

Reprezentacija ženskog lika u klasičnom i suvremenom holivodskom filmu

Pikija, Lucija

Undergraduate thesis / Završni rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:033126>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-02**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET

Lucija Pikija

Reprezentacija ženskog lika u klasičnom i suvremenom holivudskom filmu

(ZAVRŠNI RAD)

Rijeka, 2019.

SVEUČILIŠTE U RIJECI

FILOZOFSKI FAKULTET

Odsjek za kulturalne studije

Lucija Pikija

Matični broj: 0009077744

Reprezentacija ženskog lika u klasičnom i suvremenom holivudskom filmu

ZAVRŠNI RAD

Preddiplomski studij kulturologije

Mentor: dr. sc. Boris Ružić

Rijeka, 29.08.2019.

SAŽETAK I KLJUČNE RIJEČI

Ovaj rad nastoji pokazati na koje je načine snažna žena bila reprezentirana u nekim filmovima u određenom društveno-povijesnom razdoblju (pedesete godine prošlog stoljeća). U radu je također fokus na sitnijim promjenama koje je ženski lik od tada prošao te na koji način je reprezentiran u nekim današnjim filmovima. Ti filmovi su analizirani interpretacijom vizualnih kodova i usporedbom s teorijskim tekstovima. Naime, pedesetih godina prošlog stoljeća bilo je mnogih pokušaja da se uz pomoć medija (filmova i televizijskih serija) manipulira ljudima. U ono vrijeme se većinom pokušavalo manipulirati ženama, na način da su se kroz masovne medije distribuirale specifične forme obiteljskih odnosa koje je trebalo njegovati. S obzirom na to da su pedesete godine prošlog stoljeća bile poslije-ratno razdoblje i zbog razornih psiholoških učinaka koje je na ljude ostavio Drugi svjetski rat te sve veći strah od Hladnog rata, društvo je pokušalo ljudima pružiti utjehu na način da im skrene pozornost važnost obiteljskih vrijednosti. Želja za osjećajem smirenosti nastojala biti zadovoljena putem stavljanja naglaska na idiličan, uobičajen način života gdje je žena domaćica i ta koja se brine za kućanstvo, dok muškarac zarađuje za obitelj.

Međutim, usprkos različitim pokušajima da se spomenute forme održe, mnoge žene su nastavile imati posao izvan kuće. 1950-ih se najviše žena pridružilo radnoj snazi, a do 1956. godine dvadeset i dva milijuna žena imalo je posao, i to trećinu svih poslova u državi. Polovica tih radnica bila je u braku, izlažući kontradiktornost prikaza žene iz 1950-ih kao kućanice koja ne posjeduje vlastiti novac, preciznije ne prima plaću. Jednako tako, postoje razni filmovi koji pokazuju da žene nisu bile samo domaćice, već uspješne karijeristice koje doduše nikad nisu zarađivale ni približno jednako kao muškarci. Filmovi analizirani u ovome radu su *Neki to vole vruće*, *Afrička kraljica*, *Sve o Evi*, *Dnevnik Bridget Jones*, *Mad Max: Divlja cesta* i *Wonder Woman*. Ti filmovi koji su prikazivali „drugu stranu priče”, filmovi sa ženskim likovima snažnog karaktera tema su ovog završnog rada.

Ključne riječi : žena, reprezentacija, klasični holivudski film, društveni odnosi, popularna kultura, suvremeno

SADRŽAJ :

1. Uvod.....	1
2. Forma klasičnog holivudskog filma.....	2
3. Kulturno-povijesni kontekst 50-ih godina prošlog stoljeća.....	3
4. Poslijeratni društveni odnosi.....	4
5. Popularna kultura i masovni mediji.....	6
6. Reprezentacija ženskog lika.....	8
7. „Muški“ pogled.....	10
8. Afrička kraljica.....	12
9. Sve o Evi.....	13
10. Bridget Jones.....	15
11. Mad Furiosa: Divlja cesta.....	17
12. Wonder Woman.....	19
13. Zaključak.....	21
14. Literatura.....	22

1. Uvod

U ovome završnom radu ću se baviti sa reprezentacijom ženskog lika u klasičnom holivudskom filmu. To ću učiniti na temelju analize nekoliko filmova koji zrcale tadašnje društvene odnose. To su filmovi *Neki to vole vruće*, *Afrička kraljica*, *Sve o Evi*. Također, želim iznijeti svoju polaznu pretpostavku, a to je da je od pedesetih godina prošlog stoljeća pa do danas ženski lik na filmu prošao kroz sitnije promjene. Smatram da je i danas u nekoj mjeri kod ženskih likova prisutan naglasak na seksipilu, međutim to nije jedina poželjna osobina kod lika na filmu. Sada se češće stavlja naglasak na žene koje su samostalne i neovisne. Najprije ću opisati kako se formirao klasični holivudski stil, koristeći se pritom teorijskim prinosima filmskog teoretičara Davida Bordwella. Zatim ću se baviti društvenim odnosima u Americi u 20. stoljeću, u razdoblju formiranja klasičnog holivudskog stila kako bih pokazala da su oni bili baza za prikaz odnosa portretiranih na filmu. Također, želim pokazati da se teorija koju je iznijela Laura Mulvey u eseju *Visual Pleasure and Narrative Cinema*¹ ne odnosi na sve filmove klasičnog holivuda te da u današnjim filmovima sve manje nailazimo na žensku pasivnost. Za potrebe ovog rada detaljnije sam kritički analizirala 6 filmova različitih žanrova, od kojih su 3 snimljena sredinom prošlog stoljeća, dok su preostala 3 novovjekovni produkti ; *Dnevnik Bridget Jones*, *Mad Max: Divlja cesta* i *Wonder Woman*. Jedan od pojmova koji je široko zastupljen i spominje se tijekom cijelog rada je reprezentacija.

¹ Mulvey, Laura. *Visual Pleasure and Narrative Cinema. Film Theory and Criticism : Introductory Readings*. Eds. Brandy Leo, Cohen Marshall. New York: Oxford UP, 1999: 833-844.

2. Forma klasičnog holivudskog filma

Mnogi filmovi klasičnog Hollywooda nalikuju u formi, imaju neke zajedničke karakteristike. Međutim, gotovo je nemoguće odrediti tu formu jer filmovi potječu od različitih redatelja iz raznih grupa stilova. Prema Davidu Bordwellu² postoje neke osnovne karakteristike prisutne u svakom klasičnom holivudskom filmu. Jedna od tih karakteristika je naravno sličan način pripovijedanja priče, koji bi trebalo biti nedvosmislen te posjedovati dozu emocionalne privrženosti prema određenoj šablona filma koja prožima i samu klasu i naciju. Sljedeća bitna stavka jest opisivanje. Opisi u holivudskom filmu moraju biti „realni“ u dva smisla; aristotelovski to bi bila istina vjerojatnom, a sljedeća važna karakteristika opisa u holivudskom filmu je da odgovara kontekstu društveno-povijesno istinitog. Te karakteristike stvaraju određeni pristup filmskoj formi koja se naziva klasičnom. I sam Francois Truffaut rekao je : „U konačnici, voljeli smo američku kinematografiju jer su svi filmovi bili slični“.³

Formalistički pristup⁴ predlaže narativni film koji se sastoji od tri sustava: narativne logike, prikaza prostora i prikaza vremena. Narativna logika tako podrazumijeva detaljno definiranje događaja, uzročno-posljedične odnose te paralele između svih tih događaja. Kod prikaza vremena bitno je obratiti pozornost na red, trajanje i ponavljanje. Prikaz prostora je sustav koji se uglavnom bavi orijentacijom i kompozicijom. Bilo koji tehnički parametar kao što je primjerice zvuk može funkcionirati unutar bilo kojeg ili svih ovih sustava, a pokreti rasvjete ili fotoaparata mogu naglasiti uzročno značajan objekt dok prikazani prostor obdaruju dubinom i volumenom. Jednako tako zvuk izvan zaslona može funkcionirati kao narativni uzrok na određivanju trajanja ili definirati nevidljivi prostor. Isto tako, važno je spomenuti ulogu gledatelja. Bordwell u poglavlju *The Classical Hollywood style 17-1960* referira na rad teoretičara Ernsta Gombricha. Prema Gombrichu priča je gledateljeva (naša) mentalna konstrukcija. Priča je, dakle, naša mentalna konstrukcija, struktura zaključaka koje radimo na temelju odabranih aspekata radnje. Na primjer, radnja može predstavljati određene događaje

² Bordwell, David, Staiger Janet, Thompson Kristin. *The classical Hollywood cinema: Film Style and Mode of Production*, New York: Columbia University Press :1985 : 33-36 (Vlastiti prijevod)

³ Bordwell, David, Staiger Janet, Thompson Kristin. *The classical Hollywood cinema: Film Style and Mode of Production*, New York: Columbia University Press :1985 : 34 (Vlastiti prijevod)

⁴ Bordwell, David, Staiger Janet, Thompson Kristin. *The classical Hollywood cinema: Film Style and Mode of Production*, New York: Columbia University Press :1985 : 34-44 (Vlastiti prijevod)

izvan kronološkog reda; da bismo razumjeli film, moramo biti u stanju rekonstruirati taj red ili priču. Tako primjerice, u filmu koji ću detaljnije analizirati kasnije, *Sve o Evi* nailazimo na prstenastu strukturu, jednako kao i u filmu *Bulevar Sumraka*. Jedna vrлина ove sheme je njezino priznavanje aktivnosti gledatelja; ako gledatelj zna kako određena tradicija stvaranja filma uobičajeno predstavlja priču, gledatelj pristupa filmu s onim što Gombrich naziva mentalnim setom. Preciznije, bilo bi poželjno kada bi radnja na filmu odgovarala samim navikama gledatelja, što bi značilo da film mora ispuniti očekivanja koja gledatelj ima (od žanra pa do strukture). U ovome radu analizira se ženski lik, a očekivanja su da postoje i snažni likovi koji su posjedovali određenu vrstu odmaka od drugih ženskih likova, onih pasivnije prirode.

Ponovno, važna je naracija. Ona u klasičnom filmu predstavlja naizgled solidan fiktivni svijet koji je snimljen za našu „dobrobit“. Osim nje treba obratiti pozornost na likove, njihov dijalog, izraze lica, gestikulacije, te kako se kreću i povezuju sa prostorom jer to sve djeluje jednako narativno poput pokreta kamere, reza, ili glazbe. U filmu *Afrička kraljica* (1951) redatelja Johna Hustona prisutan je ozbiljan, dramatični ton, radnja nije ispričana pomoću naratora „izvan kadra“ nego sve što se događa vidimo kroz perspektivu dvoje glavnih protagonista, pripovjeda nam kamera, većina radnje odvija se na brodu, a uloga glazbe je da pojačava napetost kada se spomenuti brod približava nekom brzacu na rijeci.

3. Kulturno-povijesni kontekst 50-ih godina prošlog stoljeća

Siegfried Kracauer piše: „Ako je ideal umjetnosti stvoriti iluziju stvarnosti, film je omogućio postizanje tog ideala na neviđen način.“⁵ Dakle, pojavom filma, pojavila se i mogućnost reprezentiranja stvarnosti na jedan potpuno nov način, način imitiranja prirode. Međutim, mnogi antirealisti se ne bi složili sa tom tvrdnjom, jer njihova tradicija ne smatra da je cilj umjetnosti oponašanje prirode, dok bi drugi tvrdili da se stvaranje umjetničkog djela (u ovome slučaju filmskog) ne sastoji samo od imitiranja nečega što već postoji nego i od dodavanja novih i drugačijih stvari.⁶ U vrijeme pedesetih godina prošlog stoljeća bilo je mnogih pokušaja da se uz pomoć medija, televizije i filma manipulira ljudima. U to vrijeme se većinom pokušavalo manipulirati ženama, na način da su se putem masovnih medija distribuirale specifične forme obiteljskih odnosa koje je trebalo njegovati. Problem je bio sljedeći; rat je završio, kvaliteta

⁵ Braudy, Leo, Cohen, Marshall. *Film Theory and Criticism*, New York: Oxford, 2009 : 141 (Vlastiti prijevod)

⁶ Braudy, Leo, Cohen Marshall. *Film Theory and Criticism*, New York: Oxford, 2009 : 141- 147 (Vlastiti prijevod)

obitelji bila je narušena. Muškarci koji nisu poginuli u ratu, vratili su se kućama, no u međuvremenu stvari su se promijenile. S obzirom da je za vrijeme trajanja rata nedostajalo radne snage, vlasnici tvornica i raznih tvrtki bili su primorani zaposliti ženske osobe. Međutim, kad je rat završio, žene više nisu bile potrebne u toj mjeri te su ih na već spomenute razne načine pokušavali vratiti natrag u kuće, u uloge domaćica i majki. Stoga je vrlo vjerojatno da su filmovi sa snažnim ženskim likovima nastali kao otpor onima koji su sveli ženu na egzibicionistički primjerak. Filmovi analizirani u ovome radu šalju snažniju poruku, iako u nekim dijelovima njeguju vrijednosti patrijarhata, u njima je vidljiv malen pomak od tradicionalnog prikaza žene. *Neki to vole vruće* (Billy Wilder, 1959) ističe se po tome što sadržava pitanje transekusalnosti i ženskosti. Muški se protagonisti oblače u žene, bježe i pretvaraju se da su žene kako bi se sakrili od mafijaša. Ono što želim naglasiti je da ih se često objektivizira kad su prerušeni u žene, svi muški likovi im se nabacuju, zvižde za njima i nude im svoje bogatstvo. Zato se Bette Davis u filmu *Sve o Evi* (John L. Mankiewicz, 1950) žali da žena bez obzira na to koliko se trudila ne može izbjeći tu činjenicu da je ona na kraju krajeva ipak – žena. O važnosti ovih filmova detaljnije ću govoriti u sljedećim poglavljima.

4. Poslijeratni društveni odnosi

Velika depresija i Drugi svjetski rat rezultirali su time da se pedeste godine često promatra kao razdoblje prilagođavanja društvenim normama i standardima, razdoblje kada su i muškarci i žene strogo poštivali rodne uloge i očekivanja društva jer se željelo izgraditi prosperitetno društvo. Usprkos provođenju normi, nezadovoljstvo postojećim stanjem u državi polako je izlazilo na površinu. Nakon Drugog svjetskog rata žene su željele i dalje nastaviti sa poslovima izvan svog doma, što je uzrokovalo veliko nezadovoljstvo u ondašnjem patrijarhalnom društvu i smatralo se na štetu njihovim muževima. Premda su bile zaposlene, morale su i dalje voditi brigu o kućanstvu, djeci i muževima. Osim svoje tradicionalno namijenjene uloge, žene u pedesetima dobile su i novu ulogu, ulogu radnice. Promjene koje su se dogodile sljedeće, bile su promjene u obrascima seksualnog ponašanja koje su čak dovele do “seksualne revolucije” kasnijih, šezdesetih godina. Propaganda tog vremena vođena je idejom da je nuklearna obitelj

ono što Amerikance čini superiornima u odnosu na komuniste.⁷ Američka propaganda prikazala je kako komunizam užasno djeluje na živote ruskih žena. Prikazali su ih obučene u puškarnice, radeći u tmurnim, sivim tvornicama dok su njihova djeca bila smještena u vrtiće. Kako bi pokazali da žene SAD-a uživaju u kapitalizmu, demokraciji i slobodi (što baš i nije bila najpreciznija preslika stvarnosti) promovirale su se njihove slike, dotjerane sa najnovijom frizurom i haljinom kako se brinu za ognjište i dom. Hladni rat je dijelom bio i kulturni rat, a američka obitelj u središtu borbe, što znači da su brak i djeca bili dio nacionalnog programa. S obzirom na to da su rodne uloge bile strogo vezane uz Hladni rat, pojavio se i pojam nuklearne obitelji, u kojem je žena ključna stavka koja drži obiteljsku zajednicu čvrstu i netaknutu na način da odabire ostati kod kuće kako bi se brinula o svom suprugu i djeci te odbija nastaviti karijeru. Na taj način ona uspostavlja vezu između tradicionalnih rodni uloga i nacionalne sigurnosti. To naravno nije bila istina u potpunosti, ali su Amerikanci željeli prikazati da je tako, da oni bolje žive od drugih. Iz tog razloga su se patrijarhalni odnosi sve više nametali putem proizvoda masovne kulture; reklama na televiziji, popularnih filmova, televizijskih serija, časopisa. Naime, treba uzeti u obzir da je Hladni rat bio i natjecanje između dva vrlo različita ekonomska sustava, u kojem je naravno s Američke strane kapitalizam bio prikazan kao moćniji od komunizma. Kapitalizam se vrtio oko razmjene dobara i usluga na tržištu, a od žena se očekivalo da će obaviti većinski ako ne i sav dio kupovine za kućanstvo, i da se identificiraju kao patriotske Amerikanke.⁸

Dodatna promjena u pedesetima bila je ta što je gotovo svako kućanstvo posjedovalo automobil, što je rezultiralo pojavom novih seksualnih normi. Automobilsko sredstvo omogućilo je mladima da provode više vremena sami bez ičije kontrole, što je na kraju dovelo do porasta predbračnih spolnih odnosa i do porasta broja rođene djece. Djecu rođenu u razdoblju između 1946. i 1955. još se naziva *baby-boom* generacijom. Dakle, obrasci seksualnog ponašanja su se mijenjali čak i kada je tradicionalni ideal nastavio inzistirati na braku prije spolnog odnosa. Ako je ženska osoba ostala trudna i sama, smatrala se nepoželjnom i izopćenom osobom u društvu, te je bila prisiljena napustiti školu i poslana kod dalekih rođaka ili u dom.⁹ Iz tih razloga se na

⁷ History.com editors. *The 1950s*. A& E Television Networks: <https://www.history.com/topics/cold-war/1950s>, posjet 18.8.2019.

⁸ Elliott Kutz, Kimberly. *Anti-Communism in the 1950's*. Khan Academy: <https://www.khanacademy.org/humanities/us-history/postwarera/1950s-america/a/anticommunism-in-the-1950s>, posjet 20.6.2019.

⁹ *Mrs. America: Women's Roles in the 1950s*. American Experience: <https://www.pbs.org/wgbh/americanexperience/features/pill-mrs-america-womens-roles-1950s/>, posjet 18.8.2019.

tržištu javila potražnja za raznim kontracepcijskim sredstvima. Jedna povijesno važna osoba koja je promovirala planirano roditeljstvo i kontracepciju je Margaret Sanger.¹⁰ Sanger je imala težak život, bila je šesta od jedanaestero braće. To ju je u kasnijim godinama motiviralo da se zalaže za to da bi svaka žena trebala imati pravo izbjeći neželjenu trudnoću. Sanger je već za vrijeme Prvog svjetskog rata pokušavala promijeniti sustav koji je branio abortus i pilulu, ali je za to bila kažnjena. Nakon što je izašla iz pritvora, Sanger je i dalje ustrajala na promjeni normi. Njezin trud se na kraju isplatio, te je 1953. osnovana Prva međunarodna federacija za planirano roditeljstvo koje je ona bila predsjednica.

5. Popularna kultura i masovni mediji

Nakon završetka Drugog svjetskog rata kao glavna vodeća sila pojavile su se Sjedinjene Američke države. Ekonomija je procvatila, vlada je davala poticaj ljudima koji su se obrazovali ili uzimali stambene kredite. Važan utjecaj na tadašnju kulturu imali su generacija takozvanih *baby-boomera*, koji su u svojim kasnijim, tinejdžerskim godinama imali ogroman učinak na proizvode tržišta, glazbu i filmove prilagođene njihovim interesima. Taj fenomen počeo se pojavljivati 1946., kada se u Sjedinjenim Američkim državama rodilo 3,4 milijuna djece. „Pravom“ godinom završetka *baby-boom* generacije smatra se 1964. Između prve pojave *babyboomera* pa sve do 1964. rodilo se 77 milijuna ljudi.

To je vrlo važan dio povijesti jer je *baby-boom* generacija bila najveća generacija mladih rođenih u Americi ikada.¹¹ *Baby-boomeri* su razvili veću generacijsku svijest, svijest o sebi samima za razliku od prethodnih generacija. Jedan od načina iskazivanja njihovog identiteta i buntovništva bio je slušanje *rock and roll* glazbe kojom su iskazivali bunt protiv autoriteta, dok su drugi oblici popularne kulture (televizija i kino) nastojali učvrstiti društvene norme, pokazati važnost patrijarhalnog sustava i religije. Općenito promatrano, *Baby-boomeri* povezani su s odbacivanjem ili redefiniranjem tradicionalnih vrijednosti.

Masovni mediji i tadašnja popularna kultura trudili su se sve više širiti poruke o važnosti patrijarhata i idealu žene kao domaćice putem raznih reklama i filmova no stvarnost se nije

¹⁰ The Editors of Encyclopaedia Britannica. *Margaret Sanger*.

Britannica: <https://www.britannica.com/biography/Margaret-Sanger>, posjet 15.8.2019.

¹¹ Elliot Kutz, Kimberly. *The baby boom*. Khan Academy: <https://www.khanacademy.org/humanities/us-history/postwarera/postwar-era/a/the-baby-boom>, posjet 10.8.2019.

uvijek podudarala sa tim idealima. Dok su žene iz bijelačkih obitelji bile stavljene pod jednu vrstu pritiska, Afroamerikanke su proživljavale svojevrstne poteškoće, ne samo radi tog „nedostižnog“ ideala ženstvenosti nego i zbog toga što su popularni prikazi kućnog života ignorirali živote manjina i njihovih obitelji.¹² Nadalje, opet ponavljam, situacija je bila takva da su se specifične norme potrošačke kulture i kućanstva širile su se putem drugačijih, a ne samo popularnih oblika zabave. Osim televizije, koja je tijekom pedesetih godina prošlog stoljeća postala *must have* u svakom američkom kućanstvu srednje klase, specifične vrste ponašanja bile su distribuirane i putem ženskih časopisa, knjiga iz popularne psihologije i naravno, filma. Također, već u samim imenima televizijskih serija koje su ono doba postale jako popularne ; kao što su *Ostavite ga Beaveru* i *Otac zna najbolje*, evidentno je da su to serije koje promiču vrijednosti domaćinstva. Te serije isticale su primarne uloge žena, uloge supruga i majki. Žena koja bi pokušala potražiti posao i interese izvan odgajanja obitelji i udovoljavanja mužu ili pak odazvati se na svoj osobni poziv koji nije imao nikakve veze s kućanstvom, u serijama bi bila kažnjavana na razne načine, susrela bi se sa svakakvom vrstom problema (jednako tako, žene su uvijek bile kažnjavane ili čak osuđene na smrt u Hitchcockovim filmovima).¹³ Moglo bi se reći da su žene prihvatile te uloge jer je utjecaj televizijskih serija koje promiču patrijarhalne odnose vidljiv po tome što je stanovništvo u ono vrijeme poraslo za naglih 18 %. Međutim, oko serije *I Love Lucy* postoje razne dvojbe jer se dotična kućanica pokušala izboriti za svoje izvan kućanske aktivnosti što je ukazivalo da kod kuće nije bila potpuno sretna. Veliki protuargument svemu gore navedenom je da se jedna skupina povjesničara čvrsto ne slaže s tim da je postojala većina žena koje su bile samo kućanice, čemu činjenično pridonosi da su žene u pedesetima bile dio radne snage više nego ikad prije. Prethodno spomenuti povjesničari također tvrde da ideal kućanice nikad nije ni postojao nego je naprosto fokus više bio na obiteljskim vrijednostima.

Osim toga, Lucille Ball, dok je igrala ulogu nesretne kućanice na TV-u, u stvarnosti je bila vrlo uspješna glumica i producentica, te je na taj način izazvala velika društvena očekivanja žena. Kao što sam već spomenula 1950-ih se više žena pridružilo radnoj snazi nego ikad prije, čak više nego za vrijeme rata, a do 1956. godine dvadeset i dva milijuna žena imalo je posao, trećinu

¹² OpenStaxCollege. *Popular culture and mass media in the 1950s*. Khan Academy: <https://www.khanacademy.org/humanities/us-history/postwarera/1950s-america/a/popular-culture>, posjet 11.6.2019.

¹³ Vojković, Saša. *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*. Zagreb : Hrvatski filmski savez, 2008 : 73

svih poslova u državi. ¹⁴Tipična ženska radnica većinom nije bila mlada niti slobodna, već je imala preko 35 godina i bila je udana. Premda su žene većinom bile obrazovanije za isti su posao bile puno manje plaćene nego muškarci (oni su zarađivali dvostruko više). Jednako tako, na žene se gledalo kao na dopusne radnice te je na svakom radnom mjestu bila je prisutna spolna klasifikacija.

6. Reprerentacija ženskog lika

Za potrebe ovog završnog rada koristila sam se tekstovima raznih autora. Kao što je vidljivo u samom naslovu rada, jedna od važnijih tema kojima se bavim jest reprezentacija. Pitanje reprezentacije spominje Rey Chow u kratkom eseju *Gender and representation*. ¹⁵Naime, Chow objašnjava sam pojam reprezentacije, te na koji način ona implicira na proces stvaranja znakova koji predstavljaju neki pojam. Ta definicija se može prilagoditi i ovome slučaju, gdje se bavim reprezentacijom koja se odnosi na pojavu ženskog lika u klasičnom holivudskom filmu. Općenito promatrano, izuzetno je teško specificirati ponašanje ljudi u određenom povijesno-kulturnom kontekstu te grupirati ta ponašanja na način da svaka idu sa sebi sličnima. Isto tako, prikaz ženskog lika u tom dobu (sredina 20. stoljeća) varira iz razloga što svaki redatelj ima svoju viziju i svaki film ima neku svoju poruku, a i na mnoge je utjecala politika tog doba. Bilo je raznih ženskih likova na filmovima no prevladavali su oni u kojima je ženi naprosto namijenjena egzibicionistička uloga te je ona postojala najčešće kao objekt žudnje i to za muške gledatelje. ¹⁶ Po Rey Chow reprezentacija roda strukturalno se sastoji od dva dijela koji uključuju bitne razlike između muškarca i žene te su usko povezani sa hijerarhijom. Chow ističe da bi žene bile reprezentirane kao muškarci na oba roda se trebaju primijeniti jednaka pravila. Nemoguće je ne zamijetiti da su žene kroz povijest korištene kao simboli, objektivizirane i one na taj način postaju napravama reprezentacije, dakle imaju pasivnu ulogu u smislu reprezentiranja samih sebe u svijetu. U „filmskom“ svijetu na njihovu je reprezentaciju također utjecao muškarac, bilo da se radi o redatelju ili samom društvu. Umjesto pitanja na koji način

¹⁴ Napa Valley College, *Women at work in the 1950's*, Napa Valley : <http://www.napavalley.edu/people/emccown/Documents/152-1950%27s%20Career%20Women.pdf> ,posjet 14.8.2019.

¹⁵ Chow Rey, *Gender and representation. Feminist Consequences: Theory for the New Century*. Eds. Bronfen, Elisabeth, Kavka Misha. New York: Columbia UP, 2001: 38-57 (Vlastiti prijevod)

¹⁶ Mulvey, Laura. *Visual Pleasure and Narrative Cinema. Film Theory and Criticism : Introductory Readings*. Eds. Braudy Leo, Cohen Marshall. New York: Oxford UP, 1999: 837-839 (Vlastiti prijevod)

su žene primorane da reprezentiraju određene ideje i oblike mišljenja treba se postaviti pitanje koji motiv leži iza toga čina te govori li se u ime žena ili one govore same za sebe. Doduše, danas je u doba tehnološkog procvata, društvenih mreža ipak malo drugačija situacija jer svatko, pa čak i žene, ima priliku govoriti sam za sebe. Problemi koji su postojali prije postoje i danas, no u mnogo manjoj mjeri zahvaljujući pojavi decentraliziranih medija. Na taj način u nekim slučajevima ženski glas može više doći do izražaja nego što je to bilo u prijašnjim vremenima. Teoretičari kao što su Jean Francois Lyotard i Angela McRobbie tvrde da je u postmodernizmu došlo i do promjena koje se tiču samog poimanja reprezentacije. U postmodernizmu ona je postala samo-referencijalna te takva nije mjerljiva na jednak način kao i prije. Chow u svom tekstu spominje Jeana Francois Lyotarda, autora knjige *Postmoderno stanje* koji opisuje postmoderno doba kao vrijeme u kojem metanarativi gube svoj značaj. “ Pojednostavljanje u krajnost, ja definiram postmodernizam kao nepovjerenje prema metanarativima”.¹⁷Po Lyotardu je jedini prihvatljivi način reprezentiranja nekog samo-referencijalni način, što znači da se u postmodernizmu trebaju odbaciti neke generalne tvrdnje sa čime se većinom slaže i Chow.

Nadalje, u postmodernizmu, neke post feministkinje primjerice Angela McRobbie¹⁸ pronalaze odličan primjer novovjekovnog prikaza ženskog lika na filmu *Bridget Jones* (Sharon Maguire, 2001) u kojem je prikazan takozvani novi režim roda, na što ću se vratiti kasnije. Dakako, nije na odmet spomenuti ni film *Wonder Woman* (2017) režiran od strane redateljice Patty Jenkins koji je važan jer je to prvi film napravljen o superheroini. Čudesna žena je isprva bila lik iz stripa, a danas je prerasla u feminističku ikonu.

Pojava ženskog subjekta na filmu najbolje je opisana u eseju Laure Mulvey, *Vizualni užitak i narativni film*.¹⁹ To je jedan od najutjecajnijih tekstova filmske feminističke teorije, sastoji se od prožimanja naratologije filmskih studija i psihoanalize te interdisciplinarno provodi kulturalnu analizu, suvremenu i klasičnu teoriju filma. Kao što sam već spomenula Mulvey tvrdi da su filmovi napravljeni na način da je žena objekt izložen za gledanje, kojoj je primarna funkcija egzibicionistička, na jednak način za muške likove u filmu kao i za gledatelje. Često

¹⁷ Chow Rey, *Gender and representation. Feminist Consequences: Theory for the New Century*. Eds. Bronfen, Elisabeth, Kavka Misha. New York: Columbia UP, 2001: 43 (Vlastiti prijevod)

¹⁸ McRobbie, Angela. *The Aftermath of Feminism : Gender, Culture and Social Change* , London, Sage : 2009 : 12-22 (Vlastiti prijevod)

¹⁹ Mulvey, Laura. *Visual Pleasure and Narrative Cinema. Film Theory and Criticism : Introductory Readings*. Eds. Braudy Leo, Cohen Marshall. New York: Oxford UP, 1999: 833-844 (Vlastiti prijevod)

se spominje pojam *to-be-look-at-ness*, što znači da ženska pojava u erotskom i vizualnom smislu uzrokuje jaki efekt. Isto tako u literaturi se ponegdje spominje pojam *male gaze*.²⁰

7. „Muški“ pogled

Janice Loreck²¹ objašnjava da pojam *gaze* opisuje na koji način su gledatelji povezani sa onim što gledaju (određenim vizualnim medijem). Referira na Mulvey no ističe kako iako se ponekad opisuje kao *male gaze*, Mulveyjin koncept je preciznije opisan kao heteroseksualan, muževan pogled. Također, izlaže problematiku situacije koja se odvijala kroz većinski dio filmske povijesti, a to je da ne postoji ženski ekvivalent, odnosno *female gaze*. Nadalje, Loreck objašnjava ključnu ideju feminističke filmske teorije, po kojoj je Mulvey uz pomoć psihoanalize uspjela dokazati da su najpopularniji filmovi snimljeni na način da zadovolje muškarčev najdublji nagon, da odgovaraju njegovim voajerskim fantazijama. Žena je „prizor“, a muškarac je promatra. Mulvey sugerira na to da su klasični holivudski filmovi utemeljeni na patrijarhalnim odnosima te prikazuju surovu realnost društveno određene razlike u reprezentaciji „muškog“ i „ženskog“ i da upravo te razlike svjesno ili nesvjesno ispoljavaju na filmu. Kroz ovaj rad se mjestimično pokazuje i podupiranje tvrdnje da su radnja filma i likovi podložni patrijarhalnim diskursima. Na filmovima su prikazane teme koje su bile aktualne u trenutku snimanja, jednako kao i oblik mišljenja koji je tada prevladavao. Nadalje, gledanje filma samo po sebi predstavlja oblik zadovoljstva, taj fenomen naziva se skopofilija. Uzmimo za primjer detaljniju analizu filma *Neki to vole vruće* (Billy Wilder, 1959) gdje se želim fokusirati na pitanje objektivizacije, patrijarhata te prethodno spomenutog muškog pogleda.²² Protagonisti filma su 2 mlada glazbenika, Joe i Jerry. Oni su siromašni i premda su talentirani nitko ih ne želi zaposliti. Nakon što su igrom slučaja svjedočili gangsterskoj pucnjavi, da bi se spasili od zloglasnog gangstera odluče da će se prerusavati u žene, uglavnom zbog toga da pobjegnu iz grada, ali i zbog potrage za poslom. Joe i Jerry se maskiraju u Daphne

²⁰ Mulvey, Laura. *Visual Pleasure and Narrative Cinema. Film Theory and Criticism : Introductory Readings*. Eds. Braudy Leo, Cohen Marshall. New York: Oxford UP, 1999: 837-838.

²¹ Loreck, Janice. *Explainer: What does the male gaze mean and what about the female gaze*. Art+Culture : <http://theconversation.com/explainer-what-does-the-male-gaze-mean-and-what-about-a-female-gaze-52486>, posjet 20.8.2019.

i Josephine, nakon čega se ukrcaju na vlak koji kreće za Miami i prepun je ženskih glazbenica. U vlaku se odmah prijatelje sa alkoholičarkom Sugar, za čiju se naklonost bore u filmu.

Ovaj film je važan za rad jer se likovi na specifičan način ističu od drugih likova klasičnih holivudskih filmova onog vremena (pedesete, šezdesete godine 20. stoljeća). Mnogi kritičari tvrde da je *Neki to vole vruće* daleko ispred svog vremena i da još jednom dokazuje kako je redatelj Billy Wilder uspio nadmašiti samog sebe. Također, film je važan i jer pokazuje kako je to biti u „koži“ žena u muškom društvu, ulazi se u njezin lik, premda i dalje sadržava većinu klasičnih holivudskih karakteristika. Jedna od njih je da je ženi tradicionalno namijenjena egzibicionistička uloga, prema Lauri Mulvey *to-be-looked-at-ness*.²³ To je najviše vidljivo u filmu, u sceni kada se lik Sugar (Marilyn Monroe) doslovno nudi na gledanje za vrijeme pjevanja pjesme „*I wanna be loved by you*“ pred malom publikom (većinski muškom) noseći tijesnu haljinu. Osim uske haljine, njezin stav, pokreti ruku, držanje tijela te izraz lica stavljaju dodatni naglasak njezinoj pojavi, to jest seksipilu. Ona (Sugar) traži milijunaša kako bi se udala i imala miran život. Njezin lik je karakterno slab, nije prikazana kao inteligentna osoba koja je sposobna opstati bez muškarca. Razmišlja o udaji za milijunaša uz pomoć koje bi riješila sve svoje egzistencijalne i potencijalne ljubavne probleme. Prethodno spomenuta feministička filmska kritičarka Laura Mulvey iznosi upravo taj fenomen ženskog lika u klasičnom holivudskom filmu, te primjećuje kako žena označava pasivnost i ona je kao slika, a muškarac je taj koji je aktivan i koji ju gleda. Vojković piše : „ Mulvey tvrdi da je ženi tradicionalno namijenjena egzibicionistička uloga; ustrajava da je žena izložena za gledanje, a da je njezina pojava kodirana tako da i u vizualnom i u erotskom smislu izaziva jaki učinak.“²⁴ Tako je i Sugar u filmu prikazana kao seksualni objekt za gledatelje, a erotski objekt za muške likove u filmu. Ovaj film većinskim dijelom potvrđuje Mulveyjinu tvrdnju da odnosi između likova ovise o patrijarhalnom, vladajućem obliku mišljenja i ponašanja. Ti odnosi vidljivi su u sceni kada Sugar govori kako si u Miamiju želi naći muža koji mora imati mnogo novaca da bi ju mogao financirati ili kada sanjari o udaji za nekog milijunaša. Osim toga, tijekom cijelog filma prikazuje se kako je očito da su djevojkama iz njezine glazbene skupine brak i djeca važniji od karijere, što može upućivati na to da su zaposlene samo dok im se ne ukaže prilika da se bogato udaju. Razlozi napuštanja skupine uglavnom su i bili ti da žene ili ostare ili se udaju za nekog

²³ Vojković, Saša. *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*. Zagreb : Hrvatski filmski savez, 2008 : 71 -80

²⁴ Vojković, Saša. *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*. Zagreb : Hrvatski filmski savez, 2008 : 71

bogataša. Međutim, bez obzira na to što je u filmu zastupljena tradicionalna formacija ženskog lika (Sugar) ipak postoji vrsta odmak jer u *Neki to vole vruće* nije naglasak samo na erotskome već i o preispitivanju seksualnosti, muške i ženske pozicije te načinu na koji muški likovi tijekom svoje „preobrazbe“ u žene shvaćaju kako je teško biti žena, nakon čega doživljavaju svojevrsnu katarzu. Film završava poznatim citatom: „*Well, nobody's perfect*“. Ta zadnja scena je veoma simbolična, iz nje se može se isčitati ne samo stanje likova u filmu, već i želja i potreba za promjenom u društvu. Ne promjenom ljudskih karakternih mana kao takvih, već promjenom vladajućeg oblika mišljenja. Ovaj film je na komičan način prikazao tužno stanje u kojem se društvo tada nalazilo.

8. Afrička kraljica

Nasuprot liku bespomoćne Sugar, koja vapi za odobravanjem i muškarčevom pažnjom u filmu *Afrička kraljica* (John Huston, 1951) nailazimo na drugačiju vrstu ženskog lika sa izraženijim i ne tako labilnim karakterom. Žanr filma je romantična drama. Katharine Hepburn i Humphrey Bogart utjelovili su glavne likove Rose Sayer i Charlieja Allnuta. Radnja je smještena za vrijeme Prvog svjetskog rata. Rose je misionarka koja se zajedno sa svojim bratom živi u središnjoj Africi. Ubrzo izbije rat, malo zatim njezin brat umire. Kapetan omanjeg broda, Afričke kraljice, alkoholičar Charlie pristane odvesti Rose do sigurnog teritorija. Međutim, nakon što se Rose ukrca na Charliejev brod otkrije svoj plan da potopi neprijateljski brod (njemačke vojske). Tijekom cijelog filma naglasak je na Roseinom intelektu koja je informirana o oružju te sama smišlja plan izrade torpeda i ona je ta koja nagovara svog suputnika da joj se pridruži. Zainteresirana je za sve tradicionalno “muške” poslove i nedugo nakon ukrcanja na Afričku kraljicu ona umjesto Charlieja počinje kormilariti brodom. Ovaj film je važan za usporedbu sa ostalima iz tog doba jer uloga žene iz pasivne prelazi u aktivnu. Ovdje nije prisutna podijeljenost zadovoljstva gledanja aktivnog muškarca i pasivne žene. Rose nije prikazana kao objekt muške žudnje, naglašen je njezin kreativni potencijal i poduzetnički duh. Također, u filmu nije težište na njezinom seksipilu, jer je Rose bez obzira na to što se gotovo čitava radnja filma odvija u Africi na brodu, cijelo vrijeme u širokoj haljini sa dugim rukavima, znojna i prljava. Jednako tako, za razliku od primjerice, Hitchcockovih filmova²⁵ u ovome nije slučaj da je žena kažnjena ili da ju muškarac spašava. Prema tome ovaj film demantira Mulveyjinu tvrdnju da su priče i odnosi likova ovisni o patrijarhalnim diskursima. Kod Rose i

²⁵ Vojković, Saša. *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*. Zagreb : Hrvatski filmski savez, 2008 : 73

Charlieja briše se granica “muškog” i “ženskog” oblika ponašanja, podjele poslova. Oni su tim. On čisti brod i kuha čaj, a ona kormilari. Odgovornost za sve što im se događa je podijeljena. Također, vidljivo je da je Rose ima viši stupanj obrazovanja od Charlieja. Što se samog fenomena spašavanja tiče, moglo bi se reći da je Rose ta koja spašava Charlieja od alkohola. Žena nije krivac niti je pod prismotrom. Međutim, najvjerojatnije najveći paradoks u filmu je što je Rose misionarka, a želi uništiti brod koji pripada njemačkoj vojsci i sve ljude u njemu, u čemu na kraju uspijeva.

Ovo je jedan od filmova koji je u ono vrijeme bio veoma uspješan. Ističe se i po tome što su glumci bili već u zrelijim godinama, što nije nimalo utjecalo na popularnost i gledanost.²⁶ Zaključno, *Afrička kraljica* je savršen protuprimjer Mulveyjinoj tvrdnji da su odnosi likova ovisni o patrijarhalnim diskursima. Iako je doista bilo tako prikazano, u mnogim ondašnjim popularnim filmovima. Filmovi u kojima je reprezentirana žena sa snažnim karakterom nažalost su puno rjeđi.²⁷

9. Sve o Evi

Film *Sve o Evi* (1950) redatelja Josepha L. Mankiewicza analiziran je u ovome radu jer sadrži elemente koji su feminističke prirode. Glavnu ulogu, ulogu Margo Channing igra Bette Davis, poznata feministička heroína u ono vrijeme. Naime, Davis također igra snažnu ulogu u filmskoj adaptaciji predstave *Male lisice* (William Wyler, 1941), gdje se bori za očevu nasljedstvo koje je pripalo muškim članovima obitelji. U filmu *Sve o Evi* Gerry Merrill utjelovio je muškog glavnog lika, Margoinog odanog ljubavnog partnera Billa Simpsona. Ulogu Eve preuzela je Anne Baxter. U film nas uvodi glas naratora, kazališnog kritičara Adissona DeWitta. Margo (Bette Davis) uspješna je kazališna glumica u svojim četrdesetim godinama, koja ima sve što ženi treba; karijeru, novac, partnera, ali nema djecu. Margoin život je bio dakle u dosta dobrom

²⁶ Berardinelli, James. *African Queen, The (U.S./U.K., 1951) A movie review*, Reelviews : <http://www.reelviews.net/reelviews/african-queen-the> posjet 19.7.2019.

²⁷ Morrison, Rutherford Lara. *8 surprisingly feminist moments in Old Hollywood Movies*, Bustle : <https://www.bustle.com/articles/66378-8-surprisingly-feminist-moments-in-old-hollywood-movies> posjet 19.7.2019.

stanju sve dok se nije pojavila sociopatkinja Eve Harrington koja joj je osim kazališnih uloga i haljina pokušala preoteti i partnera. Naime, Eve ulazi u Margo-in život pod krinkom obožavateljice i to preko njihove zajedničke prijateljice Karen. Nedugo nakon upoznavanja, Margo dopušta Eve da se useli u njezin dom i da joj postane osobna asistentica. Eve je tu priliku jako dobro iskoristila i na taj način se približila Margo-inim navikama i načinu života. Malo po malo, Eve uspijeva dobiti glavnu ulogu u najnovijem Broadwayjskom spektaklu, dok Margo pada u depresiju. Tu nailazimo na jedan od najpoznatijih citata o ženama općenito koji se i dandanas može primijeniti : „To je smiješna stvar, ženska karijera“, kaže ona. „Stvari koje odbaciš na svojem putu do vrha ljestvice kako bi se mogao brže kretati - zaboravljaš da će ti trebati ponovo kad se vratiš kao žena. Postoji jedna zajednička karijera svih žena bez obzira volimo li ju ili ne, a to je - biti žena. Prije ili kasnije moramo se baviti time, bez obzira na to koliko smo karijera imali ili željeli.“ Uzevši u obzir da je film nastao samo nekoliko godina nakon završetka Drugog svjetskog rata, Margo se odaje priznanje što šalje publici tako jednostavnu, a bezvremensku poruku ženama – trebamo se baviti sami sa sobom, pokušati što efikasnije riješiti svoje probleme i boriti se za ono što nam s pravom pripada. Još jedan od značajnijih trenutaka u filmu zasigurno je scena kada se Eve nabacuje Billu, Margo-inom 8 godina mlađem partneru, a on je odbije. Taj dio spominjem jer je u većini holivudskih filmova bila rijetkost da žena ima mlađeg partnera od sebe, uobičajeno je bilo da je muškarac minimalno 10 godina stariji od svoje odabranice (na sličan primjer gdje je žena starija od muškarca nailazimo u filmu *Bulevar sumraka*, također iz 1950. godine). Scena gdje se Eve nabacuje Billu a on je odbije također nije baš uobičajena, u filmovima onog vremena partneri su obično bez problema varali svoje odabranice. No, Bill je očito bio drugačijeg kova. Tijekom cijelog filma iskazuje svoju podršku i ljubav Margo.

Bez obzira na to što film sadrži neke feminističke karakteristike u njemu se posebno ističe jedna scena koja nam pokazuje mizoginističku kulturu onog doba. Radi se o sceni kad Margo priredi Billu rođendansku zabavu, na kojoj se između ostalih pojave Addison DeWitt držeći gospođicu Caswell pod ruku. On ih ostavlja da se međusobno upoznaju, a Eve govori Caswell : „ Bojim se da bi me gospodin DeWitt mogao smatrati dosadnom ako ćemo predugo razgovarati“ na što joj ona odgovara da se ne mora brinuti, jer uopće neće ni dobiti priliku da kaže nešto. Tu nam je kratko, ali jasno dano do znanja kako je gospodin DeWitt doživljavao žene. Margo nam ukazuje kako je teško biti žena zbog toga što je i sama priznaje za karijeru važna ona eksterna, prolazna ljepota. Njezinu zabrinutost oko nadolazećeg 40. rođendana isčitavamo u sljedećoj rečenici : „ Bill ima 32 godine. On i izgleda kao da ima 32. Tako je izgledao i prije 5 godina.

Tako će izgledati i za 20 godina. Mrzim muškarce.“ Iako su žene i dandanas zabrinute u vezi starenja i izgleda, prije su bile u puno goroj poziciji na što ukazuje činjenica da su ono vrijeme agencije za zapošljavanje koristile tajne kodne sustave za ocjenu žena temeljene na njihovom izgledu i stilu odijevanja. Često se puta radno iskustvo neke starije žene vrednovalo mnogo manje nego što se vrednovao fizički izgled, privlačnost neke mlađe žene.²⁸ Ovaj film ipak ima snažnu poruku i kraj koji pokazuje da nikakvo zlo koje učinimo drugome ostaje nenaplaćeno. Margo Channing bez obzira na svoje mane i nesigurnosti ostaje u vezi sa Billom. O tome se zapravo i radi u feminističkom pristupu filmu, nisu prikazane savršene žene, već one koje pokušavaju preuzeti svoju sudbinu, imaju stvarne slabosti i spoznaju vlastitu snagu.²⁹

Uzevši u obzir sve prije navedeno, stanje žena u pedesetima, filmove sa snažnim i manje snažnim ženskim karakterima, razdoblje postmodernizma rane 2000-e, *Bridget Jones* donosi nam jedan sasvim novi, drugačiji pristup portretiranja ženskog lika na filmu.

10. Bridget Jones

Lik Bridget Jones iz filma *Dnevnik Bridget Jones* (Sharon Maguire, 2001) isprva se čini kao da je „čisti” produkt post modernog doba. Bridget je u ranim tridesetim godinama svojeg života, slobodna je i nema djecu, ganja karijeru, a dok nije na poslu izlazi sa društvom po pubovima. Iako se na prvi pogled čini kao sabrana osoba, ubrzo otkrivamo koliko ju njezine nesigurnosti koče u privatnom i poslovnom životu. Njezina čudnovata osobnost kao da ju sputava da se izrazi u svoj svojoj punini. Ubrzo doznajemo da Bridget nije zadovoljna sa svojim tijelom (žali se na celulit, debljinu, broji kalorije) te zazire od mogućnosti da će zauvijek ostati slobodna, točnije pribojava se da nikad neće imati bračnog partnera. Iako je film snimljen u 21. stoljeću kod *Dnevnik Bridget Jones* nailazimo na staromodne, tradicionalne obrasce ponašanja. Neporecivo je da si glavni lik očajnički pokušava pronaći partnera i u strahu je da ako se to

²⁸ Napa Valley College, *Women at work in the 1950's*. Napa Valley : <http://www.napavalley.edu/people/emccown/Documents/152-1950%27s%20Career%20Women.pdf>, posjet 14.8.2019.

²⁹ Ebert Roger, *All about Eve*, Rogert Eber : <https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-all-about-eve-1950>, posjet 17.8.2019.

ubrzo ne dogodi, neće moći imati svoju biološku djecu, što joj je veoma odbojno. Jednako tako, čini se kao da joj je potreban muškarac da bi se osjećala kao „prava“ žena, a gledatelji filma je ne mogu kriviti jer su svjesni da je taj fenomen društveno-povijesno uvjetovan. Premda je u nekim scenama prikazano kako je Bridget svjesna da živi u modernom dobu i uviđa da je njezin način razmišljanja i pogled na brak i djecu pomalo staromodan, i dalje si ne može pomoći kod načina na koji se osjeća, ne može izaći iz svoje kože. Angela McRobbie, autorica teksta *Post feminism and popular culture: Bridget Jones and the New gender regime* nalaže kako je Bridget bez obzira na to što se isprva čini kao ženski lik koji robuje tradicionalnim formama, zapravo samo žena koja je sigurna u ono što želi, ali je je do toga došla putem eliminacije onoga što ne želi (ne želi ostati sama, ne želi imati celulit, ne želi propustiti priliku da bude majka) Nadalje, McRobbie piše kako je u 21. stoljeću došlo do prikazivanja žena koje govore za sebe, usude se izreći svoje strahove u vezi pronalaska muža. „Ove nove mlade žene su dovoljno samopouzdana da izjasne svoju anksioznost, strahove u vezi pronalaženja muža, izbjegavaju agresivne i pretjerano tradicionalne muškarce, drsko uživaju u svojoj seksualnosti, bez straha od dvostrukih standarda.”³⁰ Osim toga ženski likovi u mnogim današnjim filmovima su financijski neovisniji, reprezentira ih se kao osobe koje zarađuju same za sebe. McRobbie opet dodaje da su u modernim televizijskim serijama i filmovima kao što je primjerice *Seks i grad* žene samostalne, same privređuju za život. Jasno je da Bridget osim što želi uživati u životu, želi se i skrasiti. Angela McRobbie³¹ smatra da je to u redu te da je feminizam na neke načine oduzeo ženama priliku da si dopuste da budu romantične i plačljive i da umjesto toga naglašava da trebaju biti snažne fizički i psihički. Za razliku od klasičnih holivudskih filmova, ovaj britansko- američki film donosi nam ženski lik koji je slobodan otvoreno govoriti o svojoj seksualnosti i želji za spolnim odnosima. Prisutne su i reference na nova kulturološka zbivanja u društvu (otvoreno se priča o homoseksualnosti, dozvoljeni su istospolni brakovi). *Dnevnik Bridget Jones* na svoj način prikazuje slabljenje patrijarhata i u skladu je sa zbivanjima u 21. stoljeću. McRobbie ističe važnost likova poput Bridget, te Carrie Bradshaw i Samathe Jones iz *Seksa i grada*, smatra da su one predstavnice novog „režima roda“ jer spomenute imaju financijsku i seksualnu slobodu i prema tome nama gledateljima/ gledateljicama donose nove etičke norme. Ovaj film posebno prikazuje da žena želi da je se prihvati točno onakvom kakva jest i sama Bridget smatra kako je bilo teško i neprirodno kada se pokušavala suzdržavati u društvu muškarca u kojeg je

³⁰ McRobbie, Angela. *The Aftermath of Feminism : Gender, Culture and Social Change* , London, Sage : 2009 : 21 (Vlastiti prijevod)

³¹ McRobbie, Angela. *The Aftermath of Feminism : Gender, Culture and Social Change* , London, Sage : 2009 : 17-22 (Vlastiti prijevod)

zaljubljena, Marka Darcyja. Na kraju Bridget prihvati svoje nesavršenosti, što je popraćeno velikom dozom humora. Zaključno, premda spomenuti film na prvi pogled sadrži antifeminističke elemente, elemente koji su prisutni u filmovima od pamtivijeka, *Dnevnik Bridget Jones* to ipak nije. Na komentare da je film ovisan o patrijarhalnim diskursima oglasila se i autorica serijala knjiga o londonskoj omiljenoj plavuši. Spisateljica Helen Fielding izjavila je da njezine knjige nisu antifeminističke već da se sastoje od humorističnog prikaza života jedne žene. Naglasila je da je lik kojeg je osmislila snažne i neovisne prirode koji se u stanju koristiti humorom kako bi preživio u izazovnim životnim situacijama.³² Premda *Dnevnik Bridget Jones* nije u potpunosti američki film, i u njemu se može prepoznati kakve je promjene prošao ženski lik od pedesetih godina prošlog stoljeća pa do početka novog vijeka.

Ne može se više reći da žena služi samo za objektivizaciju, samostalna je i nije naglašena figura u erotskom smislu.³³ Prije 60, 70 godina bilo je nezamislivo da žena na filmu otvoreno govori o menstruaciji, kontracepciji, a ni homoseksualni odnosi se nisu spominjali, a kamo li da su spomenuti ljudi mogli iskazivati javno svoju ljubav, vjenčavati se. To ni u stvarnosti nije bilo tako, pa nije bilo ni prikazano na filmu. U ono doba su postojali rijetko koji producenti filma koji su bili voljni širiti ideje „van svoga vremena”.

11. Mad Furiosa: Divlja cesta

Nadalje, prelazimo na još jedan karakterno zanimljiv filmski ženski lik. Riječ je o zapovjednici Furiosi, glavnoj zvijezdi filma *Mad Max: Divlja cesta* (2015) To je četvrti i najnoviji film *Mad Max* franšize, a režirao ga je George Miller. Glavni ženski lik u ovome filmu utjelovila je Charlize Theron, a po samome nazivu nikad se ne bi moglo zaključiti da se radnja vrti upravo oko već spomenute zapovjednice Furiose. Mnogi obožavatelji *Mad Max* franšize bili su veoma razočarani količinom i važnošću pojave Maxa Rockatanskog u filmu (ulogu Maxa preuzeo je Tom Hardy). Naime, u ovome je nastavku žena preuzela vodeću ulogu u svemu, ona je najviše odgovorna za spašavanje Citadele od Besmrtnog Joea. Ponešto se razlikuje od svojih prethodnika iz razloga što je u ovome djelu stavljen veći fokus i važnost na ženu te ženske

³² Brown, Mark. *Helen Fielding says her books are not anti-feminist*. The Guardian : <https://www.theguardian.com/film/2017/may/26/helen-fielding-says-bridget-jones-books-are-not-anti-feminist> posjet 10.7.2019.

³³ Mulvey, Laura. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. *Film Theory and Criticism : Introductory Readings*. Eds. Braudy Leo, Cohen Marshall. New York: Oxford UP, 1999: 838.

likove općenito. Likovi u filmu su Max Rockatansky, zapovjednica Furiosa, Uzgajačice “Breeders”, Nux “War boy”, Besmrtni Joe, Kamakrazi, Vuvalini. Vrijeme radnje je pedeset godina nakon apokalipse, a mjesto radnje Divlja cesta, Citadela. Na početku filma prikazan je Max, sam u pustinji. Rockatansky uskoro biva zarobljen. Sljedeća scena prikazuje njega u bijegu, no čini se kao da mu sloboda nije bila naklonjena. Ubrzo upada u zamku Kamakrazima, ratnim junacima Citadele. Oni ga zarobe i koriste njegovu krv da bi preživjeli i ojačali. Kamakrazi su također podanici Besmrtnog Joea, koji je tiranski vođa Citadele. U međuvremenu, Furiosa, jedna od Joeovih poručnica, dobila je zadatak da zajedno sa skupinom Kamakraza i kamionom ode po benzin i streljivo. Uskoro Joe dobiva dojavu da je poručnica skrenula s rute i sa sobom povela pet mladih žena koje je Joe odabrao za rađanje i odgoj djece. Na to Joe vodi cijelu svoju vojsku u potrazi za Furiosom, pozivajući se na pomoć obližnjeg Gas Towna i Bullet Farma. Besmrtni Joe jest antagonist, klasični negativac, „kralj“ patrijarhata zadužen za komunikaciju između neobičnih, futurističkih vozila i Kamakraza, čvrsto posvećenih ratovanju i žrtvovanju. V8 je glavni simbol patrijarhalne hijerarhije kriminalaca u Citadeli, koju Max napušta i ide u potragu za Furiosom, o kojoj ovisi opstanak njega i njegovih nasljednika. On je ubrzo pronade što i nakon toga se odvija borba između nje, Maxa i Joeovih podanika. Ističe se jedna zanimljivi pojava u filmu, a ta je što Besmrtni Joe ima pet žena, koje se još nazivaju Uzgajačice (Breeders). Sve su lijepe, bez vanjskih vidljivih mutacija ili guba, izraslina koje su uobičajene među stanovništvom Citadele. To ih čini savršenom zalihom za uzgoj zdrave djece. Joe ih drži zaključane u “biodomeu”, iza visoko postavljenih vrata bankovnog trezora unutar Citadele. One nose pojaseve čistoće koji su zatvoreni lokotima. Mnogi kritičari slažu se da ovaj film sadrži feminističku propagandu.³⁴ Radnja je jednostavna iako pripovijeda stotinu događaja te su muški i ženski lik prikazani jednako važnima. Nakon što Furiosa shvati da Zeleno mjesto kamo je željela odvesti Uzgajačice više ne postoji u izvornom obliku, odlučuje se ponovno suočiti sa Joeom, te ga ubije. Max, ona i preostale Uzgajačice vraćaju se, uspješno preuzimaju Citadelu gdje ih puk dočeka raširenih ruku. Odsutan je *male gaze* koji je često bio prisutan u klasičnom holivudskom filmu. Kamera ne snima na način da bi Furiosin lik bio nuđen kao erotski objekt za gledanje publici i muškim likovima u filmu.³⁵ Ona nije pasivna, preuzima aktivnu ulogu. Film ne završava na

³⁴ Valenti, Jessica. *Mad Max: Fury road*. The guardian : <https://www.theguardian.com/commentisfree/2015/may/27/sexists-are-scared-of-mad-max-because-it-is-a-call-to-dismantle-patriarchies> posjet 12.8.2019.

³⁵ Vojković, Saša. *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*. Zagreb : Hrvatski filmski savez, 2008 : 71

štetu ženskim likovima, već promovira njihovu snagu i neovisnost. Premda je istina da su i neke od Uzgajačica aktivne (za razliku od mnogih klasičnih holivudskih dama u nevolji koje su čekale da ih muškarac spasi) i bore se protiv Joea, 2 su se ipak željele vratiti Besmrtnom Joeu, jer su navikle na život kakav su imale. Ponovno se vraćam na pitanje tehnike snimanja, fokus je na kadriranju lica, a ne ženskih dijelova tijela. 3 glavne teme koje su prožele film su feminizam, iskupljenje i preživljavanje. 80% radnje filma odvija u takozvanoj dromosferi, gotovo je nemoguće “uhvatiti” scenu u kojoj se likovi ne nalaze u pokretnom vozilu što označava trenutačno stanje čovječanstva –samo brzina, naprave, strojevi i tehnologija.

12. Wonder Woman

Posljednji film koji sam kritički analizirala je *Wonder Woman* (2017). Odabrala sam ga jer je relevantan i vezan za poglavlje koje se prije spominje u ovome radu, a u kojemu se dotiču teme društvenih odnosa u prošlosti. Kreator lika ove čudesne žene bio je William Moulton Marston. Marston³⁶ je bio mišljenja da su žene zapravo moćnije od muškaraca, a lik Wonder Woman je stvorio otprilike za vrijeme trajanja Drugog svjetskog rata, inspiriran feminističkom propagandom učiteljice Margaret Sanger, čija je propaganda promovirala kontracepciju i planirano roditeljstvo.³⁷

Taj film je dokaz da se pojava ženskog lika podosta razlikuje od prijašnjih vremena. Naime, i ranije je postojala adaptacija o ovoj akcijskoj junakinji, u obliku televizijskog serijala koji se emitirao od 1975. do 1979. U televizijskom serijalu ova je čudesna žena prikazana kao snažna, ali i kao još jedan erotski objekt za gledatelje. To je vidljivo u trenucima kada se transformira iz Diane Prince u Wonder Woman i oskudno je odjevena te kamera usmjerava fokus na njezine dijelove tijela. Iako seriji možemo po mnogočemu dodati pridjev antifeministička, postoje kriteriji po kojima to ipak nije. Već je veliki pomak od starog holivudskog filma i serija to što je žena superheroj, ratnica. Neporecivo je da je lik Wonder Woman simbol popularne kulture, simbol žene koja je moćna i u stanju se osloniti samo na svoje sposobnosti kako bi riješila neku situaciju. U filmskoj adaptaciji ulogu Diane Prince preuzela je Gal Gadot. Ukratko na samome početku vidimo Dianu, (radnja je smještena u sadašnjost) koja je primila neku fotografiju radi koje se počinje prisjećati svojeg djetinjstva, pa se radnja prebacuje u prošlost. U sljedećem

³⁶ Jones, Josh. *The Strange Story of Wonder Woman's Creator William Moulton Marston: Polyamorous Feminist, Psychologist & Inventor of the Lie Detector*. Open culture: <http://www.openculture.com/2017/07/the-strange-story-of-wonder-womans-creator-william-moulton-marston.html> posjet 1.8.2019.

³⁷ The Editors of Encyclopaedia Britannica. *Margaret Sanger*. Britannica: <https://www.britannica.com/biography/Margaret-Sanger>, posjet 15.8.2019.

trenutku njezino sjećanje nam prikazuje odrastanje na otoku Themyscira i kako su je odgajale Amazonke ratnice. I ona je željela biti ratnica i premda joj je majka to zabranila nastavila je potajice trenirati. Amazonke ratnice trenirale su jer imale su važnu zadaću da ubiju boga Aresa.³⁸

Osim što je simbolizira moćne žene, ovaj novovjekovni *blockbuster* također reprezentira žene na potpuno drugačiji način. Premda i u ovoj sekvenci glumica u akcijskim scenama nosi usku odjeću, ne može se reći da je ponuđena za gledanje, njezin manjak odjeće ne pretvara gledatelje u objektivizatore njezinog tijela jer kamera nije fokusirana na tijelo ženskog lika već jednako kao i u *Mad Maxu*, fokus je na licu i na emocijama koje lik proživljava.

³⁸ Williams, Zoe. *Why Wonder Woman is a masterpiece of subversive feminism*. The guardian: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2017/jun/05/why-wonder-woman-is-a-masterpiece-of-subversive-feminism>, posjet 16.8.2019.

13. Zaključak

Na filmovima iz pedesetih često je bila reprezentirana idealizirana slika života bijele obitelji iz predgrađa. Žene su bile prikazane kao kućanice, brižne majke, uvijek vesele čekajući muža da dođe kući nakon posla. Filmovi su zapravo najbolje služili kako bi predstavljali ideal obitelji - vrijednosti koje su postale definirane kao „američke“, trudile su se biti u potpunoj suprotnosti s komunističkim kolektivizmom. Također su bili zrcalo stvarnosti, ili barem onakve stvarnosti kakvu su pojedini redatelji priželjkivali. Iako su tradicionalne rodne uloge bile vidljivo prisutne, pedesete godine su bile i desetljeće promjena radi nezadovoljstva postojećim stanjem u državi. Brojne feminističke propagande uvelike su utjecale na razvoj promjena u društvu. Na filmovima su se više nego prije počeli prikazivati i snažni ženski likovi, kojima je primjerice na prvom mjestu karijera, nasuprot majki kućanica. Filmovi analizirani u ovome radu bili su fokusirani na neke karakterno snažne ženske likove za određeno povijesno razdoblje. Premda su za razliku od pedesetih godina prošlog stoljeća, danas ženski likovi u mnogim filmovima samostalniji i aktivniji, i dalje postoje filmovi koji promoviraju tradicionalne vrijednosti i žensku pasivnost.

Literatura :

1. Mulvey, Laura. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. *Film Theory and Criticism : Introductory Readings*. Eds. Braudy Leo, Cohen Marshall. New York: Oxford UP, 1999: 833-844.
2. Bordwell, David, Staiger Janet, Thompson Kristin. *The classical Hollywood cinema: Film Style and Mode of Production*, New York: Columbia University Press :1985 : 34-44 (Vlastiti prijevod)
3. Braudy, Leo, Cohen Marshall, *Film Theory and Criticism*, New York: Oxford, 2009 : 141-147 (Vlastiti prijevod)
4. History.com editors. *The 1950s*. A&E Television Networks: <https://www.history.com/topics/cold-war/1950s>, posjet 18.8.2019.
5. Elliott Kutz, Kimberly. *Anti-Communism in the 1950's*. Khan Academy: <https://www.khanacademy.org/humanities/us-history/postwarera/1950s-america/a/anticommunism-in-the-1950s>, posjet 20.6.2019.
6. *Mrs. America: Women's Roles in the 1950s*. American Experience: <https://www.pbs.org/wgbh/americanexperience/features/pill-mrs-america-womens-roles-1950s/>, posjet 18.8.2019.
7. The Editors of Encyclopaedia Britannica. *Margaret Sanger*. Britannica: <https://www.britannica.com/biography/Margaret-Sanger>, posjet 15.8.2019
8. Elliot Kutz, Kimberly. *The baby boom*. Khan Academy: <https://www.khanacademy.org/humanities/us-history/postwarera/postwar-era/a/the-baby-boom>, posjet 10.8.2019
9. OpenStaxCollege. *Popular culture and mass media in the 1950s*. Khan Academy: <https://www.khanacademy.org/humanities/us-history/postwarera/1950s-america/a/popular-culture>, posjet 11.6.2019.

10. Vojković, Saša. *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*. Zagreb : Hrvatski filmski savez, 2008 : 71-80
11. Napa Valley College, *Women at work in the 1950's*, Napa Valley: <http://www.napaValley.edu/people/emccown/Documents/152-1950%27s%20Career%20Women.pdf> , posjet 14.8.2019.
12. Chow Rey, *Gender and representation. Feminist Consequences: Theory for the New Century*. Eds. Bronfen, Elisabeth, Kavka Misha. New York: Columbia UP, 2001: 43 (Vlastiti prijevod)
13. McRobbie, Angela. *The Aftermath of Feminism : Gender, Culture and Social Change*, London, Sage : 2009 : 12-22 (Vlastiti prijevod)
14. Loreck, Janice. *Explainer: What does the male gaze mean and what about the female gaze*. Art+Culture : <http://theconversation.com/explainer-what-does-the-male-gaze-mean-and-what-about-a-female-gaze-52486>, posjet 20.8.2019.
15. Berardinelli, James. *African Queen, The (U.S./U.K., 1951) A movie review*, Reelviews : <http://www.reelviews.net/reelviews/african-queen-the> , posjet 19.7.2019.
16. Morrison, Rutherford Lara. *8 surprisingly feminist moments in Old Hollywood Movies*, Bustle : <https://www.bustle.com/articles/66378-8-surprisingly-feminist-moments-in-old-hollywood-movies> posjet 19.7.2019.
17. Ebert Roger, *All about Eve*, Rogert Eber : <https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-all-about-eve-1950>, posjet 17.8.2019.
18. Brown, Mark. *Helen Fielding says her books are not anti-feminist*. The Guardian : <https://www.theguardian.com/film/2017/may/26/helen-fielding-says-bridget-jones-books-are-not-anti-feminist> posjet 10.7.2019.
19. Valenti, Jessica. *Mad Max: Fury road*. The guardian: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2015/may/27/sexists-are-scared-of-mad-max-because-it-is-a-call-to-dismantle-patriarchies> posjet 12.8.2019
20. Jones, Josh. *The Strange Story of Wonder Woman's Creator William Moulton Marston: Polyamorous Feminist, Psychologist & Inventor of the Lie Detector*. Open culture:

<http://www.openculture.com/2017/07/the-strange-story-of-wonder-womans-creator-william-moulton-marston.html>, posjet 1.8.2019.

21. Williams, Zoe. *Why Wonder Woman is a masterpiece of subversive feminism*. The guardian: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2017/jun/05/why-wonder-woman-is-a-masterpiece-of-subversive-feminism>, posjet 16.8.2019.