

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Pija Svetec

Reprezentacija žensk v akcijskih filmih

Magistrsko delo

Ljubljana, 2016

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Pija Svetec

Mentor: red. prof. dr. Peter Stanković

Reprezentacija žensk v akcijskih filmih

Magistrsko delo

Ljubljana, 2016

*Hvala mentorju, red. prof. dr. Peter Stankoviću,
za odzivnost in koristne napotke pri izdelavi tega dela.*

*In hvala mami in atu,
ker sta vedno verjela vame in me podpirala.*

Reprezentacija žensk v akcijskih filmih

Vloga žensk v družbi se skozi čas spreminja. Na spremembe vplivajo tudi množični mediji in s tem filmi, ki so postali ena izmed najbolj priljubljenih oblik zabave oziroma preživljanja prostega časa. Kako so v filmih reprezentirane osebe, vpliva na to, kako jih dojemamo v resničnem svetu, zato me je v magistrskem delu zanimalo, ali hollywoodski filmi sledijo spremembam v družbi in na kakšen način predstavljajo ženske like. Akcijski žanr sem izbrala, ker velja za enega izmed najbolj uspešnih in priljubljenih filmskih žanrov. Filme pa sem obravnavala iz vidika, ene od danes v kulturnih študijah najbolj uporabljenih perspektiv, analize reprezentacije. V magistrskem delu me je zanimalo, ali v sodobnih hollywoodskih akcijskih filmih (še vedno) prevladujejo moški junaki in na kakšen način so reprezentirani ženski liki. Prvi del vključuje pregled temeljnih teorij reprezentacije, stereotipov, družbene konstrukcije spola in feministične filmske teorije ter pregled zgodovine filmskih ženskih likov in nekaterih obstoječih analiz, ki so pod drobnogled vzele ženske v akcijskih filmih. Drugi del naloge predstavlja tekstualno analizo devetih akcijskih filmov in predstavitev ženskih likov v njih. V magistrskem delu ugotavljam, da so ženski liki v akcijskih filmih precej različni, od stereotipiziranih pasivnih žensk, ki so v romantičnem razmerju z glavnim junakom, do močnih samostojnih junakinj, ki rešujejo moške (in ne obratno). Kljub temu da nekatere junakinje nasprotujejo mitskim podobam, pa je njihova ženskost, na takšen ali drugačen način, še vedno poudarjena.

Ključne besede: akcijski film, feminizem, reprezentacija, ženske, spol.

Representation of women in action films

The role of women in society has changed with time. Mass media and movies, which became one of the most popular free time activities, have the power to change the image of women. The way women are represented in movies reflects on how we see them in real life. In my thesis I was researching if Hollywood movies follow changes in society and how women are represented in films. I focused on action movies because this genre is one of the most popular and successful film genres. In my analysis I used one of the most common perspectives in cultural studies, this is representation theory. I was researching if men (still) prevail in contemporary Hollywood action movies and how are women characters represented. The first part of my thesis consist of theory of representation, stereotypes, social construction of gender, feminist film theory, history of female movie characters and some existing research about women in action movies. The second part represents content analysis of nine action movies and explains how women are portrayed in this movies. My thesis is that there are a lot of different women characters in action films – from stereotyped passive women, who are in a romantic relationship with men, to powerful heroines, who rescue men and not vice versa. Some female heroines oppose myths about women but most of them are still represented in a feminine way.

Key words: action film, feminism, representation, women, gender.

Kazalo vsebine

1 UVOD	5
2 REPREZENTACIJA	7
3 STEREOTIPI	13
3.1 Seksizem.....	15
3.1.1 Biološki in družben spol	15
4 MITSKE PODOBE ŽENSK	17
4.1 Mit o delitvi po spolu in materinstvu	18
4.2 Mit o lepoti	19
5 REPREZENTACIJA ŽENSK	21
5.1 Medijska podoba žensk	22
5.2 Reprezentacija žensk v hollywoodskih filmih	23
5.2.1 Ženske nemih filmov	23
5.2.2 Neumne blondinke in femme fatale.....	24
5.2.3 Od delavke do kapitalistične gospodinje	25
5.2.4 Vesterni ali filmi o moških za moške.....	26
5.2.5 Dekle, ki preživi	26
5.2.6 Ženski chick flick filmi.....	27
5.2.7 Rojstvo blockbusterjev	28
5.2.8 Super ženske in zabavno očetovstvo	29
5.2.9 Ženske v številkah	30
5.2.10 Ženske kot spolni objekti.....	32
6 FEMINISTIČNE FILMSKE TEORIJE	33
6.1 Ženske v akcijskih filmih	40
7 METODOLOGIJA IN VZOREC.....	45
7.1 Izbor filmov	48
7.1.1 Akcijski filmi	49
8 ANALIZA	51
8.1 Iron Man 3	52
8.2 Igre lakote: Kruto maščevanje.....	55
8.3 Hitri in drzni 6	59
8.4 Transformerji: Doba izumrtja	62
8.5 Varuhi galaksije	64
8.6 Zlohotnica.....	67
8.7 Vojna zvezd: Sila se prebuja.....	70
8.8 Jurski svet.....	72
8.9 Hitri in drzni 7	77
9 UGOTOVITVE.....	80
9.1 Test Bechdelove.....	81
9.2 Matere/skrbnice	81
9.3 Ženske v romantičnem razmerju z moškim	83
9.4 Sodobna dama v težavah proti junakinji	84
9.5 Telesa, postavljena na ogled	85
9.6 Ženske v boju	86
9.7 Ključne ugotovitve	87
10 SKLEP	90
11 LITERATURA	91

1 UVOD

Prva stvar, ki bodočega starša zanima (poleg zdravja), je, katerega spola je otrok. Glede na to, ali je fantek ali punčka (pri čemer obstajajo tudi nekatere izjeme), je treba sobo primerno pobarvati v modro ali rožnato pa čeprav biološki spol (angl. *sex*), ki ga določajo spolni organi, nikakor ni povezan s tem, katera barva je všeč deklicam in dečkom. Spol je tako prva stvar, ki nas določa in nam že v zibelko polaga različna sporočila, glede na to, ali smo se rodili kot deklica ali deček. Kot je zapisala francoska teoretičarka Simone de Beauvoir (1999, 15): »Ženska se ne rodi kot ženska: ženska to postane.« Pri tem je mislila na družbeni spol (angl. *gender*), ki se ga naučimo skozi procese socializacije, pri čemer ima v zgodnjem otroštvu najpomembnejšo vlogo družina, kasneje pa predvsem prijatelji, vzgojne ustanove in množični mediji, med katere prištevamo tudi filme.

Spolne identitete so konstrukti, ki nastanejo v različnih diskurzih, tekstih, reprezentacijah. Konstrukcijo moškost in ženskost je tako mogoče preučevati tudi prek filmov, ki veljajo za najbolj množično in najbolj priljubljeno umetnost današnjega časa. Televizija je postala del vsakdana, kinodvorane ne vrtijo le enega, ampak več filmov na dan, internet pa ponuja možnost, da si ljudje kadarkoli in kjerkoli ogledajo karkoli želijo. Pri tem obstaja občutek, da lahko vsak posameznik sam izbira med široko množico filmov, v resnici pa gre za bolj ali manj enolično izbiro – za filme zahodne popularne kulture oziroma hollywoodske produkcije, ki delujejo v skladu z obstoječo družbeno ideologijo in političnim sistemom. Ti filmi producirajo in reproducirajo kolektivne spomine, želje in strahove ter tako opravljajo podobno funkcijo, kot so jo miti stoletja prej.

Ženski liki so bili v preteklosti v filmih večinoma predstavljeni v podrejenem položaju glede na moške like, v skladu z vrednotami patriarhalne družbe. Ženske so bile ponižne žene in gospodinje, katerih edina 'kariera' je bila poroka in družina. Filmi klasičnega Hollywooda so se osredotočali na moškega protagonista, močnega in neuničljivega rešitelja, ženske pa so bile pasivne, ranljive in odvisne od moškega. Kadar je šlo za močno in odločno žensko, je bila ta na koncu kaznovana, oziroma se je spremenila v gospodinjo, ali pa prikazana kot projekcija moških spolnih fantazij. V današnjem filmskem svetu smo daleč od časov tradicionalnega prikazovanja žensk, kljub temu pa le redko prevzamejo vlogo glavne junakinje. Res je, da prodirajo v sfere, ki so bile nekoč za ženske strogo zaprte, le redko pa so aktivne nosilke akcije. Še vedno gre večinoma za pasivne, neodločne like, ki v določenem trenutku potrebujejo moškega junaka, da jih reši, ali pa so od moškega čustveno, finančno ali kako drugače odvisne. Prav tako so ženske v filmih vedno brežhibno urejene, običajno oblečene v zapeljiva oblačila in podvržene moškemu pogledu (Mulvey 1975; Macdonald

1995; Gauntlett 2002).

Filmi ponujajo neko 'naravno' podobo ženskosti in moškosti, s čimer naturalizirajo ženske in moške spolne vloge v določeni kulturi. Zaradi velike priljubljenosti in širokega kroga gledalcev ni vseeno, kakšne podobe filmi konstruirajo, saj vplivajo na to, kako ženske in moške dojemamo v resničnem svetu (Nelmes 2004; Turner 2004; Hooks 2009). V pričujočem magistrskem delu me zanima reprezentacija ženskih likov v sodobnih hollywoodskih filmih. Ugotavljam, ali so ženske reprezentirane na patriarhalen način, oziroma ali so ženski liki predstavljeni stereotipno. Pri tem sem se osredotočila na akcijske filme (Marshall 1996; Cook 2007; Grant 2007), saj akcija velja za enega najbolj priljubljenih žanrov – zgovoren je že podatek, da je med prvimi desetimi filmi z največjim svetovnim zaslužkom, kar sedem akcijskih filmov (filmsite.org 2016). V nalogi preučujem filme v obdobju med letoma 2013 in 2015, in sicer najbolj uspešne akcijske filme iz leta 2013 (*Iron Man 3*, *Igre lakote: Kruto maščevanje*, *Hitri in drzni 6*), leta 2014 (*Transformerji: Doba izumrtja*, *Varuhi galaksije*, *Zlohotnica*) in leta 2015 (*Vojna zvezd: Sila se prebuja*, *Jurski svet*, *Hitri in drzni 7*). Med akcijske filme sem prištela tiste, ki imajo pod žanrsko oznako na spletni strani The Internet Movie Database (imdb 2016) ali Kolosejevi spletni strani (kolosej.si 2016) zapisano akcija (sem spadajo akcijska pustolovščina, akcijska znanstvena fantastika, akcijska drama, akcijski triler ...). Uspešnost filma pa sem povezala z zaslužkom, ki so ga prejeli s predvajanjem v kinematografih po svetu (boxofficemojo 2016).

Filme obravnavam »z vidika ene od danes v kulturnih (ter filmskih) študijah najbolj uporabljenih perspektiv, analize reprezentacije« (Stankovič 2005, 346), opiram pa se tudi na teoretične predpostavke, ki so jih razvile feministične filmske teoretičarke (Claire Johnston, Laura Mulvey, Mary Ann Doane, Gertrud Koch, Calor Clover). Magistrsko delo je tako razdeljeno na dva sklopa, teoretičnega in empiričnega. V prvem delu se osredotoča na obrazložitev teoretičnih terminov in konceptov, ki so nujni za razumevanje izbrane teme. Najprej predstavim pojem reprezentacije. Gre za pomemben del procesa, v katerem nastajajo pomeni, ki se izmenjujejo med pripadniki določene kulture. Ta proces se dogaja z uporabo jezika, znakov in podob, ki reprezentirajo določene stvari. Velik vpliv pri produkciji pomenov pa imajo danes množični mediji, med katere uvrščamo tudi filme (Fiske 2004; Hall 2004; Storey 2005; Stankovič 2005). Nato sledijo razlaga stereotipov in seksizma (Ule 1997; Lippmann 1999; Praprotnik 1999; Jogan 2001; Švab 2002), mitske podobe žensk (Wolf 1992; Macdonald 1995; Oakley 2000), reprezentacija žensk v medijih in hollywoodskih filmih (Slapšak 2000; Gledhill 2007a; Brown 2011) ter poglavje o feministični filmski teoriji (Mulvey 2001; Vidmar 2001; Stankovič 2002; Smelik 2007; Dutt 2014). V drugem, analitičnem delu sledi analiza filmov. Na kratko opredelim pojem akcijskega žanra in filme, ki sem

jih izbrala, podam ugotovitve analize za vsak film posebej, na koncu pa sledi zaključni del, v katerem pogledam celotno sliko in podam tipologijo žensk (*če bo mogoče*), ki se najpogosteje pojavljajo v akcijskih filmih.

Cilj naloge je dognati, ali so ženski liki obravnavani stereotipno, ali so osvobojeni idej patriarhalne dominacije. Moje raziskovalno vprašanje je: **Kako so ženske reprezentirane v sodobnih hollywoodskih akcijskih filmih?** Namen magistrske naloge pa je ugotoviti:

- Kolikšen je delež žensk, ki nastopajo v akcijskih filmih (glavne in stranske vloge)?
- Koliko jih prestane test Bechdelove?
- Kakšne vloge imajo ženske v akcijskih filmih (so matere, zapeljivke, junakinje)?
- Kako so ženski liki vizualno predstavljeni?
- Ali akcijski filmi ženske enoznačno predstavljajo kot šibkejši spol? So pasivne, krhke in odvisne od moških, ali lahko najdemo tudi ženske like, ki so aktivni, samozavestni in enakovredni moškim likom?
- Kakšne tipe ženske nam ponujajo akcijski filmi?

Rezultatov mojega magistrskega dela zaradi omejenega obsega analize filmov ne moremo posplošiti na vse sodobne hollywoodske filme, kljub temu, da jih producira le peščica studiev in tako večjih odstopanj ne gre pričakovati. Povzetek, ki sem ga pripravila na koncu magistrskega dela, se tako nanaša le na analiziranih devet filmov, za podajanje tez o splošnem trendu prikazovanja žensk v akcijskih filmih, pa bi jih morala analizirati mnogo več.

2 REPREZENTACIJA

»Povezava med 'stvarmi', koncepti in znaki je bistvena pri proizvodnji pomena v jeziku. Proces, ki te tri elemente povezuje, imenujemo 'reprezentacija'« (Hall 2004, 39).

Reprezentacija je eden najpomembnejših konceptov v kulturnih študijah. Teoretski okvir, ki stoji v ozadju reprezentacije, je poststrukturalizem (oziroma konstruktivizem), ki temelji na delih francoskih teoretikov, kot sta Michael Foucault in Jacques Derrida. Ideje poststrukturalistov je v kulturne študije vpeljal Stuart Hall (1932–2014), eden izmed najvplivnejših predstavnikov britanskih kulturnih študij, ki je zaslužen za to, da so v ospredje prišla vprašanja rase, etničnosti in manjšin (Hardt 2004, 23). Poststrukturalisti so prekinili tradicijo razumevanja družbe kot objektivnega dejstva in trdijo, da je družba v resnici sestavljena iz množice diskurzov, ki pomene

šele konstruirajo. Stvari tako same po sebi nimajo pomena, ampak ga dobijo šele skozi proces reprezentacije. Pri tem ne gre za zanikanje, da stvari kot take obstajajo, vendar pa so nam dostopne šele prek diskurzov (Stankovič 2005, 248). Pomen stvari pa ni neka naravna in nespremenljiva stvar, je odvisen od časa in kulture ter odprt za spremembe, ki se dogajajo skladno s spremembami družbenih moči (Storey 2005, 6).

K Hallu in francoskim poststrukturalistom se še vrnem, začenjam pa s kratkim pregledom zgodovine kulturnih študij, ki pomaga pri razumevanju nekaterih konceptov, pomembnih za pričujoče magistrsko delo. V 20-tih in 30-tih letih 20. stoletja, se je iz idej britanskih literarnih kritikov 19. stoletja, kot sta Thomas Carlyle in Matthew Arnold, razvila intelektualna smer leavisovstvo, ki je ime dobila po avtorju Franku Raymondu Leavisu. Po mnenju leavisovcev je za popularno kulturo značilna množična proizvodnja za množično občinstvo ter trivialna in nezahtevna vsebina, kar pomeni, da se občinstvu prilagaja, namesto, da bi ga povzdigovala (za razliko od klasične visoke umetnosti). Pravijo, da pri množični kulturi, kot sami slabšalno označijo popularno kulturo, ne gre za avtorjevo lastno izkušnjo, ampak je njen namen predvsem služenje denarja (Stankovič 2002a, 14–15). Zgodnji kulturologi so v veliki meri sledili tem predpostavkam, vendar so uspeli preseči kulturni elitizem, ki je povečeval klasično umetnost in zavračal vse popularno. Eden izmed teh je bil Richard Hoggart, ki je leta 1964 na Birminghamski univerzi ustanovil *Center za preučevanje sodobne kulture* (Centre for Contemporary Cultural Studies), ki velja za osrednje mesto nastanka in širitve sodobnih kulturnih študij.¹ Hoggart je prvi naredil pomemben odmik od klasičnih britanskih literarnih kritikov ter v svojem delu *Uporaba pismenosti* pokazal povezanost popularne kulture in posameznikovega življenja (Stankovič 2002a, 15–19).

/.../ kultura ni nekaj, kar bi stalo izven oziroma nad vsakdanjim življenjem (kot so predpostavljali britanski literarni kritiki prejšnjih generacij), temveč nekaj, kar je v samem temelju vezano na vsakdanje prakse določene skupnosti ljudi. Kultura neke skupnosti izhaja iz življenja te skupnosti. Izhajajoč iz tega pa je nemogoče obsojati določeno kulturo kot manjvredno, saj je znotraj skupnosti, kjer je nastala, povsem legitimna. Je enkraten in avtentičen izraz vrednot, občutij in izkušenj neke skupine ljudi /.../ (Stankovič 2002a, 19).

Hoggart s povezovanjem kulture in socialnega konteksta naredi pomemben premik od klasičnega elitističnega k bolj antropološkemu pogledu na kulturo. Njegov sodobnik Raymond Williams pa je naredil še korak naprej in oblikoval prve marksistične nastavke v smislu, da kulture posamezne družbe ne moremo obravnavati ločeno od njene ekonomske organizacije. Pri tem so bile za

1 Hoggart je v Center za preučevanje sodobne kulture povabil tudi Halla, ki je bil nekaj let celo direktor centa.

Williamsa bolj kot klasičen marksizem Karla Marxa² zanimive marksistične ideje Antonia Gramscija, ki je s konceptom hegemonije pojasnil, kako vladajoči razred ohranja družbeno kontrolo. Popularno kulturo je imenoval za prostor produkcije in reprodukcije hegemonije oziroma nadvlade ene družbene skupine nad drugo ter s tem povezane produkcije družbene neenakosti med spoloma, razredi, rasami ... (Storey 2005, 3–4). Ključno vlogo pri (re)produkciji družbene moči ima ideologija, ki se ne vzpostavi z nasiljem nad podrejenimi, ampak s strinjanjem, saj podrejene skupine nazore vladajočih skupin sprejmejo kot samoumevne. Produkcija strinjanja pomeni, »/.../ da polje kulture v resnici nikoli ni ideološko povsem homogen prostor, temveč prostor poln različnih silnic, ideoloških konstruktov, bojov, zavezništev in podobno« (Stankovič 2002a, 25). Kulturna dominacija je tako ves čas negotova in se mora za svojo nadvlado boriti. Gramscijevo razumevanje ideologije pa pušča tudi prostor za delovanje kreativnih posameznikov, kar pomeni, da vedno obstaja možnost za nastanek proti-ideologije (Stankovič 2002a, 24–25). Vpeljava hegemonije v kulturne študije je sprožila premik v razumevanju koncepta popularne kulture. Za razliko od klasičnega razmišljanja, da je popularna kultura zgolj komercialni produkt kapitalistične industrije, katere namen je dobiček in ohranjanje družbene moči, oziroma druge skrajnosti, da je popularna kultura neke vrste glas ljudstva, ki jo proizvajajo delavski razred in subkulture, Gramsci pravi, da gre za mešanje teh nasprotnih sil 'od zgoraj' in 'od spodaj' (Storey 2005, 3–4). S tem tudi pove, da popularne kulture ne gre že vnaprej opredeliti kot sredstvo ideološke podreditve množic, ampak je treba vsakič sproti preveriti, v kolikšni meri podpira hegemonijo vladajočega razreda (Stankovič 2002a, 26).

Antropološki premik k razumevanju kulture kot nečesa, kar nenehno nastaja v procesu interakcij med ljudmi v skupnosti, in Gramscijeva teorija sta v veliki meri prispevala k prekinitvi britanske elitistične literarne kritike in usmerila kulturologe k drugačnemu razmišljanju. V 70-tih letih je tako sledil nov premik v kulturnih študijah, poimenovan strukturalizem – (francoska) teoretska šola, ki izhaja iz idej jezikoslovca Ferdinanda de Saussurja. Ta švicarski lingvist jezik razume kot sistem znakov, pri tem pa znak razdeli na dve enoti – označevalec (besede) in označenec (koncepti oziroma ideje v naši glavi). Odnosi med označevalci in označenci niso naravni, ampak kot pravi Saussure, je jezik »/.../ kulturno proizveden, dinamičen in precej arbitraren splet diferenc« (Stankovič 2002a,

2 Marksizem je filozofska smer, ki izhaja iz razmišljanja Karla Marxa (1818-1883). Ta je trdil, da je za razumevanje družbe ključna analiza dela, ki pa je vedno organizirano tako, da določen del ljudi (lastniki sužnjev, fevdalci, kapitalisti) živi na račun tega, da si privaja rezultate dela drugih ljudi (sužnji, tlačani, delavci). Na podlagi teh delitev je Marx ustvaril pojem družbenih razredov. Rešitev neenakosti vidi v revoluciji, ki jo bodo pripravili delavci, ko bodo spoznali nepravilnost kapitalizma in ga zamenjali z (po njegovem mnenju) boljšo družbeno ureditvijo, komunizmom. Marx je prvi pokazal, da ekonomija bistveno vpliva na družbo in posledično tudi kulturo. Pri tem poudarja, da je vladajoči razred tisti, ki določa družbene vrednote, mišljenje in ideje (Stankovič 2002a, 21-22).

30). Tako različni jeziki svet reprezentirajo na različne načine in v različnih kulturah so stvarjem lahko pripisani različni pomeni. Če bi za vse jezike veljala neka univerzalna pravila, bi bilo prevajanje dosti lažje, saj bi le eno besedo nadomestili z drugo, pomen pa bi ostal enak. Ker pa se naše miselne predstave razlikujejo, lahko na primer angleški glagol *mature* v slovenščino prevedemo kot *odraščati*, *starati se*, *(do)zoreti*, *zapasti* ali *razviti se*, odvisno od konteksta (Stankovič 2002a, 29). Tudi pripadniki istega jezika oziroma kulture morajo upoštevati določena skupna pravila (*kode*), če želijo smiselno in razumljivo komunicirati med sabo. Saussure sicer pravi, da je komunikacija dejanje posameznega avtorja, ki lahko izreče karkoli, vendar mora, če želi, da ga drugi razumejo, pri tem upoštevati pravila jezika. Jezik je tako v svojem bistvu družben pojav in ne stvar posameznika (Hall 2004, 53–54).

Pomembnejši avtorji strukturalizma, ki so razvijali Saussurjeve ideje, so Louis Hjelmslev, Umberto Eco in Claude Levi–Strauss. Za analizo popularne kulture pa je še posebej pomembna posebna veja strukturalizma – semiotika, ki preučuje kulturo kot neke vrste jezik. Saussure je (samo) predvidel, da bi lahko strukturalistična lingvistična načela prenesli na kulturo, saj tako kot besede tudi različne kulturne prakse nosijo različne pomene (na primer klasična glasba pomeni prefinjenost) in jih lahko obravnavamo kot zanke. Ključni avtor semiotike Roland Barthes (1915–1980) pa je te ideje dejansko prenesel na kulturo ter pri tem pisane in govorjene tekste nadomestil s teksti popularne kulture, kamor spadajo tudi filmi, moda, šport, glasba ... (Hardt 2002, 352). Saussurjeva koncepta označevalca in označenca je popeljal na višjo raven. Ugotovil je, »/.../ da v kulturi specifična srečanja označevalcev in označencev tvorijo znake, ki lahko na naslednji, bolj abstraktni ravni kulturnih pomenov, predstavljajo nov označevalec« (Stankovič 2002a, 34). Te dve ravni Barthes poimenuje denotacija in konotacija. Denotacija je dobessedna (opisna) raven pomena, o kateri se strinjajo vsi pripadniki neke kulture, konotacija pa je druga (ideološka) raven pomena, ki se povezuje z vrednotami, verovanji, stališči in ideologijo določene kulture. Naj predstavim to na primeru mode, natančneje na primeru kavbojk. Na prvi ravni kod poveže označevalec (določen kost tkanine, sešit na določen način) z označencem (našim miselnim konceptom kavbojk), kar pomeni, da smo ustvarili znak. Na drugi ravni pa se ta znak poveže s širšimi kulturnimi temami, koncepti ali pomeni (kavbojke povežemo s sproščenostjo, vsakdanjostjo, neformalnostjo) (Hall 2004, 59).³ V nadaljevanju Barthes konotacijo, se pravi drugo raven interpretiranja kulturnih pomenov, opredeli kot mitologijo. Trdi, da se »/.../ organizacija smisla na ravni konotacije ne dogaja kar tako,

3 Naj navedem še primer smiološke analize filma, glede na to, da se v magistrskem delu ukvarjam prav s tem. Denotacija pri filmu pokaže del realnosti, ki ga je ujela kamera (vidimo na primer dekle, ki teče po parku). Konotacija pa temu doda različne pomene (dekle je lahko izzivalno oblečeno in se kamera osredotoči na njene prsi in zadnjico – prikazana je kot seksualni subjekt, ali pa je na primer športno oblečena, posneta tako, da niso izpostavljeni določeni deli njenega telesa - prikazana je kot športnica).

poljubno, temveč praviloma na način, ki tako ali drugače odraža razmerja moči v danem zgodovinskem trenutku» (Stankovič 2002a, 35). Delovanje mitov v kulturi razloži na primeru analize fotografije iz neke revije, na kateri je prikazanih sedemdeset pisateljic, pri vsaki pa je dopisano, koliko otrok ima. Na denotativni ravni fotografija prikazuje pisateljice, ki so tudi matere. Na konotativni ravni pa slika poskuša naturalizirati podobo ženske kot matere – prikazuje, da so ženske lahko uspešne pisateljice, vendar so v prvi vrsti še vedno matere. Skrb za družino kot naloga žensk je z mitom predstavljena kot naravna, (zgodovinski) izvor pa je ostal prikrit. Na ravni naših konceptualnih zemljevidov se tako ves čas dogaja legitimizacija obstoječih družbenih razmerij moči. Z vključitvijo dimenzije družbene moči je Barthes strukturalistično analizo približal marksizmu, saj je koncept mitologije zelo podoben konceptu ideologije, skupku idej, pomenov in praks, ki podpirajo oblast določenih družbenih skupin, predstavljene pa so kot univerzalna resnica (Stankovič 2002a, 35–36). Prav vključevanje dimenzije družbene moči pa pomeni začetek novega razmišljanja – poststrukturalizma.

Poststrukturalizem izhaja iz načel strukturalizma, da smo ljudje ujetniki jezika, ki nas konstruira na kulturno specifične načine, in temu doda, da so v jezik vpisana tudi razmerja moči, kar pomeni, da smo oblikovani na načine, ki naturalizirajo razmerja moči v dani družbi. Hkrati pa poststrukturalisti zavračajo strukturalistično načelo, da je pomen nekega znaka jasen in nespremenljiv (Stankovič 2002a, 52). Jacques Derrida trdi, da je lahko pomen znaka že na denotativni ravni nestabilen. Če vzamemo binarno opozicijo⁴ moški/ženska. Medtem ko je spol biološko določen, sta moškost in ženskost oblikovana preko kulturne interpretacije (*diskurza*), kamor so vpisana tudi obstoječa razmerja moči (med spoloma). Reprezentacija žensk kot materinskih, emocionalnih in pasivnih, ter na drugi strani moških kot dominantnih, racionalnih in aktivnih, je tako zgolj posledica patriarhalnega diskurza. Ne gre za resnične lastnosti (vseh) žensk, ampak za kulturni konstrukt, ki biološke razlike interpretira na način, ki podpira in reproducira obstoječa družbena razmerja moči, s časom pa se ustvari iluzija, da so ti pomeni resnični in nespremenljivi (Stankovič 2002a, 50–52).

Drug pomemben predstavnik poststrukturalizma je francoski filozof Michel Foucault (1926–1984), ki je reprezentacijo predstavil nekoliko širše. »Zanimala ga je proizvodnja vednosti (namesto zgolj pomena) prek nečesa, kar je imenoval diskurz (namesto zgolj jezik)« (Hall 2004, 64). Diskurz po Foucaultu predstavljajo nizi izjav (pravila in prakse), »ki po eni strani zagotavljajo medij za govor o

4 Saussure pravi, da znaki pomen dobijo šele v relacijah diferenc, razlike med označevalci pa so tisto, kar označuje. Na primer koncept moškega nima pomena zaradi nekih svojih notranjih značilnosti, ampak zaradi razlike nasproti konceptu ženske. Vsak koncept je določen z odnosom do drugih konceptov, zato jih ne moremo preučevati izolirano, ampak vedno v kontekstu. Najbolj preprost način določanja razlik so binarne opozicije (noč in dan, črna in bela, moški in ženska ...) (Hall 2004, 51-52).

določenih temah v določenem zgodovinskem trenutku, po drugi strani pa te teme s tem šele oblikujejo» (Stankovič 2005, 348). Ne gre torej za odsev resničnosti (diskurzi ne predstavljajo neke naravne podobe sveta), ampak za njen konstrukt, ki pa se vedno dogaja v relaciji do družbene moči. Tako se naturalizira podoba sveta, ki ustreza dominantni družbeni skupini, in nastajajo neenaki odnosi moči med družbenimi razredi, spoloma, etničnimi skupinami ... Foucault pri tem ne trdi, da nič ne obstaja zunaj diskurza, vendar pa trdi, da stvari (ljudje, dogodki) svoj pomen oziroma smisel dobijo šele znotraj diskurza (Hall 2004, 65). Diskurzi niso stabilni, v različnih časovnih obdobjih se lahko oblikujejo povsem drugi diskurzi, med njimi pa ni nujno neke kontinuitete. Foucault je kot primer podal koncept duševno bolnih. Ljudje do 17. stoletja niso bili dojeti kot (duševno) bolni in jih niso zdravili v posebnih klinikah, šele ko so v znanstvenem diskurzu skonstruirali 'umobolne' so ti postali dojeti kot takšni. »In šele ko se je določena opredelitev 'norosti' začela uresničevati tudi v praksi, se je ustrezeni subjekt – 'norec', kot 'ga' je opredelila tedanja medicinska in psihiatrična vednost – sploh lahko pojavil« (Hall 2004, 67). Verjetno je to, kar so takrat poimenovali norost, obstajalo prej, vendar se je fenomen opisal šele v določenem zgodovinskem trenutku, ko je postala pomembna ločitev med 'normalnimi' in 'norimi' (Stankovič 2002b, 346). Vednost je namreč vpletena v odnose oblasti, ki jo uporablja za nadzorovanje ljudi. Povezovanje diskurza, vednosti in oblasti je bil velik napredek v konstruktivističnem pristopu k reprezentaciji, pri tem pa je treba izpostaviti, da Foucault oblasti ni razumel le kot prisilo (države, vladajočega razreda) od zgoraj navzdol. V oblast so vpletene vse ravni družbe in vsi ljudje (norost je lahko tako stvar zasebne sfere družine in javne sfere zdravstva in zakonodaje). Za Foucaulta oblast ni le negativna, ampak tudi produktivna, saj ustvarja nove oblike vednosti in diskurze (prizadevanje za nadzorovanje norosti je na primer sprožilo številne zakone, knjige, razprave, televizijske oddaje, filme ...) (Hall 2004, 68–70).

Na tej točki se vračam k Stuartu Hallu, ki je povzel zgoraj opisana razmišljanja (post)strukturalistov. V svojem zborniku *Reprezentacija. Kulturne reprezentacije in označevalne prakse* (Representation. Cultural Representation and Signifying Practices, 1997) je navedel tri pristope k reprezentaciji:

- reflektivno teorijo, ki pravi, da jezik zgolj odslikava pomen, ki že obstaja tam zunaj, je v stvari (dogodku, ideji) sami;
- intencionalno teorijo, ki pravi, da jezik izraža pomen sporočevalca, se pravi je avtor tisti, ki s pomočjo jezika ustvari pomen;
- konstruktivistično teorijo, ki pravi, da stvari same po sebi nimajo pomena, ampak ga dobijo šele prek reprezentacije (Hall 2004, 45–46).

Konstruktivistično teorijo je Hall oblikoval po idejah Saussurja, Barthesa in Foucaulta in jo razdelil

na dva modela:

- semiotičen model, na katerega je vplival Saussure (in posledično tudi Barthes), se osredotoča na način, kako jezik in označevanje proizvajata pomen;
- diskurziven model, na katerega je vplival Foucault, pa se osredotoča na način, kako diskurz in diskurzivne prakse proizvajajo vednost (Hall 2004, 83).

Hall govori o dveh sistemih reprezentacije, o duševnih reprezentacijah in jeziku. Pri duševnih ali miselnih reprezentacijah gre za povezovanje predmetov, ljudi in dogodkov s koncepti, ki jih imamo v glavi. S seboj pa ne nosimo le posameznih konceptov, ampak neke vrste konceptualne zemljevid. Gre za vrsto konceptov, ki so razporejeni v različne sisteme glede na načela podobnosti/različnosti, zaporedje, vzročnost ... Kakšen konceptualni zemljevid imamo, je odvisno od naše kulture. Pripadniki iste kulture imajo (vsaj okvirno) enak konceptualni zemljevid, kar pomeni, da si svet razlagajo na enak način. Zgolj skupen konceptualni zemljevid pa ni dovolj za uspešno reprezentacijo in izmenjavo pomenov, za to potrebujemo še drugi sistem reprezentacije – jezik. Če želimo koncepte reprezentirati in izmenjevati z drugimi člani naše kulture, jih moramo nadomestiti z določenim znakom, se pravi zvokom, besedo, podobo ali predmetom, ki nosi določen pomen. Odnose med našim konceptualnim zemljevidom (koncepti) in jezikom (znaki) pa urejajo kodi, ki nam omogočijo, da lahko komuniciramo – koncepte prevedemo v jezik in obratno. Kodov se naučimo in niso naravni, so rezultat vrste družbenih konvencij. Prav zaradi tega je reprezentacija ključen element v preučevanju kulture. S pripadanjem neki kulturi namreč ponotranjimo določen konceptualni zemljevid, jezik in kode ter tako tudi dojemanje sveta kot takšnega (Hall 2004, 37–42).

V tem poglavju sem predstavila razvoj kulturnih študij in teorije reprezentacije, v naslednjem pa se bom podrobneje posvetila reprezentaciji v medijih in stereotipom.

3 STEREOTIPI

Kot trdijo poststrukturalisti, reprezentacija ni odsev, ampak konstrukcija resničnosti, ta pa se vedno konstruira v relaciji do družbene moči, se pravi, tako da se naturalizira privilegije določenih družbenih skupin. Na to najboljše kažejo stereotipi, ki jih je prvi opredelil Američan Walter Lippmann. V svojem delu Javno mnenje (1922) jih je opisal kot »/.../ selektivne, samoizpolnjujoče in etnocentrične sodbe, ki konstituirajo zelo parcialno in neustrezno reprezentacijo sveta« (Ule 1997, 156). Stereotipi so pretirano poenostavljene, jasne in pogosto tudi neresnične posplošitve o

posamezniku ali družbeni skupini, na primer na podlagi spola, narodne pripadnosti, določenih telesnih značilnosti ... (Haralambos in Holborn 2001, 696).

Ljudje se v svetu orientiramo tako, da posamezne stvari, ljudi in dogodke povezujemo z drugimi podobnimi stvarmi, ljudmi in dogodki (Stankovič 2005, 349). Na podlagi določenih klasifikacijskih shem, ki so različne v različnih kulturah, tako prepoznamo določene tipe stvari, ljudi in dogodkov ter jih na podlagi preteklih izkušenj in znanj pospravljamo v 'predalčke', s čimer poskušamo osmisliti svet, v katerem živimo. 'Predalčkanje' ali tipiziranje samo po sebi ni problematično, saj nam pomaga razumeti zapleten svet. V današnjem naglem in raznolikem svetu bi bilo preprosto preveč zamudno, če bi se trudili vse dojemati na nov način. »Če upoštevamo naše omejene kognitivne zmožnosti, je enostavneje in bolj učinkovito za sprejemnika informacij, da uporabi stereotipne koncepte in izpelje značilnosti pripadnosti iz značilnosti skupin, ki jim posameznik pripada, in ne da analizira vsakega posameznika skozi njegove individualne značilnosti« (Fiske v Ule 1997, 162). Zaradi hitrega življenjskega ritma nimamo časa za poglobljeno spoznavanje ljudi in sveta, zato opazimo le lastnosti, ki nam jih je kultura utrdila in označujejo dobro znan tip, ostanek slike pa zapolnimo s stereotipi, ki jih prenašamo s seboj v glavi. Stvari, dogodke in ljudi tako najprej določimo in šele nato vidimo (Lippmann 1999, 79–83). V Židu na primer, če v sebi nosimo ta stereotip, takoj vidimo pohlep, brez da bi človeka spoznali in preučili. Našo vnaprejšnjo presojo pa bo, zato ker smo bolj pozorni na stvari in dejanja, ki podpirajo naše stereotipe, prej ali slej tudi potrdil nek dokaz (Lippmann 1999, 99). Če pa se realnost slučajno ne sklada z našimi stereotipi, to dojemamo kot izjemo, ki potrjuje pravilo (Lippmann 1999, 88). Le redko se zgodi, da stereotip opustimo, saj so ti zelo odporni na spremembe (Ule 1997, 161).

Stereotipi se ne pojavljajo kjerkoli, temveč tam, kjer obstajajo neenakosti v razmerjih moči med različnimi skupinami. Moč je vedno usmerjena proti tistim, ki so podrejeni, in zaradi tega imajo stereotipi problematične posledice za marginalizirane družbene skupine (Stankovič 2005, 350). Socialni psiholog Henri Tajfel je v začetku 60-tih razvil dve razlagi stereotipiziranja – razlago kot navidezno korelacijo in socialno-strukturalno razlago. »Navidezna korelacija se nanaša na tendenco, da zaznavamo pozitivno ali negativno povezavo med različnimi fenomeni, kjer v resnici ni nikakršne povezave« (Ule 1997, 160). Ljudje tako na osnovi skupinske pripadnosti druge tipično dojemamo kot bolj podobne članom svoje skupine in bolj različne od članov drugih skupin, kot v resnici so. Lastno skupino, ki ji pripadamo, dojemamo kot boljšo, zato je zaznavanje drugih skupin vedno diskriminatorno (Ule 1997, 156–157). Druga, socialno-strukturalna razlaga pa pravi, da je družbena neenakost skozi stereotipe prikazana kot naravna, na primer spolni stereotipi skušajo socialne razlike med spoloma prikazati kot posledico naravnih razlik med spoloma (Ule 1997, 160–

162). Prav to pa je največji problem stereotipov.

Lippmann (1999, 87) je navedel zanimiv primer nastanka stereotipov o podrejeni družbeni skupini že iz časa pred našim štetjem. S stereotipom o sužnjih so Atenci utrdili položaj vladajoče družbene skupine in opravičevali svoja dejanja do članov drugih skupin. Atenski sužnji se v 4. st. pr. n. št. od svobodnih državljanov niso razlikovali, zato je bilo drugačno obravnavanje sužnjev vprašljivo (če lahko pretepeš sužnja, zakaj ne bi tudi Atenca, saj sta enaka?). Aristotel je dojel, da mora Grke prepričati, da sužnje vidijo na določen način, saj bi drugače pomanjkanje razlik vodilo do razpada institucije suženjstva. Slavni grški filozof je trdil, da se sužnji že rodijo kot sužnji, da ne znajo uporabljati razuma in da imajo telo grajeno drugače od običajnih ljudi, prilagojeno za opravljanje hlapčevskih del. Njegova trditev ne temelji na logiki ali resnici, ampak gre za stereotip. S tem stereotipom so Atenci opravičevali svoja početja in se izognili očitkom vesti (Lippmann 1999, 87). Podobno se je veliko stereotipov rodilo med vojnami, ko je bilo treba svoj narod označiti za boljši, sovražnikov pa za slabši. Narodni ali etnični stereotipi so eni izmed najbolj razširjenih in trdovratnih, podobno pa velja tudi za spolne stereotipe.

3.1 Seksizem

Seksizem ali spolni stereotipi so prepričanja, stališča in delovanja, ki temeljijo na ločevanju po spolu ter ljudem pripisujejo neke lastnosti glede na spol (Jogan 2001, 1). Je vrsta neenakega obravnavanja oseb na podlagi spola, spolna hierarhija, ki označuje oblike gospodovanja enega spola (moškega) nad drugim (ženskim) (Praprotnik 1999, 136). Seksizem je svojo obliko tekom zgodovine spreminjal glede na vladajočo ideologijo. Včasih je bil odkrit in je bilo razlikovanje med spoloma celo legalno. Ženske pa so si tekom let izborile številne pravice in tako se v modernem času na prvi pogled zdi, da je seksizem izginil, vendar temu ni tako, le spremenil se je. Postal je (bolj) prikrit. Gre za pogosto neformalne in družbeno sprejemljive subtilne stereotipe, zaradi česar jih je lažje producirati. Pri tem imajo pomembno vlogo tudi mediji (Praprotnik 1999, 136–137).

3.1.1 Biološki in družben spol

Delitev na moške in ženske izvira iz biološke delitve dveh spolov, spol kot ga razumemo danes pa je v resnici družbeni konstrukt⁵. »Mnogi menijo, da so biološke razlike odgovor za razlike v

5 Z biološkim spolom (ang. sex) mislim na anatomske razlike med spoloma, družbeni spol (ang. gender) pa je reprezentacija

vedenju moških ali žensk ter za vloge, ki jih igrajo v družbi« (Haralambos in Holborn 2001, 589), vendar pa je družbeni spol precej neodvisen od biološkega. Biti ženska še ne pomeni biti nežna gospodinja in vdana mati, biti moški ne pomeni nujno služiti denarja in racionalno razmišljati. Britanska sociologinja Ann Oakley pravi, da je kultura družbe tista, ki določa družbeni spol, vendar je njena trditev težko sprejeta, kljub temu da so antropološka raziskovanja pokazala, da spol ni univerzalna kategorija – v različnih družbah namreč obstajajo različna razmerja med spoloma, variacije pa obstajajo tudi znotraj samih družb. Oakleyjeva je s številnimi raziskavami dokazala, da delitev dela glede na spol ni univerzalna, saj so človeške kulture različne in nestalne, družbene vloge spolov pa so kulturno določene. Primer so avstralski domorodci v Tasmaniji, kjer so ženske odgovorne za lovljenje živali in ribarjenje (kar naj bi bila biološko določeno moška opravila), ali pa oborožene sile na Kitajskem in v nekdanji Sovjetski zvezi, kjer ženske predstavljajo pomembno vlogo (Haralambos in Holborn 2001, 596–597). Na dojemanje spola kaže tudi primer transseksualcev. Spol in genitalije običajno enačimo med seboj, in čeprav se nam ta povezava zdi samoumevna, spol osebe v resnici določimo na podlagi videza, govora, obnašanja ... (osebo označimo za žensko ali moškega, čeprav nam ni pokazal/-a svojih genitalij). Pri transseksualcih (biološki moški, ki se čutijo kot ženske ali obratno) se tako lahko zgodi, da nekoga označimo in dojamemo kot žensko, čeprav ima moške genitalije (Haralambos in Holborn 2001, 598).

Kljub vsem raziskavam tudi med nekaterimi strokovnjaki, sociologi in psihologi, ostaja razširjeno prepričanje, da je 'naravno', da se moški in ženske vedejo po moško in po žensko (Haralambos in Holborn 2001, 590), pravzaprav pa gre za to, da je biološki spol vedno že družbeno konstruiran, da gre že v samem bistvu za družbene konstrukcije⁶. To kar smatramo za naravno (biološki spol), smo sami opredelili za naravno in je tako že konstrukt družbe – biološki spol je nastal znotraj in obstaja le znotraj (kulturnega) diskurza (Švab 2002, 203–204).

Spolni stereotipi nas začnejo obkrožati že zelo zgodaj in s tem oblikujejo našo spolno identiteto. Ko se rodi dojenček (ali že celo prej) je naprej označen s spolom. Glede na to, ali je fantek ali deklica, starši in sorodniki fantke nagovarjajo krepotno, deklice pa nežno. Nadaljuje se z načinom igre in igračami, ki jih vsiljujejo otrokom, saj na podlagi tega razvijejo različne spretnosti in odnose (na

moških in žensk, kulturno pogojen družben konstrukt.

6 Na tem mestu se ne bom natančneje posvečala sociološkim in antropološkim razlagam, ki temeljijo na predpostavki, da razlike med spoloma izvirajo iz biologije (genov, hormonov, fizičnih razlik ...), saj za pričujoče delo niso pomembne. Naj na kratko povzamem le bistveno idejo teh teorij, ki pravi, da je delitev dela in razdelitev družbenih vlog posledica bioloških razlik med moškim in žensko. Na primer: ženske so zaradi svoje biološke funkcije rojevanja otrok privezane na dom (več o tem v Sociologija, poglavje spol in družba, str. 589–597).

primer igranje s punčkami dekletom vsiljuje stereotip ženske kot negovalke) (Haralambos in Holborn 2001, 597). Naša identiteta tako ni poljubna, ampak črpa iz diskurzov, ki so nam dani – spolni stereotipi izvirajo iz družine pa tudi iz političnih agitacij, umetnosti in družbene filozofije, eden od najbolj pomembnih reproducentov stereotipov pa so mediji (Lippmann 1999, 80 in Jogan 2001, 6). Konstruktivistična teorija medijske diskurze razume kot pomembne oblikovalce realnosti, ki usmerjajo naše razmišljanje in gradijo naše identitete. Diskurzi svet vedno reprezentirajo na kulturno specifičen način, na način, ki naturalizira neko specifično podobo sveta, ki je ponujena kot naravna in edina možna (Stankovič 2005, 11). Rezultati raziskav iz konca 80-tih in začetka 90-tih let 20. stoletja kažejo, da v medijski produkciji prevladuje patriarhalni pogled na svet, ki moške dojema kot dominantne v družbi, kar je logična posledica razporeditve družbene moči. Mediji pa niso le odsev političnih in družbenih neenakosti, ampak sami tudi reproducirajo družbeno resničnost (Jogan 2001, 5–6). Skozi medijske vsebine se tako ohranja spolna hierarhija, prevlada moških kot nosilcev družbene moči nad ženskami (Praprotnik 1999, 137).

4 MITSKE PODOBE ŽENSK

»Človeško telo je v zelo veliki meri proizvod kulture, žensko bolj kot moško, ker je bolj podrejeno željam nosilcev oblasti« (Slapšak 2000, 54).

Mite ljudje že od nekdaj uporabljajo za osmišljanje sveta, z njimi pojasnjujejo pojave, ki jih razumsko ni mogoče razložiti. V izvirnem pomenu je mit tako zgodba, s katero kultura razlaga določen vidik stvarnosti. »Primitivni miti govorijo o življenju in smrti, ljudeh in bogovih, dobrem in zlu. Sodobni zapleteni miti pa govorijo o moškosti in ženskosti, o družini, uspehu, policistih, znanosti« (Fiske 2004, 97). Vendar funkcija mitov ni zgolj simbolna ali pojasnjevalna. Mitologija je kulturna forma, specifična oblika družbene zavesti, primarna funkcija mita pa je, da podpira obstoječi družbeni red, ohranja konservativne družbene vrednote in časti tradicijo. Za Barthesa⁷ je mit način razmišljanja in razumevanja sveta v neki kulturi in danem zgodovinskem trenutku. Pri tem pa opozarja, da so miti, čeprav nam olajšajo osmišljanje sveta, pogosto problematični, saj so razumljeni kot naravni in (edini) resnični (Oakley 2000, 169–170). Gre za poenostavljene in s tem izkrivljene podobe realnosti, ki niso naravne, ampak ideološke (Macdonald 1995, 1). »Mit po Barthesu temelji na razredu: socialno dominantni so tisti, ki ustvarijo pomene mita in za katere so ti

7 Rolanda Barthesa sem kot ključnega avtorja semiotike omenila že v poglavju Reprezentacija. Barthes verjame, da je naloga mita, da določeno zgodovinsko situacijo prikaže kot naravno (Storey 2005, 69). Miti so za Barthesa poenostavljene in s tem izkrivljene podobe realnosti, ki se predstavljajo kot naravne in zdravorazumske, v resnici pa so ideološke (Macdonald 1995, 1).

pomeni tudi ustvarjeni, toda sprejmejo jih podrejeni, četudi so v nasprotju z njihovimi interesi, kajti ti miti so 'naturalizirani'« (Fiske 2004, 138). Del mitologije so tudi ženske in moške spolne identitete.

4.1 Mit o delitvi po spolu in materinstvu

Obstaja cela vrsta mitov o tem, kje je ženski mesto v družbi, s čimer je zagotovljeno temeljno načelo ideologije spolnih vlog. Britanska sociologinja Ann Oakley v svojem delu *Gospodinja* omenja dva, in sicer mit o delitvi dela po spolu, ki pravi, da so ženske (od nekdaj) gospodinje, in mit o materinstvu, ki pravi, da so ženske (od nekdaj) matere in edine primerne za vzgojo otrok (2000, 169). Ta mita sta še posebej pomembna za konstrukcijo oblasti, saj ženske postavita v zasebno sfero družine in jih izločita iz javne sfere oblasti. Mit o delitvi po spolu temelji na tem, da so vloge žensk in moških univerzalne, naravne in neizogibne, pri čemer ta mit podpirajo tudi številni etnologi, sociologi in antropologi (Oakley 2000, 175). Za etnologue je ženska gospodinja zaradi svojih bioloških značilnosti, dokaze pa iščejo v evoluciji – ženske naj bi že od nekdaj ostajale doma in skrbale za otroke, medtem ko so moški odhajali na lov. Lov je kasneje nadomestilo delo, ženske pa ohranile mesto gospodinje in matere. Pri tem je težava, da ne upoštevajo dejstva, da točnega poteka evolucije ne poznamo in da so argumenti nastali v androcentrični družbi, kar pomeni, da »/k/o etnologi opisujejo svoje stališče o delitvi dela, moško vlogo neizogibno postavijo na prvo mesto« (Oakley 2000, 175). Androcentričnost se kaže tudi v antropoloških in socioloških prispevkih. »Ko antropolog poskuša posplošiti vzorce spolnega razlikovanja, drugim družbam pripisuje dajanje prednosti moškim, značilno za zahodno kulturo« (Oakley 2000, 178). Dejstvo pa je, da obstajajo tudi kulture, ki imajo drugačne delitve dela med spoloma kot zahodna kultura (Oakley 2000, 179). Univerzalna in naravna je le reproduktivna specializacija moških in žensk (ženska nosi otroka in rodi, moški pa oplodi žensko), kar pa še ne določa ostalih spolnih vlog, te so kulturno pogojene. V različnih družbenih kontekstih obstajajo različna pojmovanja moškosti in ženskosti, kar pomeni, da biološke razlike med spoloma ne morejo določati socialnih konstruktov (Praprotnik 1999, 128). Vendar biološko dejstvo materinstva deluje kot osnova za ustvarjanje spolnih razlik. Kot sem že omenila, je treba mite, zato da funkcionirajo, naturalizirati. To se pogosto doseže tako, da se mit poveže z nekim dejanskim naravnim vidikom – dejstvo, da ženske nosijo otroka in rojevajo (naravni vidik), se poveže z mitom, da so ženske že po naravi skrbne in ljubeče matere, imele naj bi naravni talent oziroma biološke predispozicije za skrb za druge (Fiske 2004, 99).

Eden od pomembnih elementov mita o materinstvu je krivda. Ženske imajo že od nekdaj ambivalentne vloge v življenju. V času renesanse so bile po eni strani povelječevane kot boginje, po drugi strani pa so jih uvrščali med Satanove pomočnice (Praprotnik 1999, 136). V krščanski tradiciji se ta razlika kaže med Evo, ki je kriva, seksualna, neposlušna, aktivna in moškemu nevarna, ter Devico Marijo, ki je brez krivde, asexualna, nedolžna, poslušna in pasivna. Ženske naj bi težile k liku Marije, vendar ga ne morejo doseči, saj ni možno, da bi bile hkrati matere in device, zato nastane občutek krivde. Produciranje krivde pa je pomembno zato, ker ženske postavi v podrejen položaj (Štular 1999, 68–69). Občutek krivde pa se skriva tudi v samem materinstvu, ki je predstavljeno kot ženska dolžnost in edino, kar jo izpopolnjuje, je »družbeno nevprašljivo predpostavljena ženska želja« (Štular 1999, 70), zato tiste ženske, ki nimajo želje postati matere, občutijo krivdo. Ta se razvije tudi pri tistih, ki želijo in postanejo matere, saj se za ženske predpostavlja, da imajo neskončne zaloge brezpogojne ljubezni, ki jo razdajajo otrokom, in da že 'po naravi' obvladajo materinjenje. Ženske se zato pogosto počutijo krive, ker nimajo prirojenega znanja o negovanju in vzgajanju otroka, občutek imajo, da (nikoli) niso dovolj dobre matere ter občutijo krivdo, kadar do otroka gojijo kakšna negativna čustva, ki so sicer povsem normalna (Macdonald 1995, 132).

Kljub številnim napredkom na področju pravic žensk v zadnjih desetletjih je mit o materinstvu v svoji osnovi ostal nespremenjen. Gre le za evolucijo, pri čemer spremembe ne zavračajo mitov. Stare predstave so le nadomeščene z novimi (Fiske 2004, 99). Klasične matere so v sodobnem času nadomestile moderne matere. Gre za neke vrste 'modno starševstvo', imeti otroka pa postane statusni simbol. Dominanten položaj žensk na ravni družine (gospodinje) je pogosto predstavljen kot nekaj pozitivnega, vendar ta ideja lahko napačno deluje kot sporočilo o enakopravnosti spolov, saj ženske postavlja v podrejen položaj, ko gre za odnose v javni sferi, prav tako dominanten položaj skrbne matere in gospodinje ni nujno prostovoljen (Praprotnik 1999, 136). Pojavijo se podobe žensk, ki se posvečajo tudi sebi in lastnim željam, vendar so hkrati tudi dobre gospodinje, materinstvo pa je prikazano kot zabava in užitek, uspeh pa predstavlja zadovoljitev potreb otoka (Macdonald 1995, 145). Novost je tudi prikazovanje moških v vlogi očetov, vendar gre za popolno nasprotje v smislu prikazovanja žensk – medtem ko ženske že 'po naravi' vedo, kako skrbeti za otroka, so moški prikazani kot popolnoma brez znanja, sicer se trudijo, vendar jim pogosto ne uspe – pri čemer to ni prikazano kot neuspeh, ampak kot neka komična situacija, ki se na koncu vseeno konča srečno (Macdonald 1995, 150).

4.2 Mit o lepoti

Poleg ohranjanja mita o delitvi dela po spolu in mita o materinstvu pa se je s spremembami v družbi pojavil še en nov mit – mit o lepoti. Ta sicer obstaja že od začetka patriarhalne družbe, v svoji moderni obliki pa se je prvič pojavil v 30-tih letih 19. stoletja, po industrijski revoluciji. Pred tem so bile cenjene predvsem ženske gospodinjske spretnosti in plodnost pa tudi privlačnost, vendar se ženske s svojim videzom niso obremenjevale v današnjem smislu. Vstop žensk na trg dela je pomenil, da so številne začele služiti svoj denar, zato je postalo pomembno, da ga tudi potrošijo – za kaj ga bodo potrošile pa določajo oglasi, revije in filmi. Če so ti nekdanj ženskam ponujali predvsem izdelke za popoln dom in najboljši za otroka, so zdaj dodali še kozmetične izdelke, nego, različne vadbe in izobraževanja⁸ (Wolf 1992, 67 in Macdonald 1995, 73). Mit o lepoti pa ni bil pomemben le z vidika potrošnje. Z drugim valom feminizma so se ženske do neke mere osvobodile in se začele vključevati v javno sfero, pokazala se je želja po napredovanju na družbeni lestvici in oblasti. Poleg tega so pridobile številne pravice, ki naj bi jim omogočale enakopravnost z moškimi, zato so vladajoči razvili novo politično orožje za omejevanje žensk (Wolf 1992, 10). Ženske so obremenili z mitom o lepoti in z njim povezanimi nemogočimi ideali, ki jih nikoli ne bodo dosegle⁹. Postale so 'lepotice' v moški kulturi, zato da je kultura lahko ostala moška (Wolf 1992, 59).

Eno izmed področij, kjer je mit o lepoti najbolj prisoten je delo. Feminizem je prinesel spremembe zakonov, med drugim prepoved diskriminacije na delovnih mestih na podlagi spola, vendar zakoni niso preprečili mitu o lepoti, da ne bi deloval kot (nevidna) diskriminacija na delovnih mestih. Mit o lepoti namreč daje ženskam občutek manjvrednosti in neuspeha, nesamozavest glede lastnega videza pa se izkorišča tudi za utemeljevanje neenakosti pri plačah in napredovanju (Wolf 1992, 28–29). Mit o lepoti je privedel do tega, da se pri ženskah pogosto ne cenijo njihove sposobnosti in kompetence, ampak le zunanji videz, ne glede na to, kateri poklic opravljajo, se osredotoča na njihov videz (Wolf 1992, 51). Še pred nekaj desetletji so delavkam ukazovali, kako naj se oblačijo, ličijo in kakšno pričesko naj nosijo na delovnem mestu. »Občutek sem imela, da je vseeno, kako opravi svoje delo,« je bil komentar delavke, ki ji je delodajalec naročil, da mora nositi veliko ličil in si pobeliti lase. Istočasno za moške ni bilo nobenih posebnih določil kako bi morali biti oblečeni ali kakšno pričesko bi morali imeti¹⁰ (Wolf 1992, 41–42). Pri dveh 'enakovrednih' kandidatih za

8 Raziskave kažejo, da zaposlene ženske namenijo približno tretjino plače za lepote zadeve (Wolf 1992, 52).

9 »Idealna lepota je idealna zato, ker ne obstaja« (Wolf 1992, 176).

10 Tudi oni so sicer morali nositi oblačila v skladu s svojim poklicem, zdravnik recimo belo haljo, vendar je šlo pri ženskah za dodatne zahteve, ki niso imele povezave s samim delovnim mestom (računovodkinja si je morala posvetliti lase) (Wolf 1992, 42).

delovno mesto, je bilo za moškega dovolj, da je bil urejen, ženska pa je morala poleg svoje primernosti dokazati, da je tudi dovolj privlačna (Wolf 1992, 48–49). Znan je odmeven primer iz leta 1983, ko so voditeljico Christine Craft pri medijski hiši Metromedia Inc. odpustili, ker je bila pri 36 letih 'prestara in neprivlačna'. Craftova je medijsko hišo obtožila seksizma, vendar pa je tožbo na sodišču zgubila. Proti njej so pričale celo nekatere ženske, ki so se strinjale z njeno odpustitvijo in razlogi za njo. Kljub temu, da je porota želela odločiti v korist Craftove, se je sodnik (moški) odločil drugače in dejal, da ne gre za seksizem pač pa za tržno logiko (Wolf 1992, 35).

Sodobne raziskave kažejo, da ženske v Sloveniji predstavljajo približno 60 odstotkov oseb z zaključeno diplomom terciarne stopnje in skoraj polovico delovne sile. »Če upoštevamo izobrazbo, ženske vstopajo na trg dela boljše usposobljene kakor moški, vendar pa jih bistveno manj zaseda najvišja mesta gospodarskega odločanja. Napredovanje žensk na poklicni poti omejujejo sistemske prepreke, stekleni stropi, labirinti in lepljiva tla, eden izmed najbolj trdovratnih vzrokov za neenakost spolov pa so spolni stereotipi, ki vplivajo na karierne poti žensk in moških« (STA 2015). Raziskave kažejo tudi, da ženske več delajo, plačane pa so manj¹¹, za isto delo pa se morajo bolj potruditi kot moški, da bi dobile priznanje (Wolf 1992, 49). Poleg tega v veliki večini opravljajo tudi gospodinjska dela, ki so dojeta kot ne-delo. »Nedavna študija je pokazala, da bi se družinski dohodek povečal za 60 odstotkov, če bi bilo gospodinjsko delo, ki ga opravijo poročene ženske, plačano« (Wolf 1992, 23). Odstotek gospodinjskega dela, ki ga opravljajo ženske, se ni (opazno) znižal, tudi po tem ko so začele dobivati službe (Wolf 1992, 23). Ženske so tako ohranile 'status' gospodinje in matere-negovalke, hkrati pa so postale tudi delavke in karieristke. Postale so 'superženske' – (profesionalne) delavke in (profesionalne) gospodinje. Poleg teh zadolžitev pa morajo vlagati čas, denar in znanje tudi v lepoto (Wolf 1992, 26–27).

5 REPREZENTACIJA ŽENSK

»V industrijskih družbah pogosto velja, da imajo množični mediji podobno vlogo kakor miti v plemenskih ali ustnih družbah« (Fiske 2004, 131). Mediji nas ne le obveščajo o novicah ali zabavajo, ampak tudi producirajo različne ideološke stereotipe in diskurze (Praprotnik 1999, 138). Kako so dežele, kulture ali osebe reprezentirane v medijih, močno prispeva k temu, kako jih dojemamo v resničnem življenju. Z informacijami, ki jih dobivamo prek množičnih medijev, si ustvarimo določen vtis o deželi ali človeku, čeprav nimamo osebnih izkušenj. »O svetu izvemo,

11 Študije kažejo, da sta dva poklica, pri katerih ženske zaslužijo v povprečju več kot moški – manekenke in prostitutke. Te prodajajo svoje telo in lepoto (Wolf 1992, 50).

preden ga vidimo« (Lippmann 1999, 83). Tako na primer, še preden bi sami spoznali temnopoltega Američana, že 'vemo', da je lenuh, ki se preživlja z nezakonitim delom, saj je taka večinska podoba temnopoltega moškega v medijih (Lippmann 1999, 83). Na ta način medijska slika gradi predstave, ki si jih prikličemo, ko srečamo predstavnika določene stereotipizirane skupine na ulici. Zanimiva ilustracija produkcije stereotipnih reprezentacij, ki producirajo realne družbene hierarhije, je hollywoodski film (Stankovič 2002, 57). Danes ima film takšno moč nad domišljijo, kot jo je včasih imela fotografija ali še prej pisana in govorjena beseda. Pogosto se zdi, da vizualne podobe do nas prihajajo brez posega človeka, zdijo se resnične in so zelo lahko procesirane v naše misli. Gledalcu filma ni treba veliko razmišljati, ampak se le prepusti gledanju podob. »Zaslon pa namesto nas opravi celoten proces opazovanja, opisovanja, poročanja in domišljanja« (Lippmann 1999, 85). Zaradi lahkosti procesiranja filmskih podob, so stereotipne oblike, ki so prikazane v filmih, še posebej nevarne, saj se hitro zapišejo v spomin gledalca.

5.1 Medijska podoba žensk

»Mnoge raziskave vsebine medijskih sporočil so dokazale, da gre pri medijskih podobah spolov večinoma za seksistično prikazovanje obeh spolov, s čimer mediji le še utrjujejo spolne stereotipe v neki družbi« (Vodopivec 2001, 48). V vsakdanjem življenju na primer tudi ženske vozijo avtomobile, potujejo in so profesionalne športnice, pa tudi moški skrbijo za otroke, kuhajo in vrtnarijo, vendar v moških revijah ne najdemo rubrike 'Dojenček', v ženskih pa ne sekcije, posvečene avtomobilizmu. Ženske so v medijih le redko prikazane kot mnogodimenzionalno ustvarjalno bitje, saj »/.../ s ponujanjem enodimenzionalnega lika ženske in moškega ali z molkom o ženski kot (realnem) mnogodimenzionalnem bitju množični mediji prispevajo k reproduciranju drugorazrednosti družbenega položaja žensk, ali vsaj ne spodbujajo drugačnosti – zmanjševanja hierarhije med spoloma« (Jogan 2001, 47). Tadej Praprotnik v svojem delu *Ideološki mehanizem produkcije identitet* analizira časopisne medije, za katere pravi, da dogodke prikažejo kot korektne posnetke realnosti, vendar pa vsebina pogosto predstavlja ideologijo določene družbe (Praprotnik 1999, 138). Kot primer navede novičarski naslov *Vpliv ženske očarljivosti na policiste*. Naslov na prvi pogled deluje povsem neškodljivo in ravno to je težava, saj ideologija deluje tako rekoč nezavedno. »Novičarski naslov svojo eksplicitno formo ideologije spremeni v rekonstrukcijo tega, kar je s strani članov neke kulture že vnaprej 'naturalizirano'« (Praprotnik 1999, 140). Očarljivost je skozi ta naslov izpostavljena kot temeljna ženska značilnost, kot predpogoj za njeno uspešnost (Praprotnik 1999, 140–141). Seksistični stereotipi že obstajajo v glavah ljudi, potrebno jih je le vzdrževati, kar pa je najlažje s konkretnimi zgodbami in prek konkretnih ljudi (Praprotnik 1999,

145). Da so ženske v medijih prikazane v skladu z miti, dokazuje tudi Fiske v svojem delu *Uvod v komunikacijske študije*, kjer navaja rezultate raziskave Seggarja in Wheelerja (1973), ki sta ugotovila, da so ženske v oglasih na televiziji prikazane kot bitja, vezana na dom, za razliko od moških, ki so bili večkrat prikazani v poslovnem okolju (Fiske 2004, 142).

Podoba ženske se je tekom let v medijih spreminjala, saj mediji redno spremljajo spremembe v družbi in glede na njih prilagajajo načine nagovarjanja svojega občinstva, vendar pa se običajno za naprednimi spremembami še vedno skrivajo tradicionalne vrednote. Feministično in seksualno revolucijo, ki naj bi ženske osvobodila, so mediji spretno izkoristili za še večje osredotočanje na ženski videz in podobo njenega telesa (seksualizacija žensk). Oglasi so v duhu seksualne osvoboditve začeli prikazovati gole ženske in jih nagovarjati, da jim določen izdelek nudi užitek. V resnici pa so ženske postale objekti moških fantazij (Macdonald 1995, 177; Wolf 1992, 154). V 90-tih se je pojavila nova podoba samostojne ženske, t. i. super ženska, ki uspešno združuje kariero, družino, prosti čas in je hkrati tudi urejena, lepa in seksualna (Macdonald 1995, 90). Super ženske so prikazane kot močne in samostojne, vendar pa se je hkrati ohranjala podoba žensk kot gospodinj, mater in lepotic. Prav tako pri ženskah, ki se pojavijo v javni sferi, ostajajo v ospredju 'ženske' lastnosti: neodločnost, emocionalnost, pasivnost in odvisnost od drugega spola (Vodopivec 2001, 48). Miti o ženskah so vedno na novo izumljeni, čeprav se navidezno nekaj spreminja, gre le za drugačen način predstavitve istih mitov (Macdonald 1995, 220).

5.2 Reprezentacija žensk v hollywoodskih filmih

Podobno kot v ostalih medijih, je podoba žensk skozi zgodovino variirala tudi v hollywoodskih filmih – od začetka prejšnjega stoletja, ko so se v filmih pojavile vamp ženske, do neumnih blondink v 50-tih in superžensk v 90-tih (Macdonald 1995, 14). V tem poglavju sem zbrala nekaj tipičnih likov in žanrov, ki so zaznamovali filmsko zgodovino, na koncu pa sledijo še podatki različnih raziskav, ki so preučevale število žensk (in njihovo plačo) v hollywoodskem filmskem svetu. Študije so pokazale, da so ženske v tej industriji še vedno v manjšini, kadar pa se pojavijo na platnu, gre večinoma za materinske ali hiperseksualizirane reprezentacije žensk. Na grobo bi lahko ženske like razdelili v dve kategoriji – matere (brez krivde, aseksualne, nedolžne in pasivne) in zapeljivke (seksualne, aktivne in moškemu nevarne, zato pa tudi kaznovane). Te podobe so prisotne že od časa nemih filmov, tekom let pa so variirale glede na spremembe v družbi. Poleg mita o materinstvu je v filmih močno prisoten tudi mit o lepoti, ki se kaže že v tem, da večina vlog pripada mladim ženskam, ki so pogosto prikazane kot seksualni objekti.

5.2.1 Ženske nemih filmov

Dobo nemih filmov pred 1. svetovno vojno je zaznamovala vamp ženska, predhodnica danes bolj znane femme fatale. Vampirje iz literature so v filmski umetnosti nadomestile nevarne, nezadovoljene in uničujoče ženske. Vamp ženska je bila močno naličena in odeta v prosojne tkanine, nosila je veliko nakita, je kadila in bila povezana z eksotičnimi interierji (Slapšak 2000, 23). »Vamp praviloma živi ponoči. Zapeljuje z glasom in pogledom ter tudi telesom. Glas zapeljivke je globok, oči na pol zaprte, nohti dolgi in rdeči, gibi počasni, ne glede na to, ali hodi, sedi ali leži, kar je tudi njen najbolj priljubljen položaj« (Slapšak 2000, 23). Obraz, ki je postal sinonim za vamp žensko, je bila igralka Theda Bara. Odkril jo je režiser Frank Powell, ko je potreboval nekaj novega za filmski studio Williama Foxa, ki si je takrat šele moral izboriti svoj prostor na ameriškem trgu, in skrivnostna eksotična zvezda je zagotovila potrebno pozornost (Abel in Kuhn 2007, 14). Ne glede na to, da je vamp predstavljala podobo močne in samosvoje ženske, je nastala 'za moške', saj jim je v filmih služila kot izziv. Brez izzivov bi bila namreč moška moč dolgočasna, tako pa se izrazi v tem, ko premagajo vamp žensko. Te ženske so bile običajno na koncu poražene, s čimer so filmi svoje gledalke na nek način disciplinirali. Govorili so jim, da če bodo preveč samosvoje, če bodo 'kršile pravila' in se predajale lastnim užitkom, bodo na koncu kaznovane (Slapšak 2000, 22). Alternativno podobo žensk v času med 1. svetovno vojno je predstavljala vloga vdane žene, ki doma čaka svojega vojaka. Njena vizualna podoba je bila pravo nasprotje vamp ženski, imela je svetle lase in preproste obleke, ni bila izzivalna in ni kadila, gledalke pa je nagovarjala kot podoba, po kateri se morajo zgledovati (Gledhill 2007a, 327).

5.2.2 Neumne blondinke in femme fatale

V času 2. svetovne vojne je bila reprezentacija žensk precej nasprotujoča. Ženski filmi so prikazovali vdane žene, vamp žensko pa je nadomestila bolj omiljena različica zapeljivke – pin up dekle (Rita Hayworth), ki ni več tako izzivalna in nevarna kot vamp ženska (Slapšak 2000, 22). V 50-tih so ženske prikazane kot projekcija moških želja. Najbolj opevana je bila Marilyn Monroe, ustvarjena kot idealna ženska, ki je hkrati privlačna in močna. Je primer t. i. 'neumne blondinke', ki svojo lepoto izkoristi, zato da zapelje bogatega moškega. Gre za močne ženske, ki imajo seksualno moč nad moškimi, zato si jih morajo ti nekako podrediti. Ženske tako pretvorijo v seksualne objekte, oblečene v steznike in obute v visoke pete, kar poudarja žensko ranljivost. S filmom noir,

ki je več kot 20 let vladal Hollywoodu (za glavno produkcijsko obdobje velja obdobje med letoma 1941–1959), se je zapeljivka zopet približala vamp ženski. Femme fatale predstavlja arhetip ženske pajka (v nasprotju z žensko skrbnico), kar je pogosto ponazorjeno tudi z njenimi oblačili, tančicami in čipko. Za fatalke se nikoli ne ve, kdo so, od kod so in s čim se ukvarjajo. Gre za privlačne a nevarne izdajalke, od katerih je odvisen uspeh ali neuspeh junaka. Femme fatale je destruktivna ženska, ki moške zavaja z obljubo, da jo bodo posedovali seksualno, potem pa jih uporabi za svoje lastne (morilske) cilje. Kljub temu, da gre za (navidezno) močne in samostojne ženske (ogrožajo patriarhalno ureditev), so na koncu filma poražene ali spoznane za krive (ne ogrožajo več patriarhalne ureditve). Iz ženske pajka se spremenijo v ženske negovalke ali pa pristanejo v zaporu/umrejo (Macdonald 1995; Root 2007). Femme fatale je ženski lik, ki se pojavlja tudi v novejših filmih (*Prvinski instinkt*, 1992). Pri tem so predstavljene kot negativke in izkoriščevalke, ki uporabljajo svoje telo, da manipulirajo z moškimi, seks pa je pogosto predstavljen kot sredstvo za dosego cilja (Macdonald 1995, 122–126).

5.2.3 Od delavke do kapitalistične gospodinje

V času velike gospodarske krize v ZDA so se na velikih platnih pojavile delavke, sprijaznjene s svojo usodo. Ženske so bile prikazane kot matere, ki vse žrtvujejo za otroka – ves čas delajo, zato da lahko otroku omogočijo izobrazbo in ponoven vstop v družbo (Gledhill 2007a, 323). Obdobje uspeha po gospodarski krizi pa je ponudilo bolj pozitivno podobo. Pojavil se je lik norčave, neodvisne in pametne junakinje, ki si sama izbere svojega moškega (pogosto prikazana kot že ločena). Primer te svobodne junakinje, ki je nastopala predvsem v komedijah, je igralka Katharine Hepburn (*Bringing Up Baby*, 1938). Čeprav je predstavljena kot izziv za moške, ni tako nevarna kot vamp ženska. Je neodvisna, pametna, simpatična in hkrati divja ter neodgovorna, kar jo pogosto popelje v težave, iz katerih jo mora rešiti moški. Svetlana Slapšak je v svoji knjigi *Ženske ikone 20. stoletja* zapisala, da » /.../ gre za eno izmed najbolj uspešnih in za ženske najbolj koristnih ikon množične kulture« (Slapšak 2000, 46). Ta podoba pa prevladuje le slabo desetletje in se konča med 2. svetovno vojno, ko ženske postanejo utišane, objektivizirane, nevrotizirane ali zlobne. Med vojno so bili moški na bojiščih, zato so bile ženske 'primorane' delati. Nadomestiti so morale moško delovno silo, tudi po vojni pa jih je veliko želelo obdržati službo, a so jih ponovno nadomestili moški in začela se je kampanja, ki je ženske spodbujala, da se vrnejo domov. Idealna ženska je bila predstavljena kot simpatična gospodinja, katere glavna naloga je, da skrbi za dom in nakupuje (Slapšak 2000, 25). Četudi je ženska ostala zaposlena, je hkrati skrbela za dom, nakupovala, čistila, kuhala, vzgajala otroke in se lepoticila za svojega moža. Zanj je bilo pomembno predvsem to, da

ima bolj sijoče stanovanje kot soseda. Uteležena podoba ameriške ženske tistega časa je bila pevka in igralka Doris Day, svetlolasa, modrooka, lepo oblečena (a ne preveč izzivalno), zdrava, lepo vzgojena, nedolžna in nekoliko jezikava gospodinja. Doris je predstavljala podobo srečne ameriške povprečnosti, ameriško zgodbo o uspehu. »To je bilo obdobje cenzure, kolektivne prisile, uresničevanja težnje, da bi se vsi obnašali enako in da bi bili videti srečni« (Slapšak 2000, 25–26). Za razliko od femme fatale ni izzivalna in nima skrivnosti, njeno poslanstvo sta materinstvo in družinska sreča. Je tista ženska, za katero se moški na koncu odloči, kar gledalkam sporoča, da lahko le takšna ženska, kot je Doris, dobi moža. Doris je kljub temu predstavljala precej pozitivno podobo ženske, saj je poleg device, matere in gospodinje simbolizirala tudi samostojno, dejavno in poželjivo junakinjo, ki se je znala postaviti po robu moški avtoriteti. Pogosto je opravljala tudi 'moška' opravila, na primer popravljala je avto, igrala bejzbol, živela veselo samsko življenje, kar je bilo nekaj novega pri reprezentaciji žensk (Steven Cohan 2007, 127).

5.2.4 Vesterni ali filmi o moških za moške

Od začetka 20. stoletja pa vse tja do konca 70-tih so bili v Hollywoodu zelo priljubljeni vesterni. Veliko so jih posneli že v obdobju nemih filmov, nato so se za nekaj časa preselili v manjše studie, prvotno slavo pa so si povrnili konec 30-tih let prejšnjega stoletja in nato ponovno v 60-tih in 70-tih, ko so se pojavili t. i. špageti vesterni na čelu z italijanskim režiserjem Sergiom Leonejem. Vestern je eden izmed najbolj določenih, znanih in priljubljenih žanrov, ki pripoveduje zgodbe o Divjem zahodu. V središču zgodbe je bel moški srednjih let, ki se spopade z lokalno skupino razgrajacev (običajno Indijancev). Je tih, skrivnosten, pogumen in pameten, ni pa nujno tudi všečen ali simpatičen. Vesterni, kot tudi večina drugih mainstream filmov, so bili skoraj ekskluzivno usmerjeni k belskemu junaku, okoli katerega se vrti pripoved. Praktično nikoli te vloge niso prevzele ženske, črnci, ameriški Indijanci ali kakšen predstavnik druge etnične manjšine. Ženske so v vesternih popolnoma v ozadju. Medtem ko je moški svoboden in pogumen junak, so ženske prikazane v varnem okolju doma. Moški je tisti, ki varuje dom in svojo ženo ter se bori s hudobneži. Nekateri vesterni prikazujejo tudi ženske izven okolja doma, vendar pa gre pri tem skoraj vedno za tragične zgodbe¹² (Gledhill 2007b, 381).

12 V filmu *Pravi pogum* (1969) se na primer Mattie odloči, da bo ubila morilca svojega očeta – to ji sicer na koncu uspe, a le s pomočjo moškega. Poleg tega je za svoje početje in 'pobeg od doma' kaznovana z izgubljenimi roki.

5.2.5 Dekle, ki preživi

V t. i. slasher filmih, ki so postali priljubljeni v 70-tih in 80-tih letih minulega stoletja, se pojavljajo bolj močni ženski liki, ki so v jedru akcije. Če moški gledalec išče moški lik, s katerim bi se identificiral, ga v slasherju ne bo našel, saj ima glavno vlogo dekle, ki na koncu porazi pošast in preživi (t. i. final girl). Moški gledalci se težko identificirajo z moškimi liki, ki so običajno precej nerazviti oziroma kmalu umrejo, prav tako se težko identificirajo z morilcem, ki je v slasherjih dolgo neviden, ko pa se pokaže, gre običajno za deformiranega ali zamaskiranega moškega. »Dekle je junakinja slasher filma in do konca je naša navezanost nanjo skoraj popolna« (Grant 2007, 357). Slasher filmi ponujajo precej drugačno različico klasične hollywoodske pripovedne strukture – kategoriji moškega in ženskega sta združeni v enem liku – glavni ženski junakinji. »V morilcu odkrijemo feminiziranega moškega in v junaku maskulizirano žensko« (Grant 2007, 358). Glavna junakinja tako združuje elemente ženskosti kot moškosti, šibkosti in moči (Grant 2007, 357–358).

5.2.6 Ženski chick flick filmi

Filmski žanri se pogosto ločujejo na 'ženske' (drame, romantične komedije, melodrame ...) in 'moške' (akcije, vojni filmi in vesterni, kriminalke ...). Če sem prej pisala o vesternih kot filmih za moške, chick flick filmi veljajo za filme za ženske. To naj bi pomenilo, da vsi moški uživajo ob akcijah, nasilju in herojskih dejanjih, medtem ko imajo ženske raje jokave, dramatične in romantične prizore, kar že samo po sebi odseva patriarhalno ideologijo in dojemanje družbenih vlog spolov, kar pa seveda ni nujno res (Dutt 2014, 7). V preteklosti so za ženske filme veljale melodrame (priljubljene v 30-tih in 40-tih), v modernem času pa so jih nadomestili chick flick filmi, ki vsebujejo veliko čustvenih prizorov, zgodba pa govori o mladem fantu in dekletu, ki se tekom filma zaljubita, o družinski krizi ali pa o odnosu med ženskami. Običajno so narejeni po zgodbah iz ženski revij ali romanov, za enega izmed prvih predhodnikov chick flick filmov pa velja *Zajtrk pri Tiffanyju* (Blake Edwards, 1961). Čeprav se veliko ženskih filmov drži oznaka ganljivi ali cmeravi, ne gre vedno le za predelavo jokave ljubezenske zgodbe. Posnete so tudi zgodbe o družinskih odnosih, kot je film *Čas nežnosti* (James L. Brooks, 1983), ki prikaže kompleksen odnos med materjo in hčerjo, prav tako pa na filmski trak ujame ljubezensko razmerje starejšega para. Pri žanru chick flick je običajno v ospredju ženska junakinja, njeno življenje in težave, še vedno pa je pogosto, da se kljub ženskemu gledišču in ženski želji kot osrednji za pripoved, ohranja patriarhalen diskurz. To se dogaja skozi pripoved – na primer, glavna želja osrednje junakinje je moški. Primer sodobnega chick flick filma je recimo *Somrak* (Catherine Hardwicke 2008). Tam spremljamo

zgodbo glavne junakinje Belle Swan, ki se bori za ljubezen svojega življenja. Predstavljena je kot pasivna, čustvena ženska v težavah, ki jo mora (večkrat) rešiti moški. Kljub temu bi jo lahko brali tudi bolj pozitivno – ve kaj želi in za to je pripravljena narediti vse. Vendar, kot trdi feministična teorija, je prikazovanje 'ženskosti' kot nečesa pozitivnega, ne pa kot 'nemoškega', v okviru klasične hollywoodske pripovedi praktično nemogoče (Gledhill 2007a, 319).

5.2.7 Rojstvo blockbusterjev

V 60-tih se začne drugi val feminističnega gibanja¹³. Ženske se začnejo boriti za enakopravnost v družbi, med drugim so zahtevale enako plačo in izobrazbo kot moški. Gibanje in spremembe, ki so jih dosegle feministke, so zajele tudi Hollywood. Ženske so začele opozarjati na neenakopravnost med spoloma – predvsem na neenakopravno razmerje pri številu vlog in plačilu (za in pred kamero). Poleg feminističnega gibanja, so v Hollywood prišle tudi nekatere druge spremembe. Iz Evrope je vdrl vpliv novega vala, umetniškega gibanja, ki je prineslo preporod filmskega procesa in je še danes vir navdiha za filmarje. Fenomen novega Hollywooda označuje obdobje od srede 60-tih do začetka 80-tih, ko je klasični studijski sistem začel razpadati, mlado generacijo gledalcev pa so navduševali predvsem francoski in italijanski filmi. V Hollywoodu se je pojavila mlada generacija režiserjev, hkrati pa so se sprostile nekatere omejitve glede jezika in prizorov spolnosti ter nasilja. Eden izmed prvih filmov ameriškega novega vala je bil *Bonnie in Clyde* leta 1967 v režiji Arthurga Penna, sledili so filmi Dennisa Hopperja, Petra Bogdanovicha, Romana Polanskega, Francisa Forda Coppole in Martina Scorseseja. Ti režiserji so v ospredje svojih zgodb postavljali predvsem antijunake in motive upornišтва, eksperimentirali pa so tudi s snemalnimi tehnikami in montažo. Konec 70-tih sta v ospredje stopila še dva mlada režiserja – Steven Spielberg in George Lucas. Spielbergova grozljivka *Žrelo* (1975) in Lucasova akcijska znanstvena fantastika *Vojna zvezd* (1977) veljata za prva t. i. blockbusterja. *Žrelo* je doživelo izjemno priljubljenost in zaslužiło več kot 470 milijonov dolarjev¹⁴, kar je bil zgodovinski uspeh (rekordni zaslužek je držal dve leti, do izida *Vojne zvezd*). Film je bil inovativen tudi v načinu predvajanja in oglaševanja, prvi je uporabljal oglaševanje prek televizije in se začel (masovno) predvajati v več kot 460 kinodvoranah hkrati. Takrat je bilo običajno, da so film premierno predvajali v le nekaj izbranih mestih. Obema filmoma (*Žrelo* in *Vojna zvezd*) so zaradi izjemnega uspeha sledila še (bolj ali manj uspešna) nadaljevanja, recept, ki ga je Hollywood obdržal do danes. Vedno bolj je bil pomemben zaslužek, zato so studii želeli v kinematografe pošiljati filme, ki bodo vseh čim širši množici. To je pripeljalo do produkcije

13 Več o tem v poglavju o feminističnih teorijah.

14 Danes bi to pomenilo več kot dve milijardi dolarjev.

množice filmov, ki slonijo na preprosti zgodbi in uporabljajo že preverjeno uspešne vzorce. Le redki režiserji so še eksperimentirali s snemanjem in montažo, bolj kot to so postali pomembni posebni efekti. 80-ta sta tako brez dvoma zaznamovala *Terminator* Jamesa Camerona (1984), ki je postal zgled za vse prihodnje akcijske filme, in *Batman* Tima Burtona (1989), ki je napovedal ponoven pohod stripovskih junakov¹⁵. V 80-tih in 90-tih letih minulega stoletja pa so se za svoj prostor v Hollywoodu počasi začele boriti tudi ženske. Pojavile so se režiserke (Barbra Streisand, Penny Marshall, Kathryn Bigelow, Jane Campion), pa tudi filmi, ki so v ospredje postavili ženske like. Velik uspeh je doživel film *Thelma in Louise* (1991, Ridley Scott), ki govori o dveh prijateljicah in velja za prvi ženski cestni film (road movie). Omeniti velja še film *Klub vražjih babnic* (Hugh Wilson, 1997), posnet po romanu Olivie Goldsmith, ki govori o treh ženskah, ki se domislijo načrta za maščevanje svojim možem, ter Noro Ephron, avtorico uspešnih komedij *Ko je Harry srečal Sally* (1989), *Romanca v Seattlu* (1993) in *Čaka te pošta* (1998). V obdobju, ko so vse bolj priljubljeni postajali akcijski in znanstveno fantastični filmi, se pojavi tudi lik častnice Ellen Ripley (Sigourney Weaver) iz filma *Osmi potnik* (1979). Gre za enega izmed prvih močnih ženskih likov v grozljivkah, akcijskih oziroma znanstveno fantastičnih filmih. Do takrat so se ženske v teh žanrih pojavljale le kot 'privlačne kričeče kraljice' (sexy scream queen), po možnosti romantično povezane z glavnim moškim junakom. Ripleyjeva velja v filmski zgodovini za eno izmed najbolj pozitivnih ženskih protagonistk vseh časov, saj je samostojna, izobražena in pogumna, pri tem pa ni hiperseksualizirana ali prikazana v romantični povezavi z moškim.

5.2.8 Super ženske in zabavno očetovstvo

V 80-tih in 90-tih se je zgodil tudi premik pri reprezentaciji starševstva. V postmodernizmu so se mediji zavedali posledic feminizma in nastala je neka mešanica žensk med materjo negovalko in žensko, ki skrbi za lastne želje (konflikt med dobro in slabo materjo) (Macdonald 1995, 143). Pojavijo se predvsem televizijske serije, ki pod vprašaj postavljajo popolne matere. Primer je serija *Roseanne*, v kateri je glavna junakinja sicer dobra mati in gospodinja, a izpostavlja tudi želje po lastnih dosežkih, veselju in spolnih užitkih. Ženske postanejo super ženske, ki so razpete med kariero in domačimi dolžnostmi, hkrati pa se trudijo ostati fit in urejene. Na koncu se običajno odločijo, da bodo kariero postavile na stranski tir in se posvetijo vlogi matere/žene, saj 'spoznajo', da je družina bolj pomembna od kariere. Materinstvo je prikazano kot zabava in užitek, uspeh ženske pa se meri z zadovoljtvijo potreb otroka (otrok postane neke vrste statusni simbol) (Macdonald 1995, 145). Pojavijo se tudi filmi, ki prikazujejo očetovstvo. Običajno so očetje

15 Oba filma sta dobila številna nadaljevanja.

prikazani kot popolnoma brez znanja, kako skrbeti za otroke. Sicer se trudijo po svojih najboljših močeh, a se kljub temu pogosto zapletejo v nerodne in zabavne situacije. Pri tem pa je velika razlika pri prikazovanju 'neuspeha' očeta in 'neuspeha' matere – če pri skrbi za otroka spodleti očetu, je smešno, če pa spodleti ženski, je tragično. Očetovstvo je prikazano kot modno, zabavno in fizično, materinstvo pa kot sveto, samopožrtovalno in aseksualno (Macdonald 1995, 150).

5.2.9 Ženske v številkah

Če bi hollywoodski filmi želeli podati realno sliko o svetu, bi morali biti protagonisti v njih različnih spolov, starosti, ras, razredov, spolne usmerjenosti ... Tako pa še vedno prevladujejo zgodbe o belopolnih moških srednjih let. Situacija je podobna tudi za kamero, saj med scenaristi, režiserji in producenti prav tako prevladujejo moški.

Raziskava Newyorške filmske akademije je pokazala, da je bila manj kot ena tretjina govorečih likov v najboljših 500 filmih med letoma 2007 in 2012 žensk in le nekaj več kot deset odstotkov igralskih ekip je bilo uravnovešenih tako, da je bilo število ženskih likov enako številu moških (New York Film Academy 2015). Študija, ki so jo opravili Stacy L. Smith, Marc Choueiti in Katherine Pieper iz Annenbergove šole za komunikacije in novinarstvo (Univerza v južni Kaliforniji), je vključevala 600 filmov z največjim zaslužkom iz let 2007, 2008, 2009, 2010, 2012 in 2013. Rezultati so pokazali, da se odstotek ženskih vlog skozi leta ni bistveno spreminjal: leta 2007 je bilo vseh govorečih oziroma imenovanih ženskih vlog 29,9 odstotkov, leta 2008 32,8 odstotkov, leta 2009 32,8 odstotkov, leta 2010 30,3 odstotkov in leta 2012 28,4 odstotkov. Leto 2013 je v filmskem svetu marsikdo označil za leto žensk, saj so bili zelo uspešni trije filmi z ženskami v glavnih vlogah – *Gravitacija* (Alfonso Cuarón), *Igre lakote: Kruto maščevanje* (Francis Lawrence) in *Ledeno kraljestvo* (Chris Buck in Jennifer Lee). Kljub temu pomembnemu koraku, ki je pokazal, da so za občinstvo zanimivi tudi filmi z ženskami v glavnih vlogah, je bilo v najboljših 100 filmih istega leta le 15 odstotkov glavnih vlog dodeljenih ženskam. Med vsemi 4.506 govorečimi liki je bilo 29,2 odstotkov žensk in 70,8 odstotkov moških. Uravnovešeno reprezentacijo spolov, kar pomeni približno polovico žensk, pa je imelo le 16 odstotkov filmov (Smith in drugi 2014, 1–2). Podobno raziskavo je za leto 2014 pripravila Martha M. Lauzen iz Univerze v San Diegu. V 100 najbolj uspešnih filmih je analizirala 2.300 likov, med katerimi je bilo 30 odstotkov žensk, od tega je bilo glavnih junakinj le 12 odstotkov. Ugotovila je, da so ženske v filmih v povprečju mlajše kot moški, večina jih je starih od 20 do 40 let, večina moških pa od 30 do 50 let. Moških likov, starih nad 40 let, je 53 odstotkov, medtem ko je enako starih žensk 30 odstotkov. Lauzenova je ugotovila tudi, da

gre pri ženskah običajno za manj kompleksne like od moških. Pri tem so pogosto identificirane z vlogami iz zasebnega življenja (kot žene ali matere), moški pa so pogosteje označeni s svojim poklicem (na primer zdravnik ali odvetnik). Ženski liki so tudi manjkrat prikazani na delovnem mestu in na vodstvenih položajih (Lauzen 2015, 1–2).

Odstotek žensk pred kamero je tesno povezan s številom žensk za kamero, saj je večja verjetnost, da bo glavno vlogo v filmu dobila ženska, če film ustvarja ženska režiserka/scenaristka/producentka. V 70-tih je celovečerne filme v Hollywoodu ustvarjalo še malo žensk, v 80-tih pa se je precej povečalo število ženskih ustvarjalk – vendar tiste, ki so dosegle večje komercialne uspehe, so to večinoma dosegle v žanrih, kot sta komedija in romantični filmi (na primer *Ko je Harry srečal Sally* Nore Ephron). So pa nekatere uspele tudi s snemanjem spektaklov in akcij – na primer Kathryn Bigelow in Mimi Leder (Tasker 2007). Leta 2000 je bilo med režiserji, scenaristi in producenti najboljših 250 filmov le 17 odstotkov žensk, število pa se do danes ni bistveno spremenilo (McKinney 2015). Statistična raziskava, ki so jo pripravili v okviru filmskega festivala Sundance, je pokazala, da so med letoma 2002 in 2013 le 4,4 odstotka najdonosnejših hollywoodskih filmov režirale ženske (RTVSLO 2015b, 25. avgust). Med 1.374 režiserji, scenaristi in producenti, ki so sodelovali pri 100 najbolj uspešnih filmih leta 2013, je bilo le 15,9 odstotkov žensk, kar natančneje pomeni le 2 režiserki, 15 scenaristk in 84 producentk (Smith in drugi 2014, 1–2). V zgodovini podeljevanja oskarjev, nagrad ameriške Akademije znanosti in umetnosti gibljivih slik, so bile do danes nominirane le 4 režiserke: Lina Wertmüller (1976), Jane Campion (1994), Sofia Coppola (2004) in Kathryn Bigelow (2010), prejela ga je samo slednja. Le 7 producentk je dobilo oskarja za najboljši film, pri čemer so si vse nagrado razdelile s koproducentom, in le 8 žensk je prejelo nagrado za najboljši scenarij (McKinney 2015).

Fenomen zvezdnitva se je v popularni kulturi oblikoval v 60-tih, kmalu nato so začele zvezdnikom naraščati plače. Študija, ki so jo opravili pri reviji *Journal Of Management Inquiry* (2014), je pokazala, da so razlike med ženskami in moškimi tudi pri plačilih. Medtem ko so igralke v Hollywoodu z leti plačane vse manj, igralcem s staranjem plača ne upada. V raziskavi so zajeli 265 največjih zaslužkarjev med hollywoodskimi igralkami in igralci v filmih, ki so izšli med letoma 1968 in 2008. Ugotovili so, da igralkam plača narašča, ko so stare med 20 in 34 let, nato pa začne plačilo za njihovo delo strmo padati. Pri moških plače dosežejo vrhunec nekje okoli 50. leta, tudi kasneje pa se ne kaže bistven padec pri plačilu (De Pater in drugi 2014). Newyorška filmska akademija je objavila podatke za leto 2013, ki so prav tako pokazali, da so igralci v povprečju bolje plačani od igralk. 10 najbolj plačanih igralcev je v enem letu zaslužilo od 32 do 75 milijonov dolarjev, medtem ko je 10 najbolj plačanih igralk zaslužilo precej manj, od 11 do 33 milijonov

dolarjev. Če naštejemo po vrsti, so največ zaslužili Robert Downey Jr. (75 milijonov dolarjev), Channing Tatum (60 milijonov dolarjev), Hugh Jackman (55 milijonov dolarjev), Mark Wahlberg (46 milijonov dolarjev), Dwayne Johnson (46 milijonov dolarjev), Leonardo DiCaprio (39 milijonov dolarjev), Adam Sandler (37 milijonov dolarjev), Tom Cruise (35 milijonov dolarjev), Denzel Washington (33 milijonov dolarjev) in šele na 10. mestu sledi prva igralka – Angelina Jolie je v letu 2013 zaslužila 33 milijonov dolarjev. Pri tem je povprečna starost 10 najbolje plačanih igralcev leta 2013 46,5 let, pri igralkah pa 34,8 let (Zurko 2013). Revija Forbes je avgusta 2015 objavila seznam najbolje plačanih igralk in igralcev, pri čemer so upoštevali obdobje od 1. junija 2014 do 1. junija 2015, od zaslužka pa so odšteli predvidene stroške menedžmenta in davek. Zvezdnica Jennifer Lawrence se je s 52 milijoni dolarjev znašla na vrhu najbolje plačanih igralk, kar je še vedno precej manj, kot dobijo nekateri njeni moški kolegi – najbolje plačan igralec v istem obdobju je bil z 80 milijoni dolarji Robert Downey Jr. Pri Forbesu so izpostavili, da so samo 4 igralk na seznamu zaslužile več kot 20 milijonov dolarjev, pri čemer so upoštevali vse vire zaslužka, tudi promocijo raznih izdelkov. Na drugi strani pa je nad 20 milijonov zaslužilo kar 21 moških (RTVSLO 2015a, 21. avgust).

Zanimiva je še ena študija, ki se je ukvarjala z razlikami med moškimi in ženskami v hollywoodskih filmih. Raziskava Walterja Hickeyja je pokazala, da je test Bechdelove prestala le dobra polovica od 1.794 filmov, ki so izšli med letoma 1970 in 2013. Čeprav se je z leti odstotek nekoliko izboljšal pa se še vedno pojavljajo filmi (približno 10 odstotkov), ki imajo le en poimenovan ženski lik, ali pa nimajo niti ene ženske vloge. Ideja testa Bechdelove je preprosta, prestanejo ga tisti filmi, ki imajo vsaj dva govoreča oziroma poimenovana ženska lika, druga zahteva pa je, da se vsaj dva ženska lika v filmu pogovarja o temah, ki ne zadevajo moških (Hickey 2014). Februarja 2016 so bili na uradni spletni strani testa zabeleženi podatki za 6369 filmov, od tega jih je test prestalo 57,7 odstotkov, 10,3 odstotka filmov pa ni pritrdilno odgovorilo niti na eno od treh vprašanj (Bechdel Test Movie List 2016).

5.2.10 Ženske kot spolni objekti

Težava pa ni le v številkah na plačilnem čeku oziroma v odstotkih igralk, ampak, kot sem že omenila, v sami reprezentaciji žensk. Večina mainstream filmov namreč pripoveduje zgodbo o moškem, prav tako se tudi večina ženskih filmov, kot so na primer chick flick, vrti okoli moških (zgodbe o iskanju ljubezni, poroki, družini ...). Ženske so na filmskih platnih od nekdaj prikazane v skladu s patriarhalnimi stereotipi, ki pa ne odražajo realnosti. Pogosto se ženske, tako za kot pred

kamero, povezuje z določenimi vlogami in filmskimi žanri, kot so romantične komedije in družinski filmi, predstavljene pa so enoznačno. Glavna težava je tako pomanjkanje kompleksnih ženskih likov. Hollywood se zanaša na medijske stereotipe in jih hkrati razširja »/.../ od pomirjevalnih žensk z otroki do močnih karieristk in erotiziranih akcijskih junakinj« (Tasker 2007, 68). Danes so ženske v hollywoodskih filmih bolj kot kdajkoli podvržene visokim idealom, biti morajo vse: pametne, lepe, izzivalne, lepo vzgojene, v dobri telesni kondiciji, ljubeče žene in matere ... Ženske se ne glede na svoj statusni položaj še vedno ocenjuje predvsem na podlagi videza. Študija, ki so jo opravili na Annenbergovi šoli za komunikacije in novinarstvo, je pokazala, da so ženske v 100 najbolj uspešnih filmih leta 2013 v povprečju mlajše od moških. Med liki, starimi od 21 do 39 let, prevladujejo ženske, v kategoriji med 40 do 64 pa prevladujejo moški. V vseh 600 filmih, ki so jih analizirali, je bila več kot polovica ženskih likov starih med 21 in 39 let, manj kot četrtina pa med 40 in 64 let. Študija je pokazala tudi, da je hiperseksualizacija bolj pogosta pri ženskih likih – kar 30,2 odstotkov ženskih likov je bilo hiperseksualiziranih, medtem ko se je to zgodilo le 9,7 odstotkom moških likov. 29,5 odstotkov žensk in 11,7 odstotkov moških je bilo prikazanih (delno) golih, vedno pogosteje pa se pojavljajo tudi hiperseksualizirane podobe najstnic (Smith in drugi 2014, 1–2). V dokumentarnem filmu *Miss Representation* (Jennifer Siebel Newsom in Kimberlee Acquaro, 2011) ugotavljajo, da so ženske pogosto prikazane kot seksualni objekti v oprijetih ali izzivalnih oblačilih. Tudi kadar gre za načeloma močne like, na primer akcijske junakinje, so te postavljene na ogled moškim¹⁶. Prikazovanje ženske golote je v filmih postalo samoumevno, medtem ko je moške golote precej manj, prav tako je problematično enolično (moško) prikazovanje spolnih užitkov, ženski pogled na spolnost pa je le redko opredeljen (Wolf 1992, 139). V filmih so običajno prikazane le heteroseksualne erotične zveze, moški pa so tisti, ki dajo pobudo za seks, tudi na silo. Če gre za lezbične scene ali ženske masturbacije pa so te prikazane kot performans, v katerem so ženske postavljene (moškim) na ogled. Seks je pogosto prikazan kot strasten, agresiven, divji, ne manjkajo pa niti prizori posilstva. Največja težava je, da je takšna spolnost prikazana kot nekaj, kar si (vse) ženske želijo in v čemer uživajo. V 80-tih in 90-tih postanejo spolne prakse žensk bolj nazorno prikazane, pojavijo se sodobne fatalke, domine, ki iščejo svoj užitek in za to tudi izkoristijo moške (*Prvinski nagon*, 1992). Hkrati pa se pojavljajo tudi druge vrste žensk, ranljive in nagnjene k dominaciji moških (*9 in pol tednov*, 1986), ki so se pripravljene ponižati in pristati v spolne igrice, da bi zadovoljile moškega. Čeprav so danes ženske v filmih pogosteje prikazane kot spolno aktivna bitja z lastno željo, večinoma še vedno molčijo o svojih željah in občutkih (Macdonald 1995, 181).

6 FEMINISTIČNE FILMSKE TEORIJE

»Za feministke je film kulturna praksa, ki prikazuje mite o ženskah in ženstvenosti, pa tudi o moških in možatosti« (Smelik 2007, 491).

Feminizem je družbeno gibanje, ki si prizadeva za pravice žensk in za enakost med spoloma. V grobem ga delimo na dva vala, feminizem prvega vala, ki se je pojavil ob koncu 19. stoletja, in feminizem drugega vala, ki se je pojavil konec 60-tih let. Prvi val je omogočil odpravo očitne diskriminacije, feministke so si prizadevale za enake pravice v primerjavi z moškimi na ekonomskem, političnem in socialnem področju ter se zavemale za volilno pravico in dostop do izobraževanja ter zaposlovanja. Drugi val, ki je prišel z gospodarsko krizo, pa je spodbudil odpravo prikritega seksizma, k čemur je v veliki meri pripomoglo množično vstopanje žensk v akademsko izobraževanje in na trg dela. Razvil se je kot družbeno gibanje Women's Liberation Movement, v ospredju pa so bila vprašanja družbenih razmerij moči. Feministke so se zavemale za plačevanje ženskega dela, svobodno odločanje o otrocih, borile so se proti nasilju nad ženskami in pornografiji, v tem času pa so se pojavile tudi številne raziskave in teorije, med drugim feministična filmska teorija (Jogan 2001, 230 in Švab 2002, 199). Feminizem drugega vala sicer lahko razdelimo na tri obdobja. V 70-tih letih prejšnjega stoletja je šlo za obdobje feminističnega esencializma, katerega cilj je bil izboljšanje podrejenega položaja žensk. V poznih 80-tih je sledil obrat h kulturi. Feminizem so do takrat večinoma predstavljale bele feministke srednjega razreda, nato pa so svoje poglede prispevale tudi lezbijke, črнке in ostale ženske. V tem obdobju je prišlo do obrata od koncepta enakosti žensk h konceptu razlik med ženskami, feministična teorija pa je vstopila v razprave s psihoanalizo, postmodernizmom in poststrukturalizmom. V 90-tih pridejo v ospredje spremembe v postmoderni družbi, predvsem nova spolna razmerja. Današnje študije spolov ohranjajo temeljne principe in analitične aparate, ki jih je razvila feministična teorija, hkrati pa poskušajo v analizo vključiti aktualne družbene spremembe v kontekstu postmodernosti (Švab 2002, 202). V svojem bistvu je cilj feminizma še vedno preobraziti moderno družbo, v kateri imajo ženske podrejen položaj. »Na seznamu političnih interesov feministk je cel spekter pomembnih področji: izobraževanje, blaginjske pravice, enake možnosti, plačevanje ženskega dela, svobodno odločanje o otrocih, reproduktivne pravice itd.« (Švab 2002, 199).

Feminizem je imel velik vpliv na filmsko teorijo, prva feministična filmska razmišljanja pa so začela nastajati v 70-tih. Zgodnji teksti so se ukvarjali s ponavljajočimi stereotipskimi podobami žensk v Hollywoodu (krhka ženska, ki potrebuje moškega). Feministke so pozivale k bolj

pozitivnim podobam, vendar so kmalu spoznale, da le pozitivne podobe niso dovolj, da bi spremenile temeljno (patriarhalno) strukturo filma. Rodil se je feministični kontrafilm, ki je bil del političnega filma. Navdih je iskal pri avantgardnem filmu in gledališču ter kršil konvencionalne kode. Feministke so trdile, da bi ženski filmi morali nasprotovati klasični filmski pripovedi in tehnikam, ki so v osnovi patriarhalne. Vendar pa so bili ti filmi težko gledljivi in niso dosegli širšega občinstva (Smelik 2007, 493).

Feministične teoretičarke so se večinoma opirale na strukturalistične teoretske okvire, kot sta semiotika in psihoanaliza. Ti teoretski diskurzi so se izkazali za zelo uporabne pri raziskovanju vkodiranosti spolnih razlik v filmske tekste. Pomemben premik v feministični filmski kritiki predstavlja obrat od razumevanja filma kot orodja reflektiranja resničnosti k orodju konstruiranja določene ideološke realnosti (Cook in Bernink 2004). Ena prvih feminističnih teoretičark je bila Claire Johnston, ki je v 60-tih preučevala ženske v klasičnem filmu. Podala je kritiko stereotipov s semiotičnega zornega kota in izhajala iz ideje mita Ronalda Barthesa. Ugotovila je, da so ženske v filmih večinoma prikazane negativno, omejeno in enolično. So le miti, v celoti določene s pomenom, ki ga imajo za moške, v odnosu do same sebe pa ne pomenijo nič. Reprezentirane so kot nemoški. Težava pri tem je predvsem dejstvo, da klasični film zakriva svoje ideološke konstrukte, in deluje kot naraven in realističen, s tem pa tudi podobe žensk v njem (Smelik 2007, 491). Z Johnstonovo teorijo je prišlo »od razumevanja filma kot nečesa, kar zrcali realnost, k stališču, da film konstruira prav poseben, ideološki pogled na realnost« (Smelik 2007, 491).

Teoretičarka Laura Mulvey je s svojim člankom *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (Vizualni užitek in pripovedni film, objavljen leta 1975 v reviji Screen) močno prispevala k feministični filmski teoriji. Bila je prva, ki je psihoanalizo prenesla na proces gledanja filmov in pojasnila, kako nezavedno patriarhalne družbe strukturirajo filmsko formo ter pojasnila privlačnost hollywoodskega filma. Pred objavo vplivnega eseja so se teoretiki namreč ukvarjali predvsem s spolom na platnu, Mulveyjeva pa se je osredotočila na gledalce in njihov užitek ob gledanju filmov. Preučevala je maskulinizacijo gledalčeve pozicije in identifikacije v klasičnem hollywoodskem filmu. Predstavila je dva vidika vizualnega užitka, voajeristično-skopofilski pogled¹⁷ in narcisoidno identifikacijo, oba pa izvirata iz moči nadzora, ki jo ima moški protagonist nad objektificiranim ženskim likom.

Mulveyjeva trdi, da klasični pripovedni filmi dajejo prednost moškim gledalcem, tako narativno (v

17 Kinodvorana je idealno okolje za nedovoljeno voajeristično gledanje, saj gledalci sedijo v temi in imajo občutek ločenosti drug od drugega, medtem ko opazujejo navidezno intimen svet likov na platnu.

zgodbi imajo moški običajno bolj pomembne vloge) kot vizualno (ženske so predstavljene kot objekt moškega pogleda). V skladu z družbeno hierarhijo in razmerjem med spoloma, se ugodje v gledanju razdeli na aktivno – moško (okoli moškega lika se razplete dogajanje in organizira pogled) in pasivno – žensko (ona je objekt poželenja moškega lika). Film tako izpopolni vizualne mehanizme, ki so že skonstruirani v tradiciji zahodne kulture. »Določujoči moški pogled projicira svoje fantazije v žensko figuro, ki je oblikovana v skladu s tem« (Mulvey 2001, 278). Filmski teksti skozi aktiven moški pogled komunicirajo dominantno ideologijo in kot način patriarhalne komunikacije uporabljajo skopofilijo. Ta je po Freudu eden temeljnih gonov in je, kot vsi goni, spolne narave. Zaradi želje po videnju gledalci uživajo ob gledanju filmov: »Klasični film stimulira željo po gledanju, tako da integrira strukture voajerizma in narcisoidnosti v zgodbo in podobo. Voajeristični vizualni užitek nastane, ko gledamo drugega (osebo, lik, situacijo) kot svoj objekt, medtem ko lahko narcisoidni vizualni užitek nastane ob identifikaciji s to podobo ali z likom v tej podobi« (Smelik 2007, 491). Pri tem Mulveyjeva poudarja, da je tako skopofilija kot identifikacija moški način gledanja. Zgodbe so prikazane skozi moški pogled, s katerim se morajo identificirati tako gledalci kot gledalke, ženske pa so predstavljene v skladu s svojo tradicionalno ekshibicionistično vlogo. »V klasičnem filmu voajerizem določa ženske kot nekaj, kar je treba gledati« (Smelik 2007, 491). Tej neprestani postavljenosti na ogled Mulveyeva pravi *biti-gledan-ost* (to-be-looked-at-ness) (Mulvey 2001, 279).

Gledalec niha med skopofilijo (vojerističnim pogledom) in identifikacijo z liki v filmu. Mulveyeva je narcisoidni vizualni užitek razložila s pomočjo Lacanovega Jaza in zrcalnega stadija. Konvencije mainstream filmov postavljajo v središče človeško telo, tako se želja po gledanju meša s fascinacijo nad podobnostjo lika na platnu z gledalcem. Gre za neko vrsto ponovitev zrcalne faze, ko otrok lastno podobo prepozna v zrcalu. Jacques Lacan je opisal, da se zrcalna faza pojavi, »/.../ ko duševne ambicije otrok prekašajo njihove motorične zmogljivosti, posledica tega pa je, da jih njihova prepoznava samih sebe razveseli, saj si predstavljajo, da je njihova zrcalna podoba bolj dovršena, bolj popolna kot to izkusijo z lastnim telesom« (Mulvey 2001, 276) Podobno se dogaja ob gledanju filma, tako kot otrok doživlja užitek, ko prepozna svojo podobo v ogledalu in oblikuje svoj jaz na podlagi te idealizirane podobe, tako gledalec črpa narcisoidni užitek iz tega, da se identificira s popolno podobo lika v filmu. V klasični filmski pripovedi moški liki predstavljajo bolj popoln in močnejši 'idealni ego', usmerjajo svoj pogled proti ženskim likom in kamera snema z moškega zornega kota, zato so se gledalci prisiljeni bolj identifikirati z moškim likom kot pa s pasivnim ženskim likom. Ženske v filmih izpolnjujejo vojeristično fantazijo gledalcev, moški pa imajo v filmu aktivno vlogo, so predstavniki moči, kar se kaže tudi skozi to, da so nosilci pogleda. »/.../ obstajajo tri ravni filmskega pogleda (kamera, lik, gledalec), ki ženski lik objektivirajo in ga

spreminjajo v spektakel« (Smelik 2007, 491). Moški predstavlja glavni nadzorujoči lik, s katerim se gledalec lahko identificira. »Ko se gledalec identificira z osrednjim protagonistom, projicira svoj pogled v sebi podobnega, svoj zrcalni surogat, tako da se moč moškega protagonista, ko nadzoruje dogodke, uskladi z aktivno močjo erotičnega pogleda, in da obema daje zadovoljujoči občutek vsemogočnosti« (Mulvey 2001, 280). Glavni protagonist tako predstavlja podobo v zrcalu (Macdonald 1995, 27; Mulvey 2001, 276; Gledhill 2007a, 323–324; Smelik 2007, 491; Dutt 2014, 5).

Večinoma gre v hollywoodskih filmih za moški pogled, tudi kadar je v središču pripovedi protagonistka in ne protagonist. To filmi rešujejo na različne načine, na primer glavno junakinjo postavijo v vlogo žene ali matere, kar podpira družbeno definicijo žensk, jo kaznujejo ali pa predstavijo kot fetiš¹⁸. Podoba ženske je že v osnovi dvoumna, saj združuje privlačnost in strah pred kastracijo (ženski videz moški subjekt opominja na odsotnost penisa). Ker grožnja s kastracijo moškim gledalcem uniči užitek ob gledanju filmov, hollywoodski filmi manjkajoč penis nadomestijo v obliki fetiša oziroma pretirano pološčenega predmeta. Žensko predstavijo kot pomirjajoč predmet lepote brez napake, kot objekt. Fetiš tako odvrne pozornost od ženskega manka. To lahko film doseže z bližnjimi plani delov ženskega telesa (obraza, nog), načinom kako je oseba posneta in oblečena. Druga rešitev pa se skriva znotraj pripovedne strukture. Ženski lik je kaznovan (umre, gre v zapor) ali pa odrešen (romantično se naveže na moškega, se poroči in postane mati-gospodinja) (Macdonald 1995, 27 in Mulvey 2001, 282).

Mulveyjevo so kritizirali, ker je spregledala vprašanje ženskega gledalstva in opredelila le moški pogled. Postavilo se je vprašanje, ali je ženska res le pasivna gledalka. Se identificira zgolj s pasivno žensko vlogo ali tudi z aktivno moško? Mulveyjeva je na to odgovorila z nekaterimi popravki. Pri analizi vesterna *Dvoboj na soncu* (1946) se je osredotočila na žensko gledalko in preučevala, kako se spopada z moškim načinom gledanja. Ugotovila je, da 'biti-gledan-ost' dopusti gledalki edino možnost identifikacije z moškim pogledom. Njena dejanska spolna konstitucija pri tem ne igra nikakršne vloge. Navezala se je na Freudovo zgodnjo fazo biseksualnosti in predstavila transseksualno identifikacijo žensk z moškimi junaki (Macdonald 1995, 28 in Smelik 2007, 494). Deklice predoidipovsko fazo živijo v spolno nespecifični fazi, kar kasneje dopušča, da lahko vsaj delno prevzamejo moško gledalsko pozicijo. Predoidipovsko fazo doživijo tako fantje kot dekleta, preden prevzamejo družbeno zahtevane spolne vloge. »Za to fazo je značilen narcizem, ki dopušča izbire objekta in identifikacije, ki temeljijo na podobnosti, ne na razlikovanju, tako da fantje in

18 Ženska postane nenevaren predmet absolutne lepote, fetiš pa nadomesti manjkajoči penis (Mulvey 2001, 282).

dekleta lahko prevzamejo vloge drug drugega« (Gledhill 2007b, 380). Tako pride do transseksualne identifikacije – ženske gledalke se identificirajo z moškim likom. »V trenutku, ko gledalec/gledalka stopi v kino, trdi Laura Mulvey, pusti svoj spol za zaprtimi vrati dvorane, in zasede dominantno spolno mesto moškega gledalca, ki ga zanj/zanjo predpiše filmski tekst. S tem, ko gleda na samo sebe kot moški, ženska gledalka v klasičnem filmu hkrati reproducira svojo vlogo objekta« (Vidmar 2001, 21).

Dolgo časa je bilo med feminističnimi teoretičarkami sprejeto, da ženski pogled praktično ni mogoč, v začetku 80-tih pa je opredelitev moškega pogleda kot tiste logike, ki strukturira zahodno vizualno kulturo, postala sporna. Podrobneje so se z žensko gledalko teoretičarke začele ukvarjati ob koncu 80-tih let.

Za razliko od Mulveyjeve Elisabeth Cowie trdi, da se gledalci ne identificirajo z liki v filmu pač pa s situacijami, v katerih se liki znajdejo. Te identifikacije se izražajo skozi različne fantazije. Po Lacanu fantazija ne pomeni pridobivanja stvari samih, ampak predstavlja scene v povezavi s to stvarjo. Tako na primer gledalci lahko uživajo že samo ob tem, da gledajo nekaj, o čemer fantazirajo, ni pa nujno, da se to v resnici tudi zgodi. Tako tudi za Freuda sanje in fantazija niso pobeg iz resničnosti, ampak samo artikulacija tega, kakšna bi resničnost lahko bila. Gledalec tako ob identifikaciji s situacijo raziskuje različne vloge in možnosti.

»Feministična filmska teorija je na splošno sprejela predpostavko, da so gledalke bolj odprte v svoji sposobnosti, da se identificirajo z drugim spolom« (Smelik 2007, 494). Mary Ann Doane je predstavila teorijo maškarade, ki jo je sicer v feministično filmsko teorijo uvedla Claire Johnston. Johnstonova izhaja iz podobe žensk, ki so preoblečene v moške. Ugotavlja, da, če ženske zamaskirajo svojo ženskost, lahko delujejo enakovredno kot moški. Ženskost in moškost tako označi zgolj kot konstrukt, v katerega se lahko ženske in moški našemijo. Doanova pa maškarade ne razume le kot preoblačenje v drugi spol, ampak kot krinko ženstvenosti. Gre za maškarado žensk v popolne objekte, kar pa ne pomeni nujno uklona patriarhalnim normam. S tem ko se ženska zreducira na videz, se moški pogled ustavi zgolj na njeni površini, večji del sebe pa uspe izmakniti tiraniji nadzirajočega pogleda. Maškarada je učinkovita tudi zato, ker vzpostavi razdaljo med gledalko in podobo na filmskem platnu. Moški pogled vključuje voajerizem, ki predpostavlja razdaljo, ta pa gledalki zmanjka, saj je ona sama podoba na platnu, ki jo gleda (namesto da bi gledala iz te podobe). Ženska gledalka je nasproti junakinji na platnu v položaju klavstrofobične bližine, ki dela gledalsko izkustvo neprijetno. Potrebna razdalja med gledalko in podobo ženske se ustvari z maškarado. »Če gledalka nosi ženstvenost kot masko, lahko vzpostavi potrebno razdaljo

med seboj in ženstvenostjo, ki je prikazana na platnu» (Smelik 2007, 495). Tako se lažje identificirajo z žensko v filmu.

Gertrud Koch je trdila, da ženske gledalke lahko užitek ob gledanju najdejo tudi v podobi ženske lepote na platnu, predvsem podoba vamp žensk gledalki ponuja pozitivno podobo avtonomne ženstvenosti. »/.../ prek podobe vamp gledalka podoživlja prijetno izkušnjo matere kot ljubezenskega objekta v zgodnjem otroštvu« (Smelik 2007, 495). Spolna ambivalentnost vamp ženske je za gledalko vir vizualnega užitka, saj dopušča možnost homoseksualnega užitka, ki ga prek moškega pogleda ne more doživeti (Smelik 2007, 495). Podobno meni Jackie Stacey, ki pravi, da ženske lahko doživljajo užitek ob gledanju zvezdnic v filmih (Macdonald 1995, 28). Pri tem gre lahko le za začasno identifikacijo oziroma za pobeg iz resničnosti (gledalke se začasno umaknejo iz realnosti in se borijo s svojo junakinjo oziroma postanejo ta junakinja). Gledalkam pa filmske zvezde lahko tudi v realnosti predstavljajo vzornice, h katerim stremijo, čeprav se zavedajo, da jih ne bodo mogle doseči. Glede na ideale, vrednote in aspiracije zvezdnic gledalke svojo identiteto aktivno oblikujejo tudi v resničnosti. Bodisi se pretvarjajo, da so zvezdnice, iščejo podobnosti med sabo in zvezdo, ali pa jih oponašajo in posnemajo (Stacey 1991).

Gaylyn Studlar se navezuje na predojdipovsko fazo in izkušnjo matere kot ljubezenskega objekta. Trdi, da film pri gledalcu obudi željo, da bi se vrnil v predojdipovsko fazo enotnosti z materjo in biseksualnosti. Tako se lahko gledalka v filmu poistoveti z žensko in iz tega črpa užitek. Na biseksualno identifikacijo se naveže tudi Calor Clover. Osredotoči se na vlogo 'zadnjega dekleta' v modernih grozljivkah (predvsem slasher filmih). Dekle se na koncu spopade z morilcem/pošastjo in preživi. Takrat dominira dogajanju, si prisvoji pogled in se s tem maskulinizira. Tako dekle postane junakinja filma, za razliko od klasičnih grozljivk, v katerih imajo ženske predvsem vloge žrtev. Moški liki običajno v tem žanru niso močni, ali pa kmalu umrejo. Morilec pa je pogosto skrit oziroma deformiran. Moški gledalci bodo tako težko našli moški lik, s katerim bi se identificirali, zato se mora identificirati z žensko. Slasher filmi ponujajo zelo drugačno različico strukture. »V teh filmih sta kategoriji moškega in ženskega, ki sta tradicionalno povezani z moškim in žensko, združeni v enem in istem liku, ki je v anatomskem pogledu ženska in film spodbuja gledalca, naj prevzame njen zorni kot« (Grant 2007, 358).

Feministični obrat od koncepta enakosti žensk h konceptu razlik med ženskami v poznih 80-tih se je poznal tudi pri feministični filmski teoriji. Feministke so trdile, da obstaja več načinov branja teksta, se pravi filma. Začele so obravnavati tudi temnopoltost in lezbično populacijo žensk pa tudi nekatere druge skupine (na primer starejše ženske). V 90-tih je sledil obrat k telesu in takrat so se

pojaviли nekateri novi ženski liki, kar je opazno predvsem v akcijskih filmih¹⁹, saj je ta žanr dolgo veljal za področje tradicionalnega mačizma. V akcijah začnejo nastopati trdožive akcijske junakinje, ženske, ki so spretnе in močne, z lastno samoiniciativnostjo pa razrešijo konflikt zgodbe (*Osmi potnik*), pojavijo pa se tudi maščevalke, ki se maščujejo nad patriarhalnim svetom zaradi njegovega ravnanja z ženskami (*Ubila bom Billa*).

Ta premik v reprezentaciji junakinje je sprožil razprave o 'pravi' naravi biološkega in družbenega spola. Nekateri trdijo, da akcijska junakinja ni ženska, temveč le nadomestek moškega ali psevdomoški, in da je maščevalna junakinja pornografska fantazija in kot taka podpira falocentrizem. Drugi trdijo, da družbeni in biološki spol obstajata v povezavi in da so take podobe sposobne spodkopavati patriarhalno ideologijo, predvsem njeno vztrajanje pri binarni razdelitvi biološkega družbenega spola» (Creed v Cook 2007, 489).

V 90-tih pa so z gibanjem girl power, ki se je osredotočilo na koncept emancipatorne ženskosti, močni ženski liki ponovno dobili nekoliko drugačno podobo. Novo gibanje je postalo tržno blago, kar so mediji izkoristili in v skladu s potrošniško kulturo začeli na veliko nagovarjati ženske. Filmska industrija je začela 'prodajati' močne ženske like, ki so bili priljubljeni pri gledalkah, vendar so v svojem bistvu še vedno ostali izrazito ženski. Gibanje girl power je sicer prineslo nekaj pozitivnih sprememb, saj je promoviralo žensko moč, a hkrati ženske spodbujalo, da ohranijo svojo feminilnost, tako so tudi ženski liki ohranili ženske karakteristike in ostali podvrženi moškemu pogledu (Creed 2007, 489). Primer je film *Lara Croft: Tomb Raider* (2001, Simon West), kjer ima glavno vlogo akcijska junakinja. Lara Croft se je rodila iz kibernetike zvezde, ki so jo oboževali najstniki po vsem svetu. Je inteligentna (govori vrsto jezikov), neustrašna (izurjena v borilnih veščinah) in odgovarja le sebi, hkrati pa izjemno lepa in oblečena v oprijeta oblačila. Zaradi svoje privlačnosti je zanimiva za moške, zaradi svoje moči pa tudi za ženske. »Je popoln vzor vsem generacijam in obema spoloma,« (Kolosej). Ker je ohranila svojo ženstvenost (moški nanjo gledajo kot na predmet poželenja), ne predstavlja grožnje za patriarhalne kulturne vzorce. Ženski liki, ki opustijo svojo ženstvenost (*Thelma & Louise*, 1991, Ridley Scott) pa so zaradi tega običajno tarča številnih kritik.

6.1 Ženske v akcijskih filmih

Ženske akcijske junakinje se najprej pojavijo v stripih (*Wonder Woman*, 1937), nato na televiziji (serije *Maščevalci* 1960–69, *Čarlijevi angelčki* 1976–81) in nato še v filmih (*Osmi potnik*, *Terminator*, *Nikita*, *Maščevalci*). Prva superjunakinja na velikem platnu je bila *Supergirl* (1984), ki

19 Več o ženskah v akcijskih filmih sledi v naslednjem poglavju.

je imela dolge svetle lase in modre oči, bila je naivna, neučinkovita in čustvena ter tako ni predstavljala grožnje moškim, niti ni bila vzornica za ženske. Kljub temu, da se je število ženskih vlog v akcijskih filmih v zadnjem desetletju povečalo, se te še vedno precej razlikujejo od moških. Največja razlika med moškimi in ženskimi akcijskimi liki je v tem, da ženske precej pogosteje izrabljajo svojo telesno privlačnost za doseg ciljev, prav tako so v vsakem trenutku (tudi ob spopadih in eksplozijah) videti privlačne. Gre za nekakšno dvoličnost ženskih likov, saj hkrati združujejo stereotipne ženske (lepota, privlačnost, sočutje) in moške (agresija, moč, nasilje) lastnosti. Tipičen primer je ena izmed prvih akcijskih junakinj, bojevnica Xena, ki je samostojna in močna, hkrati pa tudi mlada in privlačna (Dutt 2014).

Rikke Schubart je v knjigi *Super Bitches and Action Babes: The Female Hero in Popular Cinema, 1970–2006* (2007) predstavila ugotovitve študije, v kateri je analizirala nekatere pomembnejše akcijske filme in televizijske serije med letoma 1970 in 2006. Ugotovila je, da bi lahko ženske akcijske junakinje razdelili v pet kategorij, in sicer domine, amazonske bojevnice, hčere, matere in maščevalke. Trdi, da obstajajo različne možnosti branja filmov in da ženske niso nujno razumljene kot fetiš oziroma tiste, ki so postavljene na ogled moškim. Tudi če gre za ženske v filmu, kot je *Čarljevi angelčki* (2000), kjer so predstavljene kot privlačne pretepačice, gre še vedno za zgodbo o ženski nadvladi, kar je korak naprej pri reprezentaciji žensk.

Robin Anne Reid je v svojem delu *Women In Science Fiction And Fantasy* analizirala reprezentacijo žensk v nekaterih znanstvenofantastičnih filmih, njene ugotovitve pa so zanimive tudi za moje delo, saj sta si žanra znanstvene fantastike in akcije pogosto zelo blizu oziroma se med sabo prepletata. 50. leta prejšnjega stoletja veljajo za zlato dobo znanstvenofantastičnih filmov v ZDA, saj so zaradi napredka atomske znanosti postali zelo priljubljeni. Ženski liki v teh filmih so bili v veliki večini prikazani kot stereotipne podobe kričečih in nemočnih žensk v lepih oblačilih, ki čakajo na to, da jih reši moški junak. Tudi če so bile na začetku filma aktivne, proti koncu postanejo pasivne in le iz varne razdalje opazujejo, kako glavni junak rešuje svet. Druga pogosta reprezentacija žensk so bile aktivne vamp ženske. Bile so nevarne lepotice, pametne, privlačne in smrtonosne, njihova usoda pa je podobna kot usoda vamp žensk v ostalih žanrih – postanejo matere/gospodinje, umrejo ali gredo v zapor. Pojavljati so se začele tudi ženske v obliki pošasti (*Osmi potnik*, 1979), pri tem je šlo predvsem za tradicionalno reprezentacijo 'ženske pošasti' kot matere (tiste, ki skrbijo za reprodukcijo) ali pa kot kastratorke. Te podobe so se ohranile vse do danes. So pa znanstvenofantastični filmi na filmska platna prinesli tudi novo, bolj pozitivno podobo ženske. Gre za inteligentno in aktivno žensko, ki je uspešna v tem, kar dela. Je samostojna in usklajuje kariero in družino. Čeprav po nekaterih lastnostih spominja na vamp žensko, na koncu ni kaznovana ali

spremenjena v pošast, saj je pripravljena na timsko sodelovanje, je čustvena in ima željo po romantični zvezi, njen cilj pa ni dobiček ali pridobitev moči, pač pa reševanje ljudi oziroma širitev znanja. S temi potezami 'dokaže', da je še vedno 'prava' čustvena ženska, ki si želi moškega, zato ne rabi biti kaznovana. Posebej velja omeniti film *Osmi potnik* (1979), v katerem zadnji preživeli ni (belopolti) moški, ampak to postane (belopolta) ženska, častnica Ellen Ripley (Sigourney Weaver). Ripleyeva ni bila prikazana kot histerična kričeča ženska, ki čaka na to, da jo bo rešil moški junak, je inteligentna in iznajdljiva, hkrati pa ohranja svojo ženstvenost. V nadaljevanju filma *Osmi potnik 2* je Ripleyeva še vedno aktivna in samostojna ženska, vendar že prikazana kot mati (ščiti siroto). V nadaljevanjih jo spremenijo do te mere, da postane mešanica med super-žensko in pošastjo, saj je dejansko le še klon same sebe, poleg tega pa nosi v sebi pošast. Tanka meja med močno žensko in pošastjo se pogosto pojavi v znanstvenofantastičnih filmih. V 80-tih in 90-tih so Ripleyevo 'kopirale' številne ženske v akcijskih in znanstvenofantastičnih filmih, še dodatno pa je ženske v glavnih vlogah spodbudil nepričakovano zelo uspešen film *Preživi tiger, skriti zmaj* (2000) z dvema močnima glavnima ženskama vlogama. Reidova je preučevala tudi reprezentacije žensk v televizijskih serijah, kjer je kot dober primer izpostavila serijo *Doseji X* (1993–2002). Glavna ženska junakinja Dana Scully (Gillian Anderson) je izobrazena, samostojna in skeptična. Za razliko od običajne reprezentacije žensk kot tistih, ki se znašajo na intuicijo in svoje čute, Scully ničemur ne verjame brez trdnih dokazov, prikazana je kot racionalna. Ne teka naokoli v oprijetih ali izzivalnih oblačilih, hkrati pa se ne rabi odpovedati sočutju in toplini, da bi jo dojeli kot kredibilno znanstvenico (Reid 2009, 143–145).

Na začetku novega tisočletja so se začeli pojavljati filmi, ki so junakinje iz videoiger prenesli na filmska platna (*Lara Croft: Tomb Raider*, *Nevidno zlo*, *Podzemlje ...*) (Reid 2009, 117–122). Gre za tip močne ženske junakinje, ki zmore vse, kar zmorejo moški, vključno z reševanjem sveta. Je odločna, pogumna in močna, kar so stereotipno 'moške' lastnosti, hkrati pa tudi mlada in privlačna ter odeta v izzivalna oblačila (Burke 2005, 2–3).

Lisa Purse je v svojem delu *Contemporary Action Cinema* (2011) zapisala, da so ženske akcijske junakinje, v primerjavi z moškimi akcijskimi junaki, pogosto prikazane kot manj racionalne, ali pa so prikazane kot spolni objekti (fetiš). Njihov popoln videz je pomemben v vsakem trenutku, tako se tudi med pretepi ali na begu sploh ne umažejo, niso okrvavljene ali prepotene, kljub fizičnim naporom. Tudi sama režija preteпов je precej drugačna, kadar v njih sodelujejo ženske. Gre za bolj 'feministične' spopade, vključene so borilne veščine, ki vsebujejo plesne gibe, ženske od bolečin ne kričijo, ampak stokajo, le redko pa uporabljajo strelno orožje. Fizično nasilje je pri junakinji pogosto povezano z materinskim nagonom (na primer ščiti svojega otroka), ali pa se maščujejo, ker

so jim ubili otroka, so jih posilili oziroma so žrtve neke druge travmatične izkušnje. Prav tako so akcijske sekvence ženskih junakinj pogosto prepletene s humorjem ali postavljene v neko fantazijsko okolje, saj to njihove fizične in psihične sposobnosti naredi za bolj filmske oziroma nerealne. Med 157 ženskimi liki, ki so se zvrstili v akcijskih filmih med leti 1991 in 2005, jih je le 7 odstotkov 'vzelo situacijo v svoje roke', več kot polovica pa jih je bila podrejenih moškim likom. Pogosto pa takrat, kadar so akcijske junakinje prikazane kot bolj aktivne, izurjene in močnejše kot njihovi moški partnerji, na koncu sebe žrtvujejo (umrejo) ali pa se preobrazijo v žene/matere (Purse 2011, 79–89). Kot primer filma z močno in neodvisno akcijsko junakinjo Pursova navede primer filma *Salt* (2010), za katerega je bil scenarij sprva napisan za glavno moško vlogo (igrati bi moral Tom Cruise), nato pa so junaka zamenjali z junakinjo (Angelina Jolie). Filmski kritik Todd McCarthy je po ogledu filma zapisal, da so ga zmotile nerealne situacije v filmu, kot je na primer ta, da ena sama oseba (glavna junakinja) obračuna z ducat nasprotniki, ne glede na to, kako smrtonosno orožje imajo. Pripomba je sicer povsem na mestu, se strinja Purse, vendar so takšni prizori v akcijskih filmih pogosti in kadar se v njih znajde moški junak, se kritikom le-ti ne zdijo neobičajni, saj so na te podobe že tako navajeni, da jih sprejemajo kot realne. Nepovprečno akcijsko junakinjo Pursova opazi tudi v filmih *Ubila bom Billa 1* in *2*. V prvem delu, že takoj na začetku, vidimo glavno junakinjo (Nevesta, Uma Thurman) pretepeno, neurejeno, okrvavljeno in zabuhlo, kar je daleč od lepe, urejene in močne junakinje. Tudi v nadaljevanju pretepi med ženskami niso nič 'olepšani', zvok udarcev in bolečin je realističen (ne gre za nežne vzdihе, ampak za kričanje), junakinje se potijo, niso v vsakem trenutku brezhibno urejene, kamera je osredotočena na močno telo in ne le na telesne obline. *Ubila bom Billa* s tem ruši nekatere spolne stereotipe v filmih, saj gre za realno reprezentacijo žensk in moči njihovega telesa, česar v filmih ne vidimo pogosto. Čeprav Pursova pohvali prikaz akcijskih junakinj v filmih *Ubila bom Billa 1* in *2*, so nekatere scene spopadov še vedno režirane tako, da je vse skupaj videti kot dobro premišljena koreografija in ne kot resničen spopad (to poudarja močna glasba in očitna uporaba žic, ko postane junakinja navidezno brez teže in lahko teče po stenah). Filma združujeta prikazovanje neverjetnih fizičnih sposobnosti in fantazijskih scen, ter scen, v katerih je prikazana realna moč telesa in realen spopad (nerealno : realno). Pursova ugotavlja, da se z leti kaže nek napredek v reprezentaciji akcijskih junakinj, vendar so še vedno prikazane v okvirih sprejemljivosti patriarhalne ideologije. So hkrati aktivni subjekti in seksualni objekti. Kljub temu pa brišejo nekatere meje – akcijske junakinje s tradicionalno moškimi lastnostmi, kot so agresija, jeza in moč, so pokazale, da so sposobne enakih stvari kot moški in s tem izzivajo trditev, da je 'žensko' in 'moško' obnašanje biološko določeno (Purse 2011, 79–89).

S Pursovo se strinja tudi Jeffrey A. Brown, ki v svojem delu *Dangerous Curves : Action Heroines*,

Gender, Fetishism, and Popular Culture (2011, 7) ugotavlja, da so akcijske junakinje daleč od tradicionalne pasivne vloge žensk v filmih, saj same odločajo o svoji usodi, so inteligentne, psihično in fizično močne ter prikazane kot junaški ideal, s katerim naj bi se občinstvo identificiralo. Hkrati pa opozarja, da še vedno poudarjajo mit o lepoti, saj lepota in seksualnost tudi pri njih velja za eno izmed glavnih vrednot. Pogosto se posplošuje da je enakopravnost med spoloma v filmih prikazana tako, da se ženskam enostavno pripiše nekaj 'moških' lastnosti (fizična moč, samostojnost), vendar, kot pravi Brown, gre za precej bolj kompleksno situacijo, saj se v filmih pojavlja veliko različnih likov, ki dajejo različna sporočila. V svojem delu je preučeval eno izmed najuspešnejših filmskih franšiz vseh časov, to so akcijski filmi o junaku Jamesu Bondu²⁰. Vse odkar se je v prvem filmu *Dr. No* (1962) Ursula Andress pojavila v kopalkah je t. i. Bondovo dekle, poleg dragih avtomobilov, martinija in tehnološko naprednih vohunskih pripomočkov, postalo eden od zaščitnih znakov teh filmov. Medtem ko je Bond znan po iznajdljivosti, vzdržljivosti, moči in spretnosti, je Bondovo dekle (vsaj na začetku) veljalo za njegov privlačen dodatek. Tekom let so se tudi ustvarjalci filmov o Bondu zavedli, da morajo Bondovo dekle nekoliko preoblikovati, saj se je s feminističnim gibanjem spremenilo dojemanje žensk. Rodila se je akcijska junakinja, sicer še vedno privlačna in lepa, a hkrati sposobna, močna, ki zna rokovati z orožjem in se pretepa prav tako dobro kot gospod James Bond. To novo Bondovo dekle so promovirali z igralko Halle Berry (*James Bond: Umri kdaj drugič*, 2002) v vlogi Jinx. Berryjeva je bila popolna izbira, saj je bila priljubljena, priznana (prva temnopolta ženska, ki je prejela oskarja za glavno žensko vlogo) in (predvsem) velja za eno najbolj privlačnih žensk na svetu. Studio jo je promoviral s sloganom »več kot le še eno Bondovo dekle«. Dekle je tako postalo samostojna ženska, ki se zna bojevati – in to v spandexu, lateksu ali usnju. Kljub njenim novim znanjem in sposobnostim je bil v ospredju še vedno njen videz. Pri tem bi lahko pripomnili, da je tudi Bond do neke mere prikazan kot seksualni objekt, vendar ga telesne značilnosti ne določajo kot osebe (v prvi vrsti je junak), medtem ko je videz pri njegovem dekletu v ospredju, vse ostale lastnosti pa so nepomembne – ne glede na to, kako herojska so njena dejanja, ostaja spolna fantazija. Razliko med reprezentacijo moškega junaka in ženske junakinje (konkretno v filmu *James Bond: Umri kdaj drugič* in na splošno v akcijskih filmih) lahko opazimo že na filmskih plakatih. Na promocijski fotografiji je James oblečen v moško obleko, gleda naravnost 'iz plakata' in ima pripravljeno pištolo, Jinx pa je postavljena v ozadje, oblečena v kopalke, na privlačnem pasu pa ima zataknjen nož. Čeprav je Jinx aktivna in močna akcijska junakinja, je še vedno na dolgi poti do tega, da se otrese nekaterih patriarhalnih stereotipov (Brown 2011, 4–8).

²⁰ Do danes je posnetih več kot 20 filmov o Jamesu Bondu, ki so nastali po romanih Iana Fleminga, rodili so se tudi stripi, videoigre in ostali promocijski artikli.

Reema Dutt iz Fakultete za ekonomijo in politične vede v Londonu je analizirala ženske like v najbolj uspešnih filmih leta 2010, 2011 in 2012. To so bili akcijska znanstveno-fantastična pustolovščina o superjunakih *Maščevalci* (2012), fantazijska akcija o čarovniku *Harry Potter in Svetinje smrti - 2. del* (2011) ter animirana družinska komedija *Svet igrač 3*²¹. Ugotovila je, da so ženske sicer v nekaterih primerih prikazane kot neodvisne in močne posameznice, vendar je večina še vedno podvržena obstoječim stereotipom. Glavna ženska junakinja v filmu *Maščevalci* Natasha Romanoff/Črna vdova (Scarlett Johansson) je tipična akcijska junakinja, kakršna je bila že Xena – lepa, močna in agresivna. Njeno telo je skozi celoten film poudarjeno, saj nosi oprijeta oblačila iz lateksa, kljub poudarjanju njenega videza, pa je prikazana kot neodvisna in enakovredna moškemu junakom. Prav tako v filmu ni romantično povezana z nobenim likom, zato Duttova ugotavlja, da je Natasha prikazana pozitivno. V filmu *Harry Potter in Svetinje smrti - 2. del* je glavna ženska junakinja Hermione (Emma Watson) najprej prikazana kot neodvisna in inteligentna ženska. Svoje znanje in iznajdljivost uporabi za premagovanje nasprotnika, prav tako ni oblečena v izzivalna oblačila oziroma njen videz ni pretirano poudarjen. Vendar pa se te pozitivne reprezentacije izgubijo na koncu filma, ko je Hermione prikazana kot čustvena in ljubeča mati. S tem prevzame tradicionalno žensko vlogo in tako krepi mit o materinstvu. Čeprav je bila izobrazena in neodvisna ženska, se je na koncu vseeno raje odločila za družino in zvezo z moškim ter pustila kariero. V skladu s stereotipi so predstavljena tudi njena čustva – njen izraz na obrazu je precej močnejši kot na primer pri njenem partnerju (Dutt 2014).

Če povzamemo ugotovitve omenjenih avtorjev, se v grobem strinjajo, da so ženske v akcijskih filmih predstavljene kot močne in (vsaj do neke mere) enakovredne moškemu, je pa v veliki večini še vedno poudarjena katera izmed njihovih 'ženskih' lastnosti, kot so lepota, čustvenost ali materinski nagon. Velja, da so moški v večini, ko gre za občinstvo akcijskih filmov, prav tako te filme večinoma ustvarjajo moški, zato ženske, za zadovoljstvo moškega občinstva, še vedno ohranjajo patriarhalne vrednote (Brown 2011, 7). Čeprav se v zadnjih desetletjih v glavnih vlogah pojavlja več junakinj kot v preteklosti, studii še vedno niso pripravljeni nameniti večjega prostora ženskam in se raje odločajo za glavne junake. Pogosto kot izgovor uporabljajo dejstvo, da so bili nekateri filmi z ženskimi akcijskimi junakinjami polomija, se pravi so imeli studii z njimi velike izgube (*Catwoman*, *Daredevil*), na izjemno uspešne filme pa pozabljajo (*Tomb Raider*, *Osmi potnik*). Pomembno vprašanje pri tem je tudi, ali je za neuspeh res krivo dejstvo, da so kot osrednjo junakinjo postavili žensko in ne moškega, ali se razlog morda skriva v slabi kvaliteti filma, saj je pri filmih z akcijskimi junakinjami pogosto večji poudarek na vizualnem kot pa na kvaliteti (Brown

21 Povzela sem le podatke, ki se nanašajo na analizo filmov *Maščevalci* in *Harry Potter in Svetinje smrti - 2. del*, saj sta ta dva filma bližje akcijskemu žanru, ki ga analiziram v svojem magistrskem delu.

7 METODOLOGIJA IN VZOREC

Pomene, ki nam jih sporočajo različne vizualne podobe (filmi, fotografije, revije ...), razbiramo s pomočjo (vizualne) semiotične analize. Semiotika, ki sem jo podrobneje predstavila v poglavju o reprezentaciji, se ukvarja s proizvajanjem pomenov in raziskuje, kako znaki ustvarjajo pomene. Vizualna semiotična analiza pa se ukvarja z reprezentacijo in raziskuje, kaj sporočajo vizualne podobe, kakšne so ideje in ideologije za podobami in kakšne vrednote reprezentirajo. Vizualne podobe so skupki znakov, vsak od teh znakov pa s seboj nosi pomen. Pri tem obstaja več plasti pomenov²², kakšni so ti pomeni pa je odvisno od naše kulture, mitologije in ideologije. Filmi so skupki vizualnih podob in tako s seboj nosijo številne pomene. S semiotično analizo lahko razkrijemo, kakšna socialna, ekonomska, politična in kulturna sporočila nosijo s seboj posamezni znaki, te pa v filmu predstavlja vse, od kota kamere in montaže do pričeske in obleke, ki jo nosi lik (Dutt 2014, 12–13).

Tako kot preko jezika postanemo člani svoje kulture, se pravi si pridobimo zavest o osebni identiteti in ponotranjimo sistem vrednot, ki strukturira naša življenja, to počnemo tudi preko filma. Filmske naracije so razvile lastne označevalne sisteme, prek katerih film proizvaja pomene (Turner 2004, 340–342). »Naracija igranega filma vključuje diskurziven proces pripovedovanja zgodb prek različnih narativnih sistemov, kot so selekcija in razvrščanje elementov zgodbe, pripovedni glas in subjektivno gledišče, glasbene intervencije, mizanscena, razmerja med zvokom in podobo in strategije montaže« (Cook 2007, 534). Filmske podobe sicer navidezno posnemajo resničnost, vendar tako kot besede nosijo s sabo tudi konotativne pomene. »Tudi vizualna reprezentacija ima svoj 'jezik': nize kodov in konvencij, ki jih uporablja občinstvo, da bi osmislilo tisto, kar vidi²³« (Turner 2004, 341). Za moje magistrsko delo sta pomembna predvsem dva filmska označevalna sistema, kamera in mizanscena.

Kot kamere, format posnetka, izostritev, kadriranje, premikanje kamere – vsi ti postopki imajo določeno funkcijo in proizvajajo določen pomen. Na doživljanje filma vplivajo tako premikanje²⁴

22 Po Barhesu ima vsak znak denotativno in konotativno raven pomena.

23 Na primer velik plan namiguje na močna čustva, počasni posnetki so uporabljeni za estetiziranje, ali pa dramatična glasba za dvigovanje napetosti.

24 Prečni zasuk običajno prikazuje, da s svetom nekaj ni v redu, ali pa da je junak (skozi oči katerega gledamo) obrnjen na

kot različni koti kamere, od bolj dramatičnih (na primer posnetki iz zraka) do manj dramatičnih (rahlj pogled navzdol ali navzgor). Če je subjekt v filmu posnet navzdol, je kamera v premoči – se pravi je subjekt, katerega pogled prikazuje kamera, v premoči. Kot kamere je pomemben za identifikacijo občinstva z liki – občinstvo se bo identificiralo s tistim likom, katerega pogled prikazuje kamera, skozi oči, katerega gledamo. Pomembna je tudi izostritev, ki nas usmerja na določen lik ali stvar (Turner 2004, 345–346). Baggaley in Duck (1976) sta preverila, kako kot kamere vpliva na gledalčevo razumevanje in dožemanje. Voditelja v studiu sta posnela na dva načina, in sicer frontalno (govori naravnost v kamero) in s tričetrtinskim obratom (posnet nekoliko iz strani) ter posnetek pokazala različnim skupinam. Rezultati raziskave so pokazali, da snemanje voditelja s tričetrtinskega profila pomeni večjo strokovnost, poštenost in natančnost, voditelja pa naredi bolj sproščenega, čustvenega in humanega. Pri tem je zanimivo, da v resničnem življenju poštenost in strokovnost povezujemo z direktnim, frontalnim pogledom. Raziskava tako pove, da kot kamere nosi neko sporočilnost pa tudi, da so televizijski kodi različni od resničnih. Televizijski kod se je razvil prek konvencije in uporabe, običajno je namreč, da voditelj ljudi nagovarja neposredno v kamero, gost v studiu (pogosto strokovnjak za neko področje ali očitavec), pa odgovarja voditelju in je prikazan v tričetrtinskem profilu. Gre za konotacijo – posnetek človeka v tričetrtinskem profilu sporoča, da gre za strokovnjaka (Fiske 2004, 150–151).

Tako kot sam kader, je pomembno tudi 'vse kar je v kadru' (Turner 2004, 351). To Turner razume kot mizansceno. Sem spadajo scenografija, premikanje likov, postavitve predmetov ... V sklopu analize filmov sem se posvečala predvsem kostumografiji, ki je prav tako del mizanscene, saj oblačila s seboj nosijo številne pomene (konotacije).²⁵ Zanimalo me bo predvsem, ali so ženske oblečene izzivalno, ali so oblečene primerno situaciji. Pa tudi kako imajo urejeno pričesko in kaj imajo obuto.

Pri analizi filmov sem upoštevala tudi kvantitativne podatke. »Preštete enote so lahko karkoli, kar želi raziskovalec raziskati: edini kriterij je, da jih je z lahkoto identificirati in da naj bi se pojavljale dovolj pogosto, da bi bile statistične metode analize veljavne« (Fiske 2004, 141). Kot primer takšne analize Fiske v svojem delu *Uvod v komunikacijske študije* navaja raziskavo Larryja Grossa in Georgea Gerbnerja (1976), ki sta odkrila, da je v televizijskih dramah večja verjetnost, da bodo družinske in romantične zadeve primarna vloga žensk ne pa moških, in pa raziskavo Josepha R. Dominicka in Gail E. Rauchove (1972), ki sta z analizo oglasov odkrila, da so ženske imele bolj

glavo.

25 Na pomen oblek kaže to, da se na primer za razgovor za službo ali zmenek oblečemo na določen način, saj tudi z oblačili nekaj sporočamo.

omejen obseg poklicev in so bile pogostejše prikazane doma kot pa moški (Fiske 2004, 141–142). Čeprav analiza vsebine prikaže predvsem razmerja v številkah, lahko iz rezultatov sklepamo o nekih pomenih. »Če povežemo analizo vsebine denotativnega redu s konotacijami družbenih vrednot, lahko razložimo nekatera splošna pravila« (Fiske 2004, 149). Na primer pogostost prikazovanja lahko pomeni visok položaj v resničnem življenju. Če so v medijih belopolti moški srednjih let pogostejše prikazani kot temnopolti, stari ali ženske, lahko sklepamo, da imajo v našem družbenem sistemu pomembnejši položaj, kot tisti, ki so prikazani manj pogosto (Fiske 2004, 149).

Pri zbiranju številčnih podatkov sem upoštevala tudi test Bechdelove (ang. *Bechdel Test*), ki je dobil ime po avtorici Alison Bechdel. Prvič so ga uporabili leta 1985, postavlja pa tri temeljna vprašanja:

- ali sta v filmu vsaj dve ženski vlogi (govoreči/poimenovani),
- ali govorita med sabo,
- ali govorita še o čem drugem, razen o moških.

Čeprav test Bechdelove ne pove dosti o tem, kako so ženske v določenem filmu reprezentirane in ali imajo v filmu glavno ali stransko vlogo, velja za edini test, ki se ukvarja z enakostjo spolov v filmih in je bil uporabljen že v številnih raziskavah. Poleg tega, da pove, koliko žensk se pojavi v filmu, na grobo raziskuje tudi kompleksnost njihovih zgodb, saj razkrije, ali komunicirajo med sabo in ali se pogovarjajo le o moških. Treba pa je omeniti tudi pomanjkljivosti. Film *Gravitacija* (Alfonso Cuarón, 2013) na primer ne prestane testa Bechdelove, čeprav ima glavno vlogo v filmu ženska – je namreč edina ženska v filmu, tako da nima nobenega pogovora s predstavnico istega spola. Po drugi strani pa test prestane film *Ameriške prevare* (David O. Russell, 2013), ki ima sicer dve pomembni ženski vlogi, a ti dve v filmu ne govorita med sabo, pogovori med ženskami pa se vrtijo le okoli moških. Zgodi se le en kratek pogovor med dvema ženskama, ki se navezuje na lak za nohte. Film tako uspešno prestane test Bechdelove, vendar na tem primeru jasno vidimo, da več ženskih likov v filmu še ne pomeni nestereotipne reprezentacije, prav tako je en stavek med junakinjama dovolj, da film prestane tretje vprašanje. Po drugi strani pa filmi, kot je *Gravitacija*, ki ženskam namenijo pomembnejše vloge, testa pogosto ne prestanejo (Hickey 2014).

7.1 Izbor filmov

Glede na obseg magistrskega dela in sam način analize, ki je zelo obširen, sem kot vzorec določila tri najbolj uspešne hollywoodske akcijske filme vsakega izmed preteklih treh let. Uspešnost filma pa sem povezala z zaslužkom, ki so ga prejeli s predvajanjem v kinematografih po svetu (glej boxofficemojo), saj večji dobiček pomeni tudi, da si ga je ogledala večja množica ljudi – tako je

bilo tudi več ljudi izpostavljenih določeni reprezentaciji ženskih likov. Za akcijski žanr pa sem se odločila zato, ker velja za enega izmed najbolj priljubljenih žanrov. Med akcijske filme prištevam tiste, ki imajo pod žanrsko oznako na spletni strani The Internet Movie Database (glej imdb) ali na spletnih straneh slovenskih kinematografov (glej kolosej.si in cineplexx.si) zapisano akcija. Sem spadajo akcijska pustolovščina, akcijska znanstvena fantastika, akcijska drama, družinska akcijska drama, akcijski triler, akcijska komedija ... Prav tako sem upoštevala, da morajo filmi vsebovati nekatere elemente, ki so značilni za akcijski žanr (več o tem v nadaljevanju). Film, ki sem jih vključila v analizo so:

- Leto 2013: *Iron Man 3* (Shane Black), *Igre lakote: Kruto maščevanje* (Francis Lawrence), *Hitri in drzni 6* (Justin Lin);
- Leto 2014 *Transformerji: Doba izumrtja* (Michael Bay), *Varuhi galaksije* (James Gunn), *Zlohotnica* (Robert Stromberg);
- Leto 2015 *Vojna zvezd: Sila se prebuja* (J.J. Abrams), *Jurski svet* (Colin Trevorrow), *Hitri in drzni 7* (James Wan).

7.1.1 Akcijski filmi

Filmski žanr je način filmske pripovedi. Vsak žanr ima svoje konvencije, ki določajo njegov slog in obliko, temo in vsebino pa tudi tipične like. Konvencije in forme žanrov filmski ustvarjalci spoštujejo, gledalci pa so jih vajeni in jih pričakujejo (Dutt 2014, 2). Filmski ustvarjalci vedo, katere žanre gledalci preverjeno dobro sprejmejo, in posledično vedo, kateri žanri jim prinašajo dobiček, zato blockbusterji prikazujejo bolj ali manj enake zgodbe s podobnimi junaki. Med najbolj priljubljenimi so avanture, akcije, znanstveno-fantastični, fantazijski in gangsterski filmi, oziroma kombinacija teh (Dutt 2014, 3–4). Niso vsi blockbusterji akcije in ne postanejo vse akcije blockbusterji, vendar pa veliko najuspešnejših filmov vsaj delno spada v kategorijo akcije (Purse 2011, 3). Studii konstantno proizvajajo akcije in pustolovščine, saj te prinašajo ogromne dobičke. Dobička pa ne prinaša le predvajanje filma v kinodvoranah, ampak tudi prodaja filmske glasbe, filma na DVD-ju, videoiger, igrac, vstopnic za tematske parke ... Lahko bi rekli, da dobi digitalnega filma, ki se je začela nekje v 70-tih letih 20. stoletja, 'vladajo' akcijski filmi. Za digitalno dobo je značilna uporaba novih tehnologij, kot so digitalne kamere in računalniški efekti²⁶, te pa so v veliki meri vplivale prav na akcijske filme, ki so znali efekte najboljše izkoristiti za prizore bojev, avtomobilskih dirk in eksplozij. Akcijski filmski žanr je postal dominantna oblika zabavljaštva po

26 Na primer tehnika računalniško generiranih podob.

vsem svetu. Ne prevladuje le v filmih, pač pa tudi v stripih, literaturi in računalniških igrah (Brown 2011, 10).

Filmski žanri niso stabilne kategorije, saj se v večini filmov prepletajo elementi različnih žanrov. Tudi akcijski žanr je primer kombinacije različnih elementov. Pogosto je združen s pustolovščino (ang. *adventure*). »Izraz 'akcijsko-pustolovski film' danes uporabljamo predvsem za opis tega, kar je v 80. in 90. veljalo za nov in prevladujoč trend v hollywoodski produkciji, za trend, ki ga ponazarjajo filmi *Osmi potnik* (1979; 1986; 1992; 1997), *Indiana Jones* (1981; 1984; 1989), *Rambo* (1982; 1985; 1988), *Umri pokončno* (1988; 1990; 1995) in *Terminator* (1984; 1991; 2003) ... « (Neale 2007, 265). Gre za kombinacijo vesternov, vojnih filmov, kriminalk, znanstveno-fantastičnih filmov in včasih tudi komedij, za vse hibride žanrov pa veljajo nekatere skupne značilnosti: akcijski filmi vključujejo nasilje, boje, dramatične pregone in eksplozije, značilni so spektakularni prizori, s čimer je povezana tudi uporaba najsodobnejših posebnih učinkov, pri igri pa je poudarek na atletskih in kaskaderskih sposobnostih igralcev. Glavni junaki so običajno beli, heteroseksualni moški, za katere je značilno, da imajo atletsko telo, ki ga ponosno razkazujejo pred kamero, in obvladajo številne telesne spretnosti. Prvi zvezdniki akcijskih avantur v 80-tih so Harrison Ford (*Lov za izgubljenim zakladom*, 1981), Bruce Willis (*Umri pokončno*, 1988) in Mel Gibson (*Smrtonosno orožje*, 1987), v 90-tih pa sledita Arnold Schwarzenegger (*Terminator*, 1984) in Sylvester Stallone (*Rambo: Prva kri*, 1982), ki sta postala slavna predvsem zaradi svojih teles. Prav zaradi tega je v kontekstu akcijskega filma zanimivo vprašanje spola in telesa. »Prikazi moškega telesa in junakove telesne sposobnosti so tradicionalni v vseh vrstah pustolovskih filmov, še posebej v različici s samotnim junakom« (Neale 2007, 267). Poleg megatelesa so značilnosti glavnih junakov tudi pogum, iznajdljivost in vzdržljivost. Običajno gre za zgodbo moškega, ki se bori za lastno preživetje, preživetje svoje družine, svojega naroda ali celo za preživetje sveta. Za dosego cilja mora prestatati številne fizične in psihične prepreke, pri tem pa se poslužuje (opravičljivih) nasilnih dejanj. Gre za tipično ameriško mitologijo o individualnem junaštvu²⁷, ker pa so hollywoodski akcijski filmi izjemno priljubljeni tudi izven ZDA, se ameriška mitologija vztrajno širi po svetu. Medtem ko novejši akcijski filmi slavijo moč posameznika, da reši politične in socialne probleme s pomočjo svojega telesa in orožja, so predhodniki akcijskih avantur predstavljali precej bolj realne junake, ki so ubijali le v samoobrambi (*Robin Hood*, 1922). Lep prikaz značilnost akcijskih junakov in akcijskega žanra v 80. letih predstavlja že omenjen film, oziroma serija filmov, *Umri pokončno*. Glavno vlogo ima belopolti heteroseksualni moški delavskega razreda, ki rad duhoviči (to naj bi predstavljalo povprečnega Američana). Poudarjeno je trpljenje telesa belega

27 V klasični mitologiji to predstavlja krščansko tradicijo, kjer je pomembno mučeništvo in žrtvovanje (Neale 2007, 265).

moškega, film je poln spektakularnih akcij s posebnimi učinki, ozračje je ves čas napeto, saj glavni junak bije tekmo s časom, njegov partner pa je Afroameričan. »Takšne zveze predstavnikov dveh ras so bile zelo pogoste v hollywoodskem akcijskem filmu v tem desetletju in kažejo na to, da beli populistični junak sprejema drugačnega tovariša, ne da bi dovolil omajati svoj položaj avtoritete« (Neale 2007, 268).

Akcijske filme se tradicionalno povezuje predvsem z moškimi igralci, pa tudi z moškim občinstvom, bojevnica kot protagonistka v hollywoodskem filmu pa je redkost. V 90-tih se je sicer pojavil nov stil akcijskih filmov, v katerih so ženske prevzele tradicionalno moške vloge (*Thelma in Louise*, 1991), vendar, kljub nekaterim izjemam, v tem žanru še vedno prevladujejo moški (Purse 2011, 1–5 in Ronald, 116–117 in Neale 2007, 265).

8 ANALIZA

V drugem delu magistrske naloge sem se posvetila analizi filmov, natančneje reprezentaciji ženskih likov v hollywoodskih akcijskih filmih. Pri tem sem se osredotočala na glavne ženske like, na kratko pa sem komentirala tudi ostale govoreče in negovoreče like v filmih, za katere sem menila, da jih je pomembno izpostaviti. Najprej sledi kratka predstavitev filmov in opis ženskih likov v vsakem od njih, nato pa zaključek s ključnimi ugotovitvami, kakšne like nam ponujajo sodobni hollywoodski akcijski filmi.

V analizi sem preverila, kdo je glavni junak filma, ali imajo ženske stranske ali glavne vloge. Naprej me je zanimalo, ali ženske komunicirajo med sabo o čem drugem kot o moških. Preverjala sem, ali so ženski liki v filmih stereotipizirani ali osvobojeni patriarhalne dominacije, in opazovala, kakšne vloge imajo igralke – so matere in gospodinje, karieristke, so samostojne, aktivne ali pasivne ... Spraševala sem se, kako so predstavljene v odnosu do moških oziroma ali so odvisne od njih. Osredotočila pa sem se tudi na fizično predstavitev žensk. Konkretnije, pri analizi sem odgovarjala na naslednja vprašanja:

- Katerega spola je režiser in scenarist filma?
- Je glavna junakinja filma ženska ali moški? So ženski liki enakovredni moškim?
- Koliko pomembnejših vlog v filmu imajo ženske?
- Koliko so stari in katere rase so (glavni) ženski liki v filmih?
- So ženske aktivne ali pasivne, ali njihova dejanja v filmu vplivajo na potek zgodbe?

- Kaj jih določa – poklic ali odnos do moških? Kaj so po poklicu oziroma kaj je njihova naloga in ali je to sploh predstavljeno?
- Kakšen je odnos ženskih likov do moških – so predstavljene v romantični povezavi do njih, so odvisne od moških, jih morajo ti reševati?
- Kakšen je njihov značaj – so poudarjene 'ženske' lastnosti (čustvenost, histeričnost, šibkost ...) ali gre za močne in samostojne osebe, ki izražajo lastno mnenje?
- So ujete v stereotipno podobo matere? Je njihova edina želja družina oziroma 'princ na belem konju'?
- Kako so oblečene, obute in naličene? Koliko gole kože pokažejo (in ali jo pokažejo v smiselnem trenutku v skladu z zgodbo ali ne)?
- Je njihovo telo postavljeno na ogled? So seksualizirane in predstavljene kot spolni objekti?
- Ali film prestane test Bechdelove?

8.1 Iron Man 3

Režiser in scenarist/-i filma: moški

Glavna vloga: moški

Število pomembnejših ženskih likov: 2

Rasa in starost ženskih likov: Maya – belopolta, temnolasa, stara okoli 35 let; Pepper – belopolta, svetlolasa, stara približno 35 let

Test Bechdelove: da

Film Iron Man 3 je režiral Shane Black, scenarij pa je ustvaril skupaj z Drewom Pearceom po stripih Stana Leeja, Jacka Kirbyja, Dona Hecka in Larryja Lieberja. V glavnih vlogah nastopajo igralci Robert Downey Jr., Guy Pearce, Gwyneth Paltrow, Don Cheadle, Rebecca Hall in Ben Kingsley. Iron Man 3 je zgodba Extremis, ki je v enem od stripov o Iron Manu izšla v 60- letih prejšnjega stoletja. Gre za tretji del filmske sage o Tonyju Starku/Iron Manu – milijarderju, osvajalcu ženskih src in izumitelju z neuničljivim železnim oklepom. Tokrat se mora Tony soočiti s teroristom Mandarinom, ki ga je 'ustvaril sam', s tem ko se je pred leti norčeval iz njega na neki zabavi. Mandarin dolgo časa kuha zamero, po drugi strani pa si želi, da bi Tony sodeloval pri njegovem zlobnem projektu. Ker ve, da se to ne bo zgodilo, se odloči uničiti Iron Mana in vse, kar mu je pri srcu – poruši njegovo vilo in laboratorij, poškoduje njegovega prijatelja Happyja Hogana ter ugrabi njegovo ljubezen Pepper Potts. Hkrati pa Mandarin grozi predsedniku ZDA in s poskusi na ljudeh ogroža cel svet. Tony se odloči, da se bo maščeval, rešil svoje dekle in pomagal ameriški

vlati, da ustavi zlobneža, kar mu na koncu s pomočjo robotskih pomočnikov tudi uspe.

Že naslov pove, da se zgodba vrti okoli Iron Mana (Robert Downey Jr.), kdo je glavni junak, pa je poudarjeno z glasom pripovedovalca (*voice-over*) na začetku in koncu filma. Dejstvo, da v prvi osebi pripoveduje Tony Stark, gledalce še dodatno nagovarja, da se poistovetijo z njim in zgodbo opazujejo z njegove perspektive. Poleg Tonyja imata v filmu pomembno vlogo še dva moška lika – negativec Aldrich Killian (Guy Pearce) in deček Harley Keener (Ty Simpkins), nastopajo tudi Tonyjev pomočnik in najboljši prijatelj Colonel James Rhodes ali Iron Patriot (Don Cheadle), varnostnik Happy Hogan (Jon Favreau), igralec Trevor Slattery (Ben Kingsley) in nekateri drugi moški liki, ženskih likov pa je precej manj. Izpostavljeni sta le dve ženski vlogi, in sicer Pepper Potts (Gwyneth Paltrow) in Maya Hansen (Rebecca Hall).

Najprej se v filmu predstavi Maya Hansen. Je pametna, izobražena in predana svojemu delu. Ukvarja se s programiranjem biološkega DNK-ja. Ker ni imela sredstev za raziskave, se je 'prodala' zlobnežu. Ta je njeno znanje izkoristil za podle namene, za ustvarjanje 'superljudi', ki so hkrati tudi smrtonosno orožje. Tekom filma izvemo, da Maya svojo odločitev obžaluje, zato na koncu poskuša svojo napako popraviti in se žrtvuje (umre).

Druga ženska, ki se pojavi v filmu, je Pepper Potts (predstavljena že v prvem in drugem delu Iron Mana). Prvič jo srečamo v belem elegantnem kostimu, bela barva je običajno simbol za pozitivne like, elegantna oprava pa sporoča, da ima pomembno pozicijo v podjetju. Je direktorica Starkovega podjetja, pa tudi Tonyjevo dekle. Čeprav je direktorica, odločitve sprejema na podlagi Tonyjevega mnenja, tako se odpove ponudbi, ker meni, da Tonyju ne bi bila všeč. Bolj samosvoja je, ko pride do zasebne zveze s Starkom. Sicer je prikazana kot ljubeča ženska (vendar ne pretirano 'žensko čustvena'), a ko ima Tonyja in njegovih igračk (Iron Manov) dovolj, mu to tudi jasno pove.

Tako Hansenova kot Pottsova sta izobraženi, na visokih položajih, pametni in lepi. Nista predstavljeni v tradicionalnih vlogah matere ali gospodinje, niti ne debatirata o teh temah. Sta pa obe predstavljeni v romantični povezavi s Tonyjem, Maya le na začetku filma (s Tonyjem se odpravita v laboratorij, da bi mu predstavila svojo raziskavo, na koncu pa pristaneta v postelji), Pepper pa skozi celotno zgodbo. Čeprav je Pepper direktorica podjetja, jo določa predvsem odnos do Tonyja, saj je njuno partnerstvo v ospredju tudi, ko opravlja službene dolžnosti.

Glavna ženska lika nista (pretirano) fetišizirana. Maya in Pepper ne nosita izzivalnih oblačil in se v filmu ne pojavita razgaljeni (goli). Mayo sicer vidimo v večerni obleki, ki jo nosi na novoletni

zabavi, nato pa je oblečena v bolj preproste obleke, ki jih kombinira s športnimi copati. Delno je na koncu filma seksualizirana Pepper, ko je ujeta v okove kot trofeja, ki si jo lasti zlobnež, oblečena pa je v športno opravo, ki razkriva nekoliko več golega telesa (trebuh), kar je nepotrebno in neprimerno v situaciji, v kateri se znajde (ni namreč v telovadnici). Z ličili in pričeskami v filmu niso pretiravali, sta pa ženska lika ves čas videti urejena, tudi med boji. Po eksploziji na primer njuna obraza nista zabuhla ali prepotena, Maya ima sicer dve praski, ki ne vplivata na njeno podobo in v naslednjih prizorih že popolnoma izgineta. Prav tako so njuna oblačila ves čas čista in nezmečkana (celo bela srajca).

Iron Man 3 je prestal test Bechdelove. V filmu se namreč pojavi več kot en govoreč ženski lik, Pepper in Maya pa med sabo ne govorita le o moških. Pogovarjata se o Mayinem delu in Killianu ter njegovih zlobnih načrtih. Zanimiv je tudi pogovor o Tonyju. Ko se Pepper in Maya prvič srečata, Pepper vpraša, ali je Maya Starkovo nekdanje dekle, ona pa odvrne, da je bila z njim samo eno noč. Kljub temu pogovoru ozračje med ženskama ni napeto in kasneje odnosa s Tonyjem ne omenjata, ampak se pogovarjata o pomembnejših temah. Zaradi moškega se ne pregovarjata, niti si ne skočita v lase, kot je to pogost primer v takšnih filmskih situacijah. Ženski delujeta kot zaveznici, čeprav Maya kasneje podleže pritisku svojega zlobnega šefa.

Oba glavna ženska lika sta prikazana precej pozitivno, vendar nista (ves čas) aktivna. Sta samostojna in močna, ampak ne poganjata zgodbe. Hansenova je sicer tista, ki je pomagala zlobnežu, da je prišel do moči, saj je zlorabil njena odkritja in jih obrnil sebi v prid. Čeprav brez nje Killian ne bi mogel početi tega, kar počne, in ne bi bil tako močen, Maya v filmu ne igra ključnega lika, ampak je potisnjena v ozadje. Na začetku sicer deluje precej aktivno, ko pride posvarit Tonyja pred nevarnostjo (čeprav s tem poteka v zgodbi ne spremeni), kasneje pa le pasivno spremlja dogajanje in se podredi svojemu šefu. Ko se upre, je kaznovana in jo Killian ubije. Tudi Pottsova nekajkrat deluje aktivno, ko Tonyju pomaga iz težav. Dvakrat mu celo reši življenje, vendar je to prikazano kot kombinacija sreče in supermoči.

Večinoma se Pepper pojavlja v vlogi ženske, ki jo je treba rešiti. V filmu pride do tipične herojske situacije, ko mora glavni junak rešiti nemočno žensko. Tony Pepper naroči, naj ostane oddaljena od dogajanja in na varnem, medtem ko on rešuje svet. Ona se sicer umakne, a jo zlobnežu Killianu vseeno uspe ugrabiti, nato pa le nemočno čaka, da jo pride rešit Stark. Čeprav je Pepper prikazana kot samostojna in močna ženska, je še vedno v ospredju njena vloga kot Tonyjeva partnerka (zasebno) in kot ženska, ki potrebuje moškega, da jo reši.

Sta pa ženska lika daleč od tipičnih akcijskih 'Bondovih deklet', ki so v filmih le za okras, zato da se razkazujejo in da jih moški junak reši ali pa vsaj spi z njimi. Maya je na začetku prikazana kot Tonyjeva ljubimka, a se kmalu izkaže za več kot to. Je inteligentna in izobražena samostojna ženska znanstvenica in njeno odkritje je pravzaprav vzrok za celotno zgodbo. Podobna zgodba se je zgodila s Pepper, ki je bila v prejšnjih delih Iron Mana le Tonyjeva ljubimka, nato pa je postala direktorica njegovega podjetja. Režiser filma Shane Black je tudi sam komentiral, da si je želel v film vključiti močnejše ženske like in ne le 'lepotic v težavah': »Izziv je bil napisati nekaj odraslega in sofisticiranega, kjer so ženske definirane še s čim drugim, ne le z ljudmi, s katerimi spijo. Krasno je bilo« (Hudson 2013). Vendar pri tem se sprašujem, zakaj Mayo sploh prikazati kot Tonyjevo ljubimko, saj nima posebnega pomena za zgodbo. Zanimivo je tudi dejstvo, da na spletu najdemo precej zapisov o ženskih likih v Iron Manu 3, predvsem pozitivnih. Ker sta ta lika pritegnila toliko pozornosti, lahko sklepamo, da je sicer v filmih zelo malo samostojnih ženskih likov, ki govorijo še o čem drugem kot o moških. Iron Man 3 je tako sprožil debato, da bi lahko akcijski žanr ženske večkrat upodobil na ta način, torej ne le kot seksualne objekte ali dame v težavah.

8.2 Igre lakote: Kruto maščevanje

Režiser: moški

Scenarist/-i filma: moški

Glavna vloga: ženska

Število pomembnejših ženskih likov: 3

Rasa in starost ženskih likov: Katniss – belopolta, temnolasa, 17 let; Effie – belopolta, živobarvne lasulje, 40 let; Johanna – belopolta, temnolasa, 17 let;

Test Bechdelove: da

Film Igre lakote: Kruto maščevanje je drugi del priljubljene knjižne fantazijske pustolovščine. Režiser filma je Francis Lawrence, scenarij pa sta po romanu Suzanne Collins oblikovala Simon Beaufoy in Michael Arndt. Glavne vloge v filmu so prevzeli Jennifer Lawrence, Liam Hemsworth, Josh Hutcherson, Elizabeth Banks, Philip Seymour Hoffman, Donald Sutherland, Sam Claflin, Jena Malone in Woody Harrelson.

Prvi film Igre lakote: Arena smrti je svet osvojil leta 2012. Zgodba je postavljena v bližnjo prihodnost, kjer vladajo lakota, suša in požari. Država Panem je razdeljena na prestolnico Kapitol, kjer je zbrana peščica bogatih aristokratov, in dvanajst območij, kjer bivajo ostali. Ljudstvo se je

enkrat že poskusilo upreti, a je bila vstaja zadušena. Predsednik Snow zato kot opomnik vsako leto pripravi igre, ki ljudem pokažejo, kako podjarmljeni so. Gre za neke vrste resničnostni šov, v katerem sodelujejo najstniki, po dva iz vsakega okrožja. Znajti se morajo v nevarnem okolju arene, nevarnost pa predstavljajo tudi drug drugemu, saj zmaga tisti, ki preživi. V prvem delu spoznamo Katniss Everdeen (Jennifer Lawrence). Igram se pridruži namesto svoje mlajše sestre, ki je bila sicer izbrana za tekmovalko. Med moškimi je izbran Peeta Mellark (Josh Hutcherson), ki je že nekaj časa zagledan v Katniss. Glavna junakinja filma je močna in samosvoja, vendar kmalu spozna, da se mora pretvarjati, če želi preživeti. Sooči se s številnimi težkimi preizkušnjami, s Peeto pa postaneta zaveznika in se med igrami zelo zbližata, čeprav Katniss trdi, da je vse le del igre. Uspe jima priti do konca, nato pa Katniss dobi idejo, kako premagati Kapitol – namesto da bi ubila Peeto, napove, da bosta umrla oba in pojedla strupene jagode. Ustvarjalci iger tega ne morejo dopustiti, zato prvič v zgodovini iger postaneta zmagovalca dva. V drugem delu Katniss in Peeto čaka slavnostno paradiranje po vseh okrožjih, pri tem pa Katniss spozna, da so njena dejanja v areni navdihnili ljudi k uporništvu. Ne želi se več pretvarjati, želi se le umakniti od oči javnosti in mirno nadaljevati svoje življenje s svojim fantom Galom Hawthornom (Liam Hemsworth). Predsednik Snow jo opozori, da mora sodelovati v njegovi igri, ali pa bo prizadel (ubil) njene bližnje. To pomeni, da mora biti njegova lutka, ki jo želi prikazati kot osovraženo ikono resničnostne televizije, ne pa kot junakinjo in simbol upora. Vendar pri tem ni najbolj uspešen, saj se Katniss ravna po svojih občutkih in ne po njegovih navodilih. Snow rešitev najde v posebni izdaji iger lakote, v katerih bodo igrali le zmagovalci preteklih sezon. V areno se tako vrneta Katniss in Peeta, čakajo pa ju še težje preizkušnje kot prvič. Tokrat je bolj kot boj med tekmovalci v ospredju iskanje zaveznikov, za katere se na koncu izkaže, da so imeli skriven načrt. Polovica sodelujočih je bila na strani upornikov, njihova naloga pa je bila, da Katniss odpeljejo iz arene. Na koncu jim to tudi uspe, a se ne rešijo vsi, med drugim v areni ostane Peeta. Film se konča s Katniss na letalu, zavezniki pa ji razložijo, da se je začelo uporniško gibanje oziroma vojna. V tretjem delu franšize Igre lakote: Upor, 1. del izvemo, da je Okrožje 12 Kapitol popolnoma uničil, a uporniki so se preselili pod zemljo in pripravljajo revolucijo. Da bi združili upornike iz vseh okrožij, potrebujejo voditelja – to je Katniss, ki postane t. i. *oponašoja*, simbol upora. Čeprav Katniss sprejme svojo novo vlogo, je njen glavni cilj, da reši Peeto, ki ga držijo v Kapitolu. Celotna zgodba se konča s koncem vojne, Katniss in Peeta pa se vrneta v svoje domače okrožje in si ustvarita družino.

Glavna junakinja filma Igre lakote: Kruto maščevanje je Katniss Everdeen, močen ženski lik, kakršne le redko srečamo v hollywoodskih blockbusterjih. Zaradi priljubljenosti filmske sage Somrak so Katniss pogosto primerjali z likom Belle, vendar sta junakinji precej različni. Medtem ko je Bella obremenjena predvsem z odločitvijo, katerega od dveh snubcev naj izbere, ljubezenski

trikotnik, v katerem se znajde Katniss, ni v ospredju zgodbe. V Igrah lakote je tipična filmska ženska in moška vloga obrnjena, saj Katniss ni nemočno dekle, ki pasivno spremlja, kako se dva moška borita za njeno pozornost. Moška sta tista, ki hrepenita po njeni pozornosti. Precej postransko vlogo ima predvsem lik Gala Hawthorna, ki v prvem in drugem delu Katniss le nemočno spremlja prek televizije in upa, da se bo vrnila k njemu domov. Lik Peete Mellarka je bolj aktiven, čeprav je on tisti, ki potrebuje pomoč Katniss, da preživi, prav tako je njegov edini cilj in želja, da bi bil z njo. Med drugim v filmu izreče: »Če ti umreš in jaz preživim, mi ne ostane nič. Nihče, ki bi ga imel rad.« Čeprav je v filmih v ospredju zgodba o uporabi in o bizarnosti stanja sveta, ki pripelje do iger, v katerih se morajo ljudje pobijati, je rdeča nit, ki vodi skozi vse dele, ljubezenska zgodba med Katniss in Peeto. Že med prvimi igrami sta Peeta in Katniss najbolj zanimiv par, tako vsi čakajo, kdaj se bosta zblížala. Tudi ko Katniss postane simbol upora in začne sodelovati z uporniki, je njen glavni cilj rešiti Peeto. Ne gre za klasično ljubezensko zgodbo, vendar konec franšize še vedno prodaja idejo, da je sreča enaka partnerstvu in družini. V zadnjem delu je namreč prikazano, kako si Katniss in Peeta ustvarita družino ter se srečno smehljata sredi travnika.

Katniss je samostojna, močna, izurjena, poštena, pogumna in sočutna junakinja. Čeprav jo večkrat prevzamejo čustva, je to v situacijah, ki so zelo ekstremne – na primer, ko se mora posloviti od sestre in ve, da je morda ne bo več videla, ali pa ko misli, da je Peeta umrl. Je nekakšna kombinacija nežnosti in moči, ne deluje mehkužno, hkrati pa ne gre v ekstreme akcijskih superjunakinj. Je človeška, njena moč pa ne izvira iz njene lepote ali seksualnosti, pač pa iz njenih dejanj (ljudje ji sledijo zaradi dejanj). Razmišlja s svojo glavo in se ravna po etičnih načelih, v katera verjame – na začetku sicer sledi navodilom, ki jih dobi od ustanovitelja iger, ampak le zato, ker ji grozi s smrtjo njenih bližnjih, kasneje pa se mu upre.

Glavna junakinja ni prikazana kot seksualni objekt. Ko vidimo Katniss v zasebnem življenju, je oblečena preprosto, razmeram in vremenu primerno, enako, ko se znajde v areni. Naličena praktično ni, ima pa urejeno pričesko (na primer spleteno kito). Njena podoba se spremeni, ko se predstavi kot tekmovalka/zmagovalka, torej kot medijska oseba. Takrat ji nadenejo svečane obleke (tudi z dekoltejem) in jo močno naličijo, nad čimer se Katniss ne navdušuje. Ta preobrazba na nek način simbolizira masko, ki si jo nadene Katniss, saj se mora za potrebe igre predstavljati drugačna, kot je v resnici.²⁸ Med drugim Katniss vidimo v poročni obleki, ki pa se z obratom spremeni v črn kostum s krili. Katniss tako pokaže, kdo v resnici je – ni nališpana princesa, ampak upornica.

28 Film s tem na nek način poda tudi kritiko medijev oz. zvezdniskega sistema, saj so podobe zvezdnikov natančno premišljene in načrtovane, se pravi umetne.

Velikokrat vidimo bližnje kadre igralkinega obraza, vendar ne gre za posnetke, s katerimi bi junakinjo želeli seksualizirati. V bližnjem kadru je njen obraz prikazan, ko natančno in skoncentrirano meri z lokom ali ko se zvija od bolečine in se kremži. Prav tako njeno telo ni prikazano v bližnjih kadrih na seksualen način, ampak ko želijo v filmu na primer prikazati njeno poškodbo.

V filmu *Igre lakote*: Kruto maščevanje bi lahko poleg Katniss izpostavila še dva ženska lika, Effie in Johanno.

Effie Trinket (Elizabeth Banks) je bogatašinja, ki prihaja iz Kapitola, zato je oblečena v svečane kostume in nosi barvite lasulje ter je premočno naličena kot vsi ostali prebivalci Kapitola. Tako kot je umetna njena zunanost, zaigrano deluje tudi ona sama. Je prijazna in dobrosrčna, a deluje tako, kot od nje pričakuje Kapitol. Njena edina naloga je, da izžreba tekmovalce, ki bodo odšli v areno, in jih spremlja na turnejah ter poduči o tem, kako se morajo obnašati na javnih nastopih. Ni predstavljena kot inteligentna, ve pa, kako deluje Kapitol in kaj je vseč prebivalcem bogatega mesta, zato deli modre nasvete. Effie obožuje Katniss, ona pa ji tega navdušenja ne vrača. Ne prenese, da je Effie navdušena nad turnejo in slavo, ki sta jo pridobila s Peeto, saj sta do tega prišla s pobijanjem ljudi, kot sama izreče v filmu. Medtem ko Effie uživa v pozornosti, si Katniss želi miru, saj njen namen nikoli ni bil, da bi postala slavna in da bi ljudje v njej videli vzornico.

Johanna Mason (Jena Malone) je ena izmed zmagovalk, ki se skupaj s Katniss znajde v areni. Je predrzna in večino časa negativno nastrojena ter jezna. Prvič, ko jo vidimo v filmu, odvrže svoja oblačila, vendar kamera ne pokaže njenega telesa. To stori iz provokacije, da bi se Katniss počutila neprijetno. Sicer je prikazana kot izurjena borka, ki pomaga glavni junakinji. Skozi film izvemo, zakaj se v njej kopiči jeza – ubili so vse tiste, ki so ji bili blizu, saj se je kot zmagovalka iger uprla in ni počela tistega, kar so od nje pričakovali. Tako je prikazana kot močen lik, ki ne skriva svojih čustev in vedno iskreno pove, kar misli.

Film prestane test Bechdelove. Slišimo kar nekaj pogovorov med različnimi ženskimi liki, ki se ne vrtijo okoli moških, ampak okoli iger, strategije, delijo si nasvete ... Količina pogovorov med ženskimi liki, moškimi liki in žensko-moškiimi liki je precej uravnovešena, kar v akcijskih filmih le redko srečamo.

Film *Igre lakote*: Kruto maščevanje je dokaz, da so lahko komercialno uspešni tudi filmi z žensko

junakinjo v glavni vlogi. Katniss je dobrodošla osvežitev ženskih likov. Je aktivna in samostojna. Ne obremenjuje se s svojim videzom. Nekajkrat v filmu je sicer prikazana kot lepotica, ki je postavljena na ogled, vendar je jasno prikazano, da se s takšno vlogo ne strinja. Čeprav so imeli zanjo pripravljen skriven načrt, da jo rešijo iz arene, tega ne počnejo, ker Katniss ne bi znala poskrbeti sama zase (ni dama v težavah), ampak zato ker imajo z njo drugačne načrte – potrebujejo jo, da združi upornike. Edina stvar, ki v zgodbi nekoliko zmoti, je romanca med Katniss in Peeto ter Galom. Zgodba o močni upornici bi funkcionirala tudi brez tega zapleta, predvsem je odveč lik Gala, katerega namen je le, da zavaja gledalce in postavlja vprašanje, ali je Katniss res zaljubljena v Peeto ali gre le za igro. Film Igre lakote: Kruto maščevanje se konča s tem, da Katniss napove, da bo rešila Peeto (in ne obratno), kar bi storila tudi, če ne bi bila zaljubljena vanj. Prikazana je kot sočutna in dobrosrčna, zato gledalec lahko verjame, da bi enako storila tudi za kakšnega drugega sotekmovalca. Celotna filmska franšiza pa se konča tako, da se Katniss neha upirati svojim čustvom in zleze v posteljo k Peeti ter tako prizna, da ga ima rada. Z izbrancem si ustvari družino ter se iz bojevnice spremeni v mater in ženo.

8.3 Hitri in drzni 6

Režiser: moški

Scenarist/-i filma: moški

Glavna vloga: moški

Število pomembnejših ženskih likov: 5

Rasa in starost ženskih likov: Letty – južnoameriške korenine, temnolasa, 30 let; Elena – belopolta, svetlolasa, 35 let; Riley – belopolta, temnolasa, 35 let; Mia Toretto – belopolta, temnolasa, 35 let; Gisele – belopolta, temnolasa, 30 let

Test Bechdelove: da

Film Hitri in drzni 6 je šesti del izjemno priljubljene franšize. Film je režiral Justin Lin, pod scenarij pa sta se podpisala Chris Morgan in Gary Scott Thompson. Glavne vloge so prevzeli Vin Diesel, Paul Walker, Dwayne Johnson, Michelle Rodriguez in Luke Evans.

Prvi del franšize je izšel leta 2001, postal nepričakovana uspešnica in zaslužil več kot 200 milijonov dolarjev. Začetna zgodba govori o Dominicu Toretto – Domu (Vin Diesel) in njegovi ekipi, ki sestavlja izjemno zmogljive dirkalnike in sodeluje v nezakonitih polnočnih dirkah. V njihovo družbo se vključi Brian O'Conner (Paul Walker), ki je v resnici policist v civilu in raziskuje serijo

avtocestnih ropov. Šesti del²⁹ se dogaja dvanajst let pozneje. Dom in člani njegove ekipe uživajo v razkošju, toda zaradi kriminalne preteklosti živijo vsak na svojem koncu in se ne morejo vrniti v ZDA. Možnost za vrnitev domov jim ponudi agent Luke Hobbs (Dwayne Johnson), ki želi ujeti tolpo cestnih divjakov, odgovornih za rop vojaških transportov. Dominicu in njegovim prijateljem v zameno za pomoč ponudi izbris vseh preteklih zločinov, zato pristanejo na sodelovanje (Kolosej 2016). Prepričajo pa jih tudi fotografije Letty Ortiz (Michelle Rodriguez), njihove nekdanje partnerke in Domove ljubezni. V prejšnjem delu je namreč nakazano, da je Letty umrla, v resnici pa je le izgubila spomin in zdaj sodeluje z ekipo Owana Shawa (Luke Evans), kriminalca, ki ga lovi Hobbs. Šesti del je tako zgodba o vrnitvi Letty. Domova ekipa ponovno združi moči in skozi nekaj dirkaških pregonov premaga Shawa. Na koncu filma se družina skupaj z Letty vrne v ZDA in začne novo življenje. Nakazan pa je že začetni zaplet sedmega dela franšize. Han, član Domove ekipe, se je namreč odločil za življenje v Tokiu, tam pa ga ubije neznani moški, ki Domu napove maščevanje zaradi Shawa.

Še preden se film začne, lahko vidimo razliko med moškimi in ženskimi liki. Medtem ko je moška igralska zasedba predstavljena predvsem preko akcije, so ženske prikazane ob moških, med objemanjem ali poljubljanjem.

V zgodbi je bolj izpostavljenih pet ženskih likov. Najprej spoznamo Eleno Neves (Elsa Pataky), ki je nova Domova izbranka. Že v prvem prizoru leži gola v postelji, vendar je njeno telo spretno zakrito, tako da ne razkazuje oprsja. Ko ji Dom pove, da je Letty morda še živa, je Elena razumevajoča in ga spodbuja, naj jo poišče. Kasneje v filmu nima večje vloge, vidimo jo, kako Mii pomaga rešiti otroka, in na koncu filma, ko se sreča z Letty. Prav oni imata edini krajši pogovor, ki je ustvarjen med dvema ženskima likoma, pri čemer govorita o Domu, se pravi o moškem. Elena je sicer prikazana kot samostojna in pogumna ženska, ki se ne 'bori' za svojega moškega, na koncu pa se od njega oddalji in se posveti policijski karieri.

Letty je osrednji lik v filmu in povod za celotno dogajanje, čeprav je glavni junak moški. Zgodba se začne odvijati, ko izvemo, da je še živa in se Dom odloči, da jo poišče in reši. Letty je močna in samosvoja ženska, ki ne pusti, da bi jo poniževali ali ji grozili. Je enako dobra dirkačica kot njeni moški kolegi, tudi med pretepi ni prikazana nič drugače. Dvakrat se spopade z agentko Riley Hicks (Gina Carano). Njun pretep ni 'plesna koreografija', ampak so udarci prikazani realno in boleče.

29 Zgodbe prvega in delov od četrtega naprej so zastavljene serijsko, tako da pojasnjujejo dogodke iz prejšnjih filmov in napovedujejo nove, ohranjena pa je tudi bolj ali manj ista igralska zasedba.

Igralki ob pretepu ne vzdihujeta, temveč kričita od bolečin in se zaradi napora zadihata. Prizor pretepa na podzemni železniški postaji sta vadili dva meseca, ker sta želeli, da bi scena delovala čim bolj realno, kar jima je tudi uspelo. Kljub temu njuna obraza po pretepu nista zabuhla in prepotena. Dobita nekaj prask, ki pa jih že čez nekaj prizorov ni več mogoče opaziti.

Letty ni pretirano naličena ali oblečena v izzivalna oblačila, je pa v določenih prizorih vseeno poudarjeno njeno telo. Ko se sreča z Domom in jo ta želi prepričati, da jo zares pozna (ona se ga ne spomni), začne opisovati njene brazgotine. Razlaga je prikazana na precej zapeljiv način, saj se ji Dom popolnoma približa in začne umikati obleko z njenega telesa, tako da bi pokazal brazgotine, pri tem pa razkrije igralkina stegna in trebuh. Glede na to, da je Domov namen priklicati njen spomin, bi lahko to storil tudi na manj izzivalen način.

Letty v filmu sprva ni prikazana v ljubezenski povezavi z moškim, a le zaradi izgube spomina. Dom jo s svojim herojskim dejanjem kmalu prepriča, da mu veliko pomeni, zato se vrne v njegov objem, kljub temu da se ne spomni svoje preteklosti. To, da je Domova ljubezen, je njena glavna karakteristika, ki jo označuje v filmu. Prikazana pa je tudi kot del Shawove ekipe, s katero sodeluje pri kriminalnih dejanjih. Veliko več od tega, da za lasten užitek občasno dirka po ulicah, pa o Letty ne izvemo.

Tako kot v Iron Manu 3 se junaški trenutki, ko moški rešujejo ženske, ponovijo tudi v Hitrih in drznih. Pravzaprav je celoten film zgodba o tem, kako Dom rešuje Letty. Čeprav je močna ženska, ki zna poskrbeti zase, je Dom tisti, ki jo pride rešit iz 'krempljev zlobneža'. V film je vključen tudi prizor, ko Dom v spektakularnem skoku Letty reši pred gotovo smrtjo. Podobno Gisele (Gal Gadot) večkrat reši njen partner Han (Sung Kang). Gisele mu sicer na koncu vrne uslugo in se žrtvuje zanj.

Gisele v filmu nima pomembnejše vloge. Je članica Domove ekipe, vendar njen prispevek k razpletu zgodbe ni bistven. Za analizo je pomemben predvsem trenutek, ko Gisele namigne, da bosta z agentko Riley Hicks (Gina Carano) uporabili 'ženske čare', da pridobita informacije, ki jih potrebuje ekipa. Čeprav je Riley policistka, Gisele namigne, da bosta bolj uspešni, če moškega zapeljeta s svojimi telesi, kot pa če bi agentka uporabila 'policijske prijeme'. V tem poskusu sta sicer neuspešni, zato mora Riley na koncu vseeno uporabiti profesionalne prijeme, na pomoč pa priskoči še moški del ekipe.

Policistka Riley Hicks je Hobbsova pomočnica, ki je določena predvsem s svojim poklicem. Podobno kot pri Eleni, Gisele in Vegh (članica Shawove ekipe) pa tudi pri njej dobimo občutek, da

je v film postavljena le zato, da bi izboljšala statistiko ženskih likov, kar je po svoje pohvalno, a žal so ti liki skoraj brez vsebine. Riley s svojimi dejanji ne vpliva na potek zgodbe, prav tako ne podaja bistvenih informacij, ampak le občasno dopolni Hobbsa. Z Letty ima sicer dva močna prizora 'ženskega pretepa', ki delujeta realno in verjetno, vendar se pojavi vprašanje, ali je njen lik v filmu samo zato, da lahko gledamo ženski pretep. Riley sicer v zgodbi preseneti s preobratom, saj se izkaže, da deluje na strani negativcev. Prikazana je kot pretkana in inteligentna, saj ni nihče posumil, da igra dvojno igro. Zanimivo pa je, da njena dvojna vloga pravzaprav ne vpliva na potek zgodbe in deluje le kot presenečenje. Na koncu jo čaka še en pretep z Letty, ta pa jo zaradi izdaje 'dobre strani' ubije. Prav tu se zgodi ena od replik, zaradi katere naj bi film prestal test Bechdelove. Letty ji reče: »Izbrala si napačno ekipo, psica,« na kar Riley ne odgovori. Na uradni spletni strani testa Bechdelove je označeno, da je film prestal test, s čimer se ne strinjam v celoti. Gre le za eno repliko, edini daljši pogovor med ženskima likoma v filmu pa se vrti okoli moškega (Letty in Elena se pogovarjata o Domu).

Še en stranski ženski lik v filmu je Mia Toretto (Jordana Brewster), ki je predstavljena kot O'Connerjeva partnerica in mati njegovega otroka. Je tipična ženska mati in negovalka, ki je skrbna in čuteča. Njena vloga v filmu je čakanje na moškega in varovanje otroka, drugega pa o njej ne izvemo.

Ženske junakinje v filmu niso seksualizirane. Vsi omenjeni liki so oblečeni neizzivalno (na začetku je razgaljena le Elena) in nobena od žensk ni pretirano naličena. Se pa fetišizirana ženska telesa vseeno večkrat pojavijo v filmu. Na začetku lahko vidimo Romana Pearcea (Tyrese Gibson) na letalu, obkroženega z ženskami v kratkih oblekah, katerih edini namen je očitno, da ga zabavajo. V filmu vidimo tudi nekaj (počasnih) posnetkov deklet v kopalkah oziroma v izzivalnih oblačilih, v bližnji kader pa so ujete njihove razgaljene zadnjice. Nobena od seksualiziranih žensk nima večje vloge v filmu, pojavijo se le zato, da so postavljene na ogled.

8.4 Transformerji: Doba izumrtja

Režiser: moški

Scenarist/-i filma: moški

Glavna vloga: moški

Število pomembnejših ženskih likov: 3

Rasa in starost ženskih likov: Darcy – belopolta, svetlolasa, 35 let; Tessa – belopolta, svetlolasa, 17

let, Su – rumena rasa, temni lasje, 30 let

Test Bechdelove: da

Film Transformerji: Doba izumrtja je četrti del filmske franšize Transformerji. Scenarij je napisal Ehren Kruger, režiral pa ga je Michael Bay. V glavnih vlogah nastopajo Mark Wahlberg, Peter Cullen (glas), Stanley Tucci, Kelsey Grammer, Nicola Peltz, Jack Reynor in Stanley Tucci.

V prvem filmu Transformerji spremljamo robotsko vojno med dobrimi autoboti in zlobnimi Decepticoni, ki so si za svoje bojišče izbrali Zemljo. Od vojne je odvisna usoda vesolja in s tem tudi našega planeta. V četrtem delu se pojavi nova igralska ekipa, ki zgodbo popelje v nekoliko drugačno smer. Glavni junak filma je poleg transformerjev (natančneje Optimusa Prima, ki mu glas posodi Peter Cullen) Cade Yeager (Mark Wahlberg). Slednji popravlja pokvarjene elektronske naprave in čaka na svoj veliki izum, ki bo njegovi hčerki Tessi Yeager (Nicola Peltz) omogočil študij na univerzi. Nekega dne odkrije pokvarjen tovornjak, za katerega se izkaže, da je Optimus Prime. Vlada ga želi uničiti, saj so v podjetju, ki mu predseduje Joshua Joyce (Stanley Tucci), iznašli način, kako iz nečesa, čemur pravijo Seme, izdelovati lastne transformerje, zato teh, ki so prišli iz vesolja, ne potrebujejo več. Harold Attinger (Kelsey Grammer) je sklenil zaveznitvo z zlobnim transformerjem, ki želi autobote vrniti njihovim stvariteljem skupaj s Semenom. Cade se odloči, da tega ne bo dopustil in tako se s svojo hčerko ter njenim fantom znajde v spopadu transformerjev. Bolj kot zgodba so v ospredju filma akcijske sekvence pregona po ulicah in spopadov med transformerji, katerim se na koncu pridružijo tudi novi dinoboti (transformerji, ki se namesto v avtomobile spremenijo v dinosavre). Zgodba se konča tako, da transformer Optimus Prime zapusti Zemljo skupaj s Semenom in napove nadaljevanje bojev nekje v vesolju, srečna družinica pa ob sončnem zahodu spremlja njegov odhod.

Medtem ko je prvi del filmske franšize požel velik uspeh in tudi precej pohval, nadaljevanja niso bila tako dobro sprejeta, predvsem s strani kritikov, čeprav so v kinematografe še vedno privabila ogromno ljudi. Kot rečeno, je filmska zgodba precej ohlapna, v ospredju so moški roboti transformerji (med njimi ni ženskega lika), 'živi igralci' pa imajo le stranske vloge. Med njimi je glavni lik Cade, ki večino časa v filmu rešuje svojo hčerko oziroma pomaga autobotu v boju za zmago.

Prvi lik ženske, ki ga spoznamo v filmu, je Darcy Tirrel (Sophia Myles). Je geologinja, ki dela za podjetje, kjer izdelujejo transformerje. Predstavljena je kot znanstvenica, izobražena in samostojna, na Arktiko pa pride v odpeti bundi, s sončnimi očali in ličili na obrazu, kar jo na nek način predstavi

kot bolj 'žensko', saj poudari svoj videz. Ni predstavljena kot spolni objekt niti v romantični povezavi z moškim. Zanima jo predvsem, kaj novo odkritje na Arktiki pomeni za njeno stroko. Njen lik ne vpliva na potek zgodbe, le v enem prizoru deluje aktivno, ko skupaj s še enim ženskim likom, Su Yueming (Li Bingbing), rešujeta Joshuo. Darcy je tista, ki vozi avtomobil, Su pa kasneje prevzame krmilo motorja. Joshuo bi brez njune pomoči ujeli, saj je prikazan kot precej neiznajdljiv in nesposoben. Su je tista, ki s pestmi obračuna z zlobneži in reši Joshuo (ne obratno). Pri tem sta obe ženski ves čas urejeni, oblečeni v poslovna oblačila in obuti v čevlje s peto. Joshua med drugim komentira, da se mu zdi Su zelo privlačna (oblečena v oprijet črn kostim, z rdečo šminko na ustnicah), medtem ko ga rešuje, po pretepu pa ji celo izreče, da jo ljubi. S tem je Su prikazana predvsem kot spolni objekt, ne pa kot herojka, ki reši moškega. V zadnjem prizoru Su priteče do Joshue, srečna, ker je 'njen moški' preživel. Sicer si ne izmenjata ljubezenskih verzov in se ne poljubita, vseeno pa prizor namiguje na to, da sta si všeč, kar je glede na zgodbo v filmu povsem postranskega pomena.

Glavno žensko vlogo ima Cadova hčerka Tessa. Poleg tega da je dijakinja, ki se pripravlja na maturo, je njena glavna karakteristika to, da je v zvezi s Shanom Dysonom (Jack Reynor). V prvem prizoru jo vidimo skupaj s kopico razgaljenih prijateljic, ki jo pripeljejo domov. Tessa je v vseh prizorih oblečena izzivalno – ali v (zelo) kratke hlače, kar komentira celo lik njenega očeta («Tvoje hlače se vse bolj krčijo»), ali pa ima oprijete kavbojke in majico z dekoltejem. Je stereotipna jezikava in svojeglava najstnica, ki jih poznamo iz filmov. Z očetom imata že ničkolikokrat viden odnos odrasle hčerke in otročjega očeta, saj ona na nek način bolj skrbi za očeta (mu kuha, skrbi, da so računi plačani), kot on za njo. Tessa večino časa v filmu igra prestrašeno mladenko, ki jo mora rešiti ali njen oče ali njen fant. Na trenutke pa je tudi aktivna, na primer, ko beži pred transformerji po vesoljski ladji in v končnem obračunu, ko celo sama vztraja, da ne bo zbežala in zapustila očeta, ter tako njemu in Optimusu pomaga do zmage.

Tessa je precej seksualiziran lik. Poleg izzivalnih oblačil, ki razkazujejo njeno telo, je mit o lepoti poudarjen tudi z ličili na njenem obrazu. Kdaj ima čas za ličenje in preoblačenje, glede na to, da so na poti in bežijo, ni jasno. Njen obraz se sicer nekoliko prepoti in umaže, vendar kljub temu Tessa deluje urejeno. Kadar beži ali se bori, začne plitko dihati, njen obraz pa je pogosto prikazan z bližnjimi kadri, prav tako je nekaj kadrov posvečenih njenim nogam in zadnjici.

Film prestane test Bechdelove, vendar se pri tem ponovno izkaže, da sam test ne pove veliko. V filmu sicer nastopa več kot en ženski lik in tudi ženske govorijo med sabo o drugih stvareh kot le o moških, a teh situacij je zelo malo. Na začetku filma Tessa s svojimi sošolkami govori o koncu šole,

Darcy in Su pa si izmenjata repliko o bombi v avtomobilu. Pomembnejšega pogovora ženski liki v filmu nimajo.

8.5 Varuhi galaksije

Režiser: moški

Scenarist/-i filma: ženska/moški

Glavna vloga: moški

Število pomembnejših ženskih likov: 2

Rasa in starost ženskih likov: Gamora in Nebula sta izmišljena vesoljska lika, zato je takšna tudi njuna vizualna podoba, vseeno pa je jasno, da gre za mladi in privlačni ženski

Test Bechdelove: da

Film Varuhi galaksije je ustvarjen po stripu Dana Abnetta in Andyja Lanninga. Scenarij sta napisala Nicole Perlman in James Gunn, ki je film tudi režiral. V glavnih vlogah so nastopili Chris Pratt, Zoe Saldana, Dave Bautista, Vin Diesel in Bradley Cooper (slednja le kot glas).

Film se dogaja v namišljenem svetu (vesolju), v njem pa nastopajo fantazijski junaki, ki galaksijo rešujejo pred uničenjem. Gre za akcijsko fantazijo, prežeto s humornimi dialogi. Glavni junak Peter Quill je Zemljan, ki se preživlja s krajo. Na začetku spoznamo njegovo tragično zgodbo, oče ga je zapustil, mama pa je umrla, ko je bil še otrok. Tekom filma izvemo, da ga je pod svoje okrilje vzel Yondu Udonta (Michael Rooker) in ga naučil krasti. Peter tako potuje z enega konca galaksije na drugega in se preživlja s krajo. Zaplete se, ko ukrade skrivnostno kroglo, ki je zelo zaželen, med drugim jo hoče tudi zlobni Ronan. Na svoji poti Quill stke prijateljstvo z nenavadno družčino – bojevnico Gamoro, rakunom Rocketom, drevesom Grootom in maščevalnim Draxom. Skupina kmalu odkrije resnično moč krogle, s katero bi lahko Ronan uničil galaksijo, zato stopijo skupaj v boju proti zlobnežu in ga na koncu tudi premagajo.

V filmu prevladujejo moški liki. Vsi 'vodje' skupin so moški (Thanos, Yondu Udonta), edina ženska med tistimi z bolj pomembno funkcijo je Nova Prime. Na vesoljskem plovilu, ki mu poveljuje Yondu Udonta, ni nobene ženske predstavnice. Gamora pa je edina ženska v ekipi varuhov galaksije.

Prvi ženski lik, ki ga spoznamo v zgodbi, je Petrova mama. Določuje jo le to, da je njegova mama.

Je zelo bolna in leži na bolniški postelji, vseeno pa je videti kot nekakšen angel, povsem bela. Njena zadnja želja je, da jo sin prime za roko, vendar tega ne more storiti, saj je situacija zanj preveč mučna. Preden umre, mu zapusti darilo, ki ga Peter odpre šele mnogo let po njeni smrti. Si pa skozi film ves čas predvaja glasbo s kasete, ki mu jo je posnela njegova mama (nanjo je čustveno zelo navezan) – in v darilu se skriva drugi del njenega glasbenega izbora. S tem pokaže, da mu mama veliko pomeni in da je imela nanj velik vpliv.

Gamora je posvojena hčerka zlobnega vladarja Thanosa, ki je iztrebil njeno raso. Vzgojil jo je v podložnico, ki uboga njegove ukaze in zanj ubija. Po tem jo poznajo po celotni galaksiji, zato do nje gojijo strahospoštovanje, nabrala pa si je tudi številne sovražnike. Gamora je pogumna in se odloči, da se bo uprla Thanosu ter ga zapustila, saj dojame, da mu ni mar za nikogar razen zase. Je samostojna in samosvoja ženska, ki deluje za lastne cilje. Šele kasneje se varuhi galaksije združijo v skupnem cilju, da rešijo galaksijo. Tudi pri tem je Gamora pomemben del ekipe in pri podvigu sodeluje s svojim znanjem, informacijami ter idejami. Pridružitve ekipi vpliva na Gamorino osebnost. Če je najprej prikazana kot precej hladna in osredotočena le nase ter na svoj cilj, se kasneje pokaže, da je skrbna in da se je pripravljena žrtvovati za višji cilj. Varuhi galaksije se med svojim potovanjem precej zbližajo in vsi postopoma postanejo bolj čustveni in odprti, ne le Gamora. Pravzaprav moški člani ekipe delujejo precej bolj čustveno kot Gamora in poudarjajo, koliko jim pomeni prijateljstvo v ekipi in kako veseli so, da so se spoznali.

Tudi v filmu Varuhi galaksije se srečamo s herojskim trenutkom reševanja dame v težavah. Čeprav je Gamora izurjena in močna ter se zna postavi zase, je nekaj trenutkov v filmu, ko vseeno potrebuje pomoč – seveda pomoč glavnega junaka filma Petra. Najprej ji pomaga, ko jo želi ubiti Drax (Dave Bautista), saj ga prepriča, da ji prizanese. Nato jo reši še enkrat, ko je prepuščena nemilosti vesolja.

Gamora ni določena z romantičnim razmerjem do moškega niti ne izpostavlja želje po tem. Prikazana je kot bojovnica in ujetnica Thora, na koncu filma pa ji uspe, da se osvobodi. Peter, ki je predstavljen kot zapeljivec in lomilec ženskih src, sicer namiguje, da mu je Gamora všeč. Prvič jo zapeljuje z glasbo in plesom, ko pa jo želi poljubiti, ga Gamora brcne in ne podleže njegovemu zapeljevanju. Tudi ko ji pripravi romantičen govor, je ta ne gane, ampak se ves čas osredotoča na svojo (njihovo) nalogo. Na koncu filma si s Petrom izmenjata nekaj zaljubljenih pogledov, a dlje od tega ne gre.

Kljub temu da je Gamora Nezemljanka, je še vedno videti kot ženska, le da ima zeleno kožo. Ima

dolge valovite lase, ki so simbol ženstvenosti, oblečena pa je v oprijete črne hlače in majico z dekoltejem (morda bi bila za veselje bolj primerna kakšna druga oblačila?). Gamora ni pretirano seksualizirana, se pa v filmu pojavi nekaj prizorov, v katerih je delno prikazana kot spolni objekt. Recimo prizor, ko prvič sreča Petra – naslonjena je na steno, ga izzivalno opazuje in zapeljivo grizlja hrano. Tudi kamera jo nekajkrat ujame v kader tako, da je poudarjeno njeno telo, na primer sledi ji pri hoji po stopnicah, da se vidi, kako premika zadnjico in boke. Njen videz je izpostavljen tudi z besedami. Rocket med drugim reče, naj Gamora izkoristi svoje čare in zamoti stražarje, saj ve, da je številnim moškim zelo všeč. Gamora tega ne stori, tudi sicer se ne ukvarja s tem, kako je videti, ampak s svojimi nasprotniki raje fizično obračuna oziroma se skuša z njimi pogovoriti.

Gamorina 'sestra' Nebula je spretna, izurjena, agresivna in arogantna. Tudi njo je, kot Gamoro, 'posvojil' Thanos in jo spremenil v svoje 'orožje'. Pri dejanjih jo vodijo čustva, njen cilj je maščevanje Thanosu (želi ga ubiti), hkrati pa se želi pred njim ves čas dokazovati, saj je ljubosumna na Gamoro, ki je Thanosova ljubljanka. Njena podoba je precej nečloveška (modra koža) in neženska, za razliko od Gamore na primer nima las, je pa oblečena v majico in hlače, ki se tesno prilagajajo njenemu telesu in poudarjajo njeno postavo. Na koncu filma 'sestri' med sabo fizično obračunata, v spopadu pa sta prikazani kot močni in izurjeni borki, gre za resen pretep in ne za 'žensko klofutanje'. Gamora sicer poskuša Nebulo pregovoriti, naj se spametuje in jim pusti, da ukradejo kroglo iz rok zlobneža, a je ta ne posluša. Nebula je predstavljena kot ženska, ki ve, kaj hoče, in je pripravljena iti čez vse, da to doseže. Za dosego cilja je pripravljena celo ubiti Gamoro, na koncu pa si raje odseka kibernetško roko, kot da bi stopila na sestrino stran.

Med stranskimi liki je tudi Bereet, ki je očitno Petrova ljubimka (kar naenkrat se pokaže v vesoljskem plovilu in preseneti Petra, ki je pozabil, da potuje z njo). Bereet je prikazana kot zmedena in naivna, oblečena pa je v spodnjice in majico s kratkimi rokavi.

Film prestane test Bechdelove, čeprav daljših pogovorov med ženskimi liki ni. Pravzaprav si le sestri Gamora in Nebula izmenjata nekaj replik, med drugim o ukradeni krogli z neverjetno močjo in o članih njune družine.

8.6 Zlohotnica

Režiser: moški

Scenarist/-i filma: ženska/moški

Glavna vloga: ženska

Število pomembnejših ženskih likov: 5

Rasa in starost ženskih likov: Zlohotnica: belopolta, 40 let; Zarja: belopolta, svetlolasa, 16 let; tri dobre vile: belopolte, 40–50 let

Test Bechdelove: da

Film *Zlohotnica* je akcijska pustolovska drama, ki jo je režiral Robert Stromberg, scenarij sta napisala Linda Woolverton in John Lee Hancock, glavne vloge pa so prevzeli Angelina Jolie, Sharlto Copley, Elle Fanning, Sam Riley, Imelda Staunton, Juno Temple in Lesley Manville.

Gre za drugo plat zgodbe o Trnuljčici, za zgodbo o zlobni čarovnici, ki je princeso uročila. Mogočno čarodejko spoznamo v mladih letih kot dobro vilo, ki živi na čarobnem barju. Nekega dne sreča Stefana, s katerim stketa posebno prijateljstvo, ki z leti preraste v ljubezen. A Stefan hrepeni po življenju na gradu in se počasi začne odmikati od Zlohotnice. Da bi postal kralj, ji s prevaro odreže krila, kar Zlohotnico zelo prizadene in razjezi. Iz maščevanja uroči kraljevo novorojenko, princeso Zarjo. Da bi Zarjo obvaroval pred urokom³⁰, jo Stefan pošlje živeti v gozd, kjer zanjo skrbijo tri dobre vile. Ves čas pa jo spremlja tudi Zlohotnica in deklica ji počasi priraste k srcu. Urok zato želi preklicati, a ga ne more. Deklica se res zbode v prst, kot ji je napovedala v uroku, iz spanja pa jo nepričakovano zbudi prav Zlohotnica, ki jo ima iskreno rada. Sledi spopad s Stefanom, ki na koncu umre, Zarja in Zlohotnica pa se vrneta na barje (in tam živita srečno do konca svojih dni ...).

Glavna junakinja filma je Zlohotnica (Angelina Jolie). Spoznamo jo kot mlado vilo, ki se zaljubi v človeka Stefana. Na začetku jo torej določa hrepenenje po ljubezni in romantična povezava z moškim. Stefan jo čez čas zapusti, saj želi postati kralj. Ko se vrne, jo precej hitro prepriča, da mu še vedno veliko pomeni. Vila mu verjame in deluje naivno, Stefan pa to izkoristi in jo izda. Prizor, v katerem ji odreže krila, naj bi simbolično prikazoval nasilje nad ženskami oziroma posilstvo (zlorabljenost je žensko zaupanje in poškodovano njeno telo), po drugi strani pa ga lahko interpretiramo tudi kot odvzem moči (Thatcher 2014). Zlohotnica brez kril ni enako močna kot prej, krila so ji veliko pomenila in so bila vir njene moči. Tudi ko govori, zakaj se je maščevala, reče, da zaradi kril, ne zato, ker se je Stefan poročil s princeso, torej ne zaradi razočaranja v ljubezni. Ko se Zarja vrne k očetu, je on popolnoma zaslepljen z maščevanjem – želi uničiti Zlohotnico. Ljubezni

³⁰ Na 16. rojstni dan se bo na kolovratu zbodla v prst in za vedno zaspala, s poljubom jo lahko zbudi le nekdo, ki jo resnično ljubi.

do deklice praktično ne čuti, bolj mu je pomembno, da zmaga v boju z vilo. Zaradi tega Zlohotnica na koncu postane dvojna zmagovalka, saj Stefana premaga tako fizično kot moralno. Nagrajena je z Zarjino ljubeznijo ter krili, ki predstavljajo njeno samozavest in moč.

Stefana in Zlohotnico pri njunih dejanjih vodijo različni motivi. Medtem ko Stefan stvari počne zaradi pohlepa in ambicij, da bi postal kralj, se Zlohotnica odzove čustveno. Ker ji Stefan zlomi srce in odreže krila, je jezna in žalostna, želi se maščevati. Gre za precej stereotipen prikaz, kaj naj bi v življenju vodilo moške in kaj ženske. Pri moških je to razum in želja po uspehu, ženske pa naj bi delovale na podlagi čustev. Se pa na koncu situacija nekoliko spremeni. Stefan postane napol blazen in želi na vsak način ubiti Zlohotnico, pri tem ga ženeta tako jeza in maščevanje, kot tudi želja po zmagi. Zlohotnica pa kljub svoji bolečini ne čuti več potrebe, da bi se maščevala, in želi vse zamere pustiti za sabo; razmišlja razumno. Ker se Stefan upira, ji na koncu ne preostane drugega, kot da se z njim spopade in ga tudi premaga.

Zlohotnica je na začetku prikazana v romantični povezavi z moškim. Ko jo ta razočara, neha verjeti v ljubezen, a jo kmalu spet odkrije, ko spozna deklico Zarjo. Tako romantično ljubezen zamenja za materinsko, v obeh primerih pa gre za podpiranje stereotipov – ali ženska hrepeni po svojem princu ali pa je skrbna mati (oziroma oboje). Kljub temu Zlohotnica ni stereotipična podoba ženske, saj je močna, samozavestna in se nikomur ne podreja. Zanimivo je tudi, da je predstavljena kot zloben lik, ki pa to v resnici ni. Skozi zgodbo spoznamo razloge za njena dejanja, tako da razumemo, zakaj je uročila princeso. Svoja dejanja obžaluje in tako pokaže, da v resnici ni zlobna. Podobno je v filmu Igre lakote prikazana Katniss – čeprav ubija svoje sovrstnike, to nikoli ni prikazano kot kruto dejanje, ampak je opravičljivo, tako kot je opravičljivo obnašanje Zlohotnice.

V filmu Zlohotnica je prisoten mit o lepoti. Čeprav je Zlohotnica pravljичno bitje, je še vedno zelo človeška (ima le dodana krila in poudarjene ličnice). Upodablja jo igralka Angelina Jolie, ki že sama nosi konotacijo lepe ženske in tudi v podobi vile ohranja svojo lepoto. Njen obraz je nekoliko spremenjen, vendar ne pretirano, ves čas pa ima naličene oči in živo rdeče ustnice, kar še poudarja privlačnost. V filmu so zelo pogosti bližnji kadri njenega obraza, oblečena pa je v črne oprijete kostume. Mit o lepoti je poudarjen tudi pri princesi Zarji (Elle Fanning), ki je nedolžno svetlolaso dekle, nad katero so vsi v trenutku očarani. Že pri rojstvu se poudari, kako pomembno je, da bo princesa lepa – ena od dobrih vil ji namreč ob krstu podari dar lepote (pri tem se lahko vprašamo, ali bi moškemu podarila isto).

Zarja je prikazana kot razposajena, radovedna, naivna in nasmejana deklica. Je stereotipna podoba

srečne deklice in naivnega otroka, ki cele dneve na travniku lovi metulje in se prikupno hihita. Pojavi se tudi namig, da si želi nekoč najti svojega princa, saj naključni neznanec v gozdu takoj pritegne njeno pozornost. Čeprav se poznata le kratek čas, ga na koncu vidimo na njenem kronanju na barju. Odnos med princem Phillipom (Brenton Thwaites) in Zarjo je sicer prikazan precej realistično. Preden jo princ poskusi zbuditi s poljubom, reče, da se mu ne zdi primerno, da Zarjo poljubi, medtem ko spi, glede na to, da sta se srečala le enkrat. S tem pokaže, da sam tega ne bi storil, vendar ga v dejanje prepričajo vile. Princesa pa se ob njegovem poljubu ne zbudi, torej ni kot v pravljici, ampak realistično, saj bežno srečanje in zagledanost še ne pomeni prave ljubezni. Zbudi jo poljub Zlohotnice, kar pokaže, da je lahko vez med ženskama (materinska, prijateljska) močnejša in pomembnejša kot romantična vez.

Ostali ženski liki v filmu so še princesa Leila (Hannah New), ki je predstavljena kot Zarjina mama, in tri dobre vile, ki skrbijo za Zarjo. Te so nekakšna stereotipična podoba dobrodušnih in klepetavih žensk v srednjih letih. Nerodne in norčave vile prevzamejo vlogo mame in skrbijo za deklico, pri tem pa se ne znajdejo vedno najbolje. Da bi lahko popolno skrbele za Zarjo, bi potrebovale pomoč magije, ki pa se ji morajo odpovedati. Tu se morda skriva namig, da ni nujno vsaka ženska tudi odlična gospodinja in mati ter da včasih potrebuje pomoč, kar je sicer v realnem svetu povsem mogoče in normalno.

Film prestane test Bechdelove, in to bolje kot večina filmov v moji analizi. Med seboj se namreč pogovarja več ženskih likov – dobre vile, Zlohotnica in Zarja (kratko repliko ima tudi princesa) –, pri tem pa praktično ne razpravljajo o moških. Dobre vile se na primer pogovarjajo o vzgoji deklice, Zlohotnica in Zarja razpravljata o krilih, o uroku, o pravljičnem barju. Pogovorov med ženskimi liki pa je več kot pogovorov med moškimi.

8.7 Vojna zvezd: Sila se prebuja

Režiser: moški

Scenarist/-i filma: moški

Glavna vloga: ženska

Število pomembnejših ženskih likov: 3

Rasa in starost ženskih likov: Rey – belopolta, temnolasa, 20 let; Leia – belopolta, temnolasa, 60 let; Maz Kanata – vesoljsko bitje, zelo stara

Test Bechdelove: da

Scenarij za film *Vojna zvezd: Sila se prebuja* so skupaj ustvarili Lawrence Kasdan, George Lucas in J.J. Abrams, ki je film tudi režiral. V glavnih vlogah nastopajo Harrison Ford, Mark Hamill, Carrie Fisher, Daisy Ridley, John Boyega in Adam Driver.

Vojna zvezd: Sila se prebuja je že sedmi del zelo uspešne vesoljske filmske franšize. Pustolovščina se odvija v galaksiji daleč, daleč stran, 30 let po Jedijski vrnitvi. Film se začne z opisom, v katerem izvemo, da je oblast prevzel fašistični Prvi red, ki brez zadržkov ubija nasprotnike in želi ubiti tudi Luka Skywalkerja (Mark Hamill). Republika vztraja pri svojem upor, ki ga vodi generalka Leia Organa (Carrie Fisher), Luke pa se je umaknil v osamo. Kje se skriva, lahko pokaže le zemljevid, ki je shranjen v droidu BB-8, zato ga Lukovi zavezniki poskušajo skriti in preprečiti Prvemu redu, da bi ga našli.

Film se začne s predajo droida in napadom stormtrooperjev. Droid BB-8 se sam poda v puščavo, kjer naleti na Rey (Daisy Ridley), ki mu obljubi, da mu bo pomagala na varno. Kmalu se v zgodbo umeša nekdanji vojak imperija Finn (John Boyega), ki se skupaj z Rey po naključju odpelje z legendarno vesoljsko ladjo *Millennium Falcon*, ki jo gledalci poznajo že iz prejšnjih delov. Ta ju pripelje do Hana Sola in njegovega kosmatega pomočnika Chewbacce, družba pa se nato skupaj odpravi iskat Luka. Finna, Rey in Hana Sola kmalu doleti še nova naloga – uničiti morajo grozljivo orožje, s katerim želi Prvi red uničiti vse planete, na katerih živijo uporniki. V ozadju pa se odvija še osebna zgodba. Izvemo, da se je Luke v osamo umaknil, ker ga je eden od učencev 'izdal' in prestopil na temno stran. Izkaže se, da je bil to sin Hana Sola in Leie, Kylo Ren (Adam Driver). Njegov cilj je uničiti Luka, soočiti pa se mora tudi s svojim očetom, ki ga na koncu ubije. Kylo Ren se nato se spopade še s Finnem in Rey. Slednja ga (začasno) ustavi, saj je tudi ona ena izmed tistih, ki so močno povezani s Silo. Film se zaključi s prizorom, ko Rey najde Luka in mu vrne njegov svetlobni meč. Nadaljevanje zgodbe je že napovedano.

V prvih šestih delih *Vojne zvezd* so bili glavni junaki moški, v sedmem delu pa v ospredje stopi ženska – Rey, ki jo mnogi opisujejo kot najbolj prepričljivo akcijsko junakinjo po Katniss Everdeen (Igre lakote). V filmu jo najprej opazujemo, kako se spretno spušča in pleza po razbitinah vesoljskega plovila, njen obraz pa je popolnoma zamaskiran (kot nindža). Šele ko sname masko, vidimo, da gre za mlado dekle. Je močna in neodvisna protagonistka. Ko ji Finn želi pomagati pri bežanju pred stormtrooperji, jo prime za roko, njena reakcija pa je odgovor: »Ni me treba držati za roko!« Rey ni princeska, ki bi jo bilo treba reševati, prej obratno – ona rešuje druge (in sebe). Je samozadostna, saj živi sama in se tudi sama preživlja. Je spretna, pametna in neustrašna, saj se brez

težav spopade z nevarnimi situacijami, upre se celo močnemu zlobnežu Kylo Renu. Prikazana je tudi kot poštena in dobrosrčna – ko ugotovi, da droid nosi pomembno sporočilo, se odpove veliki količini hrane, ki bi jo lahko dobila v zameno zanj, in se odloči, da mu bo pomagala.

Rey ni prikazana kot seksualni objekt, naklonjenost in občudovanje moških si pridobi s svojim znanjem in spretnostjo – Han Solo ji ponudi delo na njegovi ladji, saj vidi, da se spozna na vesoljska plovila. Ladjo skupaj upravljata in čeprav 'poveljstvo' prevzame Han Solo, mu Rey še vedno pomaga z nasveti. Spoštljivo se do Rey obnaša tudi Finn, ki nima težav s sledenjem njenim navodilom, spoštuje njene odločitve (na primer ko ga zavrne, da bi pobegnila z njim), prav tako ne poskuša biti heroj in se dokazovati pred njo niti ne sili v to, da bi se med njima razvila romanca. Nekaj težav z žensko premočjo (enakovrednostjo?) ima le Kylo Ren, ki Rey ves čas nagovarja z 'dekle' namesto z imenom in si jo želi podrediti, saj ga jezi, da je močnejša od njega.³¹

Rey tudi vizualno ni prikazana seksualno. Oblečena je v preprosta oblačila, ki ne razkrivajo preveč kože, količina ličil na njenem obrazu pa je minimalna. Pričesko ima sicer urejeno, vendar ni vpadljiva. Prav tako Rey ni prikazana v romantični povezavi z moškim. Sicer film namiguje na romanco med njo in Finnem, vendar se poslovita le kot prijatelja.

V filmu Vojna zvezd: Sila se prebuja sta še dva bolj izpostavljena stranska ženska lika. Prva je Leia, ki jo oboževalci filmske serije poznajo že iz prejšnjih delov, ko je bila predstavljena kot princesa in podpornica upora. Zdaj je postala vodja upornikov, generalka. V filmu jo sicer zaznamuje predvsem njen odnos do Hana Sola, s katerim sta bila dolgo par, a sta se očitno po tem, ko je njun sin prestopil na temno stran, oddaljila. Predstavljena je tudi kot mati, ki si želi, da bi se sin vrnil k njej. Ko izve, da je ta ubil Hana in se očitno ne bo spreobrn timer, je prizadeta, vendar ne pade v histeričen jok ali depresijo, ampak vse skupaj prenese zelo umirjeno. Tudi po žalostni novici se še naprej posveča svojemu delu in boju proti Prvemu redu.

Drugi ženski lik pa je Maz Kanata (Lupita Nyong'o), izmišljeno vesoljsko bitje, ki je nekakšen nadomestek za Yodo (moški lik) iz prejšnjih delov Vojne zvezd. Predstavlja modrost in moč, zato se junaki filma zatečejo k njej po pomoč in nasvet. Je nekakšen tipičen lik izkušene starejše ženske, ki pomaga s svojimi modrimi nasveti.

31 Kylo Ren je sicer predstavljen kot negativen lik, ki zatira svoja čustva (do staršev) in ki vidi svojo izpopolnitev le v tem, da postane najmočnejši na temni strani.

Vsi ženski liki so prikazani kot močni in samostojni. Na drugi strani pa je zanimivo, da film dopušča tudi malo bolj feminilne moške like, ki pokažejo svoja čustva. Finna je na primer strah, ko sodeluje v svoji prvi bitki kot stormtrooper, Han Solo pa pokaže ljubezen do sina, ko mu na lice položi roko, čeprav ga je ta izdal in zabodel z mečem.

Čeprav v filmu ni daljših pogovorov med ženskimi liki, prestane test Bechdelove. Rey in Leia sicer ne izmenjata besed, se pa prijateljsko objameta, kratek dialog pa se odvije med Rey in Maz Kanato, ko govorita o Sili.

8.8 Jurski svet

Režiser: moški

Scenarist/-i filma: moški

Glavna vloga: moška in ženska

Število pomembnejših ženskih likov: 4

Rasa in starost ženskih likov: Claire – belopolta, rdečelasa, 35 let; Karen – belopolta, svetlolasa, 40 let; Vivian – belopolta, svetlolasa, 30 let; Zara – belopolta, temnolasa, 30 let

Test Bechdelove: da

Film Jurski svet je nadaljevanje serije filmov o Jurskem parku. Scenarij za film sta napisala Derek Connolly in Colin Trevorrow, ki je poskrbel tudi za režijo. Glavne zvezde filma so Chris Pratt, Bryce Dallas Howard, Ty Simpkins, Nick Robinson in Irrfan Khan.

Prvi film o zabaviščnem parku, v katerem so glavna atrakcija dinozavri, je izšel leta 1993 pod naslovom Jurski park. Sledila sta še dva ne tako uspešna dela, leta 2015 pa je v kinematografe prišlo težko pričakovano nadaljevanje Jurski svet. Film je že med prvim koncem tedna podrl rekord in zaslužil več kot 208 milijonov dolarjev (kasneje mu je rekord sicer speljal film Vojna zvezd: Sila se prebuja). Jurski svet vsebuje številne reference na pretekle dele, vendar v filmu nastopajo novi liki, pa tudi novi dinozavri.

Čeprav se je v preteklosti izkazalo, da zabaviščni parki z dinozavri niso najbolj pametna naložba, ljudje po dobrih dvajsetih letih ponovijo svojo napako. Na otoku Isla Nublar že nekaj časa uspešno obratuje tematski park, v katerem obiskovalci občudujejo dinozavre. Vendar pa so ljudje vse bolj

zahtevni in razvajeni. Ker jih nič več ne navduši³², v parku pripravljajo nove gensko spremenjene dinozavre, ki bodo še večji in bolj grozni kot tisti, ki so na Zemlji živeli pred milijoni let. Menedžerka oziroma vodja parka Claire Dearing odobri stvaritev hibrida, ki združuje moč tiranozavra in inteligenco raptorjev. Ker znanstveniki podcenijo manipulacijo z zakoni narave, se park ponovno spremeni v grozljivo prizorišče boja za preživetje.

Zgodba v filmu se začne z družino Mitchell. Na obisk parka prihajata Gray in Zach, nečaka menedžerke Claire Dearing (Bryce Dallas Howard). Ker je Claire preveč zaposlena, pošlje nečaka na ogled skupaj s svojo asistentko. Medtem ko se fanta zabavata v parku, Claire sprejme lastnika parka Simona Masranija (Irrfan Khan), ki želi preveriti novo atrakcijo, ogromnega in inteligentnega dinozavra Indominusa Rexa. On ji naroči, da mora ogrado pregledati Owen Grady (Chris Pratt), oskrbnik dinozavrov, ki je z velociraptorji ustvaril prav poseben odnos in jih trenira podobno kot pse, zato mu Masrani še posebej zaupa. Owen misli, da je dinozaver poskusil preplezati zid, vendar gre le za past inteligentne živali, ki nato ubije dva paznika in uide iz kletke. Začne se lov na Indominusa Rexa, kaos na otoku in reševanje nečakov. Claire za pomoč pri reševanju nečakov prosi Owna in na koncu jima s pomočjo velociraptorjev ter tiranozavra uspe ubiti zver ter rešiti Graya in Zacha.

Glavna junaka v filmu sta Claire in Owen, pa tudi dinozavri, ki so (zanimivo) vsi ženskega spola. Indominus Rex je samica, ki pobija vse, kar je živega okoli nje. Pri tem je ne vodi boj za preživetje ali potreba po hrani, prav tako ni agresivna zato, ker bi branila svoje mladiče, kot pogosto vidimo v podobnih filmskih situacijah. Gre za umetno ustvarjeno bitje, ki je mešanica med več vrstami dinozavrov. Ustvarili so jo ljudje in mislili, da jo bodo lahko obvladovali, ker pa jim to ne uspe, jo čaka smrt.

Claire je glavni ženski lik in poleg Owna glavna junakinja filma. Je aktivna in usmerja dogajanje v filmu. Pri kritikih je sprožila mešane odzive, predvsem zaradi svojega videza, saj je ves čas oblečena v krilo, skozi park pa teče v čevljih z visoko peto.

Claire je na začetku prikazana kot nematerinski tip, karieristka, ki je službo postavila pred družino (ne izvemo natančno, kaj je njena pozicija, a sklepamo lahko, da vodi park in skrbi za to, da vse funkcionira, predvsem zaslužek). Z nečakoma se le redko vidi in ko jo mlajši objame, ne ve, kako

32 Film s tem poda kritiko današnjemu kapitalističnemu svetu, kjer vlada želja po čim večjem zaslužku, ki vodi tudi v ekstreme. Opazimo tudi kritiko ljudi, vedno lačnih po novih in boljših stvareh, vsaka pa je zanimiva le kratek čas.

naj se odzove, kar sporoča, da ji je telesni kontakt z ljudmi tuj. Ker ima v službi pomembne opravke, nečakov ne spremlja na ogledu po parku. Nekateri so njeno odločitev razumeli kot brezčutno, saj si ne vzame časa za otroka, čeprav se že zelo dolgo niso videli. Vendar je njeno dejanje precej logično, saj so na obisk parka prišli tudi pomembni vlagatelji in lastnik parka, ki jih ne more kar tako odsloviti, to je njena služba. Menim, da v tem primeru, če bi bila Claire moški, njena odločitev ne bi sprožila razmišljanj o tem, zakaj si ni vzela časa za nečaka. Ker pa je ženska, marsikdo sklepa, da bi v vsakem primeru morala otroka postaviti na prvo mesto.

Claire je prikazana kot hladna, organizirana in preračunljiva. Na dinosavre ne gleda kot na živa bitja, ampak kot na atrakcije, ki privabljajo obiskovalce in s katerimi park ustvarja dobiček. Ravno nasprotno pa je Owen z dinosavri vzpostavil poseben odnos, spoštuje jih in jih ima rad. Na začetku filma je tako Claire prikazana kot hladna in nedostopna, bistvo vidi v uspehu in zaslužku podjetja³³, Owen pa je skromen junak, ki mu je mar za živali, se nanje dobro spozna ter uporablja 'zdravo pamet'.

Prvo srečanje med Claire in Ownom je precej stereotipično, saj on pred svojo kolibo popravlja motor kot nekakšen Indiana Jones, ona pa si do potankosti urejena še hitro popravi pričesko, preden v petkah odkoraka do njega. Izvemo, da sta bila nekoč na zmenku, ki se sicer ni razvil v zvezo, vendar lahko sklepamo, da sta si (še vedno) všeč. Tako je hitro nakazana romantična povezava med glavnima likoma, ki se tekom filma še razvija.

Claire se do konca filma precej spremeni. Njena preobrazba se začne s kaosom na otoku, ko Indominus Rex pobegne iz kletke. Najprej je njena glavna skrb, da incident na otoku obvladajo, preden bi ta pritegnil pozornost javnosti, saj bi to lahko pomenilo slabši obisk parka v prihodnosti. Ko pa se zave, da sta ogrožena tudi njena nečaka, postane njena prioriteta to, da ju reši. Za pomoč prosi Owna in skupaj se odpravita na iskalno akcijo. Owen ji reče, naj ga počaka na varnem in mu prepusti reševanje nečakov, vendar Claire vztraja, da gre z njim. Čeprav Claire pokaže pogum, se ob srečanju z dinosavrom najprej skrije za Owna in čaka njegova navodila, kaj storiti, saj sama nima veliko izkušenj z živalmi. Pri tem pa ni postavljena v situacije, iz katerih bi jo moral Owen reševati. Pravzaprav ona reši njega, ko ga napade dinosaver. S tem ga celo tako prevzame, da ji nameni poljub.³⁴ Nečaka vidita, kako je teta rešila 'svojega fanta', a kljub temu rečeta, da se z

33 Če ženske postavijo na prvo mesto službo, so pogosto prikazane kot hladne, ukazovalne in nekoliko nadute.

34 To, da se poljubita sredi akcije, ko nad njima letijo dinosavri, njun cilj pa je rešiti otroka, je nekoliko neprimerno in nepotrebno.

Owonom počutita varnejša in da želita ostati z njim, očitno ju je dovolj prepričal s svojo vzvratno vožnjo, medtem ko sta na tetin spopad z dinozavrom že pozabila. Claire veliko mero poguma in iznajdljivosti pokaže na koncu filma, ko še enkrat reši Owna in nečaka. Gray je sicer tisti, ki dobi idejo, da bi potrebovali še kakšnega dinozavra, ki bi se boril proti Indominus Rexu, Claire pa pomisli, da bi Indominus Rexa lahko pokončal Tiranozaver Rex, zato gre do njegove kletke in uresniči idejo. Claire se skozi film iz zategnjene, z nadzorom in zaslužkom obsedene poslovne ženske spremeni v sočutno žensko, ki ji ni vseeno za ljudi in živali, na koncu se v njej zbudi celo želja po družini. Zaključni prizor, ko njena sestra srečna objema svoja sinova, ji priključa solze na oči, nato pa se ozre za svojim izbrancem, ki ga je pridobila prav zaradi te transformacije. To je le eno možno sklepanje. Ne vemo nujno, ali se je Claire spremenila ali pa so čustva prišla na plano le po zelo napornem dnevu, v katerem je bilo njeno življenje večkrat ogroženo.

O spremembi lika govori tudi Clairein videz. Dogajanje v filmu je strnjeno v en dan, zato so liki večinoma oblečeni (in obuti) v ista oblačila. Claire nosi belo krilo in belo srajco ter čevlje s peto. Njena pričeska je strogih linij in popolnoma urejena, kar poudarja njene karakteristike (strogost, natančnost, nadzor). Na začetku sprejme sponzorje in jih pelje skozi laboratorij, tako da so njena oblačila primerna poslovnemu sestanku. Nekoliko drugače pa je, ko se z avtom odpravi v park k Ownu in v čevljcih hodi po blatu ter travi. Poslovno oblečena gre tudi z lastnikom parka na ogled ograde z Indominusom Rexom. Njena oprava je primerna za poslovno okolje, v katerem sicer deluje, smešno pa deluje kasneje, ko v beli obleki in čevljih s peto pred dinozavrom teče po gozdu. Claire dogodkov v parku seveda ni mogla predvideti, niti ni imela časa, da bi se preoblekla, vseeno pa se zdi, da so ustvarjalci filma namenoma poudarili njeno obutev, saj bi ji lahko tudi za poslovni sestanek določili čevlje brez pete ali pa bi ji namenili čas, da se preobuje. Ne gre sicer za izzivalne visoke usnjene škornje z vrtoglavo peto, kakršne smo že videli na superjunakinjah, ampak za elegantne čevlje, kakršne ženske nosijo vsakodnevno – zakaj jih torej ne bi Claire? Vendar, kot sem že zapisala, bi lahko nosila tudi čevlje brez pete in to ne bi vplivalo na zgodbo ali na film. Prav njeni čevlji so postali predmet številnih debat na spletu, mnjenja pa so deljena – nekateri menijo, da so seksistični, drugi, da so feministični, v smislu, da ženske zmorejo vse, kar zmorejo moški, in to v petah. V vsakem primeru je debata, ki so jo sprožili čevlji, pozitivna, saj so opozorili na problematiko reprezentacije ženskih vlog v filmih.

Claire se tekom filma umaže, kar je še toliko bolj opazno na njenih svetlih oblačilih. Tega niti enkrat ne omeni niti se ne ozira na to, da se ji oblačila strgajo in uničijo. Po drugi strani pa se krilo strga ravno tako, da se ustvari lep razporek, ki delno razkrije njena stegna. Prav tako si med filmom sleče srajco in si jo zaveže okoli pasu, s čimer Ownu želi pokazati, da je tudi v takšni opravi

pripravljena na boj. Spremeni se tudi njena pričeska – iz ravne in strogo urejene v valovito in razmršeno, kar je prav tako ne moti. Njen obraz je sicer večino časa čist in ne vidimo je, kako na primer dela prestrašene grimase (slišimo pa njene visoke krike), tako da ves čas ohranja svojo lepoto.

Claire je dvoličen lik. Je močna in se ne ozira na mnenja drugih o tem, kaj bi morala početi in kako razmišljati, po drugi strani pa je ravno zato ves čas na nek način poniževana. Čeprav opravlja svoje delo najbolje, kot meni, da ga lahko (in očitno ga že nekaj časa dobro opravlja), ji to očita tako sestra (kako je lahko tako nematerinska) kot Owen (kako je lahko tako zategnjena). Menim, da takšnih reakcij lik ne bi izzval, če bi bila Claire moški. Po drugi strani pa jo situacija na otoku spremeni – dinozavre začne dojemati kot živa bitja, ne le kot atrakcije, spozna, kako močna je ljubezen mame do otrok in da ni nič narobe, če se malo 'sprosti', zato tekom filma³⁵ postane bolj stereotipična podoba ženske, kot je bila na začetku – postane čustvena, sočutna, skrbna, materinska, z željo po svojem 'princu' in družini.

Lik Claire se morda želi odmakniti od stereotipov, vendar mu to ne uspe v celoti. Pozitivno je dejstvo, da tudi sama večkrat aktivno usmerja zgodbo. Ne nazadnje je ona tista, ki na koncu zbere pogum in tiranozavra spusti iz kletke. Indominus Rexa pokončajo dinozavri, velociraptorji napadejo na ukaz Owna, Claire pa je tista, ki poskrbi za končni preobrat s tiranozavrom. Ona je tista, ki Owna reši pred smrtjo, uspe ji obvarovati nečaka in uiti tropu dinozavrov, pri tem pa se ne ozira na to, kako je videti in kaj ima oblečeno. Nekoliko slabši vtis pusti njena preobrazba od zategnjene karieristke do sočutne potencialne matere. Čeprav ima pomembno pozicijo v podjetju, nekako dobimo občutek, da je bolje, če v kritičnih trenutkih odloča Owen. Po eni strani je prikazana kot organizirana (vse mora imeti pod nadzorom), po drugi strani pa (se pretvarja, da) ne ve, da nove dinozavre v laboratoriju pravzaprav ustvarjajo kot orožje. Potem je tu še romantična povezava z moškim in na koncu nakazovanje na to, da sanja o družini, čeprav je imela še pred kratkim druge želje in cilje. Jurskemu svetu bo sledilo še (najmanj) eno nadaljevanje, tako da bo še zanimivo spremljati, v katero smer se bo razvil lik Claire.

V filmu Jurski svet vidimo tudi nekaj stranskih ženskih likov. Karen Mitchell (Judy Greer) je Grayeva (Ty Simpkins) in Zachova (Nick Robinson) skrbna ter ljubeča mama. Je zelo čustvena, kar naj bi izkazovalo njeno ljubezen do sinov. Čeprav gresta na počitnice le za en teden, se od njiju poslavlja s solzami v očeh, joka tudi, ko izve, da Claire ni imela časa, da bi z nečakoma hodila po

35 Moški del ekipe, Owen in nečaka, ne doživi opazne transformacije, čeprav je šel skozi enako stresno situacijo kot ona.

parku. Brez solz ne gre niti na koncu, ko po katastrofi na otoku ponovno vidi svoja sinova in ju objame (za razliko od drugih je tu reakcija na mestu). Zanimivo pa iste situacije brez solz in izkazovanja čustev spremlja njen mož. Karen je tipična ženska mati, kar je tudi edina karakteristika, ki jo določa. Med drugim v filmu svoji sestri, ki nima otrok, reče, da bo razumela, zakaj jo tako skrbi in zakaj tako reagira, ko bo tudi sama imela otroke. Claire odgovori, da jih morda ne bo imela, a Karen ji odvrne, da je za otroke (in materinstvo) vredno pretrpeti vse, saj to pomeni največ.

Tu sta še Vivian (Lauren Lapkus), ki je zaposlena v kontrolni sobi, in Claireina asistentka Zara (Katie McGrath), ki spremlja nečaka v parku. Vivian je enakovredna svojemu moškemu sodelavcu, je duhovita in vestna, tudi ob paniki na otoku ne izgubi živcev in se ne začne histerično obnašati. Ko jo ob slovesu želi sodelavec Lowery poljubiti, se mu izmakne in komentira, da ima fanta, le da o tem v službi ne razpravlja – s tem pokaže, da na delu ohranja profesionalni odnos. O Zari ne izvemo prav veliko, razen tega, da se odpravlja na dekliščino in da ji 'čuvanje' nečakov ni ravno v največje veselje. Še pred koncem filma umre (na precej brutalen način), saj jo napadejo dinozavri.

Film prestane test Bechdelove. Claire med drugim s svojo asistentko govori o nečakih in o delovnem urniku, s svojo sestro pa o otrocih in starših. Daljših pogovorov med ženskimi liki sicer ni.

8.9 Hitri in drzni 7

Režiser: moški

Scenarist/-i filma: moški

Glavna vloga: moški

Število pomembnejših ženskih likov: 4

Rasa in starost ženskih likov: Letty – južnoameriške korenine, temnolasa, 32 let; Elena – belopolta, svetlolasa, 35 let; Mia – belopolta, temnolasa, 35 let; Ramsy – mešane korenine, temnolasa, 25 let

Test Bechdelove: da

Hitri in drzni 7 je sedmi del največje filmske franšize studia Universal Pictures ter nadaljevanje filma Hitri in drzni 6, ki je prav tako vključen v mojo analizo. Scenarij za sedmi del sta tako kot za šesti napisala Chris Morgan in Gary Scott Thompson, režijo pa je prevzel režiser James Wan. Glavne vloge so odigrali Vin Diesel, Paul Walker, Dwayne Johnson, Michelle Rodriguez, Jordana Brewster, Tyrese Gibson, Chris 'Ludacris' Bridges in Jason Statham.

Po tem, ko je porazil kriminalca Owna Shawa, se Dominic Toretto (Vin Diesel) vrne v ZDA, kjer poskusi na novo zaživeti z Letty Ortiz (Michelle Rodriguez), njo pa še vedno preganja dejstvo, da je izgubila spomin. Zaplete se, ko se Ownov brat Deckard Shaw (Jason Statham) odloči, da se bo Domu in njegovi ekipi maščeval. Najprej v Tokiu ubije Hana (napovedano že na koncu šestega dela), nato pa se odpravi v ZDA, kjer namerava ubiti tudi ostale člane Dominicove ekipe. Najprej se ustavi na policijski postaji, kjer dobi podatke o Domovi družini in se spopade z agentom Lukom Hobbsom (Dwayne Johnson), nato pa na Domov naslov pošlje bombo in razstreli njegovo hišo. Z Dominicom se srečata tudi na ulici, kjer ga Deckard skoraj ustrelj, a mu zaradi posredovanja specialne ekipe to ne uspe. Vodja ekipe Mr. Nobody Domu ponudi sodelovanje. Od Dominicove ekipe zahteva, da poiščejo in rešijo hekerja Ramseyja, ki je ustvaril program za nadzorovanje 'Božje oko', v zameno pa bodo Domu pomagali ujeti Shawa. Dom sprejme ponudbo in ekipa se z letali poda v Azerbajdžan, kjer sledi letenje z avtomobili in veliko akcije na cestah. Tam jim uspe rešiti hekerja, za katerega se izkaže, da je ženska, nato pa jih pot vodi v Abu Dabi, kjer dobijo 'Božje oko', in nazaj v Los Angeles. Tam jih čaka še en obračun s Shawom, med katerim Dom skoraj umre, a na koncu se vse konča srečno in Shaw pristane v zaporu, Domova družina pa zmago proslavi zbrana na plaži.

Glavni junak filma je Dominic, njegovo dekle Letty pa je glavna ženska vloga. Že s tem stavkom sem jasno opredelila, kako je Letty v filmu določena – najprej je Domovo dekle in šele nato članica ekipe, ki pomaga pri reševanju Ramsy in lovljenju Shawa.

V prejšnjem delu se zgodba precej bolj vrti okoli Letty, saj jo rešujejo iz rok negativca, s katerim je sodelovala, po tem, ko je izgubila spomin. V sedmem delu pa ima Letty stransko vlogo. Še vedno se ne spomni preteklosti, zato se odloči, da mora najprej poskrbeti zase. Ker jo dejstvo, da ne pozna svoje preteklosti, preganja, se za nekaj časa umakne. To stori zase in zaradi lastne potrebe, s čimer pokaže, da lahko sebe postavi na prvo mesto, pred svojega partnerja. Kljub temu omeni tudi, da se umika, ker se v takšnem stanju Domu ne more v celoti posvetiti, kar se ji ne zdi pravično. Kmalu se sicer vrne, saj meni, da bo ekipi prav prišla njena pomoč na novi misiji, počasi pa se začne tudi spominjati preteklosti.

Tako kot v šestem delu je tudi v sedmem prikazana kot enakovredna ostalim članom Domove ekipe. Spoštujejo jo in vedo, da je dobra v tem, kar počne (v preganjanju z avtomobili). Ni prikazana kot seksualni objekt, tudi njena oblačila in ličila so situacijam primerna in niso izzivalna. V večerni obleki z visokim razporkom na krilu se pojavi le na prestižni zabavi, kar ne bi bilo tako vpadljivo,

če se ne bi v tej obleki tudi stepla z osebno stražarko Karo (Ronda Rousey), ki je prav tako oblečena v oprijeto obleko z izrezi. Dekleti se spopadeta grobo in nič kaj 'dekliško', kljub temu da sta v oblekah in visokih petah. Moteče je predvsem to, da je tudi ženska varnostnica v večerni obleki, čeprav je njena naloga, da varuje svojega šefa, za kar bi bila morda bolj primerna kakšna druga oblačila. Tako lahko dobimo občutek, da je Kara tam le zato, da je v film vključen pretep med dvema ženskama. Pozitivno pa je dejstvo, da kljub oblačilom med pretepom nista prikazani seksualno, ampak gre za močen fizičen obračun s pestmi, med katerim utrpita tudi kar nekaj prask in modric (a o njih v naslednjem prizoru ni več ne duha ne sluha).

Nova ženska vloga, ki se pojavi v filmu, je hekerka Ramsy. Sprva vsi mislijo, da gre za moškega, zato jih preseneti, ko ugotovijo, da je ženska (kot da ženske računalničarke ne obstajajo). Ramsy je na začetku prikazana kot prestrašena in histerična ženska, ki jo morajo rešiti, kasneje pa se spremeni v seksualni objekt, ki ima tudi nekaj možganov. V film je brez večjega pomena vključen počasen posnetek Ramsy, ko v kopalkah stopa iz morja, kamera pa pri tem počasi potuje po njenem telesu. Njen videz je poudarjen s komentarji moških v filmu: *»Za takšno žensko se splača skočiti iz letala«* in *»Kaj bi nekdo s takšnim telesom počel za računalnikom«*. Moški se tudi pregovarjajo o tem, 'čigava bo'. Do romance med Ramsy in katerim od moških likov sicer ne pride, je pa več poudarka na njenem telesu kot na njenem delu, čeprav je ustvarila zelo zahteven nadzorni sistem.

V filmu sta še dve stranski ženski vlogi. Mia Toretto (Jordana Brewster) je žena in mati, ki razglablja le o svoji družini, otrocih in partnerju. Skrbi jo, ali se bo njen partner vrnil in ali se bo lahko ustalil z njo – Bo družinsko življenje zanj dolgočasno, ga lahko osreči? – to so njene glavne skrbi. Druga stranska vloga je Elena, ki jo opredeljuje predvsem poklic policistke. Je podrejena agentu Luku Hobbsu (Dwayne Johnson), ki jo v nevarni situaciji kot pravi junak reši pred smrtjo.

Film Hitri in drzni 7 je prejel veliko pohval, ker v njem nastopa rasno precej mešana zasedba. Ne more pa prejeti toliko pohval na račun ženskih vlog. Za začetek je tu dejstvo, da je v Dominicovi ekipi le ena ženska, preden se jim pridruži še hekerka Ramsy (v ekipi Mr. Nobodyja ni žensk, prav tako v Shawovi ekipi nasprotnikov ni nobene ženske). Mia je predstavljena le kot žena in mati, ki čaka na svojega moškega, potem je tu še policistka Elena, ki ima minorno vlogo, in Kara, ki se v filmu pojavi samo zato, da se lahko z Letty stepeta v večernih oblekah. V filmu se pojavi tudi precej ženskih statistik, ki so tam le zato, da so gledane. Kamera se večkrat sprehodi po ženskih telesih, predvsem nogah in zadnjicah pa tudi oprsijih. Najprej na avtomobilskih dirkah v puščavi (ženske so oblečene v kopalke, počasni posnetki žensk pod tušem, ko čistijo avtomobile ...), nato v Tokiu pa v Abu Dabiju, kjer sicer prevladuje islamska vera in se ljudje ne sprehajajo kar tako v kopalkah po

ulici, kot je videti v filmu, in nato še na prestižni zabavi, kjer je nekaj trenutkov namenjenih le prikazovanju razgaljenih ženskih teles. Gre za tipično objektivizacijo žensk, ki jo lahko pogosto opazimo v medijih. Letty je edini močen ženski lik, ki zna poskrbeti zase in je cenjen tudi zaradi svojih sposobnosti, ne le zaradi svojega videza. Hkrati je edina, ki je v filmu zares aktivna in sodeluje pri akcijah. Delno je aktivna tudi Ramsy, vendar je večji poudarek na njenem videzu kot na njenem delu. Za njo ves čas 'skrbi' Domova ekipa, sama pa le pasivno sledi njihovim navodilom in opravi svoj del naloge na računalniku.

V filmu ni veliko komunikacije med ženskimi liki, vendar prestane test Bechdelove. Letty in Ramsy izmenjata nekaj replik, pri tem pa ne govorita o moških.

9 UGOTOVITVE

V devetih najbolj uspešnih hollywoodskih akcijskih filmih preteklih treh let še vedno prevladujejo moški, tako med filmskimi ustvarjalci (režiserji in scenaristi) kot igralci. V treh filmih (Igre lakote: Kruto maščevanje, Zlohotnica, Vojna zvezd: Sila se prebuja) je glavna vloga namenjena ženski, v enem pa si glavna junakinja enakovredno deli mesto z glavnim junakom (Jurski svet). Ženski liki so sicer prisotni v vseh filmih, vendar so stranske vloge večinoma pasivne. Glavne junakinje iz štirih omenjenih filmov pa so predstavljene bolj pozitivno, kot samostojni in aktivni liki, ki niso pretirano seksualizirani. Med ženskimi liki sicer prevladujejo belopolte ženske, stare okoli 35 let, nekaj je tudi najstnic (Katniss, Tessa, Zarja, Rey) in žensk drugih polti (Ramsy, Gamora, Su). Ker gre za žanr akcijskih filmov, se pojavi tudi nekaj fantazijskih likov ženskega spola, na primer Maz Kanata iz Vojne zvezd in Gamora iz Varuhov galaksije. Morda je zanimivo pri tem, da sta oba lika upodobili temnopolti igralki, vendar to v filmu ni opazno, saj je Gamora popolnoma prekrita z zeleno barvo, Maz Kanata pa je računalniško ustvarjen lik.

V analiziranih filmih nastopajo precej različni ženski liki. Nekateri so še vedno precej stereotipni, na primer matere in ženske kot spolni objekti, drugi pa ponujajo bolj pozitivno sliko samostojnih in aktivnih žensk.

9.1 Test Bechdelove

Vsi filmi prestanejo test Bechdelove, kar pomeni, da v vseh nastopata vsaj dva ženska lika, ki med sabo govorita še o čem drugem kot o moških. Čeprav ta rezultat deluje zelo spodbudno, pa je treba imeti v mislih, da je test Bechdelove precej ohlapen. Prestaneta ga na primer tudi filma *Hitri in drzni 6 in 7*, v katerih sicer nastopa pet in šest opaznejših ženskih likov, a ti med sabo ne komunicirajo veliko. V šestem delu franšize *Letty* izreče le eno repliko, ki je namenjena policistki Riley: »*Izbrala si napačno ekipo, prasica.*« Edini daljši pogovor med ženskima likoma v filmu pa se vrti okoli moškega (*Letty* in *Elena* se pogovarjata o *Domu*). Tudi glavna ženska vloga ne pomeni nujno daljših in vsebinsko bolj polnih pogovorov med ženskami. V filmu *Vojna zvezd: Sila* se prebujajo imamo le en kratek dialog med glavno junakinjo *Rey* in *Maz Kanato*, ko govorita o *Sili*. Pozitivno pa izstopata filma *Zlohotnica* in *Igre lakote: Kruto maščevanje*. V obeh sta glavni junakinji ženski, v filmih pa nastopa tudi nekaj drugih pomembnih ženskih likov. V *Zlohotnici* je pogovorov med ženskimi liki več kot pogovorov med moškimi, med seboj pa komunicirajo vsi ženski liki. V filmu *Igre lakote: Kruto maščevanje* je količina pogovorov med ženskimi in moškimi liki precej uravnovešena, pri čemer se pogovori med ženskami le redko dotaknejo moških.

9.2 Matere/skrbnice

V filmih se pojavi nekaj ženskih likov v tradicionalni vlogi mater, katerih glavna skrb so otroci. Te vidimo predvsem v stranskih vlogah, ki nimajo večjega pomena pri poteku zgodbe. V filmih *Hitri in drzni 6 in 7* je to *Mia Toretto*, ki je predstavljena le kot žena in mati. Je skrbna in čuteča, njena vloga pa je čakanje na moškega in varovanje otroka. Podobno je predstavljena tudi *Karen Mitchell* v *Jurskem svetu*, v filmu *Varuhi galaksije* pa na začetku srečamo *Petrovo mamo*, ki ima sicer zelo majhno vlogo v filmu, a velik vpliv na glavnega junaka.

Vlogo mame ima tudi ena od glavnih junakinj, to je *Zlohotnica*. Čeprav je predstavljena kot močen in samostojen lik, ki sprva uroči malo princeso in s tem nekako pokaže, da je zlobna tudi do otrok, se tekom filma njen odnos do *Zarje* spremeni. Deklico ves čas spremlja na poti in skrbi, da je z njo vse v redu. Čeprav ni njena biološka mama, jo vzljubi, kot bi bila njena hčerka, in materinska ljubezen je v filmu prikazana tako, da jo *Zlohotnica* s poljubom zbudi iz večnega spanja, ki ga lahko prekine le nekdo, ki ima deklino zares rad. *Zlohotnica* je na začetku filma prikazana v romantičnem razmerju z moškim, na koncu pa to romantično ljubezen nadomesti materinska. Moškega ne potrebuje in noče ob sebi, osrečuje jo, ko izve, da bo ob njej ostala *Zarja*. Materinska ljubezen je

nakazana tudi pri glavni junakinji filmov Igre lakote. Katniss se do nekaj let mlajše sestre obnaša zelo zaščitniško, izvemo, da je za njo skrbela, ker mati zaradi depresije ob izgubi partnerja ni bila sposobna. Čeprav gre za sestrski odnos, je zelo blizu materinskemu. V filmu Igre lakote: Kruto maščevanje Katniss sicer še ni mati, se pa njena zgodba in s tem filmska franšiza zaključijo s prizorom, v katerem je junakinja prikazana kot mati, ki je srečo našla s svojim partnerjem v družinskem življenju. Podobno transformacijo doživi lik Claire (Jurski svet). Sprva je prikazana kot hladna karieristka, za katero je na prvem mestu služba, tekom filma pa postane bolj sočutna in na koncu je nakazano, da si tudi sama želi družine. Tako Zlohotnica kot Katniss in Claire so prikazane kot močni, samostojni in aktivni ženski liki, ki te lastnosti tudi ohranijo, vendar se na koncu vseeno znajdejo ali pa vsaj soočajo s tradicionalno vlogo matere.

V filmoma Zlohotnica in Vojna zvezd: Sila se prebujata lahko vidimo tudi nekoliko drugačne matere. Princesa Leia iz Vojne zvezd je mama Kyla Rena, ki jo je zapustil in se odločil za drugačno pot, kot sta si želela starša. Leia si sicer želi, da bi se sin vrnil k njej, saj ga ima rada in ga pogreša, vendar pa dejstvo, da je Kylo Ren dokončno prestopil na temno stran in ubil svojega očeta, sprejme brez histerije in čustvenega izpada, čeprav jo to globoko prizadene. Osredotoči se na svojo nalogo voditeljice upornikov, katerih cilj je, da porazijo Prvi red, katerega del je tudi Kylo Ren. Leia je sicer določena s tem, da je mater, vendar to ni njena edina karakteristika. Njena želja je, da dobi sina nazaj, ampak zaradi tega ne zanemari svoje vloge generalke, kar je precej neobičajno za filmske matere, ki so ponavadi prikazane zgolj kot ljubeče in skrbne ženske, katerih edini fokus so njihovi otroci. Zanimive so tudi tri dobre vile iz filma Zlohotnica. Dodeljena jim je skrb za deklico Zarjo, zaradi česar se morajo odpovedati čarovniškemu trikumu in prevzeti človeško podobo. Kot njene varuške oziroma matere se ne znajdejo najboljše, ne vedo, kaj morajo deklici dati za jesti ali kako jo uspavati, in brez pomoči Zlohotnice, bi se deklica zagotovo že izgubila v gozdu, če ne kaj hujšega. V filmih so matere običajno prikazane kot popolne ženske, ki se v trenutku znajdejo v vseh 'materinskih situacijah'. Če jim pri skrbi za otroka ne gre najboljše, imajo občutek krivde, čemur pa se v Zlohotnici izognejo. Dobre vile se sicer trudijo v vlogi mater, vendar jim ta ni pisana na kožo, tako kot v realnosti ni nujno, da je vsaka ženska popolna mama.

9.3 Ženske v romantičnem razmerju z moškim

Vsi glavni ženski liki v filmih so določenih (tudi) z romantičnim razmerjem do moškega ali pa se na takšno razmerje namiguje. V Iron Manu 3 je Maya na začetku prikazana kot Tonyjeva ljubica, Pepper pa je Tonyjeva partnerka. Obe imata tako (vsaj nekaj časa) romantičen odnos z glavnim

junakom. Pepper je prikazana kot ljubeča ženska, ki se upa postaviti po robu svojemu partnerju in izraziti svoje mnenje. Letty v Hitrih in drznih je kot članica Dominicove ekipe enakovredna ostalim (tudi moškim) članom. Bolj kot njena vloga v skupini pa jo določa to, da je Domovo dekle oziroma žena. V romantičnih razmerjih so tudi nekateri stranski liki v tej franšizi – Mia, Elena (le na začetku) in Gisele, Ramsy pa je predstavljena kot objekt moškega poželenja. V Transformerjih je glavni ženski lik Tessa prav tako v razmerju z moškim. Njena vloga je jezikava najstnica, Cadova hčerka in Shanovo dekle, pri čemer se za njeno naklonjenost borita tako oče kot fant. Tudi med stranskima likoma v filmu, Su in Joshuo, je nakazana fizična privlačnost, ki bo morda prerasla v razmerje. Kot že omenjeno, je Zlohotnica na začetku prikazana v romantični povezavi z moškim, kasneje pa to romantično ljubezen nadomesti z materinsko. Zlohotnica ni stereotipna podoba ženske, saj je močna, samozavestna in se ne pusti nikomur podrejeni, vendar ko se zaljubi, slepo verjame svojemu izbrancu. Čeprav ji na začetku njuno razmerje veliko pomeni, na koncu po njem več ne hrepeni, ampak najde svojo srečo drugje. Ljubezensko razmerje med Katniss in Peeto je rdeča nit v filmu Igre lakote: Kruto maščevanje, prav njun odnos pa je tisti, ki zgodbo pogosto usmerja. Vendar Katniss ne določa le to – je upornica, dobra lokostrelka, skrbna sestra in zaradi tega postane vzornica številnim ljudem.

V filmih Varuhi galaksije, Jurski svet in Vojna zvezd: Sila se prebujajo glavne junakinje niso v romantičnih razmerjih, vendar se v vseh treh filmih to nakazuje. Bolj očitno v filmoma Varuhi galaksije, kjer Gamoro glavni junak odkrito osvaja, in Jurski svet, v katerem izvemo, da sta glavna lika Claire in Owen nekoč že bila na zmenku, zdaj pa sta se ponovno zbližala. V filmu Vojna zvezd: Sila se prebujajo se med Rey in Finnem razvije tesno prijateljstvo. Čeprav ni namigovanja na romanco, je jasno, da se je med njima ustvarila močna vez, ki pa bo morda nekoč prerasla v ljubezen. V tem filmu je še najmanj poudarka na romantičnih zvezdah, saj tudi drugi liki niso vpleteni v takšna razmerja. Deloma le Leia in Han Solo, ki sta bila nekoč par in imata skupaj sina (to je prikazano v prejšnjih delih), vendar je v ospredju zgodbe njun odnos do sina in boj proti Prvem redu, ne pa njuno razmerje.

9.4 Sodobna dama v težavah proti junakinji

Vloga žensk, ki se ponavlja v več filmih, je 'dama v težavah', se pravi ženska, ki se znajde v težavah, njen rešitelj pa je moški. Situacija se v nekaj filmih tudi obrne in so ženske junakinje tiste, ki rešujejo moške. Dama v težavah pa pogosto ni več le nemočna ženska, ki čaka na svojega junaka, ampak se tudi sama aktivno bori, občasno pa še vedno potrebuje pomoč moškega.

V filmu Iron Man 3 pride do tipične herojske situacije, ko mora glavni junak rešiti nemočno žensko, ki se znajde v vlogi dame v težavah. Zlobnež Killian ugrabi Pepper, glavni junak Tony pa je tisti, ki jo uspešno reši. Pepper pri tem ni v celoti prikazana kot nemočna ženska, ki čaka na svojega rešitelja, saj se tudi sama spopade s Killianom in Tonyja reši pred smrtjo, vendar je to prikazano bolj kot kombinacija sreče in supermoči, ne pa njenih sposobnosti. Junaški trenutki, ko moški rešujejo ženske, se ponovijo tudi v Hitrih in drznih. Pravzaprav je cel film Hitri in drzni 6 zgodba o tem, kako Dom rešuje Letty. Čeprav je Letty močna ženska, ki zna poskrbeti zase, je Dom tisti, ki jo pride rešiti iz 'krempļjev zlobneža'. V film je vključen tudi prizor, ko Dom v spektakularnem skoku Letty reši pred gotovo smrtjo. V sedmem delu avtomobilistične filmske franšize Letty ni več tista, ki jo rešujejo, ampak je tista, ki skupaj s člani Domove ekipe rešuje hekerko Ramsy. Ta je že v prvem prizoru predstavljena kot prestrašena in histerična dama v težavah, ki jo mora junak rešiti pred zlobneži, kasneje v filmu pa je večji poudarek na njenem telesu kot na njenem delu. Ramsy skozi film le nemočno spremlja, kaj se dogaja okoli nje in svoje življenje polaga v roke 'junakov'. Precej stereotipno je v filmu Transformerji: Doba izumrtja prikazana tudi Tessa. Je mlado svetlolaso dekle, ki se boji in vrešči, pri tem pa ji morata iz različnih nevarnih situacij pomagati tako njen oče kot fant. Šele ko se zave, da je v neki situaciji prepuščena sama sebi, se začne aktivno boriti, v končnem obračunu pa celo vztraja, da ne bo zbežala in zapustila očeta ter mu pomaga do zmage. Če je Tessa večino časa prikazana kot nemočno dekle, ki jo rešujeta moška junaka, pa je v filmu Transformerji: Doba izumrtja prikazana tudi obratna situacija. Moški lik Joshua se je nesposoben obvarovati sam, zato ga iz nevarnih situacij rešuje Su, ki pa je pri svojem početju (pretep, vožnja motorja) prikazana predvsem kot spolni objekt, ne pa kot herojka, ki reši moškega. Tako je bolj kot njene spretnosti in sposobnosti v ospredju njeno telo. Tudi v filmu Varuhi galaksije se srečamo s herojskim trenutkom reševanja dame v težavah. Čeprav je Gamora izurjena in močna, vseeno potrebuje pomoč glavnega junaka Petra, ki ji življenje reši kar dvakrat.

Na drugi strani pa imamo močne ženske junakinje, ki iz težav rešujejo moške. To so Katniss (Igre lakote: Kruto maščevanje), Rey (Vojna zvezd: Sila se prebuja) in Claire (Jurski svet). Katniss je že doma prikazana kot tista, ki skrbi za družino, je močna in iznajdljiva, zato se zna sama spopasti z nevarnimi situacijami. V areni sicer sodeluje s Peeto, vendar je ona tista, ki ga vodi in mu pomaga. Z ekipo zaveznikov v areni skupaj skujejo načrt, in čeprav ideja ni bila Katnissina, je ona tista, ki na koncu reši situacijo in s puščico uniči električno ogrado. Ob tem jo tok tako strese, da nezavestna obleži na tleh, iz arene pa jo rešijo njeni prijatelji. Čeprav jo tu rešujejo drugi, ne dobimo občutka, da se Katniss ne bi znašla, tudi če bi ostala sama. Podobno aktivna in močna junakinja je Rey iz Vojne zvezd. Tudi ona sama skrbi zase in za lastno preživetje. Ko ji Finn želi pomagati pri bežanju

pred 'stormtrooperji', jo prime za roko, njena reakcija pa je: »Ni me treba držati za roko!« Rey ni princeska, ki bi jo bilo treba reševati, prej obratno – ona rešuje druge (in sebe). Finn se zaveda njenih sposobnosti, zato sledi njenim idejam in upošteva njena navodila. V filmu sicer pride do situacije, ko Kylo Ren ugrabi Rey, Finn in Han Solo pa se odpravita na 'reševalno misijo', a ko prispeta do Rey, ugotovita, da se je že sama rešila in tako ni potrebovala pomoči 'moškega junaka'. Claire je prikazana kot hladna in organizirana ženska na pomembni poziciji, ki pa brez zadržkov Owna prosi za pomoč pri reševanju nečakov, saj ve, da se na 'teren' bolje spozna kot ona. Owen ji svetuje, naj ga počaka nekje na varnem, vendar Claire vztraja, da gre z njim. S tem pokaže veliko mero poguma, saj sama nikoli ni delala z dinozavri, ampak skrbi za poslovanje parka. Ob srečanju z dinozavri se skrije za Owna in čaka njegova navodila, kaj storiti, ni pa postavljena v situacije, iz katerih bi jo moral Owen reševati. S časom postaja bolj in bolj pogumna ter aktivna in se tudi sama začne boriti proti dinozavrom. Ona je tista, ki Owna ubrani pred napadom in mu reši življenje, na koncu filma pa celotno situacijo reši s tem, da iz kletke spusti Tiranozavra Rexa.

9.5 Telesa, postavljena na ogled

Hitri avtomobili, pretepi, eksplozije in ženska telesa, postavljena na ogled, to so že od nekdaj značilnosti akcijskih filmov. Čeprav se je z leti vloga žensk začela spreminjati, lahko še vedno opazimo, da so njihove vloge precej seksualizirane. V akcijskih filmih imajo običajno pomembno vlogo tudi močna moška telesa, vendar so predstavljena na drugačen način kot ženska. Moška telesa predstavljajo moč in spoštovanje, ženske pa so prikazane kot spolni objekti (fetišji). Najbolj očitno je to v filmih Hitri in drzni 6 in 7, saj je nekaj prizorov posvečenih le temu, da se kamera sprehaja po razgaljenih ženskih telesih. Glavni liki sicer niso seksualizirani, razen Ramsy. Je izobražena ženska in zelo uspešna na svojem področju dela, v filmu pa je bolj kot na njenem znanju poudarek na njenem videzu. Ker je računalničarka, najprej vsi pričakujejo, da bo moški, ko pa vidijo, da gre za mlado in privlačno dekle, ne morejo verjeti. »*Kaj bi nekdo s takšnim telesom počel za računalnikom,*« je komentar enega od moških likov. Film vključuje tudi počasen posnetek, ko Ramsy v kopalkah stopa iz morja, kamera pa pri tem potuje po njenem telesu. Prizor je namenjen le gledanju Ramsyjinemu telesu in nima drugega pomena v zgodbi. Prav tako v Hitrih in drznih 6 Gisele namigne, da bo za dosego ciljev uporabila svoje 'ženske čare', česar (skoraj) nikoli ne slišimo od moških. Podobno v filmu Varuhi galaksije nagovarjajo Gamoro, naj zapelje stražarje. Gamora je sicer predstavljena kot močna in samosvoja ženska, kljub temu da je izmišljeno bitje, pa ohranja obliko ženskega telesa, ki ga kamera večkrat fetišizira. Gamora v filmu nosi kratka in oprijeta oblačila, ki sicer niso pretirano izzivalna, a glede na to, da je bojovnica in živi v vesolju, bi bila

kakšna druga izbira bolj primerna. Izzivalna oblačila nosi tudi Tessa v filmu *Transformerji: Doba izumrtja*. Najstnica se med drugim pojavi v kratkih hlačah, ki že razkrivajo delček njene zadnjice, kar komentira celo njen (filmski) oče: »*Tvoje hlače se vse bolj krčijo.*« Delno sta moškemu pogledu podvrženi tudi Maya in Pepper v filmu *Iron Man 3*. Maya je najprej prikazana kot Tonyjeva spremljevalka (okras) na zabavi, Pepper pa je pogledu podvržena, ko je kot trofeja zvezana v ujetništvu, oblečena le v oprijete hlače in športni modrček.

9.6 Ženske v boju

Glede na to da sem se v magistrskem delu osredotočila na akcijske filme, se na tej točki na kratko dotikam še fizičnih obračunov v filmih, ki so značilni za ta žanr. V vseh filmih, zajetih v analizo, fizično obračunavajo tudi ženske, nekatere manj, druge bolj. Pri tem so večinoma prikazane kot enakovredne moškim, ali pa so v bojih celo bolj spretni in močnejše od njih, spopadi pa skoraj nikoli niso prikazani kot plesne koreografije ali 'dekliško klofutanje', ampak kot resnični pretepi oziroma obračuni s strelnim orožjem.

Stereotipen prikaz žensk ponuja le film *Transformerji: Doba izumrtja*. V njem se Tessa praktično ne bori, kadar pa se, ob pretepanju in bežanju vrešči in vzdihuje. Edini ženski lik, ki je vpleten v večji boj, je Su, ki pa je med pretepom v oprijetih oblačilih in visokih petah podvržena moškemu pogledu. Sicer s svojimi potezami iz težav rešuje moškega, vendar je med spopadom v ospredju predvsem njeno telo, ne pa toliko spretnost in moč.

V ostalih filmih se ženski liki spopadajo bolj realistično. Rey (*Vojna zvezd: Sila se prebuja*) in Katniss (*Igre lahkote: Kruto maščevanje*) sta izurjeni bojavnici, ki sta enakovredni moškim nasprotnikom, oziroma moške nasprotnike celo premagujeta, podobno tudi Zlohotnica. Med pretepi se kamera ne osredotoča na njihova telesa, vsaj ne v smislu fetiša, ampak prikazuje moč in spretnost (na primer bližnji plan Katnissinega obraza, ko meri z lokom). Med bojem se Katniss in Rey zadihata, njun obraz se skremži od bolečin in napora. Ne ukvarjata se s tem, kako sta videti, ampak se v celoti posvetita boju. Pri vseh treh likih pa je prikazan tudi odpor do nasilja – borijo se (in ubijajo) le zato, ker so v to prisiljene.

Zanimivi so tudi spopadi med ženskami. V akcijskih filmih so ti večkrat izrabljeni za to, da se ženske prikaže kot spolne objekte, v analiziranih filmih pa se od tega nekoliko oddaljijo. V filmih *Hitri in drzni 6* in *7* sicer lahko dobimo občutek, da sta lika agentke Riley in varnostnice Kare v

zgodbo postavljena le za to, da Letty dobi žensko nasprotnico, a pretepi med temi liki so vse prej kot le 'zloraba ženskih teles'. Letty in Kara se sicer spopadeta v večernih oblekah, vendar je njuno telo prikazano kot močno in spretno, udarci, ki sta jih pripravili ena za drugo, pa niso prav nič nežni ali 'ženstveni'. Prav tako je precej grob obračun med Letty in Riley. Igralki ob pretepu ne vzdihujeta, ampak kričita od bolečin in se zaradi napora zadihata. Prizor pretepa na podzemni železniški postaji sta vadili dva meseca, saj sta želeli, da bi scena delovala čim bolj realno, kar jima je tudi uspelo. Med seboj obračunata tudi Gamora in Nebula (Varuhi galaksije). V spopadu sta prikazani kot močni in izurjeni borki. Gamora sprva želi pregovoriti Nebulo, naj se jim pridruži, ko pa vidi, da je spopad na vse ali nič edina rešitev, ne omahuje.

Ženskam v spopadih ni prizanešeno, kljub temu pa ostanejo brez vidnejših modric, prask ali potu, ki bi 'kvaril' njihov videz. Kmalu po pretepu so videti enako kot pred njim, tudi če so se med spopadom umazale ali dobile kakšno prasko, ta v naslednjem prizoru že izgine. Prav tako njihove obleke večinoma ostanejo nedotaknjene, če se že strgajo, pa se to zgodi tako, da so še vedno videti estetsko, kvečjemu bolj izzivalno (Claire (Jurski svet) se oblačila strgajo tako, da se na krilu ustvari lep razporek, ki delno razkrije njena stegna).

9.7 Ključne ugotovitve

Ugotavljam, da se kaže napredek v reprezentaciji akcijskih junakinj, vendar so večinoma še vedno prikazane v okvirih sprejemljivosti patriarhalne ideologije.

V magistrskem delu me je zanimala reprezentacija ženskih likov v sodobnih hollywoodskih akcijskih filmih. Preverjala sem, ali so ženske reprezentirane na patriarhalen način oziroma stereotipno, ali lahko govorimo o junakinjah, osvobojenih patriarhalne dominacije in represivnih podob klasične hollywoodske naracije. Enostavnega odgovora ni, saj v filmih najdemo precej različne like žensk. Pojavljajo se tako stereotipne podobe mater in žensk kot spolnih objektov, na drugi strani pa tudi močne in samostojne ženske junakinje, ki jih ne določa le razmerje do moškega ali pa njihov videz. Po eni strani smo daleč od časov, ko so imele ženske zelo omejeno izbiro v življenju – iskanje ljubezni in poroka je bila njihova edina kariera, podrejene so bile moškim in kaznovane, če so se jim uprle. Po drugi strani pa gre le za navidezne spremembe. Na prvi pogled filmi ponujajo precej pozitivne reprezentacije žensk, vendar ob podrobnejši analizi opazimo, da gre pogosto le za eno plat slike. Namreč takrat, kadar so junakinje prikazane kot bolj aktivne, izurjene in močnejše kot moški, na koncu sebe žrtvujejo ali pa se preobrazijo v žene/matere.

Vse več žensk prodira v sfere, ki so bile nekoč zanje strogo zaprte, postale so znanstvenice, političarke, voditeljice ... Veliko ženskih likov v analiziranih filmih je izobraženih in zavzemajo pomembne položaje, niso le matere in gospodinje, ali pa užete v 'tipične ženske poklice', kot so na primer tajnice in učiteljice. Kljub temu jih bolj kot njihova vloga v poklicnem svetu določa na primer razmerje do moškega, naj bo to romantično ali profesionalno. Pomembnejši kot je njihov položaj, bolj pasivne so njihove vloge in s svojimi dejanji ne vplivajo na potek zgodbe. Tak je primer Maye iz filma Iron Man 3. Maya je pametna, izobražena in predana svojemu delu. Ukvarja se s programiranjem biološkega DNK-ja. Ker ni imela sredstev za raziskave, se je bila primorana podrediti moškemu. Čeprav so njene ugotovitve ključne za delovanje zlobneža, ki povzroči glavni zaplet v filmu, njena vloga deluje precej pasivno, saj bi zgodba lahko potekala enako tudi brez njenega lika. Maya tako v filmu ne igra ključnega lika, ampak je potisnjena v ozadje in le pasivno spremlja dogajanje ter se podredi svojemu šefu. Ko se upre, je kaznovana in jo Killian ubije. Na drug način je 'izničen' profesionalni uspeh hekerke Ramsy. Čeprav je ustvarila zahteven nadzorni sistem, ki ga ne obvlada nihče drug na svetu, je prikazana kot objekt spolnega poželenja. Poudarjen je njen videz, tako z načinom snemanja kot z replikami, ki so ji namenjene s strani ostalih likov v filmu.

Večina ženskih likov je sicer daleč od tipičnih akcijskih 'Bondovih deklet', ki so postavljene le na ogled, se pa še vedno pojavljajo v podobi fetiša. Poleg že omenjene Ramsy iz filma Hitri in drzni 6 in 7 postrežeta še z nekaj prizori fetišiziranih ženskih teles, vsaj delno pa lahko ženske kot objekte moškega poželenja zaznamo tudi v filmih Iron Man 3, Transformerji: Doba izumrtja, Varuhi galaksije in Zlohotnica. Privlačnost je pri ženskih likih poudarjena tudi na način, da so v vsakem trenutku (tudi ob spopadih in eksplozijah) videti lepe. Pri tem pa kot pozitivne lahko izpostavim ženske spopade, v katerih zelo realistično obračunavajo s svojimi nasprotniki in sam prikaz spopadov ni tako različen od spopadov z moškimi liki. Takšne boje vidimo v filmih Igre lakote: Kruto maščevanje, Hitri in drzni 6 in 7, Varuhi galaksije in Vojna zvezd: Sila se prebuja.

Še vedno je močno prisoten lik matere. Pri tem ne gre le za nekaj stranskih likov, ki so postavljeni v to vlogo, ampak se na koncu v matere preobrazijo tudi nekateri močni ženski liki, ki so imeli prej drugačno vlogo, na primer Katniss v franšizi Igre lakote ali pa Zlohotnica. Če že ne kot matere, pa so ženske zelo pogosto prikazane v romantičnem razmerju z moškim, kar napeljuje na to, da si vse ženske želijo svojega 'princa na belem konju' in da jih (kljub drugim uspehom) zares lahko osreči šele romantično razmerje.

Tudi glede števila ženskih likov se navidezno veliko spreminja, vendar več žensk še ne pomeni tudi boljše reprezentacije. Seveda je pozitivno, da je v filme vključenih vedno več ženskih likov, kar pa bi si v prihodnosti želeli doseči je, da bi bili ti liki bolj aktivni in da ne bi bili prisotni le 'per se'. Še vedno so pogosto ženske v filmih pasivne, neodločne, odvisne od vodilne moške vloge, ki jih mora reševati iz težav. Med 157 ženskimi liki, ki so se zvrstili v akcijskih filmih med leti 1991 in 2005, jih je le 7 odstotkov 'vzelo situacijo v svoje roke', več kot polovica pa jih je bila podrejenih moškim likom, ugotavlja Lisa Purse v svojem delu *Contemporary Action Cinema* (2011), situacija pa bi lahko bila primerljiva z mojo analizo (v manjšem obsegu seveda).

50-ta leta prejšnjega stoletja veljajo za zlato dobo znanstvenofantastičnih filmov v ZDA. Takrat so bili ženski liki v teh filmih v veliki večini prikazani kot stereotipne podobe kričečih in nemočnih žensk v lepih oblačilih, ki čakajo na to, da jih reši moški junak. Vloge dam v težavah so še vedno prisotne, vendar ne gre za povsem nemočne lepotice. Moški junaki večkrat rešujejo ženske, ki pa so prikazane kot močne in izurjene (na primer Gamora v filmu *Varuhi galaksije*), kljub temu pa včasih potrebujejo pomoč. Situacija se nekajkrat tudi obrne in ženske postanejo tiste, ki rešujejo moške, v filmih pa so prisotni tudi močni ženski liki, ki niso prikazani kot projekcije moških spolnih fantazij.

Analizirani filmi predstavljajo precej različne ženske like – na eni strani imamo stereotipen prikaz najstnice v *Transformerjih*, na drugi strani najstniško junakinjo Katniss iz *Iger lakote*. Čeprav je precej ženskih likov še vedno ujetih v patriarhalno ideologijo, je spodbudno dejstvo, da se v nekaj filmih pojavijo tudi glavne junakinje, ki so aktivne, samostojne in močne ženske. Med ženskimi liki pozitivno izstopata predvsem Katniss (*Igre lakote: Kruto maščevanje*) in Rey (*Vojna zvezd: Sila se prebuja*), pa tudi Zlohotnica (*Zlohotnica*), Gamora (*Varuhi galaksije*), Claire (*Jurski svet*) in Letty (*Hitri in drzni*). Te junakinje sporočajo, da so za občinstvo zanimivi tudi filmi z močnimi ženskimi vlogami. Filma *Vojna zvezd: Sila se prebuja* in *Igre lakote: Kruto maščevanje* sta ženski postavila v glavno vlogo in zaslužila milijone po vsem svetu. Obe protagonistki lahko filmskim ustvarjalcem služita za vzor, in če pri Katniss 'okus' nekoliko pokvari njena navezanost na Peeto ter zadnje dejanje, v katerem se prelevi v mati, je to le delček tega, kako je prikazana. Ne določa je le romantična povezava z moškim, čeprav jo ima. Katniss hkrati združuje ženskost (lepota, sočutje, ravnanje po občutku) in moškost (moč, spretnost, razum). Je sodobna bojovnica Xena, ki je samostojna in močna, hkrati pa tudi mlada in privlačna, vendar ne seksualizirana. Še bolj se stereotipov o ženskah osvobodi Rey, ki ni prikazana v romantični povezavi z moškim, niti ni pretirano čustvena ali prikazana kot spolni objekt. Vprašanje pa je, kam bodo njen lik peljali v nadaljevanjih *Vojne zvezd*, ki so že napovedana.

10 SKLEP

O vlogi žensk v (hollywoodski) filmski industriji se vedno več govori, kar je spodbudno dejstvo. Na spletu je mogoče najti številne debate na to temo (kot recimo omenjene debate o čevljih s peto v *Jurskem svetu*), vedno pogosteje neenakost med spoloma izpostavljajo tudi filmski ustvarjalci (in predvsem ustvarjalke), tako v smislu števila žensk v industriji in raznolikosti ženskih likov, kot tudi glede plačila za delo. Pri tem sodobne feministke niso več le bele ženske srednjega razreda, temveč tudi mlada uspešna dekleta različnih ras. Med mlado generacijo izstopata tudi junakinji iz analiziranih filmov Zoe Saldana (*Varuhi galaksije*) in Jennifer Lawrence (*Igre lakote*). Jennifer je med drugim na spletnem portalu kolegice Lene Dunham zapisala: »/.../ razkrita e-pošta Sonyjevega producenta pravi, da se je glavna igralka med pogajanji obnašala kot 'razvajen pamž'. Nekako si ne morem predstavljati nikogar, ki bi to izjavil o moškem« (Dnevnik 2015, 21. november). Veliko se je govorilo tudi o tem, da je igralka dobila manjši delež od zaslužka filma Ameriške prevare kot njeni moški soigralci, njej je pripadlo 7 odstotkov, moškim pa po 9. Podobno na problem neenakosti med spoloma pogosto opozarja mlada igralka Ema Watson: »Menim, da imam pravico, da sem plačana toliko kot moji moški kolegi. Menim, da imam pravico odločati o svojem telesu. Menim, da imajo ženske pravico odločati o političnih odločitvah, ki bodo vplivale na njihovo življenje. Menim, da si zaslužim enako spoštovanje kot moški« (Siol 2014, 26. september). Nad situacijo v filmskem svetu pa so ogorčene tudi nekatere starejše kolegice. Igralka Patricie Arquette je za razpravo izkoristila podelitev oskarjev in ob prejetju nagrade povedala: »Prišel je naš čas, da enkrat za vselej dobimo enako plačilo in enake pravice« (24ur 2015, 23. februar). Od besed do prakse je sicer vedno dolga pot, a nekateri pozitivni premiki se že občutijo, kar je opazno tudi v predstavljeni analizi.

11 LITERATURA

- 24ur. 2015. *VIDEO: V zahvalnem govoru zahtevala višje plače za vse ženske v ZDA*. Dostopno prek: <http://www.24ur.com/ekskluziv/tuja-scena/v-zahvalnem-govoru-zahtevala-visje-place-za-vse-zenske-v-zda.html> (10. junij 2016).
- Abel, Rrichard Abel in Annette Kuhn. 2007. Vzpon ameriške filmske industrije V *Knjiga o filmu : tretja izdaja*, ur. Pam Cook, 12–18. Ljubljana : Umco : Slovenska kinoteka.
- Bechdel Test Movie List. Dostopno prek: <http://bechdeltest.com/> (3. marec 2016).
- Bergan, Ronald. 2006. *Film (Eyewitness Companions)*. Dorling Kindersley Limited.
- *Box Office Mojo*. Dostopno prek: <http://www.boxofficemojo.com/> (3. marec 2016).

- Cook, Pam, ur. 2007. *Knjiga o filmu : tretja izdaja*. Ljubljana : Umco : Slovenska kinoteka.
- Creed, Barbara. 2007. Feminizem po letu 1990 V *Knjiga o filmu : tretja izdaja*, ur. Pam Cook, 487-490. Ljubljana : Umco : Slovenska kinoteka.
- De Beauvoir, Simone. 1999. *Drugi spol*. Ljubljana : Delta.
- De Pater, Irene E., Timothy A. Judge in Brent A. Scott. 2014. Age, Gender, and Compensation: A Study of Hollywood Movie Stars. *Journal of Management Inquiry* 23 (4): 407-420. Dostopno prek: <http://jmi.sagepub.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/content/23/4/407.full.pdf+html> (21. julij 2015).
- Dnevnik. 2015. Četrty del Iger lakote: Kaj imata skupnega Jennifer Lawrence in Katniss Everdeen. Dostopno prek: <https://www.dnevnik.si/1042725213/magazin/aktualno/cetrty-del-iger-lakote-kaj-imata-skupnega-jennifer-lawrence-in-katniss-everdeen> (10. junij 2016).
- Dutt, Reema. 2014. *Behind the Curtain: Women's Representations in Contemporary Hollywood*. Dostopno prek: <http://www.lse.ac.uk/media@lse/research/mediaWorkingPapers/MScDissertationSeries/2013/msc/112-Dutt.pdf> (21. julij 2015).
- Fiske, John. 2004. *Uvod v komunikacijske študije*. Ljubljana : Fakulteta za družbene vede.
- Gledhill, Christine. 2007a. Melodrama V *Knjiga o filmu : tretja izdaja*, ur. Pam Cook, 316–327. Ljubljana : Umco : Slovenska kinoteka.
- --- 2007b. Vestern V *Knjiga o filmu : tretja izdaja*, ur. Pam Cook, 374–381. Ljubljana : Umco : Slovenska kinoteka.
- Grant, Michael. 2007. Telesna grozljivka V *Knjiga o filmu : tretja izdaja*, ur. Pam Cook, 355-360. Ljubljana : Umco : Slovenska kinoteka.
- Hall, Stuart. 2004. Delo reprezentacije. V *Medijska kultura: kako brati medijske tekste*, ur. Breda Luthar, Vida Zei in Hanno Hardt, 34-95. Ljubljana : Študentska založba.
- Haralambos, Michael in Martin Holborn. 2001. *Sociologija : teme in pogledi*. Ljubljana : DZS.
- Hardt, Hanno. 2002. Vizualna kultura v kulturnih študijah. V *Cooltura: Uvod v kulturne študije*, ur. Aleš Debeljak, Peter Stankovič, Gregor Tomc in Mitja Velikonja, 315-329. Ljubljana: Študentska založba.
- --- 2004. Zgodovinski kontekst. V *Medijska kultura: kako brati medijske tekste*, ur. Breda Luthar, Vida Zei in Hanno Hardt, 12-33. Ljubljana : Študentska založba.
- Harris, Anita. 2004. *Future girl : young women in the twenty-first century*. New York; London : Routledge.
- Hickey, Walt. 2014. *The Dollar-And-Cents Case Against Hollywood's Exclusion of Women*. Dostopno prek: <http://fivethirtyeight.com/features/the-dollar-and-cents-case-against-hollywoods-exclusion-of-women/> (21. julij 2015).

- Hrženjak, Majda. 2002. Konzervativnost kljub navidezni sodobnosti. *Medijska preža* (12). Dostopno prek: <http://mediawatch.mirovni-institut.si/bilten/seznam/13/porocanje/> (12. februar 2015).
- Jogan, Maca. 2001. *Seksizem v vsakdanjem življenju*. Ljubljana : Fakulteta za družbene vede.
- Kolosej. Dostopno prek: <http://www.kolosej.si/> (3. marec 2016).
- Lauzen, Martha M. 2015. *It's a Man's (Celluloid) World: On-Screen Representations of Female Characters in the Top 100 Films of 2014*. Dostopno prek: http://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2014_Its_a_Mans_World_Report.pdf (21. julij 2015).
- Lippmann, Walter. 1999. *Javno mnenje*. Ljubljana : Fakulteta za družbene vede.
- Macdonald, Myra. 1995. *Representing women : myths of femininity in the popular media*. London : E. Arnold.
- McKinney, Kelsey. 2015. *Hollywood's devastating gender divide*. Dostopno prek: <http://www.vox.com/2015/1/26/7874295/gender-hollywood> (21. julij 2015).
- Nastran Ule, Mirjana. 1997. *Temelji socialne psihologije*. Ljubljana : Znanstveno in publicistično središče.
- Neale, Steve. 2007. Akcijsko-pustolovski film V *Knjiga o filmu : tretja izdaja*, ur. Pam Cook, 265-267. Ljubljana : Umco : Slovenska kinoteka.
- Oakley, Ann. 2000. *Gospodinja*. Ljubljana : Založba /*cf.
- Praprotnik, Tadej. 1999. *Ideološki mehanizmi produkcije identitet : od identitete k identifikaciji*, Ljubljana : ISH - Fakulteta za podiplomski humanistični študij : ŠOU - Študentska založba.
- Root, Jane. 2007. Film noir V *Knjiga o filmu : tretja izdaja*, ur. Pam Cook, 305–310. Ljubljana : Umco : Slovenska kinoteka.
- RTVSLO. 2015a. *J-Law najboljše plačana igralka, a še vedno daleč za kolegi*. Dostopno prek: <http://www.rtvsl.si/kultura/film/j-law-najbolje-placana-igralka-a-se-vedno-dalec-za-kolegi/372249> (3. marec 2016).
- --- 2015b. *Ženske ne režirajo blockbusterjev, ker "jim ni do tega"*. Dostopno prek: <http://www.rtvsl.si/kultura/film/zenske-ne-rezirajo-blockbusterjev-ker-jim-ni-do-tega/372465> (3. marec 2016).
- Siol. 2014. *Kako so feministke postale gospodinje (video)*. Dostopno prek: <http://siol.net/novice/svet/kako-so-feministke-postale-gospodinje-video-42210> (10. junij 2016).
- Slapšak, Svetlana. 2000. *Ženske ikone 20. stoletja*. Ljubljana : Urad za žensko politiko.
- Smith, Stacy L., Marc Choueiti in Katherine Pieper. 2014. *Gender Inequality in Popular*

- Films: Examining On Screen Portrayals and Behind-the-Scenes Employment Patterns in Motion Pictures Released between 2007-2013.* Dostopno prek: <http://annenbergl.usc.edu/pages/~media/MDSCI/Gender%20Inequality%20in%20Film%202007-2013%20Final%20for%20Publication.ashx> (21. julij 2015).
- STA. 2015. *V Ljubljani konferenca o ženskah na vodstvenih položajih.* Dostopno prek: <https://krog.sta.si/2100238/v-ljubljani-konferenca-o-zenskah-na-vodstvenih-polozajih> (3. marec 2016).
 - Stacey, Jackie. 1991. *Feminine Fascinations: Forms of Identification in Star-Audience Relations* V *Branja filma, skripta.*
 - Stankovič, Peter. 2002a. *Kulturne študije, pregled zgodovine, teorij in metod.* V *Cooltura: Uvod v kulturne študije*, ur. Aleš Debeljak, Peter Stankovič, Gregor Tomc in Mitja Velikonja, 11-70. Ljubljana: Študentska založba.
 - --- 2002b. *Slovarček ključnih besed in pojmov.* V *Cooltura: Uvod v kulturne študije*, ur. Aleš Debeljak, Peter Stankovič, Gregor Tomc in Mitja Velikonja, 345-355. Ljubljana: Študentska založba.
 - --- 2005. *Podobe emancipacije? Reprezentacija ženskosti in moškosti v slovenskem partizanskem filmu.* *Teorija in praksa : družboslovna revija* 42, (2/3): 345-364.
 - Storey, John. 2005. *Cultural studies and the study of popular culture.* Athens : University of Georgia Press.
 - Štular, Suzana. 1999. *Mitologija materinstva : magistrsko delo.* Ljubljana : [S. Štular].
 - Švab, Alenka. 2002. *"Devided We Stand": teme in dileme študij spolov.* V *Cooltura: Uvod v kulturne študije*, ur. Aleš Debeljak, Peter Stankovič, Gregor Tomc in Mitja Velikonja, 195-211. Ljubljana: Študentska založba.
 - Tasker, Yvonne. 2007. *Sodobne režiserke* V *Knjiga o filmu : tretja izdaja*, ur. Pam Cook, 68–74. Ljubljana : Umco : Slovenska kinoteka.
 - Thatcher, Lisa. 2014. *Maleficent – female powe and the complete failure of critical analysis.* Dostopno prek: <https://lisathatcher.com/2014/05/30/maleficent-female-power-and-the-complete-failure-of-critical-analysis-film-review> (15. maj 2016).
 - *The Internet Movie Database.* Dostopno prek: <http://www.imdb.com/> (3. marec 2016).
 - Turner, Graeme. 2004. *Filmski jezik.* V *Medijska kultura : kako brati medijske tekste*, ur. Breda Luthar, Vida Zei in Hanno Hardt, 337-357. Ljubljana : Študentska založba.
 - Vodopivec, Barbara. 2001. *Tajnice, čistilke, gospodinje ... Ženske v fikcijskih programih slovenskih televizij 90. let.* *Medijska preža* (10). Dostopno prek: <http://mediawatch.mirovni-institut.si/bilten/seznam/10/zenske/print.html> (17. februar 2015).
 - Wolf, Naomi. 1992. *The beauty myth : how images of beauty are used against women.* New

York : Anchor Books : Doubleday.

- Zurko, Nicholas. 2013. *Gender Inequality in Film*. Dostopno prek <http://www.nyfa.edu/film-school-blog/gender-inequality-in-film> (21. julij 2015).