotoča na fizično, takšen pa je do njih tudi odnos moških likov. So objekt Mikovega voajerizma in sadistične kazni.

Ženske junakinje prvega segmenta filma so sicer reprezentirane kot vsaj delno neodvisne; same gredo ven, pridejo v bar, gredo na počitnice, vendar je to zgolj navidezna podoba. Še vedno podležejo stereotipnim vzorcem obnašanja in so zato v vsebinski naraciji filma neosvobojene.

Abernathy, Kim, Lee in Zoe

Druga skupina ženskih likov je postavljena nasproti prvi skupini. Ko gredo na testno vožnjo s simbolno enim najbolj moških avtomobilov vseh časov – Dodge Challengerjem, ki ga je vozil lik Kowalskega (Barry Newman) v *Avtu smrti* – je njihova pozicija že precej jasno opredeljena. Vse so zaposlene in delajo v pretežno moškem svetu Hollywooda. Vendar so še vedno sposobne biti iskrene prijateljice, imeti ljubeče odnose z moškimi in celo otroke, kot

jim ima Abernathy. Še vedno so zabavne in lepe, vendar so več kot samo to, so v aktivni poziciji. Ko poskuša Mike ponoviti, kar je naredil s prvo skupino, združijo moči v nekakšno »sestrsko zavezništvo« in njihov edini cilj je maščevanje moškemu, ki jih je napadel. V primerjavi s prvo skupino imajo prednost iskrenih medsebojnih odnosov in zavezništva, kar je izvor njihove rešitve. Trenutek ko Zoe odleti v grmovje in so ostale prepričane, da je mrtva, vendar se prikaže nepoškodovana, je ključni obrat v zgodbi. Od tu naprej Mike nima več možnosti za zmago, saj ga je porazila moč njihove povezanosti.

Junakinje te skupine se ne oblačijo izzivalno, njihova telesa niso v ospredju, moški liki pa ne komentirajo njihovega fizičnega videza. Predstavljene so kot neodvisne; predvsem Kim in Zoe sta reprezentirani kot neseksualni, skoraj maskularizirani. Fizično je še vedno relevantno, ampak v primerjavi s prvo skupino je mera seksualizacije bistveno manjša oziroma skoraj odsotna. Torej v nasprotju z ubitimi žrtvami niso podvržene moškemu pogledu.

Abernathy, Kim, Lee in Zoe reprezentirajo moč, ki se kaže v njihovi glavni prednosti – zmožnosti povezanosti, tj. njihovih etičnih vrednotah, in v tem, da sprejmejo lastno ponotranjeno maskulirizirano plat in se uprejo fetišistični seksualizaciji, ki jo predstavlja Mike. Še vedno so objekti Mikovega voajerizma; opazuje jih, fotografira, vendar ne prejmejo kazni. *Njihova reprezentacija ne temelji na moškem pogledu.* Ko zadnjič vidimo Mika, ga Abernathy sunkovito brčne v glavo in jasno je, da je Mike tisti, ki je kaznovan. Ker se junakinje druge skupine aktivno uprejo, se ne podredijo stereotipnim karakteristikam, temveč najdejo svojo »moško plat«, so na koncu zmagovalke.

Smrtno varen je očitno film o ženskah, morda celo Tarantinov najbolj žensko-orientirani izdelek, za katerega se na trenutke zdi, da se spreminja že v nekakšno feministično propagando. Skozi zgovorno pozicijo dveh nasprotujočih si skupin ženskih likov, ki posledično izkusijo različno usodo, je Tarantino pokazal svojo naklonjenost do predstavljanja zgodb ženskih junakinj. *Smrtno varen* je primer *moške identifikacije z žensko pozicijo*, o kateri govori Cloverjeva, biseksualna identifikacija s preživeli junakinjami tako prisili moškega gledalca, da preusmeri svoje enačenje s podobo na platnu z moškega lika na ženske junakinje. *Smrtno varen* je primer dveh vidikov ženskega: stereotipno in pričakovano nasproti aktivnemu in neodvisnemu. In kar je ključno, je, da drugi vidik zmagaja.

9.10 Neslavne barabe

Shosanna Dreyfus

Zaplet se vrti okoli Shosanne (Mélanie Laurent), ki edina pobegne prvotnemu poboju. Gre za njeno zgodbo maščevanja, ki bi jo tudi izpeljala, če ne bi bilo elementa presenečenja; nepredvidene pozornosti, ki ji jo namenja Zoller. Ta jo na koncu stane življenja. Shosanna je sicer močan ženski lik, ki izraža relativno veliko mero samostojnosti. Njen pobeg in sposobnost novega življenja z novo identiteto sta kazalca aktivnosti v njenem delovanju. Shosanna ni podvržena moškemu pogledu nobenega moškega lika razen Zollerja. Tu se *njena reprezentacija spremni v erotizirano podobo*. V njenem zadnjem prizoru, ko ustrelji Zollerja in se ji potem on maščuje na enak način, je njena fizična podoba veliko bolj stereotipno feminilna kot prej, na ta način postane objektivizirana. Shosanna v nasprotju z drugimi Tarantinovimi liki, katerih zgodba temelji na maščevanju, na koncu umre, v tem pogledu ni zmagovalka, ni zadnja preživela. Vendar pa je njena podoba, ki jo sta jo z Marcelom predhodno posnela, ko sporoči gledalcem v kinodvorani, da bodo vsi umrli, njena zadnja upodobitev, ki jo gledalec vidi. Ta podoba na velikem platnu jo prikazuje kot mogočno in dominantno figuro, ki ni v nobenem pogledu žrtev lastne zgodbe. Na ta način je Shosanna še vedno zmagovalka, njeno maščevanje je izpolnjeno. Shosanna je delno izpostavljena moškemu pogledu, ampak obenem njena reprezentacija temelji predvsem na položaju moči in samostojnosti.

Bridget von Hammersmark

Bridget (Diane Kruger) je še en ženski lik, ki je sicer osvobojen, a obenem podvržen objektivizaciji. Bridget je vohunka za britansko obveščevalno službo in je v izredno nevarni situaciji. Njena pozicija v vsebini je nestereotipna, ni odvisna od moških likov in se ne zanaša na njihovo pomoč. Vendar je jasno, da jo občudujejo, je znana nemška igralka, pri čemer njena fizična pojava igra pomembno vlogo. Lahko bi rekli, da je Bridget tako uspešna vohunka, ker je tako privlačna. Njen namen v filmu je vsekakor zapeljati moške like in s tem tudi moškega gledalca. Bridget je lik femme fatale, utelešenje grožnje, njena pozicija v naraciji jo opredeli kot neodvisno, močno in zato nevarno. Njena upodobitev temelji na filmu noir; je skrivnostna in zapeljiva, nemogoče jo je podrediti moški dominaciji. Razvidna je tudi močna komponenta fetišizacije; njena fizična podoba je skozi celotno zgodbo tako rekoč brezhibna, kar se skozi film zgolj potencira. V prizoru, ko jo Landa razkrinka, zahteva, da mu

položi nogo na koleno, želi namreč, da pomeri čevelj, ki bi potrdil njeno kolaborantstvo. Kamera se osredotoči na to delikatno situacijo iz Landove perspektive, vidimo jo kot objekt njegove želje, ki pa mora biti kaznovan. Svojo lepoto na koncu plača z brutalno smrtjo; Landa jo zadavi. Ko Landa kasneje govori o tem, kaj se je zgodilo z njo, reče, da je dobila, kar si je zaslužila (*»She got, what she deserved.«*). S tem potrdi njen položaj razkazovanega objekta, ki se zateče v razrešitev ustvarjene napetosti zaradi ogrožajočega ženskega pogleda preko sadističnega kaznovanja. Vendar je njena podoba, tako kot pri Shosanni, pogledu izpostavljena le delno, obenem je Bridget prikazana na neglamurozen in hollywoodsko netipičen način v prizorih, kjer jo ranjeno peljejo k zdravniku, njena upodobitev se ujema z osebo, ki je »resnično« ranjena; je neurejena, krvavi – ta podoba zagotovo ni v funkciji zapeljivega objekta. Poleg tega Bridget izraža netipično mero »moških« značilnosti; ko jo Landa razkrinka, ne prosi za milost, ne odzove se panično in ne pokaže strahu, le mirno ga vpraša, kaj sledi. Bridget je kompleksen filmski lik, ki je sicer izpostavljen fetišizaciji in je zagotovo do neke mere erotiziran objekt moškega pogleda, vendar to ne velja za celotno naracijo, to ni njena edina upodobitev.

10 UGOTOVITVE

Ženski liki v enajstih obravnavanih filmih so rezultat Tarantinovega filmskega sveta, njegovega posebnega veselja, kjer ima vsaka vloga svojo zgodovino, svoje povezave z drugimi liki in svojo usodo. Kar nas na tej točki zanima, je, kako je ta ženski lik reprezentiran, tj. ali je še prisotna stereotipna obravnava ženskih vlog ali pa lahko govorimo o junakinjah, osvobojenih patriarhalne dominacije in represivnih podob klasične hollywoodske naracije.

Navkljub vidnim neenakostim v današnjem filmskem svetu smo daleč od časov, ko je nastal izraz *film za ženske* (angl. *chick flick*), ki je takrat – 30., 40. leta dvajsetega stoletja – predstavljal posebno obliko zgodb o ženskah in za ženske. Ženske, ki so imele v tistih časih zelo omejene izbire v življenju; iskanje ljubezni in poroka je bila pravzaprav njihova edina kariera, so bile na ta način prikazane tudi v filmu. Podrejene svojim moškim soigralcem delujejo le kot nasprotje moškim aktivnim junakom. Če se ženski lik že upira tovrstnemu redu, potem je za to zagotovo v neki obliki kaznovan; če je bila na primer ženska v filmski zgodbi zaposlena, se je na koncu temu skoraj zagotovo odrekla in se poročila, saj je to njeno pravo poslanstvo. Ali pa je bila vedno znova in znova kaznovana kot lik Bette Davis v *Jezebel* (1938) ali Katharine Hepburn v *Filadelfijski zgodbi* (1940).

Zato se zdi, da je danes, ko *chick flick* seveda še vedno obstaja v svoji modernizirani obliki, tako pomembno prikazovati ženske vloge v filmih kot aktivne, moškim enakovredne in osvobodjene stereotipnih predstav. Pomembno vlogo pri tem imajo akcijski filmi, ki so se z ženskami kot glavnimi protagonistkami razcveteli predvsem v devetdesetih letih prejšnjega stoletja in se nadaljevali v novo tisočletje. Prispevek Quentina Tarantina k tej reprezentaciji ni zanemarljiv.

Tarantino skozi svoje zgodbe predstavi kopico ženskih vlog. Prevladujoče značilnosti, ki pa veljajo za njegov ženski lik, so: ženske v Tarantinovih filmih so *pametne, zabavne in neodvisne*. Takšna je na primer Angela iz *Štirih sob*, ki se ne pusti verbalno poraziti moškim soigralcem, takšne so vse ženske vloge v *Ubila bom Billa* in zmagovalna skupina deklet iz *Smrtno varen*, ki izražajo veliko mero samostojnosti, zmagujejo v besednih in fizičnih dvobojih z moškimi liki ter se uspešno upirajo njihovi dominantnosti. Naslednje opredeljujoče karakteristike ženskih likov so njihova *drznost, podjetnost in umirjenost*. To predstavlja

Jackie Brown, ki povsem sama pretenta kopico moških junakov, da pride do svojega zastavljenega cilja. To velja tudi za Shosanno iz *Neslavnih barab*, saj jo njena pozicija načrtovalke poboja vrha Tretjega rajha nedvomno postavi v vlogo aktivne in drzne figure. Pa na primer Mia v *Šundu* in ženski liki iz *Štirih sob*. Izstopajoča pa je še *fizična dominantnost*. Najočitnejši je primer Beatrix Kiddo, maščevalne morilke, ki je na misiji pokončati vse, ki so jo izdali in prizadeli, vključno z nekdanjim ljubimcem in šefom Billom, ki zanjo predstavlja pozicijo moške nadvlade. Vendar je Beatrix morilka že od vsega začetka, to ne postane, ker jo prizadene moški, ki mu je zaupala. Ubijanje je njen poklic. Ni v položaju žrtve, ki se odloči maščevati, njena moč je že ves čas prisotna. Fizično dominantnost izražajo tudi Abernathy, Kim, Lee in Zoe v *Smrtno varen*, Jackie v *Jackie Brown*, Kate v *Od zore do mraka*, preostali ženski liki v *Ubila bom Billa*, deloma pa tudi Alabama iz *Prave stvari* in Mallory v *Rojena morilca*.

Morda se zdi, da gre v teh primerih za obrat stereotipnosti, torej zgolj zamenjavo stereotipnih moških in ženskih značilnosti, kjer bi ženski liki prevzeli moške karakteristike. Vendar zagotovo ni tako. Vsi zgoraj naštetih ženski liki so še vedno ženske vloge, niso maskularizirane do te mere, da bi bila njihova ženskost odsotna, nasprotno, njihova feminilnost je ves čas izpostavljena in prepoznavna. Zavedamo se, da gledamo ženske junakinje, obrata stereotipnosti ni, ker spol ni pomemben. Vloge so razdeljene po principu žrtev in zmagovalcev. *Zmagovalec je tisti, ki je fizično in psihično močnejši* in si s tem podredi žrtev. Tako kot to na prevladujoče fizičen naredi Beatrix ali pa na prevladujoče psihološki način Jackie. Diskriminacija pri Tarantinu tako ne izhaja iz predsodkov na podlagi spola, temveč *gre za diskriminacijo na temeljih fizične in mentalne moči*. In ker *ženske like definirajo izjemne telesne in osebnostne značilnosti*, so one večinoma v poziciji zmagovalk. Najbolj je to razvidno v *Ubila bom Billa*, sledijo *Jackie Brown*, *Smrtno varen* pa tudi *Neslavne barabe* in *Od mraka do zore*. V vseh primerih ženske junakinje na koncu zmagajo zaradi svoje moči, lastnih fizičnih in psihičnih zmožnosti, ki so superiorne poražencem. *Ženski liki so prav tako v večini primerov predvsem ženski liki*. Niso v prvi vrsti ženske in šele na podlagi tega posamezna vloga. *So junakinje v zgodbi*. Kot v primeru voznic avtomobilov v *Steklih psih*, Simone v *Jackie Brown*, tudi Beatrix je sprva ena izmed profesionalnih morilk Billove ekipe, dejstvo, da je ženska, je zato povsem nerelevantno, za lik Jackie je v zgodbi nepomembno, da je ženskega spola. Ko pa je enkrat razpoznavno, da je v vlogi ženska, potem se občinstvo tega zaveda, ženski lik se ne poskuša predstavljati kot neženski ali kot moški, vendar njen spol ni

osrednjega pomena za sam film. Vloga ni zgrajena zgolj na podlagi spola filmskega lika. *Zato ne moremo govoriti o obratu stereotipnosti.*

*Še vedno je prisotna stereotipna obravnava nekaterih ženskih likov. Te vloge se lahko interpretirajo kot omejujoče in zavajajoče. Ženske like predstavljajo kot šibke in podrejene moškemu junakom. To velja za primer Honey Bunny, Fabienne in Jody iz *Šunda*, deloma tudi za Mio in Alabama iz *Prave stvari* ter Vernito iz *Ubila bom Billa*. Za Mallory v *Rojena morilca*, Melanie v *Jackie Brown*, Shanno, Arlene, Jungle Julio in Pam v *Smrtno varen* ter Bridget v *Neslavnih barabah*. Tu je zanimiv vzorec med delujočim moškim pogledom in kaznijo, ki sledi. Namreč tisti liki, ki so izpostavljeni pogledu in prikazani na za ženske omejujoč način, ki se vedejo stereotipno ter ne izražajo ekonomske in emocionalne neodvisnosti, so praviloma podvrženi kazni, ki je lahko fizična poškodba ali smrt. Tiste pa, ki so stereotipnih vzorcev osvobojene, na koncu zasedejo zmagovalno pozicijo. Kot bi režiser želel kaznovati stereotipnost in nagraditi odmik od nje. Ta vzorec ponazarja tabela 10.1.*

Tabela 10.1: Povezanost filmskih vlog, reprezentacije in kazni v analiziranih filmih

FILM	VLOGA	REPREZENTACIJA	MOŠKI POGLED	KAZEN
<i>Stekli psi</i>	voznici avtomobilov	Prikaz žensk iz vsakdanjega življenja: spolno nestereotipne, neerotizirane.	Niso objekt moškega pogleda.	
	ženske v pogovorih moških protagonistov	Seksizem, tema za pogovor.	Zgolj omemba v začetnem dialogu prvega kadra, nerelevantno za zgodbo.	
<i>Prava stvar</i>	Alabama	Pasivna, naivna, romantična, podrejena moškemu protagonistu, obrat v reprezentaciji, ko izvrši umor: prevzem aktivnega nadzora.	Ni objekt moškega pogleda.	
<i>Šund</i>	Mia	Reprezentacija na podlagi filma noir, predstavlja nevarnost, grožnjo. Močan vizualni in erotični učinek za moške like in občinstvo, voajeristični objekt, fetišizacija.	Podvržena moškemu pogledu.	Prevelik odmerek heroína. Njena fizična reprezentacija se spremeni, postane nestereotipna, preživi.
	Honey Bunny, Fabienne in Jody	Otroškost, šibkost, neizpostavljen fizični videz.	Niso objekt moškega pogleda.	
<i>Rojena morilca</i>	Mallory	Pasivnost, podpora moškemu liku, neosvobojena.	Ni objekt moškega pogleda.	
<i>Štiri sobe – Mož iz Hollywooda</i>	Angela, Betty in Margaret	Resničen, nepoudarjen fizični videz, moč, nestereotipna »moška« zanimanja.	Niso objekt moškega pogleda.	

<i>Od zore do mraka</i>	Santania	Objektivizacija, erotizacija.	Podvržena moškemu pogledu.	Smrt.
	Kate	Pozicija zmagovalke, predstavlja žensko moč.	Ni objekt moškega pogleda.	
<i>Jackie Brown</i>	Melanie	Erotizacija, fetišizacija, predstavljena kot ikona.	Podvržena moškemu pogledu.	Smrt.
	Jackie Brown	Moč, neodvisnost, postfeministična reprezentacija – ženska moč.	Ni objekt moškega pogleda.	
<i>Ubila bom Billa</i>	Vernita Green	Sprva profesionalna morilka, nato gospodinja, reprezentacija idiličnega življenja. Nestereotipne karakteristike fizičnih zmogljivosti.	Ni objekt moškega pogleda.	Smrt.
	O-Ren Ishii	Moč, neodvisnost, nestereotipne karakteristike fizičnih zmogljivosti.	Pogledu izpostavljena v retrospektivnih kadrih o njeni preteklosti, kasneje ni več objekt pogleda.	Smrt.
	Elle Driver	Erotizacija in objektivizacija v začetnem segmentu. Nestereotipne karakteristike fizičnih zmogljivosti.	Delno izpostavljena pogledu.	Izgubi še preostalo oko.
	Gogo Yubari	Neodvisnost, moč, nestereotipne karakteristike fizičnih zmogljivosti.	Delno izpostavljena pogledu.	Smrt.
	Beatrix Kiddo	Moč, neodvisnost, izredne fizične in mentalne sposobnosti, predstavnica ženske moči.	Delno izpostavljena pogledu v pogovorih moških junakov.	
<i>Smrtno varen</i>	Shanna, Arlene, Jungle Julia in Pam	Objektivizacija, izrazita fetišizacija, voajerizem.	Podvržene moškemu pogledu.	Smrt.
	Abernathy, Kim, Lee in Zoe	Samostojnost, moč, fizične zmogljivosti.	Delno izpostavljene moškemu pogledu.	
<i>Neslavne barabe</i>	Shosanna Dreyfus	Neodvisnost, psihična moč.	Delno izpostavljena moškemu pogledu.	Smrt.
	Bridget von Hammersmark	Nevarna podoba, temelji na filmu noir, fetišizacija.	Podvržena moškemu pogledu.	Smrt.

Praviloma so liki, ki so izpostavljeni objektivizaciji moškega pogleda, kaznovani, največkrat s koncem življenja. To ne drži le v primeru Beatrix, ki je pogledu delno izpostavljena, in za Abernathy, Kim, Lee in Zoe, ki so prav tako delno podvržene moškemu pogledu. Ampak v obeh primerih gre za aktivne ženske like, ki so v vlogi maščevalk, torej tistih, ki dejansko izvršujejo kaznovanje in tudi ubijejo moške like, ki si jih želijo podrediti – Billa in Mika. Poseben je še primer Vernite, ki moškemu pogledu sicer ni izpostavljena, a je njena vloga vzorne gospodinjke kljub temu nagrajena s smrtjo. Vernita je pač ena izmed nekdanjih članov

morilske elite, ki jo mora Beatrix ubiti. V vseh ostalih situacijah je ženska stereotipnost, njena reprezentacija in posledično izpostavljenost moškemu pogledu sankcionirana, običajno s smrtjo (glej tabelo 10.1). *Obstaja torej korelacija med določenim tipom ženskih vlog – spolno stereotipnim vedenjem teh likov oziroma njihovo stereotipno reprezentacijo – izpostavljenostjo teh likov moškemu pogledu in kaznijo*, ki glede na psihoanalitično teorijo Laure Mulvey razreši tovrstno ambivalenco podobe ženske in njenega potencialno ogrožajočega pogleda. Kazen je ena od možnih rešitev, ženski lik je podvržen sadističnemu pogledu; ženska je kaznovana, ker je ženska, za svojo drugačnost, ta kazen je njeno razvrednotenje, pogosto v obliki smrti. Druga opcija je fetišistična skopofilija, torej transformacija ženskega lika v nekaj samo po sebi zadovoljujočega, v fetiš, v nenevarno. Fetišizacija je pri obravnavanih likih sicer pogosta, večinoma gre za bližnje kadre ženskih nog oziroma stopal, ki so, kot je Tarantino sam priznal, njegov fetiš, in so postali že zaščitni znak njegovih filmov. Kljub temu da se fetišistična skopofilija torej pojavlja, pa ne nastopa v vlogi sankcioniranja, je bolj odkrit režiserjev fetiš.

Vsekakor pa lahko govorimo o voajerizmu, ki se spremeni v sadistični pogled in preko katerega so ženske junakinje kaznovane, praviloma s smrtjo. Ta način je veliko bolj izstopajoč – liki, ki so reprezentirani stereotipno, ki so podvrženi pogledu, to praviloma plačajo z življenjem. To sicer sovпада s teorijo Mulveyeve, ampak zdi se, *kot da se tudi režiser te reprezentacije zaveda* in da povezava med pogledom in kaznijo ni zgolj naključna. Najbolj očiten primer tega sta skupini ženskih junakinj v *Smrtno varen*: prva skupina je predstavljena dokaj stereotipno in omejujoče, medtem ko je druga skupina osvobojena primeža patriarhalne dominacije. Članice iz prve skupine doleti brutalno nasilna smrt, ki jim jo zada nosilec pogleda Kaskader Mike. Druga skupina nasprotno ne le preživi, temveč se aktivno odzove na situacijo in nosilca pogleda sama pokonča. Spolno stereotipna pozicija je torej sankcionirana, liberalno osvobojena pa nagrajena. Podobno lahko trdimo tudi za razmerje med Melanie in Jackie v *Jackie Brown* ali za lik Beatrix in ostale ženske reprezentacije v *Ubila bom Billa*. Samostojnost in moč zmaga nad enoznačno in pričakovano predstavitvijo ženskega vedenja.

V večini primerov gre tako pri Tarantinu za ženske like, ki so reprezentirani spolno nestereotipno, *njegova obravnava ženskih junakinj je večinsko moškim enakovredna*. O izpostavljenosti *moškemu pogledu v pravem pomenu besede, lahko zares govorimo zgolj v primerih štirih filmov – Shanna, Arlene, Jungle Julia in Pam (Smrtno varen), Melanie (Jacke*

Brown), *Santonica (Od zore do mraka)* in *Mia (Šund)* – ostale, pogledu delno izpostavljene reprezentacije, se uravnotežijo z nasprotno nestereotipno in močno upodobitvijo. Spol za vlogo ni pomemben, to, da lik predstavlja ženska, za zgodbo ni relevantno, kljub temu da ves čas vemo, da gre za žensko junakinjo. Večinsko gre torej za osvoboditev od represivnih vlog, sicer značilnih za klasično hollywoodsko reprezentacijo. Od *Štirih sob* in likov Angele, Betty in Margaret dalje je pravzaprav v vsakem Tarantinovem filmu vsaj ena ženska vloga, ki ne podlega vzorcem patriarhalne dominacije, ki je spolno nestereotipna v tem, da reprezentira ženski lik kot močan, neodvisen, zabaven in inteligenten, praviloma pa je to dejansko *glavna junakinja zgodbe* – Kate (*Od zore do mraka*), Jackie Brown (*Jackie Brown*), Beatrix Kiddo (*Ubila bom Billa 1 in 2*), Abernathy, Kim, Lee in Zoe (*Smrtno varen*) ter Shosanna Dreyfus (*Neslavne barabe*).

Obravnava ženskih filmskih vlog v Tarantinovih filmih skozi prizmo ideologije spolnih razlik je torej razkrila:

- Reprezentacija ženskih vlog v filmografiji Quentina Tarantina *večinoma ni spolno stereotipna; njegove filmske junakinje so v pretežni meri osvobojene klasičnih patriarhalnih predstav o ženskih filmskih likih*. Res je, da je stereotipna obravnava še vedno prisotna, vendar gre v *prevladujoči meri za osvoboditev od represivnih vlog*, za like, ki niso podvrženi aktivnemu moškemu pogledu in so neobjektivizirani. *Ti liki so večinoma nosilci zgodbe*.
- Posebej izstopajoča je *povezava med stereotipno reprezentacijo nekaterih ženskih likov, delujočim moškim pogledom in kaznijo*, ki nudi rešitev nastale napetosti.
- *Tarantinov filmski svet obravnava diskriminacijo, razmerja moči, dominacije in podrejanja, vendar to ni diskriminacija na podlagi spola, pač pa na podlagi fizične in mentalne moči, ki ni spolno specifična*. Razdelitev filmskih vlog v večini primerov ni odvisna od spola, ta je za potek filmske zgodbe nepomemben. »Diskriminacija«, za katero bi lahko rekli, da obstaja, izvira iz delitve vlog na zmagovalce in žrtve: *zmagovalec zgodbe je psihično in fizično močnejši lik*, in ker je to v večini primerov *ženski lik*, so ženske junakinje v položaju končnih zmagovalk.
- *Ženska je prikazana najprej kot lik, kot vloga, ki jo v filmu igra, šele nato kot ženska*. Filmski liki so predvsem liki v zgodbi ne glede na njihov spol. Ta je za filmsko naracijo irelevanten. Ženske so upodobljene kot vloge, ki jih igrajo. Seveda ob tem vemo, da gre za ženski lik, vendar to ni njegova opredeljujoča lastnost. V prvi vrsti so,

kar v zgodbi predstavljajo, kot je bilo to prikazano na primeru *Steklih psov*, *Jackie Brown* in *Ubila bom Billa*, apliciramo pa lahko tudi na ostale filme in vloge.

- *Žensko pri Tarantinu definirajo izjemne telesne in osebnostne značilnosti.* Pozicija zmagovalke izhaja iz fizične in mentalne premoči, ki jo imajo junakinje nad moškimi liki. Od *Štirih sob* dalje jo poseduje vsaj ena ženska junakinja, predstavljena v filmu. Ta reprezentacija je za žensko kot gledalko v veliki meri osvobajajoča predvsem iz pozicije postfeministične teorije in predstavljanja ženskosti kot emancipatornega sredstva.

11 SKLEP

V nalogi sem preko feministične filmske teorije poskušala pokazati, da so ženski liki v filmih Quentina Tarantina večinoma obravnavani nestereotipno in da odstopajo od sicer za Hollywood značilne reprezentacije, kjer ženske junakinje zrcalijo patriarhalno dominacijo širše družbe. Namen naloge je bil prikaz ženskosti in družbene ideologije spola skozi globlje razumevanje filmskega opusa Quentina Tarantina.

Za slednje sem uporabila predvsem teorije moškega pogleda, t. i. *male gaze*, ki je predmet številnih feminističnih razprav in katerega glavna funkcija je prikazati žensko kot erotičen objekt tako za junake v filmu kot za moške gledalce v občinstvu. Kot relevantna pa se je izkazala tudi postfeministična reprezentacija v obdobju izražanja *ženske moči*. Torej širše družbeno sprejeta ženstvenost, ki jo filmske junakinje lahko izražajo kot emancipatorno, in ženskim likom tudi v akcijskem žanru ni več treba zgolj imitirati moškosti.

Moj sklep je, da se stereotipna reprezentacija pri Tarantinovih ženskih junakih sicer še vedno pojavlja, vendar je prototip njegovega ženskega lika tovrstnih omejujočih in enoznačnih predstav večinoma osvobojen. Ta tip ženske reprezentacije je močna, neodvisna, lepa, inteligentna in zabavna ženska. Ženski liki so v moškim enakovrednem položaju, njihov spol za vlogo ni pomemben, vendar ne gre za poenostavljen obrat stereotipnosti ali za zamenjavo moških in ženskih vlog, saj se ženske junakinje ne predstavljajo kot neženski ali celo maskularizirani liki. Svojo ženskost uporabljajo za emancipatorne namene, ohranjajo feminitetnost, vendar ne v zameno za moč. Moč pa večinoma izražajo ženski liki, ki so v glavni vlogah, kar njihovo pomembnost v hollywoodskem svetu pretežno moških glavnih vlog zgolj večja. Kot zanimiv fenomen se je pokazala korelacija med stereotipno reprezentacijo nekaterih ženskih likov, delujočim moškim pogledom in kaznijo, ki glede na teoretske nastavke to nastalo napetost razreši. Kljub obsežni rabi fetišizacije in znanemu Tarantinovemu oboževanju stopal Ume Thurman menim, da fetišistični skopofiliji večjega pomena v smislu razreševanja moškega strahu pred kastracijo ne moremo pripisovati. Gre zgolj za nekakšno režiserjevo muho, za njegov prepoznavni znak. Vsekakor pa je res, da obstaja vzorec podvrženosti pogledu in posledični kazni, ki skoraj v vseh obravnavanih primerih vodi v smrt junakinje. Gre za vloge, kjer se zdi, da so junakinje namenoma prikazane na stereotipen način, zato da so potem za to vedenje kaznovane, medtem ko je nasprotni pol, ki je obenem vedno reprezentiran iz nestereotipnega stališča, v poziciji nosilca moči in zmage. Ta vzorec pusti

vtis, da se Tarantino zaveda pomena reprezentacij, ki jih ustvarja, in da je ta povezava namerna. Na ta način lahko filme beremo skoraj kot nekakšno reklamiranje feminizma, ki pa ima za ženski del občinstva osvobajajočo funkcijo, saj jim ponuja možnost identifikacije s pozicijo moči, ki temelji na nestereotipnem in osvobojenem ženskem liku.

Učinek feminističnega boja so bili že od vsega začetka filmi z bolj osvobojenimi ženskimi reprezentacijami. Mnoge teoretičarke zgodnjega obdobja feminizma sicer zagotovo niso imele v mislih tega, kar s(m)o ženske do danes naredile s svojimi svoboščinami. To vključuje tudi področje kinematografije. Ampak zato je še toliko pomembnejše, da se nestereotipne in spolno osvobojene reprezentacije izpostavijo kot pozitivne ter da je njihov pomen za filmsko industrijo in širšo družbo prepoznan.

To, da so v filmu ženske, še ne pomeni, da gre za kakršen koli preboj, v tem ni še nič feminističnega. Vendar lahko v obravnavanih filmih že govorimo o vzorcu močnih žensk, ki ohranjajo svojo feminilnost kljub nenehnim grožnjam in nasilju, ki so mu izpostavljene. Obstajajo v pretežno moškem svetu, kjer so pravila delovanja postavili moški, one pa nenehno kršijo te zasidrane okvirje, ko so prisiljene vzeti situacijo v svoje roke in jo rešiti s pomočjo lastnega uma in fizičnih zmogljivosti. Niso nemočne, temveč se aktivno odzovejo na situacije, ki se jim predstavljajo. Branijo se pred moškimi (in tudi drugih ženskami), ki jih želijo tako ali drugače raniti. Obstajajo v moškem svetu. Tarantinova sposobnost ustvarjanja filmskih likov jih vodi skozi nevaren svet moške samozadostnosti, iz katerega pa konsistentno odidejo kot končne zmagovalke, saj je njihova fizična in psihološka premoč v kombinaciji z ženskostjo ključ do njihove resnične moči. Njihov videz je še vedno pomemben, še vedno so ženski liki, ampak ženski liki, ki jih ni strah nekaj krvi in umazanije.

Prav zaradi teh značilnosti je Tarantino eden izmed mojih najljubših režiserjev. Njegovi filmi imajo inteligentne in komične dialoge, narativna struktura je vedno izvirna, poleg tega pa v ospredje postavlja močne ženske like. Ostane splošni vtis, da Tarantino rad pripoveduje zgodbe o ženskah, da razume njihov položaj v družbi in jih zato postavi v pozicijo, kjer lahko fizično in psihološko obračunajo z moškimi, ki jih poskušajo na kakršen koli način zatirati.

12 LITERATURA

A Fist Full Of Westerns. 2012. *What is a Spaghetti Western?* Dostopno prek: <http://website.lineone.net/~braithwaitej/mainsite/overview/definition/definition.htm> (2. junij 2012).

BlackClassicMovies. 2012. *Blaxploitation Movies. 1970s Black Movies.* Dostopno prek: http://www.blackclassicmovies.com/Movie_Database/blaxploitation.html (2. junij 2012).

Box Office Mojo. 2012. *True Romance.* Dostopno prek: <http://boxofficemojo.com/movies/?id=trueromance.htm> (2. junij 2012).

Byars, Jackie in Eileen R. Meehan. 2003. Once in a Lifetime: Constructing »The Working Woman« Through Cable Narrowcasting. V *Gender, Race and Class in Media*, ur. Gail Dines in Jean M. Humez, 613–625. London: Sage.

Calvert, Sandra L., Tracy A. Kondla, Karen A. Ertel in Douglas S. Meisel. 2001. Young Adult's Perception and Memoires of a Televised Woman Hero. *Sex Roles* 45 (1–2). Dostopno prek: <http://business.highbeam.com/435388/article-1G1-81478073/young-adults-perceptions-and-memories-televised-woman> (10. april 2012).

Clarens, Carlos in Foster Hirsch. 1997. *Crime Movies. An Illustrated History of the Gangster Genre from D. W. Griffith to Pulp Fiction.* New York: Da Capo.

Clover, Carol J. 1987. Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film. *Representations* (20) *Special Issue: Misogyny, Misandry and Misanthropy.* Dostopno prek: <http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft809nb586&chunk.id=d0e4713&toc.id=d0e4713&brand=ucpress> (5. maj 2012).

Cook, Pam in Claire Johnston. 2000. The place of woman in the cinema of Raoul Walsh. Iz Raoul Walsh, ur. Phil Hardy, 93-10. Edinburgh: Edinburgh Film Festival (1974). V *The Film Studies Reader*, ur. Joanne Hollows, Peter Hutcings in Mark Janovich, 233–238. London: Hodder Education.

Cook, Pam in Mieke Bernink. 2004. *The Cinema Book. 2nd Edition*. London: British Film Institute.

Dawson, Jeffrey. 1995. *Quentin Tarantino: The Cinema of Cool*. New York in London: Applause.

Doanne, Mary Ann. 2000. Film and the Masquerade: Therorizing the Female Spectator. Iz: *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, 17–32. London: Routledge (1991). V *The Film Studies Reader*, ur. Joanne Hollows, Peter Hutchings in Mark Janovich, 248–256. London: Hodder Education.

Ebert, Roger. 1993. *True Romance*. Dostopno prek:
<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19930910/REVIEWS/309100304/1023> (2. junij 2012).

--- 1994. *Natural Born Killers*. Dostopno prek:
<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19940826/REVIEWS/408260302/1023> (2. junij 2012).

--- 1996. *From Dusk Till Dawn*. Dostopno prek:
<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19960119/REVIEWS/809249998> (2. junij 2012).

--- 1997. *Jackie Brown*. Dostopno prek:
<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?aid=/19971224/reviews/712240302/1023> (2. junij 2012).

--- 2004. *Kill Bill, Vol. 2*. Dostopno prek:
<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20040416/REVIEWS/404160301/1023> (2. junij 2012).

Erjavec, Karmen in Melita Poler Kovačič. 2007. *Kritična diskurzivna analiza novinarskih prispevkov*. Ljubljana: FDV.

Fraiman, Susan. 2003. *Cool Men and the Second Sex*. New York: Columbia University

Fuller, Graham. 1998. Answers First, Questions Later. V *Quentin Tarantino: Interviews*, ur. Gerard Peary, 49–66. Jackson: University Press of Mississippi.

Groth, Gary. 1997. A Dream of Perfect Reception: The Movies of Quentin Tarantino. V *Commodify Your Dissent: Salvos from The Baffler*, ur. Thomas Frank in Matt Weiland, 183–194. New York: W. W. Norton.

Hall, Stuart. 2003. *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London: SAGE.

Hall, Stuart. 2004. Delo reprezentacije. V *Medijska kultura: kako brati medijske tekste*, ur. Breda Luthar, Vida Zei in Hanno Hardt, 33–97. Ljubljana: Študentska založba.

Harris, Anita. 2004. *Future girl: Young Women in the Twenty-First Century*. New York: Routledge.

Harris, Mark H. 2012. *Slasher Movies 101*. Dostopno prek:
<http://horror.about.com/od/horormoviesubgenres/a/slashers.htm> (2. junij 2012).

Horror Movies. *The New Grindhouse Era*. Dostopno prek:
http://www.horror-movies.ca/horror_18041.html (2. junij 2012).

IMDb, Internet Movie Data Base. 2012a. *Reservoir Dogs*. Dostopno prek:
<http://www.imdb.com/title/tt0105236/> (2. maj 2012).

--- 2012b. *True Romance. Did You Know?* Dostopno prek:
<http://www.imdb.com/title/tt0108399/trivia> (2. maj 2012).

--- 2012c. *Natural Born Killers. Did You Know?* Dostopno prek:
<http://www.imdb.com/title/tt0110632/trivia> (2. junij 2012).

--- 2012č. *Pulp Fiction. Did You Know?* Dostopno prek;
<http://www.imdb.com/title/tt0110912/trivia> (2. junij 2012).

--- 2012d. *Kill Bill: Vol. 1. Did You Know?* Dostopno prek:
<http://www.imdb.com/title/tt0266697/trivia> (2. junij 2012).

--- 2012e. *Top 10 Jidaigeki*. Dostopno prek:
<http://www.imdb.com/list/-clAcWta6PY/> (2. junij 2012).

--- 2012f. *Best of Girl with Guns Movies*. Dostopno prek:
<http://www.imdb.com/list/26gxvr6a3IQ/> (2. junij 2012).

--- 2012g. *Best of Rape and Revenge Movies*. Dostopno prek:
http://www.imdb.com/list/AG_O12R_Qd8/ (2. junij 2012).

--- 2012h. *Jackie Brown. Did You Know?* Dostopno prek:
<http://www.imdb.com/title/tt0119396/trivia> (2. junij 2012).

Jeffords, Susan. 1993. The Big Switch: Hollywood Masculinity in the Nineties. V *Film Theory goes to the Movies*, ur. Jim Collins, Hillary Radner in Ava Preacher Collins, 196–209. New York: Routledge.

Kolker, Robert, 2000. *A Cinema of Loneliness: Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*. New York: Oxford University Press.

Lind, Rebecca Ann. 2004. *Race, Gender, Media. Considering diversity across audiences, content and producers*. Boston: Pearson/Allyn and Bacon.

Modleski, Tania. 1988. *The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory*. London: Routledge.

Mulvey, Laura. 1981. Afterthoughts on »Visual Pleasure and Narrative Cinema« inspired by *Duel in the Sun* *Frameworks* 6 (13). Dostopno prek:
<http://afc-theliterature.blogspot.com/2007/07/afterthoughts-on-visual-pleasure-and.html> (5. maj 2012).

Mulvey, Laura. 2000. Visual Pleasure and Narrative Cinema. Iz *Screen* 16 (3), 6–18 (1975). V *The Film Studies Reader*, ur. Joanne Hollows, Peter Hutchings in Mark Janovich, 238–248. London: Hodder Education.

Nelmes, Jill. 2004. *An Introduction to Film Studies*. London: Routledge.

O'Brien, Geoffrey. 1994. Pulp Fanatastic. Quentin Trantino's Pulp Fiction. *Filmmaker. The Magazine of Independent Film*. Dostopno prek:
<http://filmmakermagazine.com/issues/summer1994/pulp.php> (2. junij 2012).

Pratt, Mary K. 2011. *How to Analyze the films of Quentin Tarantino*. North Mankato, Minnesota: ABDO .

- Richardson, Diane. 2008. Conceptualizing Gender. V *Introducing Gender and Women's Studies*, ur. Diane Richardson in Victoria Robinson, 3–20. London: Palgrave.
- Riordan, Ellen. 2004. A Feminist Political Economic Analysis of Crouching Tiger, Hidden Dragon. V *Women and Media. International Perspectives*, ur. Karen Ross in Carolyn M. Byerly, 81–105. Oxford: Blackwell Publishing.
- RottenTomatoes. 2012a. *A Hundred Years of Heist Film. Revisiting the genre one decade at a time*. Dostopno prek:
http://www.rottentomatoes.com/m/1207149taking_of_pelham_1_2_3/news/1825803/a_hundred_years_of_heist_films/ (2. junij 2012).
- RottenTomatoes. 2012b. *Death Proof* (2007). Dostopno prek:
http://www.rottentomatoes.com/m/death_proof/ (4. junij 2012).
- Siskel & Ebert *At the Movies: The Tarantino Generation*. Dostopno prek:
<http://www.youtube.com/watch?v=IGyADDahm54> (2. junij 2012).
- Smelik, Anneke. 1999. *The Feminist Film Theory*. Dostopno prek:
http://mlhopps.faculty.tcnj.edu/feminist_film_theory,Anneke%20Smelik.htm (10. maj 2012).
- Smiljanić, Zoran. 2009. 46 obrazov Quentina Tarantina. *Ekran* september 2009 (XLVI): 30–34.
- Spitz, Mark. 2008. True Romance: 15 Years Later. *Maxim*. 25. april. Dostopno prek:
<http://www.maxim.com/movies/true-romance-15-years-later> (2. junij 2012).
- Stanković, Peter. 2002. Kulturne študije: pregled zgodovine, teorije in metod. V *Cooltura. Uvod v kulturne študije*, ur. Aleš Debeljak, Peter Stanković, Gregor Tomc in Mitja Velikonja, 11–70. Ljubljana: Študentska založba.
- Stankovič, Peter. 2005. *Rdeči trakovi. Reprezentacija v slovenskem partizanskem filmu*. Ljubljana: FDV.
- Stone, Alan A. 1995. Pulp Fiction. *Boston Review. A political and Literary Forum*, april/maj 1995. Dostopno prek:
<http://bostonreview.net/BR20.2/stone.html> (2. Junij 2012).

Štefančič jr., Marcel. 2003. Ubila bom Billa I. *Mladina* 47. Dostopno prek: <http://www.mladina.si/98875/ubila-bom-billa-i/> (4. junij 2012).

Štefančič jr., Marcel. 2009. Neslavne barabe. *Mladina* 33. Dostopno prek: <http://www.mladina.si/48045/neslavne-barabe/> (4. junij 2012).

Švab, Alenka. 2002. »Divided We Stand« – teme in dileme študij spolov. V *Cooltura. Uvod v kulturne študije*, ur. Aleš Debeljak, Peter Stanković, Gregor Tomc in Mitja Velikonja, 195–211. Ljubljana: Študentska založba.

Talbot, Mary. 2003. Gender Stereotypes: Reproduction and Challenge. V *The Handbook of Language and Gender*, ur. Janet Holmes in Miriam Meyerhoff, 468–487. Malden: Blackwell Publishing.

The Academy of Motion Picture of Arts and Sciences. 2012. *Nominees and Winners for the 82nd Academy Awards*. Dostopno prek: <http://www.oscars.org/awards/academyawards/82/nominees.html> (23. maj 2012) .

Vidmar, Ksenija H. 2001. Ponavljanje pogleda. Ženski žanri v preseku množične kulture. V *Ženski žanri. Spol in množično občinstvo v sodobni kulturi*, ur. Ksenija H. Vidmar, 11–43. Ljubljana: ISH – Fakulteta za podiplomski humanistični študij.

Walker, Andrew. 2004. Faces of the week. *BBC News*, 14. maj. Dostopno prek: http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/magazine/3712013.stm (23. maj 2012).

Wuxiapedia. 2012. *What is Wuxia?* Dostopno prek: <http://wuxiapedia.com/About/The-Wuxia-genre/What-is-Wuxia> (2. junij 2012).

Yahoo! Movies. 2012. *Quentin Tarantino. Biography*. Dostopno prek: <http://movies.yahoo.com/person/quentintarantino/biography.html> (23. maj 2012).

PRILOGA: Seznam obravnavanih filmov

- Stekli psi (Reservoir Dogs), 1992
- Prava stvar (True Romance), 1993
- Šund (Pulp Fiction), 1994
- Rojena morilca (Natural Born Killers), 1994
- Štiri Sobe – Mož iz Hollywooda (Four Rooms – The Man From Hollywood), 1995
- Od zore do mraka (From Dusk Till Dawn), 1996
- Jackie Brown (Jackie Brown), 1997
- Ubila bom Billa 1 (Kill Bill: Vol. 1), 2003
- Ubila bom Billa 2 (Kill Bill: Vol. 2), 2004
- Smrtno varen (Death Proof), 2007
- Neslavne barabe (Inglorious Basterds), 2009