

Utjecaj dramskih filmova suvremenog Hollywooda na konstruiranje društvenih vrijednosti

Matijević, Barbara

Master's thesis / Diplomski rad

2018

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:186:021856>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-26**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U RIJECI

FILOZOFSKI FAKULTET U RIJECI

ODSJEK ZA KULTURALNE STUDIJE

BARBARA MATIJEVIĆ

**UTJECAJ DRAMSKIH FILMOVA SUVREMENOG HOLLYWOODA
NA KONSTRUIRANJE DRUŠTVENIH VRIJEDNOSTI**

DIPLOMSKI RAD

RIJEKA, rujan, 2018.

SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET U RIJECI
ODSJEK ZA KULTURALNE STUDIJE

BARBARA MATIJEVIĆ

**UTJECAJ DRAMSKIH FILMOVA SUVREMENOG HOLLYWOODA
NA KONSTRUIRANJE DRUŠTVENIH VRIJEDNOSTI**

DIPLOMSKI RAD

Mentor: dr.sc.Boris Ružić

RIJEKA, rujan, 2018.

Sažetak

Suvremene političke i društvene prilike su bez ikakve sumnje ostavili traga na svjetskoj kinematografiji, posebice američkoj filmskoj industriji koja je u recentnim godinama bila poprište niza seksualnih skandala, pokreta za prava žena i vrednovanja jednakosti života Afroamerikanaca. Kao glavni događaj američke filmske kulture, Oscari se doimaju kao savršen primjer u kojima se može primijetiti površina odnosa spomenutih društvenih i političkih pokreta te način na koji oni oblikuju identitet onih koji su zahvaćeni u kaosu tih vapaja za promjenama. Iz tog razloga, ovaj rad analizira filmove iz recentne američke kinematografije čime se proučava rasne, rodne i seksualne identitete u suvremenom Hollywoodu kao svojevrsnu refleksiju sadašnjeg vremena. Analizirani filmovi prikazuju unutarnji sukob identiteta koji je tijekom godina/desetljeća života filmskih protagonista polako vodio prema klimaksu i naposljetku eskalirao na samu površinu. Izabrani filmovi također pružaju uvid u američku povijest i njezino suvremeno stanje kako bi pružile dodatne nijanse u razumijevanju spomenute tematike, stvarajući time kontrast između prošlosti i sadašnjosti. Kroz kombinaciju *#OscarsSoWhite* kontroverze te *#BlackLivesMatter* i *#MeToo* pokreta, Hollywood se ubrzo adaptirao na zahtjeve publike, no te reakcije se mogu smatrati tek kao službena slika trenutnog *mainstream* filmskog svijeta koji reflektira samo površinu američke filmske industrije.

Ključne riječi: Hollywood, film, feminizam, rodne uloge, homoseksualnost, maskulinitet, rasizam

Abstract

Contemporary political and social circumstances have left big mark on world cinema, especially the American film industry, which has been a place of series of sexual scandals, women's rights movements and the appreciation of equality for African-American in the recent years . As the main event of American film culture, the Oscars appear to be the perfect example in which the surface of the relationship between the mentioned social and political movements. They also show us the way in which they shape the identity of those caught in the chaos of longing for changes. For this reason, this paper analyzes movies from recent American cinematography to study racial, gender and sexual identities in contemporary Hollywood as a reflection of the present time. The analyzed films depict an inner conflict of identity that during the years/decades of life of film stars slowly led to climax and finally escalated to the surface. Selected films also provide insight into American history and its contemporary state to provide additional shades to understanding the subject, thus creating a contrast between the past and the present. Through the combination of *#OscarsSoWhite* Controversy and *#BlackLivesMatter* and *#MeToo* Movements, Hollywood quickly adapted to public requests, but these reactions can only be considered as an official image of the current mainstream film world that reflects only the surface of the American film industry.

Key words: Hollywood, movie, feminism, gender roles, homosexuality, masculinity, racism

SADRŽAJ

1. Uvod	6
2. Položaj Afroamerikanaca u suvremenom Hollywoodu	9
3.1. Subverzija rasnih odnosa u <i>Bježi!</i>	11
3.2. <i>Mudbound</i> i povijest međurasnih tenzija kroz objektiv suvremenog Hollywooda	15
3.3. Mladi i teret rasnih odnosa u <i>Dragi bijelci</i>	18
4. Propitivanje rodnih identiteta i uloga	23
4.1. <i>Tri plakata izvan grada</i> kao plakat #metoo pokreta?	25
4.2. Rodne uloge, 1950.-e i <i>Put oslobođenja</i>	29
4.3. Propitivanje vlastitog identiteta u <i>Lady Bird</i>	32
5. Tijelo i (homo)seksualni identitet	37
5.1. Homoseksualnost i maskulinitet u <i>Mjesečini</i>	38
5.2. Adolescencija i potiskivanje seksualnog identiteta u <i>Štakori s plaže</i>	42
5.3. „Muško“ tijelo u <i>Dečki ne plaču</i>	46
6. Zaključak	51
7. Literatura	55
8. Filmografija	60

1. Uvod

U zadnjih nekoliko godina, Hollywood je potreslo nekoliko afera prouzročenih rasnim i seksualnim motivima. Jedan od njih je bio *#oscarssowhite* kontroverza koja je nastala kao reakcija na zapostavljanje drugih etničkih skupina prilikom nominacija za prestižnu nagradu Oscar.

Nominirani su većinom bili bijelci, dok su ostale etničke skupine bile marginalizirane. Kontroverza se pojavila 2015. godine na platformi društvene mreže Twitter u obliku *#oscarssowhite* trenda nakon što su bile objavljene nominacije za Oscara. Sam *hashtag* je pokrenut od aktivistice April Reign. „Reign je tražila da se bojkotu ceremonije pridruže oni koji su shvaćali činjenicu da uz nominaciju za najbolji film godine *Selma* o Martinu Lutheru Kingu i najboljeg redatelja Alejandra Inarritua, nije bilo etničke raznolikosti među nominiranim u nijednoj od glavnih kategorija.“ (Spool, 2016)

Tri godine kasnije, Reign tvrdi kako problem i dalje nije riješen unatoč tome što je dobitnik Oscara 2017. za najbolji film bio *Mjesečina*, film koji se bavi rasnim i homoseksualnim identitetima. Naravno, samo proglašavanje *Mjesečine* najboljim filmom godine nije prošlo bez incidenta, gdje je nekoliko trenutaka prije nego što je film dobio Oscara taj isti zlatni kipić je primio favorit *La-La Land* zbog pogrešno dodijeljene kuverte. Iduće godine, kad su proglašene nominacije za 90. dodjelu Oscara bilo je jasno kako Akademija nije napravila neki veći korak u razbijanju ustaljene politike nominiranja. Istina, bio je vidljiv utjecaj *#oscarssowhite* trenda koji je utjecao na povećanje afroameričkih filmaša u glavnim kategorijama. Michael Schulman iz utjecajnog američkog časopisa *New Yorker* je primijetio kako su „najavljene nominacije za 90. dodjelu Oscara reflektirale promjene unutar Akademije, no ne i njenu potpunu transformaciju. Uostalom, glasači su većinom bili bijeli muškarci; 28% posto je bilo žena i samo 13% posto osoba drugih rasa“ (Schulman, 2018).

Pripadnici ostalih etničkih manjina su bili Kumail Nanjiani, Amerikanac pakistanskih korijena koji je sa svojom ženom Emily V. Gordon napisao romantičnu komediju *Moja ljubavna priča* koja problematizira sukob, Yance Ford kao prva crna transrodna osoba koja je režirala dugometražni dokumentarac, te redateljica Dee Rees za svoj rad na filmu *Mudbound*. *Bježi!* je bio nominiran za najbolji film, najboljeg redatelja, najboljeg glumca i najbolji originalni scenarij.

U kategoriji za najboljeg redatelja našla su se dva bijelca (Christopher Nolan za *Dunkirk* i Paul Thomas Anderson za *Fantomska nit*), jedan crnac (Jordan Peele), jedan Hispanoamerikanac (Guillermo del Toro za *Oblik vode*) te jedna (bijela) žena (Greta Gervig

za *Lady Bird*). Dok je kategorija za najboljeg redatelja djelovala etnički raznoliko, kategorija za najbolju žensku ulogu je čista suprotnost pošto u njoj nije bilo nijedne etničke žene, za razliku od kategorije za najbolju mušku ulogu gdje su bila "čak" dva Afroamerikanca (Daniel Kaluuya za *Bježi!* i Denzel Washington u filmu *Roman J. Israel*). Kategorija za najboljeg sporednog glumca je patila od istog problema, kao i kategorija za najbolju žensku ulogu, dok se u kategoriji sporedne ženske uloge pronašla jedna Afroamerikanka - Mary J. Blige.

Nagradu je odnio Guillermo del Toro koji je ujedno bio i najveći pobjednik večeri jer je dobio Oscara za najbolji film, redatelja, originalnu filmsku glazbu i produkciju. *Oblik vode* je nesumnjivo prednjačio s brojem nominacija (ukupno 13) dok su ostali filmovi s najviše nominacija bili *Dunkirk* (8 nominacija) i favorit *Tri plakata izvan grada* sa 7 nominacija. Kao kontrast možemo navesti *Bježi!* i *Mudbound* koji su bili nominirani u četiri kategorije te *Lady Bird* s pet nominacija (film, originalni scenarij, najbolja glavna i sporedna ženska uloga). Može se reći kako su spomenuti filmovi bili najviše nominirani u glavnim kategorijama, dok su ostalim "tehničkim" kategorijama prednjačili bijelci.

Druga kontroverza koja je potresla Hollywood u jeku sezone Oscara je bio skandal s jednim od najmoćnijih holivudskih producenata, Harveyem Weinsteinom te nizom popularnih i Oscarom nagrađivanih glumaca (poput Kevina Spaceya) koji su bili optuženi za seksualno napastovanje. Odjek kontroverze je bio toliko snažan da je Harvey Weinstein dobio otkaz iz produkcije kuće Weinstein koju je vodio sa svojim bratom da bi par mjeseci kasnije ta kuća proglasila stečaj.

To je imalo ogroman utjecaj na same Oscare iz razloga što je Harvey bio moćan lobist, što se najviše može vidjeti u primjeru kada je *Zaljubljeni Shakespeare* preuzeo Oscara za najbolji film favoritu *Spašavanje vojnika Ryana*. Doduše, nominirani filmovi nisu bili refleksija skandala zato što se skandal pojavio tek krajem 2017. godine, a jedini film u kojemu su se osjetile posljedice skandala je bio *Sav novac svijeta* u kojemu je originalno glumio Kevin Spacey.

Unatoč tome što je odglumio sve scene u filmu i što je film praktički bio gotov, zbog kontroverzi oko njegovog seksualnog napastovanja, Ridley Scott je odlučio potpuno maknuti Spaceya iz filma te je umjesto njega uzeo Christophera Plummera koji je kasnije nominiran za najbolju mušku ulogu u tom filmu.

Unatoč tome što je film nastao prije eskalacije skandala, ovogodišnji favorit *Tri plakata izvan grada* se može promatrati iz te perspektive. U filmu, shrvana majka (glumi je Oscarom nagrađena Frances McDormand) silovane i brutalno ubijene tinejdžerice pokreće križarski rat protiv lokalne policijske postaje koju drži odgovornu što se ubojica njezine

kćerke još nije pronašao. Time se vrši subverzija ženskog lika koji se u filmovima većinski prikazuje kao slab i pasivan, dok lik Mildred Hayes djeluje kao čista suprotnost pasivnosti što se očituje u njezinom pohodu unutar kojeg se brišu granice između dobra i zla. Upravo se iz tog konteksta može promatrati i lik policajca Dixona (Oscarom nagrađen Sam Rockwell) kojeg krasi rasističke i homofobne karakteristike što ujedno služi kao kritika mnogobrojnih oružanih napada od strane bijelih američkih policajca na Afroamerikance.

Upravo na temelju *#oscarssowwhite* trenda te kroz prizmu seksualnih skandala nastojim analizirati etnički, seksualni i rodni identitet u sljedećim filmovima koji su bili nominirani za nagradu Oscara: *Bježi!*, *Mudbound*, *Lady Bird* i *Tri plakata izvan grada*. Uz to, izvršena je paralelna analiza sa sljedećim filmovima koji su u prethodnih dvadesetak godina ostavili utjecaja na definiranje etničkih, seksualnih i rodničkih identiteta. Među njima su filmovi poput *Mjesečina*, *Dečki ne plaču*, *Dragi bijelci*, *Štakori s plaže* i *Put oslobođenja*. Kako bi se produbio kontekst analize navedenih filmova koristi se teorijski okvir feminističkih teoretičarki od kojih je nužno izdvojiti Judith Butler, bell hooks i Lauru Mulvey, gdje će se spomenuta teorija promatrati kroz prizmu filmološke teorije koja problematizira pitanja rase, klase i seksualnog identiteta.

Filmološki temelj teorijskoj analize rada podupiru Sussane Kord i Elisabeth Krimmer u *Contemporary Hollywood Masculinities Gender, Genre, and Politics* putem kojeg seciraju društvene odnose između muškog i ženskog spola. Što se tiče rasnog identiteta, Paul Gormley u svojoj *The New Brutality Film: Race and Affect in Contemporary American* proučava međurasne odnose suvremenog američkog društva, koji se potom reflektiraju na veliki ekran. Kao svojevrsni most između spomenutih teorija se nalazi Saša Vojković koja svojim teorijskim radom u *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl - Hollywood, Europa, Azija* analizira film kao sjecište različitih kultura, medija i teorija. Na taj način se dobiva panorama suvremene američke kinematografije kao mjesta susreta napetih odnosa između suprostavljenih etničkih, klasnih i rasnih odnosa koji su duboko usađeni u američku povijest.

2. Položaj Afroamerikanaca u suvremenom Hollywoodu

"Kada kažemo Black Lives Matter, proširujemo raspravu oko stanja nasilja kako bismo uključili sve načine na koje se osobe crne kože namjerno ostavlja bespomoćnima od strane države. Govorimo o načinima na kojima su crni životi lišeni od naših osnovnih ljudskih prava i dostojanstva. #BlackLivesMatter se bori za svijet gdje crni životi neće biti sustavno i namjerno ciljani kao na listi za odstrel" (Manning, 2016).

Sam pokret je nastao kao posljedica policijske brutalnosti nad Afroamerikancima diljem SAD-a, točnije 2013. godine nakon smrti tinejdžera Trayvona Martina kojeg je ubio policajac George Zimmerman. Društvenu mrežu Twitter je potom poplavio #BlackLivesMatter kao protest protiv nasilja na temelju boje kože. Protest se ubrzo proširio s društvenih mreža u stvarnost 2014. godine nakon ubojstva Michaela Browna, još jednog crnog tinejdžera te Erica Garnera: „Protest u Fergusonu, Missouri, započeli su sa smrću Michaela Browna, 18-godišnjeg crnog mladića kojeg je ustrijelio i ubio policajac Darren Wilson 9. kolovoza 2014. godine. Brown, koji je u to vrijeme bio student bez ikakvog dosjea, nije bio naoružan, a policijske snage su ga optužile da je orobio trgovinu nekoliko trenutaka prije pucnjave“ (Lopez, 2016). Upravo se kroz ovaj pokret može promatrati način na koji u posljednjih nekoliko godina Hollywood reagira na društvene potrebe, te na koji način se etnički identitet, u ovom slučaju afroamerički identitet prenosi na veliki ekran.

Douglas Kellner (2003), jedan od ranih teoretičara medija i predstavnik treće generacije Frankfurtske škole¹, tvrdi kako je za razumijevanje medijskog proizvoda, u koje ubrajamo i holivudske filmove, važan socioekonomski kontekst u kojem je proizvod stvoren, kao i analiza njegovog značenja po načinu na koji je kodiran i pružen publici. Afroamerikanci su često prikazani u filmovima putem stereotipa, kao karikature iz geta koje su glasne, dosadne i čiji životu plešu na tankoj granici između kriminala i poštenog posla. Najčešće se bave dilanjem droge ili prostitucijom, a u slučaju da se ne bave s tim poslom, uživaju u opijatima ili traže način da naprave nered. U poznatom udžbeniku iz socijalne psihologije autori tako navode kako se „u tom kontekstu, predrasuda se može definirati kao neprijateljski ili negativni stav prema pripadnicima prepoznatljive skupine ljudi, koji se zasniva isključivo na njihovo članstvo u toj grupi“ (Aronson et al., 1994:460). Keith Harris,

¹ Frankfurtska škola naziv je za grupu neomarksističkih filozofa okupljenih oko Instituta za društvena istraživanja iz Frankfurta, a njihova teorija rezultat je sinteze marksističke kritike društva i suvremenih socijalno – psiholoških teorija

profesor na Kalifornijskom sveučilištu koji se u svojim istraživanjima bazirao na proučavanju rase i roda u vizualnoj kulturi, tvrdi kako tradicionalna dekodiranja popularnog diskursa vezanog za rasu i rod, reflektiraju i podržavaju popularna uvjerenja o crncima i crnoj seksualnosti. U tim dekodiranjima crnog identiteta implicitno je vidjeti to kao vrstu devijacije, gdje se „bijelo“ vidi kao socijalna i seksualna norma, kao razum i racionalnost, kao civiliziranost i tradicija (Harris, 2007).

Ironično, *#BlackLivesMatter* pokret se može iščitati i kao svojevrsna žanrovska konvencija u horor filmovima, gdje crnac uvijek bude prvi koji nastrada od ruke serijske ubojice ili čudovišta. Rijetko kad je bijelac taj koji prvi nastrada u skupini prijatelja. Redatelj Jordan Peele je stoga iskoristio tu pomalo kontroverznu žanrovsku konvenciju te je preokrenuo u filmu *Bježi!* (2017) koji služi kao dokaz međurasnih odnosa u suvremenoj Americi i zrcalo *#BlackLivesMatter* pokreta u kojemu se crnci bore za jednako postupanje prema njima, nešto za što su se njihovi preci borili pred nekoliko desetljeća predvođeni Martinom Lutherom Kingom.

Može se reći kako je odgovor Hollywooda na prosvjede u Fergusonu bio film *Selma* koji prikazuje marš Marthina Luthera Kinga i Afroamerikanaca od istoimenog gradića u Alabami do Montgomeryja, tj. glavnog grada te savezne države. Značaj filma, doduše je to više moguće zbog njegove političke vrijednost u jeku *#BlackLivesMatter* protesta, je prepoznala i akademija koja ga je nominirala za dva Oscara (uključujući najbolji film) te četiri Zlatna globusa. Kao odgovor na društveno-političke prilike, zanimljivijim se čini film *Mudbound* koji je, kao što je ranije u uvodu navedeno, postao film gdje je prvi put nominirana ženska osoba za redatelja fotografije, kao i prva Afroamerikanka nominirana za adaptaciju scenarija. No uz to, sama priča *Mudbounda* progovara o vremenu prije Lutherovog marša, u postratnom razdoblju kada je svijet trebao, kako se onda činilo, krenuti nabolje, no rasne tenzije su poput korova ostale usađene u američkom društvu kojeg se spomenuto društvo nikako ne može riješiti. Upravo to istražuje *Dragi bijelci*, film koji poput *Bježi!* kritizira konzervativce i liberale te preispituje problematiku etničkog identiteta u suvremenoj stvarnosti mladih Afroamerikanaca koji osjećaju pritisak zbog prošlosti svoje rase dok njihovi suvremenici i kolege s fakulteta vjeruju kako rasizam više ne postoji u Americi.

Suvremena povijest rasnih odnosa u Americi u velikom je dijelu povijest reprezentacije nasilja nad manjinskim grupama, odnosno bijelaca nad crncima. Denzin (2002) objašnjava kako se u Americi nije dogodila potpuna integracija i asimilacija već su kao normativ nastupili pluralizam i segregativni separatizam. Zato se i Hollywood danas bori s definiranjem pojmova kao što su separatizam, raznolikost, multikulturalizam, pluralizam te,

kao ni ostatak društva, ne ostaje imun na diskurs i politiku koja ga oblikuje. Analiza navedenih filmova na ovaj način nastoji dosegnuti srž međurasne problematike američkog društva koja je, kao što je ranije navedeno, duboko usađena u samu povijest sjevernoameričkog kontinenta i koji ne pokazuje znakove smirenja već pokazuje kako se povijest nalazi u cikličnom procesu ponavljanja.

Kao što je ubojstvo mladog Trayvona Martina označilo početak Black Lives Matter protesta, tako je pred pedesetak godina isti zločin u Selmi označio početak borbe za ljudska prava Afroamerikanaca. Thomas Wagy, profesor povijesti na Sveučilištu u Texasu tvrdi kako je „konflikt u Selmi stvorio auru neprijateljstva koji se proširio crnačkim pojasom Alabame. Popraćen valom nasilja, u 17. veljače 1965. godine, državni policajac usmrtio je mladog Afroamerikanca tijekom protesta u Marionu, okruga Perrya koji je udaljen tek tridesetak milja od Selme. Kako bi protestirali protiv tog ubojstva, vođe ljudskih prava odlučili su marširati pedeset milja uz državnu cestu 80 iz Selme u Montgomery, glavni grad savezne države Alabame“ (Wagy, 1979:405). Odabir filmova za analizu međurasnih odnosa predstavlja pozadinu sukoba koji su eskalirali sa protestom 1965. godine te njihove posljedice koje se osjećaju pedeset godina kasnije.

Bježi! na taj način predstavlja subverziju rasnih odnosa u liberalnoj Americi koja se u vrijeme izlaska pronašao na povijesnoj prekretnici s pobjedom Donalda Trumpa na predsjedničkim izborima čime se u javnosti stvorila atmosfera straha za etničke i nacionalne manjine. Jamie Winders tako u tekstu *Immigration and the 2016 Election* tvrdi kako su "recentne promjene u političkoj sferi promijenile retoriku oko imigracije, gdje se oštrica rasprava dodatno naoštrila produbljivanjem tih pitanja s raspravama oko nejednakosti, strukturalnog rasizma i ostalih tema koje su privlačile oko javnosti od ranih 2010" (Winders, 2016:291). Kao pozadina tih recentnih promjena, spomenuti filmovi služe kao njihov odraz kojim se analizira problematika međurasnih odnosa.

3.1. Subverzija rasnih odnosa u *Bježi!*

Poznatiji kao dio komičarskog dua Key and Peele, Jordan Peele je svoje fanove iznenadio kad je najavio da će režirati horor film čiji scenarij sam potpisuje. Prelazak iz jednog žanra u drugi žanr u novije vrijeme nije novitet, no nitko nije očekivao kako će nezavisni film sa skromnim budžetom od 4.5 milijuna dolara postati financijski najisplativiji film godine zaradivši 255 milijuna te kako će na valu nagrada i pozitivne kritike dospjeti do Oscara. Dok su fanovi vjerovali kako će Peele u *Bježi!* kombinirati horor i komediju, nitko

nije očekivao kako će film na originalan način prikazati marginalizaciju Afroamerikanaca u američkom društvu. Hall (1996, u Denzin, 2002) tvrdi kako „nema bijega od politike (rasne) reprezentacije.“ Redatelj u filmu vrši subverziju tako što svog protagonista postavlja u dobrostojeću i naizgled liberalnu obitelj s mračnom tajnom. Upravo je tako Peele prikazao kako je rasizam u američkom društvu sveprisutan, kako se skriva iza fasade liberala.

Upravo se u ovom okruženju odvija naizgled jednostavna radnja filma. Mladi crni fotograf Chris odlazi s bijelom djevojkom Rose za vikend kod njezinih roditelja na obiteljsko okupljanje. Saznaje kako im ona nije rekla da je crnac na što ona odgovara kako to nije problem zato što bi njen otac Dean, neurokirurg po zanimanju, glasao „treći put za Obamu da može“ dok ga majka, hipnoterapeut po zanimanju, pokušava uvjeravati da prestane s komentarima koji plešu na liniji s diskriminacijom. U istraživanju korelacije između nasilja i njezine refleksije u kinematografiji, Paul Gormley tvrdi kako se „u bijelom svijetu, čovjek druge boje se suočava s problemima u razvijanju njegove tjelesne sheme. Svijest o tijelu je aktivnost u kojemu se ono potpuno negira. Ono je treća podsvijest. Tijelo je okruženo atmosferom određene nesigurnosti“ (Gormley, 2005:75).

Dok se Roseini roditelji ponašaju relativno normalno, njezin mlađi brat Jeremy daje neugodne komentare na Chrisovo tijelo, tvrdeći kako bi Chris mogao biti prava životinja ukoliko bi se potrudio. Tijekom prve noći protagonist primjećuje kako se crna sluškinja i vrtlar ponašaju čudnovato. Pri povratku u kuću, zaustavlja ga Roseina majka Missy koja ga nagovara na hipnozu tijekom koje se Chris prisjeća noći u kojemu je poginula njegova majka te uranja u *sunken place* unutar kojeg nema kontrolu nad svojim tijelom. Idućeg dana u vikendicu stigne ostatak obitelji Armitage.

Ono što Chrisa najviše iznenađuje je njihovo oduševljenje njegovim tijelom te što vidi poznanika Logana Kinga, također Afroamerikanca, koji se ponaša čudno. Nakon što nazove svog prijatelja Roda, Chris uslika Logana. King, uslijed efekta blica na fotoaparatu, promijeni ponašanje te više na protagonista da mora pobjeći te zapadne u epileptični šok, barem tako ga ostali gosti uvjeravaju. Scena s navodnim epileptičnim napadajem je tek jedna u nizu bizarnih epizoda kojoj protagonist svjedoči tijekom dana, među kojima je potrebno izdvojiti aukciju u dvorištu gdje sudjeluju članovi Roseine obitelji za što se kasnije saznaje da je bila aukcija za Chrisovo tijelo.

Peele ovdje daje očiti komentar na neslavnu američku povijest robova gdje se Chris kupuje bez njegovog pristanka i znanja, gdje se on kupuje na temelju građe njegova tijela koje će kasnije služiti kao alat: „Feministički teoretičari poput Judith Butler, Ferreira da Silva, Roderick Ferguson, Sojourner Truth i mnogi drugi, u fokus feminističke kritike stavljaju

konceptualizaciju tijela. Tako, da razumijemo nijanse mikro- i makro- agresije koje Chris osjeća tijekom *Bježi!*, prvo se moramo okrenuti roblju iz američke prošlosti kako bismo dobili kontekst za crno tijelo u njegovim početnim fazama egzistencije unutar Sjedinjenih Američkih Država“ (Nduaguba, 2017). Za to vrijeme, Rod istražuje tajanstveni nestanak Afroamerikanaca iz njihovog grada te savjetuje prijatelju da je najbolje da napusti njihov dom.

Chris pokušava napustiti vikendicu zbog broja neobičnih događanja unatoč tome što se Rose protivi njegovom odlasku. Povod njegovoj odluci da otiđe je saznanje kako nije prvi crni Rosein dečko, već da je bila u vezi s nekolicinom njih. Na samom pragu izlaska, Rose otkriva svoje pravo lice kao jedan od sudionika zavjere protiv njega, a Jeremy ga onesvijesti udarcem u glavu. Chris se budi zavezan za naslonjač te saznaje kako Missy koristi hipnozu da prebaci Afroamerikance u *sunken place* kako bi u njihovo tijelo ubacili svijest bijelca, tj. člana obitelji koji je kupio Chrisovo tijelo na popodnevnoj aukciji.

S činjenicom da Chris kao Afroamerikanac preživljava je tek jedna od subverzivnih točaka koje film dodiruje pošto su u žanrovskim konvencijama horor filma, afroamerički likovi su poznati po tome što prvi umire dok u ovom slučaju, crni protagonist preživljava do samog kraja te postaje muško utjelovljenje *final girls*, subverzija još jedne žanrovske konvencije popularne za slasher podžanr horor filmova u kojoj jedino djevojka preživljava napad čudovišta ili serijskog ubojice. Redatelj Jordan Peele je film ispunio s nekolicinom motiva koji pretkazuju namjere obitelji Armitrage, poput toga da članovi obitelji voze crne automobile koji predstavljaju crna tijela nad kojim će preuzeti kontrolu kao nad vozilom te što vrtlar i kućanica (koji su ustvari Roseini djed i baka) nose kape i periku kako bi sakrili ožiljke od operacije.

Dok sitni detalji djeluju naizgled sakriveni od gledatelja na prvo gledanje pružaju uvid u horor tematiku filma, u sklopu analize rasnog identiteta se ovdje mora obratiti pozornost na simboliku *sunken place* koji daje najznačajniji komentar društvenog stanja u suvremenoj Americi. Ideja tog mjesta je odmah definirala *Bježi!* (koji je postao box-office senzacija) i nadišla sam film. Peele je opisao relevantnost tog koncepta sa suvremenim iskustvom Afroamerikanaca u nizu tweetova nedugo nakon što je film premijerno prikazan u veljači te godine: “Mi smo svi u *the sunken place*. To mjesto označava našu marginaliziranost. Koliko god da glasno protestiramo, sustav nas utiša“ (Sims, 2017). Sims (2017) također navodi kako Peele koristi horor žanr kako bi tako dodatno pojačao dozu rasizma kroz preispitivanje povijesti roblja te kulturno prihvaćanje drugog. Na taj način film kroz *sunken place* „aludira na tu ishodišnu, gotovo neprimjetnu opresivnu prirodu trenutne političke i socijalne strukture

s banalnim, no fatalnim, miješanjem čaja. (...) U *Bježi!*, jedini način da se dosegne *the sunken place*, mjesto na kojem tvoja sudbina više nije u tvojim rukama, je način da se podsjeti na tvoje podbačaje u životu na isti način kako mediji podsjećaju manjine o njihovim manama koje su zaslužne neizbježno ponavljanje povijesti“ (Salumbides, 2017).

Cornel West, američki filozof i kritičar društva, koji je dio svog života posvetio proučavanju pitanja rase u američkom društvu, u svojoj čuvenoj knjizi *Race Matters*, ističe kako bi u rasnim odnosima manjine trebale biti sagledane kao „konstitutivni elementi života“ te „esencijalne komponente društva“ (West, 1993). Ukoliko se vratimo na scenu aukcije koja služi kao podsjetnik na razdoblje ropstva te pruža uvid u fetišizaciju crnog tijela od strane „liberalne“ obitelji, fokus se mora postaviti na osobu koja je ponudila najveći iznos za Chrisovo tijelo, slijepog trgovca umjetninama Jima Hudsona. Razlog zašto on želi Chrisovo tijelo je zbog toga što se on bavi fotografijom te stoga posjeduje dobro oko za kameru. Tako, Jim želi preuzeti ne samo tijelo već i perspektivu. Referencirajući se na Westovo viđenje crnaca, to zrcali način na koji odbacivanje razlike manjina unutar nasljednih rasističkih socijalnih i rasističkih struktura ne podiže manjine na status jednakosti već dapače, to ih više potkopava njihov glas kada protestiraju protiv nepravde.

Kao što lik Jima Hudsona krade Chrisovu sposobnost da kontrolira svoje tijelo, oni koji tvrde da su daltonisti² lišavaju Crnu Ameriku njihovog kredibiliteta koji im je pripisan kroz njihove priče o opresiji i nepravdi. Kombinirajući lik Jima Hudsona, obitelji Armitrage i *the sunken place*, redatelj je stvorio zrcalnu sliku koja vjerno dočarava sliku suvremenog američkog društva u kojemu su Afroamerikanci sa svojom kulturom i dalje potlačeni unatoč tome što naizgled na površini sve djeluje skladno.

West (1993) ističe kako rasna segregacija u Americi doseže vrhunac 1990.-ih godina, što se posebno može uočiti po dvama suprotstavljenim mišljenjima- liberalnom i konzervativnom stajalištu. Liberali vjeruju da veliku pomoć u rješavanju rasnih problema može pružiti vlada, no takav je pristup manjkav jer naglašava samo ekonomsku dimenziju rasnog pitanja. Konzervativci, s druge strane, ističu kako se promjene najprije moraju dogoditi unutar zajednice crnaca, naglašavajući tako akcije, no ne i okolnosti koje dovode do određenih situacija. Ipak, West (1993) tvrdi kako je glavna problematika oba pristupa to što se crnce gleda kao „problem“, a ne „ravnopravni američki građani“. Westovo viđenje rasnog problema u Americi može se primijeniti na sve analizirane filmove iz ove domene. Film

² U ovom kontekstu se „daltonistima“ smatraju osobe koje ne vide razlike između bijelaca, azijata, afroamerikanaca i pripadnika ostalih etničkih skupina.

Bježi! prikazuje rasizam s liberalnog stajališta, dok sljedeći analizirani film, *Mudbound* istu tematiku i problematiku prikazuje sa suprotne, konzervativne strane.

3.2. *Mudbound* i povijest međurasnih tenzija kroz objektiv suvremenog Hollywooda

Dok je Jordan Peele prvi Afroamerikanac koji je nagrađen Oscarom za najbolji originalni scenarij, redateljica filma *Mudbound*, Dee Rees je ujedno prva Afroamerikanka koja je nominirana za Oscara u kategoriji adaptacije (nominaciju dijeli sa scenaristom Virgilom Williamsom). Uz to što je *Mudbound* prvi po tome što je Afroamerikanka nominirana u kategoriji adaptacije istoimenog romana spisateljice Hillary Jordan, ujedno je za kinematografiju filma prvi put nominirana žena u toj kategoriji.

Kompleksna struktura filma prati život dvije obitelji (bijelci McAllan i Afroamerikanci Jackson) na farmi izvan izmišljenog grada Marietta u saveznoj američkoj državi Mississippi. Priča filma je prikazana kroz *flashback* gdje se unutar vremenskog perioda od 1939. do 1945. prate likovi sina Ronsela Jacksona, koji odlazi na bojišnicu u Europu, njegove majke Florence i oca Hapa koji mukotrpno rade na farmi koju je kupila obitelj McAllen, vođena od strane Henryja i njegove žene Laure koji se brinu za rasistički nastrojenog oca Pappya dok je Jaime, mlađi Henryjev brat, vojni pilot u Europi. Ono što čini film kompleksnim je činjenica što je svakome navedenom liku (izuzev Pappya) data perspektiva čime se, kroz njihovu zasebnu naraciju, stvara vizualna romaneskna struktura.

bell hooks u *Where We Stand: Class Matters* (2000) tvrdi kako je kroz povijest postojala i klasna podjela među crncima- s jedne strane nalazila se manjina slobodnih crnaca koji su imali prava, dok je s druge strane stajalo većinski porobljeno crno stanovništvo. Ono što ih je razlikovalo od bijelaca koji nisu pripadali istoj klasi je međusobna solidarnost jer su u bilo kojem trenutku mogli i znali podijeliti sudbinu. „Svi crni ljudi znaju da će bez obzira na klasu uvijek trpjeti rasizam“ (hooks, 2000:98). Ovaj film detaljno prikazuje odnose bijelaca prema Afroamerikancima u jeku Drugog svjetskog rata. Za razliku od američkog društva gdje je diskriminacija sveprisutna, u Europi se Ronsel divi činjenici da nikome ne smeta što je crnac te se zaljubljuje u Njemicu. Suočen s činjenicom da se mora vratiti u Mississippi gdje će ponovno biti žrtva rasizma, doima se kako je Ronsel jedna od rijetkih osoba kojoj je žao što je rat završio. S druge strane, njegova obitelj radi za obitelj McAllen, gdje Henry tjera Happa da radi na polju unatoč tome što Happ ima slomljenu nogu. Za obitelj Jackson jedino Henryjeva žena Laura ima razumijevanja, te se prema njima odnosi kao prema ljudskim bićima. Ona zapošljava Florence, te plati doktora kako bi izliječila ranjenoga Hapa.

Pri povratku iz rata, Ronsel i Jaime se oboje suočavaju s PTSP-om i činjenicom kako se stvari nisu promijenile u Americi unatoč tome što je cijeli svijet prošao kroz promjenu prouzročenu svjetskim ratom. Njih dvoje razvijaju prijateljstvo unatoč tome što su različite boje kože. Novopečeno prijateljstvo se najmanje sviđa Jaimejevom ocu Pappyu koji otvoreno mrzi i diskriminira Afroamerikance čim mu se pruži prilika.

Situacija eskalira u trenutku kad Pappy sazna kako se Ronsel vozi zajedno s Jaimejem na suvozačevom sjedalu što je ispod časti za njega kao bijelca. U automobilu Pappy pronalazi pismo Ronselove djevojke iz Njemačke uz fotografiju na kojoj su ona i njihovo dijete. Kako je u to vrijeme u državi Mississippi bio na snazi zakon protiv miješanja rasa, Pappy okuplja pripadnike Ku Klux Klana te brutalno pretuče Ronsela s namjerom da ga ubije. Pappy pokušava natjerati svog sina da ubije Ronsela i time dokaže lojalnost bijeloj rasi što Jaime odbije. U konačnici, Pappy dopušta da Ronsel ostane na životu no unatoč tome mora biti kažnjen za zločin koji je počinio te daje ultimatum Jaimeu da bira dio tijelo bez kojeg će Ronsel ostati. Ako ne odabere, KKK će ga objesiti.

Zgrožen situacijom, Jaime odabere da njegov prijatelj ostane bez jezika. Nakon što ga oslobode, iste noći ubija svog oca te zamoli Lauru da slaže njegovom bratu koji je u to vrijeme bio na poslovnom putu, da je Pappy preminuo u snu. Time završava *flashback*, te se film vraća na početak u kojemu Henry i Jaime drže sprovod za svog oca. Jaime napusti farmu nakon sprovoda. Uz njega, Hap i cijela obitelj Jackson napuste farmu nakon što kupe vlastitu zemlju. Nijemi Ronsel se vrati u Njemačku svojem sinu, tvrdeći kako ovaj put u Europu odlazi zbog ljubavi, a ne zbog rata.

Scena koja najbolje prikazuje diskriminaciju (scena linča je izuzeta iz ovog primjera jer predstavlja zločin motiviran rasom) je trenutak u kojemu se Ronsel vraća iz rata te odlazi u trgovinu kupiti namirnice za svoju obitelj. Pri pokušaju da izađe iz trgovine na prednja vrata, put mu prepreči Pappy sa svojim prijateljem što eskalira u prepirku u kojoj Ronsel suptilno izvrijeđa patrijarha obitelji McAllen. Kasnije te večeri, Henry dolazi u dom Jacksonovih tražeći osobnu ispriku zbog riječi koje je Ronsel uputio njegovom ocu.

Čin linča pri samom kraju filma prikazuje eskalaciju rasne netrpeljivosti u kojemu nedužna osoba stradava zbog „pogrešne“ boje kože i rasnog zakona, što elaborira i Zeba Blay (2017) u svom članku na tematiku filma *Mudbound*: „Dinamika rasnih odnosa u Americi su suviše pojednostavljena nego što su preispitana, dok se gledatelj navodi prema predodređenoj reakciji. No to nije ono što je Rees napravila s *Mudboundom*. Njezina želja je da oni koji gledaju film – crni i bijeli – da preispitaju svoje unutrašnje živote podjednako kao i unutarnje živote likova.“

Sama radna dinamika na farmi prikazuje drugu stranu diskriminacije, gdje se Florence mora brinuti za tuđu djecu unatoč tome što je sama sebi obećala da neće raditi iste pogreške kao njezina majka koja je stavljala potrebe tuđe djece ispred potrebe svoje djece i time je bila više majka bijeloj djeci nego svojoj. Usljed neprilika koja je ostavila Hapa privremenog prikovanog za krevet zbog slomljene noge, ona je primorana razbiti svoj zavjet kako bi prehranila svoju djecu. Činjenica da žena mora raditi umjesto njega muči patrijarhalno nastrojenog Hapa koji je uvjeren kako on kao glava obitelji mora donositi kruh na stol svoje obitelji.

U razvoju odnosa između Florence i Laure se očituje i rodni položaj žena u ruralnom dijelu Missisippija. Na samom početku filma Laura tvrdi kako je stvorena da bude domaćica i da rađa djecu svom mužu. Tijekom filma u njoj se budi pobuna protiv sistema u kojemu je zapela te bez ustručavanja zaprijeti svom mužu s posljedicama ako ne bude onako kako ona kaže. Primjer toga je scena u kojoj dolaze na farmu i kad Pappy želi da se riješe njezinog klavira kako bi on imao mogao spavati u toj sobi umjesto u stračari izvan kuće.

Uvjereni kako je klavir jedino što je „kulturno“ na ovoj farmi, Laura zaprijeti mužu kako će on spavati sa svojim ocem ako joj ne dopusti da klavir ostane u kući. Kasnije tijekom filma također protiv Henryjevog znanja iskoristi zajednički novac kako bi platila liječnika za Hapovu slomljenu nogu. Ona razvija prijateljski odnos s Florence koju zapošljava kod sebe kako bi se brinula za njezinu djecu. Florence prihvaća posao te se nada kako barem njezina kćer neće biti primorana postati sluškinja za bijelce te kako će ostvariti svoj san da postane prva crna stenografkinja.

Odnos između Ronsela i Jaimea je okosnica filma. Dok se u međusobnim odnosima ostalih likova uvijek osjeti nijansa diskriminacije, posebice kod Pappya i Henryja, jedino se Jaime ponaša normalno prema Afroamerikancima. Istina, u filmu bolje upoznaje samo Ronsela no sudeći prema njegovom preobraćaju nakon što mu je par afroameričkih pilota spasio život možemo pretpostaviti kako je potpuno okrenuo leđa rasizmu.

Dvojac dijeli ratne traume te odlaze od svojih farmi kako bi se tajnosti na miru mogli napiti da ublaže ratne traume. Kako u ratu nije bilo bitno tko je koje boje kože, Jaime na taj način predstavlja bijelog čovjeka koji nastoji preobraziti američko društvo koje je prožeto segregacijom.

Film se stoga može promatrati iz konteksta *#BlackLivesMatter* pokreta koji se razvio u Sjedinjenim Američkim Državama u proteklih nekoliko godina kao odgovor na policijsku brutalnost nad Afroamerikancima, brutalnost koja je često završavala smrću nevinih ljudi zato što su policajci posumnjali kako bježe od njih zbog navodnog počinjena teškog zločina.

Pokret odražava činjenično stanje kako je u Americi i dalje prisutna diskriminacija na temelju rase, diskriminacija koja nerijetko eskalira u nasilju. Unatoč tome što film i stvarnost razdvaja više od sedamdeset godina, netrpeljivost se i dalje može osjetiti u stvarnome životu stoga film djeluje kao kombinacija suvremenog stanja provučeno kroz priču o povratku dvoje vojnika iz Drugog svjetskog rata: „*Mudbound* funkcionira kao slika američkog rasizma i nepravde s polovice stoljeća, kao podsjetnik kako se stvari sporo mijenjaju u našoj državi, ma koliko god mi voljeli misliti o sebi kao progresivnim misliocima i ljubiteljima slobode“ (Zacharek, 2017).

West (1993) tvrdi kako je glavna problematika rasizma to što bijelci ne pokušavaju sagledati potrebe crnaca, nego ih tjeraju da se jednostavno uklope u društvo, što za rezultat ima buđenje crnačkog nacionalizma i stvaranje nereda, što film i prikazuje. Klimaks filma predstavlja eskalaciju rasne netrpeljivosti sredinom 20. stoljeća, stanje međurasnih odnosa koje se konstanto nalazilo u mogućnosti da zapadne u stanje nasilja. Protestni marš u Selmi dvadesetak godina kasnije čiji je protest poslužio ne samo kao vapaj za promjenom, već kao signal da svijet vidi u kakvom se stanju nalazi američko društvo. Promjene u međurasnim odnosima koje su uslijedile nakon prosvjednog marša u Selmi preoblikovali su sliku društvenog stanja, no rasna netrpeljivost se i dalje može osjetiti unutar društva, što je i glavna tematika dosad analiziranih filmova, kao i idućeg, Simienovog filma *Dragi bijelci*.

3.3. Mladi i teret rasnih odnosa u *Dragi bijelci*

Nezavisni satirični film *Dragi bijelci* je 2014. godine privukao pažnju kritike svojim svježim pristupom osjetljivoj tematici – pitanju rasnog identiteta na prestižnom (i fiktivnom) Ivy League sveučilištu. Redatelj Justin Simien kojemu je ovo bio prvi dugometražni film je na jednostavan i humorističan način predstavio kompleksnu situaciju jednog sveučilišta na kojemu dominiraju bijelci koje kroz svoju provokativnu radijsku emisiju *Dragi bijelci* podbada studentica Samantha White.

Upravo je Samantha sa svojim pristupom rasnoj problematici okosnica filma zato što ona napada bijelce tvrdeći kako je primjerice imati crnca za dečka samo kako bi se napakostilo roditeljima ili imati jednog prijatelja afroameričkog podrijetla kako bi se manje osjećali rasistima jednako rasizmu. Također, ona se zalaže za ukidanje nasumičnog dodjeljivanja mjesta u studentskim domovima tvrdeći da to uništava crnačku kulturu jer je njezin dom (Armstrong Parker House) jednom bio utopija za crnce koju je uništilo nasumično

premještanje studenata po kampusu kako bi se stvorila etnička raznolikost, a napravilo je više štete nego koristi.

Samantha koristi popularnu kulturu kako bi putem nje kritizirala američko bijelo društvo u kojemu crnac još uvijek nije potpuno slobodan. Jedan od primjera je scena u kojoj se svađa s profesorom kako je film *Gremlins* ustvari metafora za strah jednog predgrađa od crnačke subkulture. Po njoj su Gremlini karikatura crnaca – glasni su, govore slengom i obožavaju piletinu. Toj sceni je prethodila projekcija njezinog kratkog filma *Re-Birth of the Nation* u kojemu je ponovno kritizirala bijelce tako da im je nametnula *white face* što je direktna referenca na notorni *black face* filmove u kojima su bijelci glumili crnca tako što im se obojilo lice.

U ovom slučaju, Samantha radi subverziju te koristi *white face* kako bi prikazala sadašnje američko bijelo društvo. Film obiluje (kritičkim) referencama na filmove, među kojima se također može izdvojiti i filmska serija s likom Madea od strane redatelja Tyler Perrya. Za Samanthu i njezinu grupu aktivista, Tyler Perry koristi rasne stereotipe Afroamerikanaca kao karikature u koju umota kršćansku dogmu.

Ipak, najveću pozornost Samantha privlači sa svojom emisijom *Dragi bijelci* koja je po nekima rasistička prema bijelcima. Po njoj crnci ne mogu biti rasisti. Oni mogu eventualno imati predrasude. Rasizam za nju predstavlja sistem koji s temeljem na rasu postavlja jednu rasu u nepovoljniji položaj. Po njoj crnci ne mogu biti rasisti jer nemaju benefita od takvog sistema. Ono što je zanimljivo je to što njezin monolog proizlazi iz verbalnog sukoba s dekanom fakulteta koji je i sam Afroamerikanac. Dekan nije usamljen u slučaju neodobravanja Samanthinog pogleda na svijet. Veći broj Afroamerikanaca ne odobrava njezin „križarski rat“ među kojima je dekanov sin Troy koji je bio predsjednik studentskog doma i koji se zalagao da dom ostane etnički raznovrstan.

Dekanu valja suprotstaviti Fletchera, predsjednika sveučilišta koji nastoji u potpunosti ukinuti dom koji je nekad služio kao centar afroameričke kulture na sveučilištu. Uz svog oca, predsjednikov sin Kurt u filmu služi kao negativac koji napada Samanthu zbog njezinog navodnog rasizma tvrdeći kako su crnci sada u povoljnijem položaju od bijelaca zbog afirmativne akcije iliti pozitivne diskriminacije u kojoj se prednost daje onima koji su drugačije etničke pripadnosti.

Kod afirmativne akcije, kako ističe Milan Mesić „riječ je izvorno o vladinim programima usmjerenim na poboljšanje socijalnoga položaja crnaca, ponajprije u sferama zapošljavanja i obrazovanja, kao svojevrsne naknade za rasnu diskriminaciju, ali i druge oblike socijalnih nepravdi koje trpe manjinske i deprivilegirane skupine. Njezin je cilj

povećanje udjela crnaca, a potom i drugih pripadnika manjina, te žena, u visokom obrazovanju i na raznim vrstama poslova“ (Mesić, 2005:187). Kao primjer navodi predsjednika Baracka Obama koji je dobio svoje mjesto na sveučilištu upravo zahvaljujući afirmativnoj akciji te tvrdi kako je prema tome mogao biti predsjednik bijelac koji nije mogao upisati fakultet zahvaljujući pozitivnoj diskriminaciji.

Jonathan Kim (2014) za HuffingtonPost tvrdi kako mlađe generacije bijelaca misle da je rasizam relikv prošliosti, dok se crnci bore sa svojim afroameričkim nasljeđem: „*Dragi bijelci bez problema* ističe kako to ogorčenje dolazi iz crnačke zajednice, slično kao što se likovi ponekad bore sa svojom vlastitom bojom kožom u strahu da ih netko vidi kao precrne ili nedovoljno crne te ne mogu osjećati komfor prilikom stvaranju svog vlastitog prostora između ta dva aspekta.“ Upravo je s time nužno povezati protagonisticu Samanthu koja tijekom filma sakriva svoje pravo „miješano“ nasljeđe.

Kroz skrivanje svog bjelačkog nasljeđa, ona kompenzira svoje osjećaje neautentičnosti tako što vodi Black Student Union (BSU) i radio emisiju na kampusu koja se bavi problematikom rasnih odnosa na kampusu koji je većinski „bjelačka“ institucija. Kroz film, naučili smo da, unatoč Samanthinom afrocentričnim performansom crnog feminizma, svejedno ima ljubavni odnos s bijelcem. Taj problem što Afroamerikanac nije dovoljno crn je također vidljiv u slučaju Lionela, homoseksualnog studenta koji ne može pronaći svoje mjesto na kampusu. Tijekom filma premještaju ga iz kuće u kuću, gdje ga crnci odbijaju jer je prebijel dok ga iz tog istog razloga bijelci ne smatraju crncem. Ono što Lionelu nikako ne idu na ruku je to što on odbija biti kategoriziran. On ne želi biti gay student, on ne želi biti crni student, on ne želi biti bijeli student. No u svijetu Winchester sveučilišta nepisano je pravilo da moraš pripadati jednoj od skupina ako želiš pronaći svoje mjesto.

Situacija između bijelih i crnih studenata eskalira za noć vještica kad se Fletcherova kuća odluči napraviti *black face* tematski party kako bi tako proslavila crnu kulturu kao odgovor na Samanthinu emisiju. Nakon što crni studenti saznaju za tematski party, odluče ga zaustaviti, što eskalira u nasilnim neredima kojeg potom poprate nacionalne televizije. Za bijelce, party nije bio rasistički odgovor na radio emisiju već korištenje prava slobode govora u kojemu nisu nikoga htjeli povrijediti. Za neke bijelce činjenica što se mogu šaliti na račun afro-američke kulture označava činjenicu da je društvo napredovalo i ostavilo za sobom krvavu povijest robova i rasne segregacije. Stoga tvrde da ako se ne može prihvatiti šala da je to ujedno i napad na njihovu slobodu govora. Ovaj slučaj otvara kompleksno pitanje oko humora na temelju rase, religije i vjere i koliko se daleko može ići u šali da se nečiji osjećaju ne povrijede.

U taboru Samanthinih protivnika je i *vlogerica* Coco koja kritizira Samanthu jer svojim pristupom stvara podjele među Afroamerikancima na temelju toga „tko je više crn“ te tvrdi kako su bijelci zapravo ljubomorni na njih svojim nastojanjima da budu poput njih. Ona je tijekom kontroverzne studentske zabave uživo prenosila *vlog* kako bi pokazala kako se bijelci zapravo dive njihovoj kulturi. Time se može povući paralela s fetišizacijom crnog tijela iz *Bježi!*. Coco nema ništa protiv *black face* zabave jer to bijelcima pruža da budu jedni od njih na jednu noć. Oni plaćaju milijune za operaciju usana, preplanulost, stražnjice i karte za koncert Jay-Z-a samo kako bi se mogli osjećati poput njih. Priznaje kako ona sigurno neće otići protestirati na ulice zbog jedne zabave za Noć vještica. Tijekom svog live prijenosa zabave na koju je došla s perikom plave kose, ona na svoje pitanje zašto su bijelci opsjednuti da budu crnci odgovora s protupitanjem zašto su crnci opsjednuti plavom kosom.

Unutar suvremenih debata o rasi i razlikama, masovna kultura je suvremena lokacija koja istovremeno deklarira i neprestano potiče ideju kako postoji zadovoljstvo koje se može pronaći unutar potvrđivanja i uživanja rasnih razlika. Feministkinja bell hooks navela je u *Eating the Other: Desire and Resistance* kako je „komodifikacija *Drugog* postala toliko uspješna zato što je ponuđena kao novo zadovoljstvo koje je intenzivnije i više zadovoljavajuće nego normalni način osjećanja i odrađivanja pojedinih stvari. Unutar komodifikacijske kulture, etnicitet postaje začim kojim se može začim dosadno jelo koje je mainstream bijela kultura“ (hooks, 2009:366).

Upravo se njezina reakcija može povezati s bijelcem koji tvrdi kako zabava nije ništa opasno, kako je to samo dokaz da je američko društvo dovoljno napredovalo da se može šaliti na taj račun. Film tako prikazuje kako ne postoji konsenzus oko rješenja tog pitanja. Među Afroamerikancima se mogu pronaći osobe koje su protiv ruganja na račun njihove kulture dok su među njima i osobe koje u tome ne vide ništa loše. Tako je i za bijelce. Za neke to označava odvratno poigravanje s rasnim osjećajima dok neki u tome ne vide ništa loše osim bezazlene zabave.

Pitanje rase i nedostatak raznolikosti te borba manjina za jednakost i prihvaćanje vječne su teme ukorijenjene duboko u društvo, što je vidljivo na analiziranim filmovima, a Hollywood u tom slučaju predstavlja samo mikrokozmos u razgranatoj mreži neodgovorenih pitanja. Na taj način analizirani filmovi u kategoriji rasnog identiteta (*Bježi!*, *Mudbound* i *Dragi bijelci*) daju pregled suvremene povijesti rasizma i odnosa dominantne bjelačke kulture prema afroameričkoj kulturi. *Bježi!* pruža rasizam s liberalne strane dok *Mudbound* pruža pogled s konzervativne strane, a protagonisti filma *Dragi bijelci* se pronalaze između ta dva spektra. Kategorija rase po analiziranim je primjerima naišla na mnogobrojne prepreke i

pitanja kroz povijest, što Hollywood zorno prikazuje. Mnogo ne zaostaje ni sljedeća analiza kategorije roda gdje se žene od početka bore s dominacijom muškaraca pokušavajući se tome oduprijeti.

4. Propitivanje rodnih identiteta i uloga

Harvey Weinstein je nizom seksualnih skandala pretvorio sliku naizgled idiličnog Hollywooda u nesigurno mjesto gdje žene mogu uspjeti kao glumice jedino ako pružaju seksualne usluge filmskim moćnicima. U listopadu 2017. godine, novinari New York Timesa kroz istraživački rad otkrili su gotovo tri desetljeća seksualnih napastovanja od strane jednog od najutjecajnijih i najmoćnijih holivudskih producenata, počevši od ranih 90.-ih godina do kraja 2017. godine.

Jodi Kantor i Megan Twohey (2017) su svojim istraživačkim novinarstvom u potpunosti prodrnali američku filmsku industriju. Navode kako je „u 2014. godini gospodin Weinstein pozvao Emily Nestor, koja je prije radila samo jedan dan kao privremena zaposlenica, u hotel i ponudio ponudu: ako prihvati njegove seksualne igre, on će joj pomoći progurati karijeru.“ Objavljivanjem članka je pokrenut domino efekt kojim je u konačnici srušena Weinstein Company koja je do tog trenutka bila jedna od utjecajnijih holivudskih produkcijskih kuća.

Njegovo ponašanje je bila javna tajna koja je šaptom kružila Hollywoodom u nadi da zbog krive intonacije u kojemu je ta tajna izgovorena, ta osoba koja ju je izgovorila neće ostati bez posla i karijere. Filmski setovi su tako bili prekriveni toksičnom atmosferom u kojemu su radnici trpjeli svog šefa. U pozadini snimanja, pohotni je Weinstein tražio seksualne usluge od glumica u usponu kako bi im tako mogao pomoći u karijeri. „Kroz godine i kontinente, izvještaji o Weinsteinovom ponašanju su poprimali sličnu priču: žene bi se pojavile u hotelu, misleći kako odlaze ondje kako bi radile za posao, samo kako bi otkrile Weinsteina, koji je bio oženjen više od tri desetljeća, kako ima drugačije planove za njihovo druženje“ (Kantor i Twohey, 2017)

Ashley Judd je prva glumica koja je javno priznala monstruoznu pozadinu iza producenta te je time postala prvi glas u protestu protiv seksualnog iskorištavanja žena u filmskoj industriji. Članak je time postao eskalacija pritisnutog gnjeva žena koje su desetljećima trpjele seksualno uznemiravanje na poslu gdje su one trebale služiti onome čemu žena treba inače služiti ukoliko nije kućanica ili supruga koja rađa djecu. Ona postaje instrument za muškarčevu zabavu i upravo su to djevojke bile za Harveya Weinsteina, jeftina zabava koju si je on priuštio putem psihičke manipulacije oko njihovih karijera. Poput „problema koji nema ime“, uznemirujuća slabost frustracije i represije među ženama u razdoblju nakon Drugog svjetskog rata, koji je identificirala Betty Friedan prije više od 50

godina, tako se i ovaj trenutak rodio iz stvarnog i moćnog osjećaja nelagode: „Pokret nema vođu te ne posjeduje jedinstveno i ujedinjujuće načelo“ (Zacharek et al., 2018). Na temelju *Me Too* pokreta koji je nastao 2006. godine i koji se popularizirao u jeku seksualnih skandala, nastao je *Time's Up* pokret od strane holivudskih glumica, dajući na znanje holivudskim moćnicima da je njihovo vrijeme iskorištavanja žena isteklo.

U otvorenom pismu New York Timesa, glumice su otvoreno progovorile u znak zaštite žena: „Počevši s 'Drage sestre', otvoreno pismo je detaljno objasnilo izazov kojeg *Time's Up* postavlja pred žene, pozivajući ih da im se pridruže u solidarnosti kako bi mogle pomoći unesrećenim ženama i onim koje ima daleko manje prihoda nego žene u Hollywoodu“ (Duncan, 2018).

Problem bez imena nas vraća nekoliko desetljeća u prošlost, u poslijeratno vrijeme kada je isti problem zahvatio kućanice srednje klase koje su živjele takozvani američki san u kojemu imaju obitelj s više djece te kuću u predgrađu. Betty Friedan je prva koja je analizirala problem u *The Feminine Mystique*, tvrdeći kako su „ženski časopisi, mediji, korporacije, škole i razne institucije u SAD bile krive što su nemilosrdno stvarale pritisak na djevojke kako se trebaju udati mlade i time postati dio stvorene ženske slike“ (Napikoski, 2017), što je u konačnici limitiralo izbore u njihovim životima, ostavljajući osjećaj ispraznosti dok čekaju svoje muževe i djecu da se vrate kući.

Njihova uloga u društvu bila je svedena na minimum izbora, gdje u strogom patrijarhalnom društvu muškarac ima glavnu riječ pri odlučivanju. Judith Butler (2006) u svom radu *Subjekti spola/roda/žudnje* napominje da i „ako jeste žena, to zacijelo nije sve što jeste: izraz nije iscrpan, ne zato što ste osoba prije nego što rod transcendentira njegova specifična svojstva, nego zato što se rod ne konstituira uvijek koherentno ili konzistentno u različitim povijesnim kontekstima te zato što se rod križa s rasnim, klasnim, etničkim, spolnim i regionalnim modalitetima diskurzivno konstituiranih identiteta.“ Butler također, u djelu *Nevolje s rodom*, ističe da se spol i rod moraju gledati kao odvojene kategorije jer ne postoji veza između biologije i društvene uloge: „Rod nije ni kauzalan rezultat spola niti je fiksiran kao što je to spol. On je konstruirano stanje... radikalno neovisno o spolu... tvorevina koja slobodno pluta, a ima za posljedicu to da muškarac i muškost mogu značiti kako žensko, tako i muško tijelo, i da žena i ženskost mogu značiti kako muško, tako i žensko tijelo“ (Butler, 2006).

Na temelju toga je zanimljivo analizirati odabrane filmove koji obrađuju problematiku (ženskog) identiteta koji je mjesto susreta različitih silnica koji utječu na stvaranje osobe kao takve. Iz navedenih su razloga izabrani filmovi *Put oslobođenja*, *Lady Bird* i *Tri plakata izvan*

grada koji pružaju panoramu reprezentacije ženskog identiteta u suvremenoj holivudskoj kinematografiji kroz povijest američkog društva i tihu pobunu protiv ustaljenih rodni uloga koje su nastale kao rezultat društvenih prilika. „Rod nije kulturi ono što je spol prirodi, rod je također diskurzivno/kulturno sredstvo kojim se „spolna priroda“ ili „prirodni spol proizvode i uspostavljaju kao „preddiskurzivni“, prethodeći kulturi, kao politički neutralna površina na koju kultura djeluje“ (Butler, 2006:249) Butler se pita ukoliko je rod društveni konstrukt može li se on onda drugačije konstruirati?

Analiza spomenutih filmova će pružati evoluciju ženskog identiteta u Americi. Poput filma *Mudbound* koji pruža uvid u tadašnje društveno stanje vezano za međurasne odnose, *Put oslobođenja* prikazuje „problem koji nema ime“, tj. problematiku rodni uloga žena tijekom pedesetih godina prošlog stoljeća u kojima su one služile da budu kućanice i služe svojim muževima i djeci dok istovremeno te žene žele biti nešto drugačije, nadajući da mogu prekrojiti svoju rodnu ulogu u američkim kućanstvima.

Lady Bird djeluje kao evolucijski korak naprijed, gdje se istoimena junakinja filma odupire mikrokozmosu svog gradića time što odbija ime svojih roditelja i što želi biti izdvojena iz jednoličnog kolektiva njezine srednje škole. S druge strane, Mildred Hayes iz *Tri plakata izvan grada* predstavlja dijametralnu suprotnost April iz *Put oslobođenja*. Odjevena u neugledni kombinezon, ona tjera pravdu za svoju kćerku ne mareći za činjenicu da i sama prelazi granicu zakona i morala.

4.1. Tri plakata izvan grada kao plakat #metoo pokreta?

Dok su *#oscarssowwhite* Twitter trend i *#BlackLivesMatter* pokret ostavili trag na 90. dodjeli Oscara gdje se izbor nominiranih krojio prema aktualnoj društveno-političkoj situaciji, kontroverza oko seksualnih napastovanja koja je prodrmla Hollywood se nije stigla manifestirati u obliku filmske umjetnosti kao direktan odgovor na samu situaciju i time ostaviti traga na jednoj od najvažniji nagrada u filmskoj industriji.

Istina, ranije je napomenuto kako je *Sav novac svijeta* vjerojatno jedini primjer u kojemu se vide posljedice seksualnih skandala u kojima su filmske zvijezde napastovale druge zvijezde ili „obične ljude“, no može se reći kako nije čudno što se favorit nagrade Oscar očitovao u filmu koji je vođen snažnom ženskom (anti)heroinom iz filma *Tri plakata izvan grada*. Upravo je lik Mildred Hayes koju tumači Frances McDormand time postala lice plakata protiv patrijarhalnog ugnjetavanja i pravoborac za pravdu koji ne bira sredstva da se ubojica/e njezine brutalno ubijene i silovane kćeri dovede pravdi.

Zbog policijske nekompetentnosti, Mildred uzima stvari u svoje ruke. Prvi potez je iznajmljivanje istoimenih plakata iz samog naziva filma koji prozivaju šerifa Willoughbyja koji u nekoliko mjeseci od ubojstva tinejdžerice nije korak bliže u rješavanju slučaja koji je potresao gradić Ebbing. S obzirom na to kako je Ebbing mali grad u kojemu je šerif gotovo pa vrhovni autoritet, građani ne odobravaju Mildredin postupak, posebice kad cijeli grad zna šerifovu javnu tajnu kako umire od raka. Ni činjenica da je šerifu preostalo tek nekoliko mjeseci života koje bi najradije proveo s obitelji ni kako je cijeli grad protiv nje, uključujući i njezinog sina, Mildred ne posustaje od svog nauma. U tome joj se najviše suprotstavlja rasistički policajac Dixon koji njezin križarski rat uzima osobno, posebice nakon što šerif Willoughby radije počini samoubojstvo umjesto da muči obitelj sa svojom bolešću. Čin samoubojstva je kap koja je prelila čašu i time prouzročila eskalaciju nasilja u inače mirnom gradiću. Dixon brutalno napada oglašivača koji je postavio titularne plakate te ih kasnije odlazi spaliti. Kao osvetnički čin, Mildred ide korak dalje i prouzroči požar u policijskoj postaji.

Jasno je kako je Mildred krenula u rat sama protiv svih. Ovaj slučaj je zanimljiv za promatrati iz konteksta klasičnog filma gdje su inače ženski likovi bili pasivni te podređeni muškarcima. Mildred nije podređena nikome doli svojoj misiji, potpuno nezavisna od svog muža i svih muškaraca u policijskoj postaji. Vojković (2008) navodi da "ako i kada je ženski lik uveden kao nezavisna žena, primjerice u filmovima *Psiho*, *Ptice*, *Marnie*, ona će na kraju biti "kažnjena", u doslovnom ili metaforičkom smislu, ili će se morati prilagoditi muškom liku kao u *Prozoru u dvorište*. Ženska nezavisnog implicira prelaženje konvencionalnih granica seksualnosti - preuzimanje aktivne uloge i napuštanje pasivne, tradicionalne ženske uloge." Ovdje je nužno izvršiti paralelu s tekstom *Visual Pleasure and Narrative Cinema* Laure Mulvey iz kojega proizlazi uporište i kontekst Vojkovićine teorije. Mulvey (1999) iznosi kako „tradicionalno, žena koja se nalazi u filmu posjeduje dvije funkcije: erotski objekt za likove unutar filmske priče ili kao erotski objekt za gledatelja iz publike.“ Mildred u filmu svakako nije erotski objekt koji je dan na gledanje muškim likovima.³ Ona je prijetnja s kojom se muški likovi moraju suočiti.

Gayatri Spivak u djelu *Can the Subaltern Speak* (1993) tvrdi da je u patrijarhatu u kojem većinski živimo slobodna volja ženskog subjekta vrlo upitna te da se iza svega nalazi manipulacija konstitucijom ženskog subjekta. Podčinjenost se, tvrdi Spivak (1993), pretvara u hegemoniju, gdje se prividno bez upotrebe sile pokoravaju podčinjeni (u ovom slučaju žene)

³ Jedina iznimka bi bila u liku patuljka Jamesa, no on ne promatra Mildred kao puko ostvarenje svojih erotskih želja već se prema njoj odnosi s poštovanjem.

održavajući tako sustav moći. Na kraju krajeva, Mildred ne biva kažnjena zbog toga što je zapalila policijsku postaju već taj čin rezultira pronalaskom novog suputnika u svojem križarskom pohodu. No, kao što Saša Vojković (2008) navodi, žena koja prelazi konvencionalnu granicu u više slučajeva bude dramski lik koji prelazi i granice legalnosti i moralnosti postupka, što u konačnici Mildred i čini.

Scena u kojoj ona baca molotovljeve koktele na postaju u kojoj se nalazi Dixon (bez da ona ima saznanje o tome) je ključna za film zato što u njoj to dvoje dijametralno različitih likova prolaze kroz promjenu. Kod Mildred se tako izbriše granica između pravde i osvetništva, dok sam Dixon prolazi kroz veću promjenu čitajući pismo koje mu je pokojni šerif ostavio. Shvativši da je postaju zahvatio požar, on riskira svoj život kako bi spasio dokumente vezanih za smrt mlade djevojke i time pokušao iskupiti svog šefa koji nije uspio u rješavanju zločina, jedine osobe koja je vjerovala u njega.

Dixon je uz Mildred bez ikakve sumnje najkompleksniji lik u filmu. Rasistički i pomalo prigrup policajac koji ne skriva svoje gađenje prema Afroamerikancima i koji je u gradiću poznat po brutalnom premlaćivanju istih dok istovremeno živi sa svojom posesivnom majkom svojom požrtvovnošću postaje simpatetični lik koji teži iskupljenju. Upravo je to pokrenulo lavinu negativnih komentara na temu *#BlackLivesMatter* zato što se njega nijednom u filmu izravno ne osuđuje zbog njegove rasističke prošlosti zbog koje je i poznat u filmu.

Poneki kritičari su njegov lik dočekali na nož zbog toga što ne teži iskupljenju zbog svoje rasističke prošlosti već zbog šerifa koji mu je ujedno bio i očinska figura. U *Tri plakata izvan grada*, patnja je poistovjećena s pročišćenjem. Od nas se traži da oprostimo Dixonu što je u prošlosti zgriješio iz razloga što je propatio, a ne zbog toga što se suočio sa svojim djelima iz prošlosti i zatražio oprost za sebe. Također, Alison Willmore (2017) za BuzzFeed tvrdi da je film „toliko oštar oko prikazivanja Mildredine patnje, no opet toliko labav prilikom prikazivanja uobičajenog rasizma mjesta u kojemu živi da se ovo čini kao indikativno teška pogreška to što se u filmu možemo fokusirati samo na jednu vrstu opresije.“ Njegova požrtvovnost se ne očituje jedino u sceni gdje pretrpi teške opekline pri spašavanju dokumenata o slučaju Mildredine kćeri već i u sceni kada namjerno izazove tučnjavu s mogućom ubojicom samo kako bi skupio njegov DNA.

Prije same tučnjave u lokalnu, Dixon slučajno čuje razgovor između dvije osobe od kojih se jedna hvali kako su grupno silovali a potom živu zapalili jednu tinejdžericu, zločin koji je gotovo identičan neriješenom slučaju iz Ebbinga. Upravo iz tog razloga izazove tučnjavu, u nadi kako je tajanstveni gost osoba koju oni traže.

Analiza protagonistice *Tri plakata izvan grada* ne bi bila potpuna ukoliko se ne izvrši usporedne analiza s prvom heroinom SF filmova, točnije Ellen Ripley koju je u više navrata glumila Sigourney Weaver. Weaver je vjerovala kako su „Ripleyeva vjerovanja prodrmana u trenutku kada je odjednom morala djelovati na temelju instinkta i emocije nego na temelju intelekta. Upravo to čini njezin lik feminističkom ikonom: Ripley nije snažna kao muškarac, ona je snažna kao žena“ (Cory, 2016). Spomenutu snagu dijeli i Mildred. Njih dvije nisu promatrane iz famoznog „muškog gledišta“ koji djevojke gleda kao potencijalni seksualni objekt kojima je potrebna muška ruka kako bi ih spasila od nedaća.

Istina, *Alien* i *Tri plakata izvan grada* nemaju nijednu dodirnu točku (riječ je o dva dijametralno suprotna žanra) što se tiče radnje filma, no dodirne točke se pronalaze u sjecištima linija u kojima se razvijaju likovi protagonistica. One odstupaju od stereotipnog prikaza žena, aktivne su članice društva, zbog čega ih se može nazvati muškobanjastima, što objašnjava i Vojković (2008): „Kako je aktivnost prema Freudu muška osobina, tako se i žena koja pokazuje znakove aktivnosti opisuje kao muškobanjasta. Ženska aktivnost opisuje se i kao maskulinizacija.“ U *Alien*, Ripley je ta koja spašava tim specijalaca sastavljen od pretežito *macho* muškaraca. Iznimka u toj ekipi su ona i Vasquez koja je sve suprotno od uobičajenog poimanja žena: „Nalik na muškarca, mišičava, agresivna i neustrašiva, Vasquez je odglumila stereotipnu djevojku s pištoljima: ona je „faca“ iz razloga što je više muškobanjasta nego što je ženstvena“ (Cory, 2016), dok je Ripley ipak posjeduje dozu emocionalnosti za razliku od svoje kolegice.

U slučaju *Tri plakata izvan grada*, emocija je gorivo koje potpaljuje Mildredin bijes. Zbog gubitka svoje kćeri, ona ne preza ni pred čim te u ruke uzima muški posao: „Njezini izbori nisu oni koje radi „dobra žena“ koja bi se vjerojatno povukla iz javnosti i prihvatila sudbinu svoje kćeri kao tužnu, no neizbježnu žrtvu“ (Willmore, 2017). Ove nijanse u zoni moralnog sivila čine Mildred jednim od kompleksnijih likova u recentnoj američkoj filmskoj povijesti koji pruža višestruku mogućnost detaljnijeg analiziranja, od njezine rodne uloge unutar gradića Ebbinga do psihološkog profila sastavljenog od bijesa, tuge i gorčine koji je pokreću u svakodnevnom životu.

4.2. Rodne uloge, 1950.-e i *Put oslobođenja*

Nakon Oscarima ovjenčanim filmom *Vrtlog života* koji donosi kolaps američkog sna unutar obitelji Burhnam, redatelj Sam Mendes ponovno ispituje krhkost tog istog sna na obitelji Wheeler.

Dok se radnja *Vrtloga života* odvija tijekom devedesetih godina 20. stoljeća, *Put oslobođenja* je smješten nekoliko desetljeća ranije, točnije u pedesete godine. Više je poveznica između ova dva filma, osim činjenice što ih je režirao isti redatelj, to što analiziraju ostvarenje američkog sna u naizgled idiličnom predgrađu. Oboje ispituju propast naizgled stabilne obitelji zbog krhotina unutar njihovih međuljudskih odnosa što u konačnici završava krvavim klimaksom filma.

Dok u *American Beauty*, protagonist kojeg tumači Kevin Spacey nastoji izliječiti „križu srednjih“ godina kupnjom novog automobila i unošenjem sitnih „pobuna“ u svoj naizgled idilično, no dosadni, obiteljski život, što ga u konačnici košta i života, Wheeler supružnici pate od činjenice da su mogli biti drugačiji, tj. da su mogli iskakati iz mase unutar koje su sada zarobljeni i koja ih guši. Poput *Lady Bird* koja želi nešto više od običnog života, April Wheeler je kolotečinu života željela mijenjati svojim ulogama u kazališnim predstavama, predstave koje su dočekane na nož podjednako od strane publike i kritike.

Primjer je scena „u kojoj savršeno položi kante za smeće na pločniku. Nakon što podigne pogled, ugleda podjednako savršeno posložene kante uzduž ulice. Na njezinom se licu osjeti nevjerica u trenutku kad shvaća da je njezin život postao opipljiv. Tome je podređena scena u kojoj Frank na tramvaju puši cigaretu i udiše svjež zrak dok prolazi kroz predgrađe. On je slobodan, ona je u kutiji“ (Silverstein, 2008). S druge strane, njezin suprug Frank se doima slobodnijim od nje, no također osjeća klaustrofobiju života u predgrađu nakon što je ostvario američki san u kojem se oženio za plavušu koja mu je rodila dvoje djece.

Frank od samog početka nije imao ambicije za ostvarivanje svojih snova zato što ih, kako on kaže prilikom prvog susreta s April, previše da bi znao za kojeg se uhvatiti da ga ostvari. Umjesto da pokuša pronaći ili ostvariti svoj san, on se zapošljava u istoj kompaniji kao što je njegov otac unatoč tome što je samom sebi obećao da nikad neće postati „jadnik“ poput svog oca.

Stoga, na adresi Revolutionary Road imamo dvoje supružnika koji polako pucaju po šavovima zato što ne mogu izaći iz mase koja ih guši, masa koja se u ovom slučaju manifestira kao rodna podjela uloga iz koje se ne smije bježati ako se ne želi da susjedi pomisle štogod krivo o vama. To je tako jer, kao što ističe Simone de Beauvoir (2010), još

jedna od značajnijih predstavnica feminističke teorije i kritike, „je žena uvijek bila, ako ne muškarčev rob, onda barem njegov vazal; dva spola koja nikada nisu bila jednaka; a i danas, iako se stanje mijenja, žena je i dalje teško hendikepirana.“ U filmu je prije svega važno pitanje braka, za koji Beauvoir (2010) tvrdi da je praksa u kojoj se žena komodificira i prodaje. Brak je za nju jedna od najstarijih i najtemeljnijih patrijarhalnih institucija gdje žene sigurno nikad neće biti ravnopravne muškarcima, što je vidljivo u *Putu oslobođenja*.

Upravo ta „rigidna očekivanja rodni uloga prijete sreći svim likovima u *Putu oslobođenja*, podjednako muškim i ženskim. Pritisak i stereotipi maskuliniteta nameće nesigurnost u muškarcima što vodi u lažno postavljanje među drugim likovima, manipulaciju i samo-poricanje. Ti muškarci žive život koji ne žele i okrutni su prema ženama kako bi poboljšali svoje samopoštovanje.“⁴ To je vidljivo iz scena u kojima Frank prevari suprugu s kolegicom s posla. Do te prevare nije došlo „slučajno“, već on je postepeno vrebao novu kolegicu od trenutka kad ju je ugledao.

Prvo joj je prišao na njezinom radnom mjestu, nudeći joj pomoć oko posla samo kako bi je zatim odveo na piće gdje bi je častio s par čaša koktela više. Tako je potpuno srušio njezinu „zaštitu“ čime je započeo svoj konačni napad u kojemu iznosi emotivne detalje iz svog života, posebice naglašujući činjenicu kako nikad nije htio biti poput svog oca te kako mu je upravo danas rođendan. Nakon seksualnih odnosa, Frank postaje hladan i odlazi od svoje ljubavnice. Iz ovoga je jasno čitljiv Frankov odnos prema ženama koje mu služe kao sredstvo za zabavu i rasplodivanje. Frank je ipak muškarac koji je bio u Drugom svjetskom ratu što mu služi kao podsjetnik na njegov maskulinitet. Drugi svjetski rat je još jedna poveznica koja povezuje svijet u kojemu žive Frank i April pošto je on bio katalizator mnogih promjena, a među njima se može istaknuti i promjena u radničkoj kulturi. Jonathan Rutherford (1996) u *Male Order – Unwrapping the Masculinity* ističe kako su „promjene prirode posla i remećenje radničke kulture s propadanjem proizvođačkih industrija putem uvođenjem novih tehnologija i postepenim dekvalificiranjem tradicionalnih muških poslova bile promjene koje su potkopale tradicionalni maskulinitet radničke klase.“ Nadalje, ističe kako je način da se postane uspješan muškarac bilo nužno „usvojiti vrijednosti muške superiorosti“ (Rutherford, 1996:23).

S kolegicom nije htio ništa više osim seksualne avanture, dok od svoje supruge želi da bude dobra majka koja će kuhati i prati dok on mukotrpno zarađuje za svoj posao gdje ponekad zna uzeti dio slobodnog dana kako bi mogao uživati u izvanbračnim aferama.

⁴ Revolutionary road (2018), <https://www.litcharts.com/lit/revolutionary-road/chart-board-visualization> (posjećeno: 15.5.2018.)

Izvanbračne afere ovdje djeluju kao dodatan pečat njegovoj muškoj nesigurnosti. Nezadovoljan zbog pozicije u kojoj se pronašao, Frank traži način da kroz zabavu nakratko razbije kolotečinu života i time podigne razinu sigurnosti u sebe.

Pri kraju filma, kad Frank prizna April da ju je varao ona ostaje hladna na tu činjenicu što njega dodatno pogađa ne zato što je očekivao kako će ona planuti zbog nevjere, već zbog toga što bi to potvrdilo važnost u njezinom životu, gdje on kao patrijarh obitelji djeluje kao alfa i omega, no činjenica da je April potpuno hladna prema njegovoj prevari ga izbacuje iz takta jer to potvrđuje ono čega se on i najviše plaši – nesigurnosti.

Zbog navedenih nesigurnosti najviše u ovom slučaju pate žene jer zbog nesigurnosti koje proizlaze iz muškog manjka samopoštovanja, primjerice kao što Frank živi isti život poput svog oca nakon što se zakleo da sebe neće dovesti u tu situaciju, najviše zbog toga ispašta upravo April na kojoj se odražavaju Frankovo nezadovoljstvo njegovim životom. „Obje su uloge striktno definirane od strane društva, ostavljajući malo mjesta za individualnu ekspresiju. April Wheeler se nikad nije htjela skrasiti u predgrađe pošto se više vidjela kao boema koji živi u New Yorku nego kao majku i kućanicu, no kada ponovno zatrudni, Frank je uvjerava da zadrži dijete. Za Franka, posjedovanje April kao kućanicu i majku daje potvrdu njegovoj muškosti više nego išta drugo.“⁵ Unatoč tome, ispod površine njegovog maskuliniteta i dalje tinja želja za pobunom protiv sistema koji guši njega i njegovu suprugu. April predlaže da on da otkaz kako bi zajedno s djecom otišli živjeti u Pariz gdje bi ona bila ta koja donosi kruh na stol nešto što je suprotno tradicionalno postavljenim rodnim ulogama u kojemu je muškarac taj koji prehranjuje svoju obitelj. Beauvoir (2010) tvrdi da su unaprijed pripisane ženske uloge za ženu ponižavajuće, a April radi na tome da se oslobodi toga na sve načine.

Postavlja se pitanje koje je u skladu s normalnim standardima patrijarhata – kakav je Frank muškarac ako će dopustiti ženi da zarađuje umjesto njega. Plan o Parizu pada u vodu nakon što saznaju da je April trudna. Činjenica da je April ponovno trudna s djetetom kojeg ne želi samo služiti Franku kao alat da je kontrolira. Ovdje je vidljivo kako ženske uloge nisu samo restriktivne, već one daju i muškarcima poput Franka Wheelera mogućnost da kontroliraju žene oko njih. Frank sugerira da Aprilina želja da ima život rađanja i brige za djecu zapravo perverzna želja, no ne zbog toga što on želi imati više djece već zbog toga što shvaća da trudnoća omogućava da je kontrolira. Beauvoir (2010) smatra kako kategorija

⁵ Revolutionary Road (2018) <https://www.litcharts.com/lit/revolutionary-road/chart-board-visualization> (posjećeno 15.5.2018.)

Drugosti, kojoj pripada žena u odnosu na muškarca koji je Jedno, nastaje zbog jake veze koju žena osjeća prema svom muškarcu, što je uvelike primjenjivo na odnos April i Franka.

Trudnoća također u filmu označava smrt njezinih snova čime se stvara svojevrsna inverzija same simbolike trudnoće koja inače predstavlja rađanje novog života. Kraj filma, u kojemu April počinu abortus može označavati njezin posljednji (i smrtonosni) pokušaj da spasi svoje snove. Čin abortusa koja počinu sama na svojem tijelu označava i preuzimanje kontrolu nad svojim tijelom: „Njezino tijelo i seksualnost se mogu vidjeti kao alat vlasti i sredstvo za širenje ideologije žene kao stroja za stvaranje djece. Stoga, na kraju filma, možemo reći kako April preuzima svijest o svojoj seksualnosti kroz preuzimanje kontrole nad alatom za reprodukciju: njezino tijelo. Kroz abortus, ona odbija ideju ženu kao reproduktivnog mehanizma koji služi mužu i vladi, te vraća svome tijelu njegovu autonomiju“ (Aaserød Øisang, 2012). Frank je nedugo prije što April počinu abortus optužuje kako ona to žele učiniti zato što želi živjeti u svom svijetu maštu. Ovdje se postavlja konačno pitanje - Kakav je to svijet mašte u kojemu ona želi živjeti? Taj svijet se može iščitati kao mašta za životom u kojemu nema nametnutih rodni uloga, život u kojemu se može ostvariti svoje snove bez straha od konačne propasti. Beauvoir (2010) stoga jedinu nadu za emancipaciju žene vidi upravo u jednakim pravima u radu i proizvodnji te u što manjim opterećenjima kućnim radom na koji je žena osuđena.

4.3. Propitivanje vlastitog identiteta u *Lady Bird*

Sa svojim prvim dugometražnim filmom *Lady Bird* redateljica Greta Gerwig je privukla pažnju kritike i publike. Nezavisni film o odrastanju u Sacramento, Kaliforniji je ubrzo nakon izlaska u kina postao uzdanica kao jedan od najboljih filmova 2017.godine što su mnogobrojne nagrade i nominacije potvrdile. *Lady Bird* je tako dobila nagradu Zlatni globus za najbolji film u kategoriji mjuzikla i komedije, dok je za Oscara bila nominirana u sljedećim kategorijama: najbolji film, glavna i sporedna ženska uloga, redateljica te za originalni scenarij no na kraju nije osvojila nijednu nagradu.

Priča bazirana na autobiografskim fragmentima redateljice Grete Gerwig prati Christine McPherson tijekom zadnje godine srednjoškolskog obrazovanja. Christine si dodjeljuje nadimak, tj. ime *Lady Bird* kojim želi zamijeniti svoje „dosadno“ obično ime. Samododjeljivanje novog imena je njezin prvi čin bunta unutar potrage za svojim identitetom. Ona zahtijeva da je svi zovu tim imenom, što je odmah vidljivo u prvim scenama filma u kojoj svojoj majci prigovara što je naziva Christine, a ne *Lady Bird*.

Upravo je potraga za identitetom središte filma, identitetom unutar srednje klase gdje se Christine suočava s novčanim problemima svoje obitelji u svojem nastojanju da se prikaže bogatijom nego što je. Mašta o upisivanju fakulteta u New Yorku gdje bi mogla razviti svoje umjetničke tendencije što bi joj u konačnici, sudeći prema njoj, donijelo priliku da živi životom iz snova.

Sudar sa stvarnošću se događa u trenutku kada Ladyn otac dobiva otkaz. Na taj način majka postaje osoba koja donosi kruh na stol te dolazi do svojevrsne inverzije ustaljenih patrijarhalnih pravila gdje je otac taj koji radi. Također, otac je u ovom slučaju pasivan dio obitelji, član koji se ne odupire, koji ne traži svađu, koji popušta i u konačnici, koji boluje od depresije što se u ovom slučaju može pročitati kao svojevrsni krah patrijarhata u McPhersonovoj obitelji gdje obitelj drži Marion kao matrijarha obitelji. Ona je čista suprotnost svoga muža i djece (posebice Lady Bird); energična je, djeluje agresivno, štedljiva do razine opsesivnosti, ne sakriva istinu već je iznosi bez uljepšavanja. Upravo se u odnosu između Marion i Lady stvara određena doza „antagonizma“ koji je dobro poznat između tinejdžera i njegovih roditelja.

„S krupnim planovima, njih dvije se doimaju bliskima unatoč tome što se kroz dijalog čine kako su udaljene jedna od drugog. S međusobnim poštovanjem i divljenjem, Levy postavlja Lady Bird i njezinu majku na isti nivo. Jedna nikad nije iznad druge. Njihova je veza ispunjena sukobima koji završavaju tako da jedna od njih mora otići iz sobe, no istovremeno ta veza je ispunjena čistom ljubavi jedno prema drugom“ (Lindsayk, 2018). To međusobno razumijevanje između majke i kćeri se više puta napomene tijekom filma trećim osobama, primjerice Ladyinom bivšem dečku se njezina majka ne sviđa i ima strah zbog njezine posesivnosti i povećane doze agresivnosti, no Lady ne govori ništa protiv nje, tvrdeći kako je to njezin način iskazivanja ljubavi: „Majčinska ljubav je prikazana kao potrebna brutalnost: Marion neprestano kori Lady Bird, govoreći joj o malim šansama da bude prihvaćena na željenom fakultetu na istočnoj obali zbog njezinih slabe radne etike i loših ocjena. Razumljivo je da ona usađuje u svoju kćer borbenost koja je potrebna da preživi u svijetu, snagu koju je njezina kćer, bez ikakve dvojbe, i naslijedila“ (Williams, 2018).

Iz navedenog se može povući analiza kako Lady iz svoje majke izvlači snagu da se bori za svoj put koji se suprotstavlja majčinim željama. Dok Christine želi upisati skuplje fakultete na istočnoj strani SAD (primjerice New Yorku ili pak u Maineu gdje po njezinim navodima pisci žive u kolibama usred ničega) majka Marion je suočava sa stvarnošću oko njihove financijske situacije.

Ona ustvari radi ono što je zadatak svake majke, zadržati svoje dijete da ne odluta previše u oblake, no Marion to spuštanje na zemlju čini bez ikakvog uljepšavanja, ona je kruta i gotovo ravnodušna pri iznošenju činjenica. Sukob ponajviše proizlazi iz novčane situacije prema kojoj se Marion odnosi gotovo opsesivno što je vidljivo pri samom kraju filma gdje ne želi platiti parking na aerodromu kako bi otpratila svoju kćerku na avion. U trenutku kad se predomisli, kad shvati da neće vidjeti Christine idućih nekoliko mjeseci, bude prekasno. Marion dolazi na aerodrom i vidi svog muža koji je taman otpratio njihovu kćer što joj uskraćuje mogućnost da pozdravi svoju kćer.

Lady Bird u konačnici upisuje željeni fakultet, no ovdje se postavlja pitanje je li taj izbor bio pravi izbor i ako je odlazak u New York označio ispunjenje potrage njezinog identiteta tijekom filma? Kao maturantica katoličke srednje škole u kojoj studenti nose jednake uniforme, Christine se nastoji izdvojiti iz mase svojih vršnjake. Uz novo ime koje si sama nadjene i obojeni pramen u rozo, pokušava sitnim buntovnim epizodama prouzročiti svojevrsni potres u školi kako bi je vršnjaci i učitelji primijetili.

„Tihe ekspresije Ronaničine glume otvaraju ispitivanje njezinog vlastitog identiteta. Unatoč tome što se Lady Bird čini samouvjerena u samu sebe i nepomirljiva, ona je i dalje prestrašena same sebe, onoga što bi mogla postati i toga što bi ljudi oko nje mogli reći na njezino ponašanje. Njezina crvena kosa i način odijevanja su samo maska koji je štite od činjenice da je prestrašena onoga što je čeka nakon srednje škole“ (Lindsayk, 2018). Jedini oslonac koji posjeduje u svojim fantazijama oko života koji dolazi sa završetkom srednje škole je njezina prijateljica Julie koja također gaji slične fantazije kao Lady Bird, no njenim maštarijama također majka služi kao protuteža stvarnosti. Saznajemo kako Julie živi sa samohranom majkom te kako pri samom kraju filma, odustaje od nastavka svog obrazovanja poput svoje prijateljice.

Ukoliko promotrimo poznate žanrovske odrednice teen filmova u kojima protagonisti/ce dobije ono što traže, one ovdje ostaju praznih ruku. Obiteljski odnosi na kraju filma ne budu razriješeni, ne dolazi do *deus ex machine* koja ponudi spas u zadnji čas u obliku besplatne školarine za Lady Bird. Njezina odluka da odlazi studirati na skupocjeni fakultet je dočekan na nož. Ona postaje dodatan financijski uteg svojoj obitelji koja mora podignuti kredit, njezina majka ne želi razgovarat s njom zbog odabira fakulteta.

Jedno od većih razočaranja je Christinin prvo seksualno iskustvo kojeg ona inicira što je ponovno inverzija tradicionalnih žanrovskih konvencija *teen* filmova u kojima je muškarac taj koji inicira seksualni odnos. Njezin dečko se čini nezainteresiranim za vođenje ljubavi, a

nakon samog čina, Lady saznaje kako on nije djevac kao što je ona mislila. Još jedna iluzija koju je sama nametnula svom životu se time razbija.

S druge strane, gubitak njezine nevinosti nije „simbolični neuspjeh da se angažira u životu niti s njezinom nevinošću; poput njezin kratkotrajnih veza s muškarcima, seks nije nešto oko čega ona konstruira svoj identitet, već kao nešto što se tek dogodi“ (Williams, 2018). U ovom slučaju, stvar koja se „jednostavno događa“ postaje tek jedna od nizu stvari koja ruši idiličnost života koju ona želi nametnuti svojem identitetu. Prije nego što upoznaje Kylea, prvu penetraciju u njezinu idiličnost narušava saznanje kako je Danny, njezin prvi dečko, zapravo gay.

Danny se doimao kao prototip savršenog dečka koji se mogao pronaći u *teen* filmovima. Zgodan, pametan, zanima se za kazalište i umjetnost te je poštuje kao osobu što je bilo vidljivo u sceni kada mu ona daje dopuštenje da joj dira grudi, no on to odbije jer je previše poštuje kao ženu. No ono što *Lady Bird* najviše razveseli je činjenica što Dannyjeva baka posjeduje kuću iz njezinih snova.

Plava trokatnica preko puta njezine ulice, kuća o kojoj je oduvijek maštala da će jednom živjeti ondje. „Kuća se nekoliko puta pojavi u filmu te služi kao simbolično važna lokacija, više nego što je to pravi dom od *Lady Bird*, dom u kojemu je ona provela većinu svog života. Kuća predstavlja metaforu njezine čežnje i neostvarenih snova. To simbolično ostvarenje njezinog potpuno realiziranog života (tj. onoga života kojeg ona misli da treba živjeti ako želi biti sretna) je na pješačkoj udaljenosti, no nekako se čini da je beskonačno udaljeno od njezinog svijeta“ (Krueger, 2017). Koliko god se ostvarenje tog sna da jednom bude dio te kuće činio blizu, shvaćanje kako je Danny gay razbije njezin balon od sapunice.

Kao što je navedeno, kuća simbolizira njezine težnje nečemu većemu, nešto što je naizgled veće od života njezinih roditelja. U jednom trenutku, *Lady Bird* i njezina majka odlaze u grad obavljati svoju omiljenu aktivnosti – razgledavanje kuća koje si nikad neće moći priuštiti. Tako kratkotrajno si pružaju zadovoljštinu da budu dio tog bogatog života, da se predstavljaju kao viša klasa. To je vidljivo i u Christininom prijateljstvu s Jennom koju zamjenjuje za Julie. Jenna je bogata, nosi kratke minice u školi i time izaziva autoritet, nešto što posebno Christinu zainteresira pošto se Jenna doima kao jedna od rijetkih koja posjeduje svoj individualni identitet u kolektivu.

U novom društvu sastavljenog od Jenne i Kylea koji se doimaju kao potpuna alternativa *Lady Bird*inomu životu, ona shvaća kako njihov svjetonazor ne pripada njezinoj viziji svijeta što je posebice vidljivo u sceni kada oni odbijaju otići na maturalnu zabavu. To

saznanje je još jedna činjenica u nizu ispunjenja njezinog identiteta kojeg nalazi na samom kraju filma.

Odvojena od obitelji, odvojena od prijateljice, odvojena od svog prijašnjeg života kojeg je toliko htjela odbaciti, Lady Bird se opija na studentskoj zabavi nakon što je zavede kolega. Završava na hitnoj te idućeg dana odlazi u crkvu, nešto što godinama nije podnosila, te shvaća kako je njezin identitet vezan za obitelj, koliko god siromašna i nesavršena ona bila. Na kraju filma, daleko od svojih roditelja koji su joj dali ime, Lady Bird telefonira kuće i ostavlja poruku za svoju majku prihvaćajući ime koje joj je dala pri rođenju. Istina, kraj filma na taj način služi kao dvosjekli mač prilikom tumačenja njegovog značenja što je vidljivo i iz teksta *Seven Theological Lessons from Lady Bird* u kojemu Damian J. Ference (2018) za *Dappled Things* tvrdi kako taj čin potvrđuje kako je „pravi identitet uvijek otkriven, a nikad stvoren“, čime otvara prostora za raspravu da se ljudsko biće ne može samo izgraditi već ono može samo otkriti svoje skriveno pravo ja koje tinja ispod površine. No, sudeći prema kraju filma može se protumačiti kako je identitet proces koji se nalazi u neprestanoj nadogradnji i na kojeg utječu različiti faktori, no identitet je također i proces koji posjeduje određenu bazu, točnije temelj, na kojemu se zatim vrši nadgradnja. U ovom slučaju, obitelj je ta koja služi kao kamen temeljac onoga od čega se Lady Bird razvila u potrazi za svojim identitetom.

Još uvijek živimo u društvu koje je većinom patrijarhalno. U tom kontekstu Spivak (1993) naziva žene višestruko ušutkanim subjektima jer ideološka konstrukcija rodnog pitanja i dalje održava muškarca u dominantnom položaju. Iz toga proizlaze rodni odnosi koji su asimetrični na svim razinama društva. No ipak, dolazi do polaganog razvoja i svojevrsnog oslobođenja rodnih uloga žena, što nagovještavaju protagonistice analiziranih filmova, posebice Mildred iz *Tri plakata* te Lady Bird. Priča oko roda nikako se ne može promatrati neovisno o kategorijama spola i seksualnosti, što prikazuje sljedeće poglavlje na temelju filmova *Mjesečina*, *Štakori s plaže* i *Dečki ne plaču*.

5. Tijelo i (homo)seksualni identitet

Osim pitanja rase i roda koji su prodiskutirani u prvim poglavljima rada, još je jedna društvena kategorija koja nailazi na stereotipiziranje zastupljena u prikazima popularne kulture, točnije filmografiji. Radi se o kategoriji spola i seksualnosti koja se usko veže za nju. *Mjesečina*, *Štakori s plaže* i *Dečki ne plaču* pružaju prikaz suočavanja mladih osoba sa svojim tijelom i homoseksualnim težnjama. Film *Bježi!* je prikazao fetišizaciju crnačkog tijela čime se povukla paralela na ropstvu u američkoj povijesti, gdje se na protagonista gledalo kao na roba čije će tijelo dobiti onaj tko ponudi najveću svotu novaca na aukciji. U ovom slučaju, protagonisti navedenih filmova nude više dodirnih točaka: teško stanje u obitelji, neodobravanje od drugih, nepogodno okruženje i preispitivanje odnosa prema seksualnim preferencijama i vlastitom tijelu.

Problematiziranje homoseksualnosti u mnogim svojim radovima raspravljao je Sigmund Freud. Jedan od tih radova je i *O seksualnoj teoriji/Totem i tabu*. U njemu Freud predlaže dva tipa seksualnosti- „normalnu“ seksualnost, odnosno heteroseksualnost, te „perverznu“ seksualnost, u koju spada voajerizam, fetišizam, sadizam, mazohizam. Homoseksualnost bi pripadala drugoj kategoriji jer odstupa od svega što je Freud smatrao „normalnom“ seksualnošću. Homoseksualnost je za njega inverzija i nastranost. Upravo zbog toga, protagonisti analiziranih filmova pokušavaju potisnuti svoj identitet zbog straha od osude društva.

Filmovi će se sagledati ne samo iz aspekta preispitivanja potisnutog homoseksualnog identiteta protagonista već kako se ta ista potisnutost izražava na njihova tijela. U slučaju *Štakora s plaže* te završnice *Mjesečine*, oba lika su reprezentativan primjer muškarca kakav bi on trebao biti unutar tog društva, no svojim maskulinitetom oni sakrivaju homoseksualnu žudnju. Chiron, protagonist filma *Mjesečina*, tako postaje klasičan primjerak Afroamerikanca u američkoj kinematografiji koje je navedeno ranije u radu – obrijana glava, zlatni zubi, mišićav i bavi se dilanjem droge.

Poput njega, Frankie iz *Štakora s plaže* također pozornost obraća na svoje tijelo, neprestano se promatra u ogledalu i fotografira svoje tijelo kako bi samom sebi dokazao da je muškarac te se nudi na gledanje drugim muškarcima. Vojković (2008), osvrćući se na samu vizuru muškog tijela u odnosu na osobnost, ističe kako „mišići predstavljaju paradoks: performans mišićave muškosti na filmu ukazivao je i još ukazuje na samokontrolu i disciplinu da bi se ostvarila "muškost" - mišići dokazuju koliko je rada utrošeno u muško tijelo.“ Za

razliku od njih, jedino Brandon iz *Dečki ne plaču* ne potiskuje svoj homoseksualni identitet, no poput njih, on je ponosan na svoj maskulinitet.

Simone de Beauvoir, između ostaloga je poznata i po svojoj tezi: „Ženom se ne rađa, ženom se postaje.“ Time želi reći kako je spol biološki uvjetovan, a rod društveni konstrukt. Uloga žene nije biološki određena, već ovisi o brojnim društvenim, kulturnim i povijesnim čimbenicima. Rođen u tijelu žene, Brandon sebe smatra muškarcem, a taj identitet pojačava time što se oblači i ponaša poput kauboja, tj. mitološke slike američkog maskuliniteta. Ovo se može povezati i s poznatom queer teorijom i teorijom roda Judith Butler: „Kad je u pitanju queer subjektivnost, relevantna je teza Judith Butler da je rod (baš kao i značenje) konstituiran kao performans, kao nestabilan i promjenjiv u odnosu na kontekst. Queer se odnosi na sve što se ne slaže, što je u suprotnosti s normalnim, pravovažećim dominantnim“ (Vojković, 2008).

Nužno se ovdje vratiti na rodni identitet pošto su nametnute rodne uloge razlog unutarnjih sukoba protagonista spomenutih filmova. Kao što je ranije napomenuto, dominantne su slike muškarca kao aktivnih likova te žena kao pasivnih likova. Krunoslav Lučić (2005) tvrdi: “Za razliku od muških figura, koje su stavljene u kontekst aktivnog obavljanja određene djelatnosti koju društveno vezujemo za tzv. muške djelatnosti (npr. obavljanje nekog zadatka poput piljenja drva, nošenja teških predmeta, bacanja i hvatanja, boksanja ili hrvanja), ženske su figure stavljene u kontekst u kojem do izražaja dolaze one karakteristike koje društveno vezujemo za 'žensko ponašanje', a koje ju implicitno seksualiziraju (svlačenje, ustajanje iz kreveta, polijevanje vodom između dvije žene, zavodljivo pušenje cigarete itd.).“ Stoga, ovo poglavlje istražuje unutarnji sukob između nametnutih rodni uloga, preispitivanje svoje seksualnosti te performativnost rodnog identiteta.

5.1. Homoseksualnost i maskulinitet u *Mjesečini*

Nezavisni film *Mjesečina* je postepeno privlačio pozornost kritike i javnosti nizanjem filmskih nominacija i nagrada, no najveću pozornost je privukao u trenutku dodjele Oscara za najbolji film godine, kada je najboljim filmom greškom proglašen *La La Land* samo kako bi par trenutak kasnije shvatila greška čime je nagrada otišla u ruke istinskog dobitnika 89. dodjele Oscara – *Mjesečina*. Za razliku od raskošnog *La La Land* redatelja Damiena Chazella koji je kao ljubavno pismo holivudskim mjuziklima bio favorit kritike, Oscara je ipak dobio suptilniji *Mjesečina* redatelja Barry Jenkinsa nastao prema predlošku koscenarista Tarella Alvina McCraneya na temelju njegovog dramskog teksta *In Moonlight Black Boys Look Blue*.

Značaj ovog Oscara je višestruk. Film je tako postao prvi film u povijesti Oscara u kojoj je cijela glumačka postava sačinjena od Afroamerikanaca, prvi film s LGBT tematikom koji je dobio nagradu u toj kategoriji dok je Mahershala Ali prvi glumac muslimanske vjeroispovijesti koji je dobio Oscara za najbolju mušku sporednu ulogu. Sa strane „tehničkih“ Oscara, Joi McMillon je prva Afroamerikanka koja je bila nominirana u kategoriji najbolje filmske montaže.

Sastavljen od tri fragmenta koji prate djetinjstvo, mladost i ranu odraslost, *Mjesečina* istražuje problematiku homoseksualnog identiteta s kojim se suočava afroamerički protagonist Chiron. Zbog svoje homoseksualnosti (koja se još nije „vidljivo“ manifestirala u prvom dijelu filma) Chiron osjeća kako ne pripada društvu unutar kojeg je zarobljen. Njegova majka je narkomanka, u školi ga druga djeca zadirkuju da je gay, a jedini izvor privremenih fragmenta sreća je u druženju s dilerom Juanom koji se prema dječaku postavlja kao očinska figura. Zbog situacije u kojoj se pronalazi zarobljen, Chiron se zatvara u sebe kao dijete od malo riječi, a ta čahura zatvorenosti se prebacuje u njegove tinejdžerske godine, a kasnije i u srednje dvadesete godine. Freud (1981) tvrdi da među osobama homoseksualne orijentacije postoje osobe koje prihvaćaju svoju orijentaciju smatrajući je normalnom te one koje je nastoje potisnuti. Freud ne pokušava objasniti zašto pojedine osobe iskazuju neprihvatanje vlastite seksualne orijentacije, međutim često inverziju postavlja u odnos s „normalnim“.

Upravo zbog toga što je kao dijete bio zanemarivan od svoje majke narkomanke i što su ga djeca u školi zadirkivali zbog njegove homoseksualne prirode, Chirona muči konfliktna priroda oko njegovog identiteta. Ipak, David Edelstein (2016) ističe: „No, *Mjesečina* ne pati od pretjeranog psihologiziranja, već obrađuje raznovrsne utjecaje na čovjeka u slučaju odsutnog oca te kakvog efekta mogu imati na Chironov osjećaj o sebi (samo ime evocira kentaura – polu čovjeka, polu konj) i moć kulture koja može uništiti sve manifestacije muškog senzibiliteta (pogotovo homoseksualnosti).“ Monique Wittig, jedna od utemeljiteljica lezbijskog feminizma i radikalnog feminizma općenito, rodnu teoriju povezuje sa zahtjevima homoseksualaca i napada heteronormativnost. U svome djelu *One Is Not Born a Woman* lezbijke ne kategorizira kao ženski spol, jer žena postoji kao termin koji konsolidira binaran i opozicijski odnos prema muškarcu, odnos heteroseksualnosti. U taj binaran odnos, lezbijka se ne uklapa, ona destabilizira heteroseksualnu matricu, njezine postavke mogu se primijeniti i na homoseksualnost vidljivu kod Chirona.

Kako bismo mogli dublje analizirati problematiku oko njegovog seksualnog identiteta, nužno je prvo analizirati nazive cjelina filma – *Mali (Little)*, *Chiron* i *Crni (Black)*. Zbog svoje krhke prirode i tjelesnog izrasta, u djetinjstvu je Chiron prozvan Malim. Kao česta meta

svojih vršnjaka, Mali bježi od njih i odbija ikakav sukob. Upravo ga to zbližava s lokalnim dilerom Juanom koji ga preuzme pod svoje okrilje i postaje, kao što je ranije napomenuto, očinska figura koja je prijeko potrebna u Chironovom životu: „Juan je diler droge i bez obzira na njegovu okupaciju, on prkosi stereotipu i slici koju bi mnogi držali protiv njega. U jednoj specifičnoj sceni, Juan odvodi Chirona kući nakon što se cijelu noć brinuo za njega. Kad Chironova majka ugleda Juana, ona ga brzo uzme k sebi. Ona se boji Juana, misleći kako je on opasan diler koji bi mogao biti loš utjecaj za njezinog sina. U kontekstu cijelog filma, to je daleko od istine (i ironično u krajnjem slučaju). Chironova majka propada u paklu droge i ona je potpuno nepouzdana roditeljska figura. Na drugoj strani, Juan i Teresa pružaju stabilnost koja je potrebna Chironu“ (Hunter, 2017).

No u Juanovoj sigurnoj luci, Mali shvaća kako je Juan taj koji njegovoj majci prodaje drogu čime dolazi do potresa unutar njihova odnosa. Film odlučuje preskočiti posljedice koje su nastale oko tog saznanja te uvodi drugi dio životnog triptiha u kojemu se prati Chiron u njegovim srednjoškolskim godinama.

Saznaje se kako je Juan preminuo prije nekoliko godina, no unatoč tome što je Juan mrtav i saznanju da je posrednim putem preko svojih dilera prodavao drogu njegovoj majci, Chiron nastavlja posjećivati Juanovu djevojku Teresu. Njegova majka Paula ima sve ozbiljnijih problema s drogom koju kupuje kroz prostituciju, dok ga u školi nastavljaju provocirati da je „homić“. Chiron posebno smeta školskom nasilniku Terrelu koji mu u više navrata zaprijeti fizičkim sukobom. Upravo je ovaj segment filma (naslovljen Chiron) krucijalan za razvitak Chironove problematike oko seksualnog identiteta zato što prvi put njegova homoseksualnost izlazi na vidjelu kroz interakciju s Kevinom, kolegom iz školskih klupa, s kojim podijeli prvi poljubac na plaži.

Iz odnosa s Kevinom proizlazi spomenuta problematika oko identiteta zbog činjenice što ga Kevin nakon nekoliko dana, na nagovor Terrela, napada kako bi dokazao svoju „muškost“. Ovdje Terrel samo potvrđuje stereotip crnog muškarca u Americi: „Na površini, Terrel je stereotip onoga što se očekuje od muškog Afroamerikanca koji odrasta u opasnim četvrtima Miamijske. On je personificirani maskulinitet i na dubljoj razini, on predstavlja unutarnji sukob s kojim se Chiron suočava“ (Hunter, 2017).

Činjenica da ga je upravo Kevin napao je ono što je u Chironu probudilo nemir oko prihvaćanja njegova identiteta. Scena na plaži u kojoj Chiron s Kevinom izmjenjuje svoje prvo iskustvo s drogom, prvi poljubac te prvo seksualno iskustvo u obliku masturbacije je na trenutak protagonistu pružilo uvid kako je prihvaćen od drugog, kako unutar kaosa društva koji ga okružuje može pronaći sigurnost i prihvatiti sebe kao takvog. Stoga donekle i možemo

razumjeti Chironov postupak prouzročen kao posljedica toga što ga je Kevin napao, kada drugi dan ulazi u školu i fizički nasrne na Terrela, nanijevši mu teške tjelesne povrede radi čega je Chiron isključen iz škole. Sva ta događanja potiču Chirona na preispitivanje vlastitog identiteta: „Odluka je pala za Chirona: ova četvrt te nikad neće prihvatiti kao ono što ti zbilja jesi. Kad se treba dokazati, ljudi koji te prihvaćaju onakvim kakav jesi (Kevin) će se okrenuti protiv tebe da spase vlastitu kožu. Chiron si postavlja teško pitanje: ako me moj dom neće prihvatiti, postoji li igdje mjesto koje će me prihvatiti?“ (Hunter, 2017).

Izbacivanje iz škole i odlazak u policijskim kolama su započele Chironovu „reinkarnaciju“ u Juana. U trećem dijelu filma koji prati starijeg Chirona, protagonist djeluje gotovo neprepoznatljivo. Njegovom se krhkom izdanju iz mladosti i adolescencije suprotstavlja muževno izdanje odraslog Chirona koji imitira očinski autoritet u svom životu. Poput svog idola, Chiron se bavi prodajom droge te vozi isti auto kao Juan. Imenovanjem treće cjeline filma *Crni (Black)* daje na važnosti činjenici da se Chiron ponaša kao tipični Afroamerikanac iz perspektive bijelaca. Kriminalac je, sluša rap glazbu, nastoji da svojim izgledom djeluje opako i slično.

No Crni označava i nadimak iz djetinjstva, nadimak koji mu je dodijelio Kevin. Uz majku Paulu, Kevin je jedini lik koji se proteže kroz sva tri fragmenta. On igra ključnu ulogu u razvijanju Chironovog seksualnog identiteta, dramski lik koji je već u prvom segmentu pokazivao težnje da se između njih razvije ljubav što je u konačnici eskaliralo u sceni na plaži gdje. Ono što je bitno primijetiti da se i Kevinov identitet razvijao u drugačijem smjeru.

Od adolescenta koji skriva svoj homoseksualni, točnije biseksualni identitet, Kevin je bivši zarobljenik koji ima dijete s djevojkom iz škole i koji radi kao kuhar u blagovaonici. Nužno je primijetiti kako je Kevin Kubanac poput Juana što povlači za sobom pitanje ako je upravo pitanje njegova etničkog podrijetla razlog zašto Chiron osjeća toliku privlačnost prema njemu.

Treći fragment filma je ujedno i najsuptilniji. Fokus nije postavljen na dramsku akciju (bježanje i sukob s nasilnicima, sukob s majkom narkomankom i slično) već je većinski postavljen na interakciju između dvoje likova s potisnutom prošlošću. Dok je Kevin slobodniji oko svojeg pitanja seksualnosti, muči ga događaj u kojemu je nudio protagonistu kako bi spasio svoj muški obraz, Chiron se konačno suočava s potisnutom seksualnošću.

Na Kevinovo pitanje „tko je on“, on priznaje kako ni sam ne zna tko je ni što je on. Scena u blagovaonici vuče dodatnu paralelu na scenu ranije u filmu gdje Juan prvi put odvodi Chirona nakon što ga pronade kako se skriva od nasilnika. Scena s Juanom u blagovaonici označava početak sigurnosti, dolazak očinskog autoriteta za njega, dok scena na sličnoj

lokaciji s Kevinom označava početak stabilizacije Chironovog identiteta. Film proučava razvoj identiteta koji ovisi o mnogobrojnim faktorima: „*Mjesečina* je film o maskulinitetu, o ranama i krizama koje se mogu pronaći u svim seksualnim identitetima, ali pod uvjetom pozadine vezane za rasu ili klasu. (...) Za mnoge muškarce, odrastanje je potraga za načinima na kojima se može riješiti tuga, da je se anestezira putem bijesa. *Mjesečina* pronalazi način i pretvara ga u sreću“ (Bradshaw, 2017).

Chiron ponudi Kevinu prijevoz kući u svom auto što je još jedna paralela s ranijom scenom u filmu gdje je Kevin taj koji odveze svog prijatelja kući. Pri dolasku u Kevinov stan koji se nalazi u blizinu plaža gdje zvuk valova vraća sjećanja na noć koju su proveli zajedno, Kevin se kroz razgovor nastavlja obračunavati s maskom lažnog maskuliniteta kojeg je Chiron navukao na sebe. Njegova fasada maskuliniteta se raspada, te konačno priznaje kako je Kevin jedina osoba koja ga je u životu dodirnula, jedina osoba čiji je dodir nešto vrijedio za njega. Na taj način se može ustvrditi kako je kraj filma objedinio tri razjedinjena identiteta u cjelinu, od plahog „Malog“ do muškog „Crnca“.

Butler je u radu *Nevolje s rodom* dotaknula Freudeovu analizu homoseksualnosti i istaknula kako „Freud želi reći da dječak mora izabrati ne samo među objektima izbora, nego među dvjema spolnim dispozicijama, muškom i ženskom. To što dječak obično izabire heteroseksualnost bilo bi, dakle, rezultat ne straha od kastracije koju bi izvršio otac, nego straha od kastracije – to jest, straha od ‚feminizacije‘, koja se u heteroseksualnim kulturama povezuje s muškom homoseksualnošću“ (Butler, 2000:68). Protagonisti analiziranih filmova ipak su „odabrali“ homoseksualnost (u slučaju Brandona iz *Dečki ne plaču* i transrodnost) makar to značilo vječnu borbu unutar samih sebe i ne prihvatanje onoga što jesu.

5.2. Adolescencija i potiskivanje seksualnog identiteta u *Štakorima s plaže*

Jedna od boljih *indie* drama iz 2017. godine je zasigurno *Štakori s plaže* redateljice Elize Hittman u kojoj prikazuje seksualno buđenje mladog Frankiea pod neonskim svjetlima Coney Islanda. Film ne sadrži čvrstu narativnu nit koji prati određenu radnju već djeluje kao fragment iz života mladića koji dane provodi gubeći se u beskrajnom zabavnom parku gdje luta sa svojim prijateljima u potrazi za travom. Jednom kad se vrati u (ne)udobnost svoje kuće u kojoj živi s majkom, sestrom i ocem koji umire od raka, Frankie provodi noć na društvenim mrežama specijaliziranim za homoseksualce kako bi ondje pronašao ljubavnika na jednu noć. Film koji posjeduje naizgled jednostavnu priču pruža duboki uvid u karakterizaciju mladića koji je nesiguran u svoju homoseksualnost.

Frankiea stoga možemo usporediti s Chironom iz trećeg segmenta *Mjesečine*. Frankie izgleda muževno, svoj stil temelji na stilu kojeg nose i njegovi prijatelji. Šilterice, kratko ošišana kosa koja graniči sa ćelavošću i široke potkošulje koje nose umjesto majica. Time daje na viđenje svijetu kako je on pravi muškarac dok se unutar njega odvija borba oko prihvaćanja svog homoseksualnog identiteta. Poput Chirona koji kao „Black“ reinkarnira maskulinitet očinskog autoriteta kao svoju fasadu, Frankie uzor pronalazi u svom muškom društvu pošto ne može pronaći uporište u stvarnom očinskom autoritetu. Ekshibicionizam djeluje kao eskapizam stvarnog stanja njegova života, "a to je da se zdravstveno stanje njegovog oca svakog dana pogoršava i samo je pitanje dana kada će preminuti na svom krevetu u dnevnom boravku. Frankiejev ekshibicionizam nestaje pred patrijarhalnom figurom, a emocije izviru. Posebno je zanimljivo promatrati kako figure Frankiejeve seksualne mašte nedvojbeno podsjećaju na njegovog oca“ (Fatić, 2017).

Također, obojica zbog društva koji ih okružuje moraju sakrivati, a time i potiskivati, svoj homoseksualni identitet u strahu od mogućih reakcija. Na samom početku filma Frankie upoznaje djevojku Simone koja pokazuje interes za razvijanje ljubavne veze s *macho* muškarcem kakvim se on predstavlja, dok Frankie u početku ne pokazuje nikakav interes prema njoj što eskalira u sceni kad je u nemogućnosti voditi ljubav s njom iz razloga što ga ne zanimaju djevojke. Jedini razlog zašto s njom nastavlja vezu je taj da je koristi kao fasadu *macho* heteroseksualnog muškarca.

To je dodatna veza koju možemo (donekle) povezati s *Mjesečinom*, no ovoga puta s likom Kevina koji unatoč svojoj homoseksualnosti, ima dijete s bivšom ženom. No, dok film *Mjesečina* nije potpuno osvijetlio situaciju vezano za Kevinov seksualni identitet (ne zna se ako je biseksualne ili homoseksualne orijentacije) čini se kako Frankie kroz film razvija svoj homoseksualni identitet unatoč svojoj nesigurnosti.

Na druženjima sa starijim muškarcima koja se sastoje od seksualnih činova i pušenja marihuane, Frankie svojim ljubavnicima konstanto odgovara kako nije siguran što točno želi i koji je njegov tip muškaraca. On odlazi sa starijim muškarcima jer je uvjeren kako oni ne poznaju nikoga od njegovih prijatelja. Nužno je ovdje napomenuti tehničko rješenje za kojima redateljica poseže pri predstavljanju Frankijevih (seksualnih) druženja s muškarcima. Tijekom scena koje se odvijaju u noćnim satima, kada se Frankie upušta u seksualne odnose s drugim muškarcima ili dok vodi razgovore s njima preko društvenih mreža, on je stalno zamračen što označava njegovu zatvorenost. Zbog kamere koja zumira Frankijevo lice, Louvart stvara ugođaj kao da se Frankie nalazi zarobljen u „ormaru.“

Na ovaj način redateljica stvara i osjećaj klaustrofobije u kojemu Frankie živi. Kontrast tim scenama su scene tijekom dana na plaži gdje se koriste široki kutovi kako bi se opisala Frankieva sloboda i nesputanost dok se ponaša jednako poput svojih prijatelja, no na kraju krajeva, u toj slobodi ne može potpuno uživati dok ne razbije omeđeni prostor koji ga naizgled sputava u trenucima kad bi se trebao osjećati najslobodnije: „Ekshibicionizam postaje intimno eksperimentiranje s vlastitim tijelom dok “lov” noću nosi drugu konotaciju. Potraga glavnog lika za muškarcem pokazuje veću dozu predanosti, odvija se gotovo ritualno, a u sebi skriva predatorsku crtu. Frankie skrivajući se u dubokom mraku lista razgovore, daje priliku drugim muškarcima da se pojave na kameri, pokažu svoje kvalitete prije nego se odluči za svoj plijen“ (Fatić, 2017).

Richard Brody (2017) za *New Yorker* navodi kako Frankie živi u društvu unutar kojega se čini gotovo pa nemoguće razvijati po svojim željama, kako se uvijek treba prilagođavati standardnom obrascu heteroseksualnog muškarca koji ima djevojku s kojom će jednom osnovati obitelj. Upravo činjenica da on nema s kime pričati ga vodi u seksualne eskapada putem kojih nastoji uprazniti osjećaj homoseksualne samoće.

To je vidljivo iz dva slučaja: društvo i djevojka. U svom društvu, Frankie primjećuje kako njegovi prijatelji posjeduju visoku dozu homofobije te se unutar tog okruženja javlja strah da se javno deklarira kao homoseksualac. U drugom slučaju, njegova djevojka tvrdi kako je sasvim normalno vidjeti da se dvije djevojke ljube, dok je s druge strane sasvim neprirodno vidjeti dva muškarca kako izmjenjuju nježnosti. Nužno je napomenuti i treći aspekt koji pojačava Frankiejevu homoseksualnu samoću. Njegova majka je suočena s posljedicama koje je njezin muž ostavio nakon prijevremene smrti dok njezina kćer postepeno otkriva svoju seksualnost. I Frankie, kao i Chiron strahuje od osude o kojoj je govorio Freud (1981).

Stoga nije čudo što Frankie traži kratkotrajno olakšanje duše kroz susrete s muškarcima koje pronade preko interneta: „Muškarce koje upoznaje za seksualne odnose na usamljenim mjestima također nisu njegovi prijatelji – njihova intima je fizička, ali potpuno bezlična i bez ikakve emocije. Zbog toga, nepodudaranje njihove fizičke intime s emocionalnom anonimnošću, odvajanje seksa i emocije, je ugrađeno u samu priču. Frankiejev osjećaj seksualnog samo-otkrivenja, njegovog postupnog javljanja svijesti i priznanja svojih želja, je odrezano od ikakve mogućnosti emocionalnog rasta i senzibiliteta. Naprotiv, Frankie se postupno otuđuje od svake osobe u svom životu koja bi mu mogla pružiti ikakav komfor ili podršku“ (Brody, 2017). Jedan od ključnih trenutaka je scena u kojoj Frankie polovično priznaje svojim prijateljima o tajnom životu kojeg vodi. Svoju skrivenu žudnju Frankie

snižava za prijatelje na razinu prostitucije, gdje on ne odlazi na seksualne eskapade kojih, kako kaže svojim prijateljima, ni ne bude iz razloga što on nije „homić“ već im samo pruža društvo da u zamjenu dobije gram marihuane. To ponovno povlači paralelu s prijašnjim navodom kako Frankie nema nikoga s kojim bi se mogao savjetovati oko svog seksualnog buđenja. Umjesto da s muškarcima koje susreće razvije intimniji odnos, on ih iskoriste da nakratko ispune osjećaj ispraznosti.

Istina, može se ovdje napomenuti kako je protagonist još uvijek mladi čovjek koji se traži što je u konačnici i jedna od točaka vodilja filma, pokušaj pronalaska samog sebe, no čini se kako je redateljica prikazuje slučaj koji se doima potpuno izgubljenim i razapetim između više strana. Njegova majka se doima kao jedina osoba koja bi mu mogla pružiti utočište što se vidi iz scena u kojima pokušava uspostaviti odnos s Frankiem te u trenutku kad tjera njegove prijatelje van kuće iz razloga što shvaća da će oni svojim djelovanjem uništiti njezinog sina.

Frankie odbija ikakvu njezinu pomoć u kojemu ona sa svojim sinom želi porazgovarati oko situacije u kojoj se pronašla njihova obitelj. U više navrata za svoje prijatelje kaže kako oni nisu njegovi prijatelji što se može analizirati na način da on taj krug *macho* muškaraca više smatra svojom obitelji nego svoju majku i sestru. To je vidljivo na primjeru kada polako odškrine vrata svog tajnog života, no ta vrata ipak odluči zadržati zatvorena kad primijeti njihovu reakciju. On ne želi biti izbačen iz njihovog društva, on želi nastaviti biti dio njega iz razloga što oni pružaju stabilnost njegove fasade iza koje se osjeća sigurno, iza koje nije ogoljen, kako tjelesno tako i emotivno, kao sa svojim starijim muškim ljubavnicima. Kao što je konačno mogao „izaći iz ormara“ pred svojim prijateljima, tako je pri kraju filma prokockao jedinu mogućnost za potencijalnu stabilnu vezu s muškarcem kojeg je pronašao preko interneta.

Zadnji muškarac kojeg kontaktira tijekom filma je mladić tek nešto stariji od protagonista koji se doima zainteresiranim za nešto više od seksualnih odnosa za jednu noć. Upravo to predstavlja raskrnicu na kojoj se Frankie pronađe. Nastaviti s prihvaćanjem svog homoseksualnog identiteta ili ostati u lažnoj *status quo* zoni sa svojim homofobnim prijateljima. Klimaks filma dolazi u kadru kada Frankie odvlači mladića na plažu gdje je inače imao intimne odnose s muškarcima, te se bori sa svojom seksualnošću dok ga mladić želi poljubiti iz razloga što se u tom trenutku unutar njega odvija sukob između dvije strane, ona koja želi na slobodu i ona koja želi nastaviti *status quo*. Odbija se prepustiti strastima i zbog činjenice što bi se njegovi prijatelji trebali pojaviti da ukradu narkotike od mladića što se u konačnici i zbiva.

Frankie na taj način popušta pod pritiskom svoje grupe prijatelja te odlučuje nastaviti skrivati svoj homoseksualni identitet od drugih u strahu za svoj život nakon što ugleda kako se njegovi prijatelji ponašaju prema mladiću koji nakon udara pada u more i nestaje. Nerazriješeno stanje mladićeve sudbine u kombinaciji sa zadnjim kadrom filma u kojemu protagonist odlazi na mjesto nesreće nosi simbolično značenje. Ondje je dobio uvid u pravo lice svojih prijatelja, dok nerazriješena mladićeve sudbine istovremeno označava nerazriješen sukob unutar Frankieja.

Michael Foucault u djelu *Povijest seksualnosti*, za seksualnost kaže, kao i de Beauvoir za rod, da je konstrukt i ovisi isključivo o pojedincu i odnosa prema njemu samom. Taj odnos zahvaćen je odnosima znanja i odnosima moći. Mladići iz dosad analiziranih filmova reprezentativni su pojedinci koji pokazuju kako je seksualnost fluidna kategorija, a Brandon iz *Dečki ne plaču* to potvrđuje jer se kod njega kategorije roda i spola dodatno isprepleću-Brandon je muškarac rođen u tijelu žene.

5.3. „Muško“ tijelo u *Dečki ne plaču*

Nešto više od petnaest godina prije nego što je *Mjesečina* pokupila Oscara za najbolji film i time postao prvi nagrađivani film koji se bavi LGBT tematikom, glumica Hillary Swank je privukla pažnju filmskog svijeta s ulogom u filmu *Dečki ne plaču* u kojemu je tumačila ulogu transseksualne Teene Brandon/Brandona Teena, muškarca zarobljenog u ženskom tijelu, ulogu za koju je i nagrađena Oscarom za najbolju žensku ulogu. Film je režirala Kimberly Peirce, otvorena lezbijka koja je na ekran dovela istinitu i mučnu priču o zadnjim danima kratkog života Brandona Teena. Dok su prijašnje uloge transrodnih osoba većinski bile rezervirane za psihopate i ubojice (primjerice *Kad jaganjci utihnu*), Peirce je uz pomoć Hillary Swank oživjela tragičnu junakinju filma kojoj je možda po prvi put u filmskoj industriji pružan humaniji pristup transrodnim osobama.

Sam početak filma pruža scenu u kojoj se Brandon razlikuje od ostalih „djevojaka“ čime se vrši subverzija ustaljenih tropa *teen* filmova (posebice komedija) u kojoj djevojke stavljaju čarape u svoj grudnjak kako bi se njihove grudi doimale veće, dok Brandon čarape stavlja u međunožje kako bi stvorio prividnost svoje muškosti. Kako bi pojačao dojam maskuliniteta, Brandon se oblači kao kauboj čija simbolika, stvorenog putem vestern filmova, označava pravog muškarca: „U vesternima, bijeli muškarac predstavlja američku sudbinu. On nema imena i može se pronaći u svakom čovjeku, on je simbol za stvarnu ili željenu hrabrost, nezavisnost i trijumf običnog Amerikanca“ (Kord i Krimmer, 2011).

Brandon odlazi u bar gdje upoznaje djevojku zbog koje upada u tučnjavu. Sam čin tučnjave je odlika muškog identiteta, tj. hegemonijskog maskuliniteta. Hegemonijski maskulinitet je "kulturno idealizirana forma muškog karaktera" u kojoj muškarci putem nasilja žele dokazati svoju nadmoć u rješavanju problema i iskazivanju dominacije i snage. To su "fundamentalne karakteristike asocirane s muškim (maskulitetnim) identitetom" (Grozelle, 2014) u kojima muškarac, prema Connell i Messerschmidt (2005), „čini upravo one stvari stvari koje njegova okolina smatra odrazom maskuliniteta: divljanje, pravljenje važnim, pijana vožnja, ulaženje u tučnjave i branjenje svog prestiža.“

Upravo to Brandon i čini, on brani svoju čast i curu koju pokušava zavesti za šankom, čime upada u tučnjavu s drugim muškarcem koji se također bori da pridobije naklonost cure koja ne želi imati posla s njim. Scena tučnjave pokreće domino efekt u kojemu se Brandon prijateljuje s Candance (djevojku koju je želio osvojiti) i Johnom (koji joj se pridružuje u tučnjavi) te zajedno s njima odlazi u Falls City gdje upoznaje ostatak njihove družine, uključujući Lanu, Johnovu djevojku u koju se protagonist zaljubi te Toma, Johnovog prijatelja s tendencijom k samoranjavanju. Upravo se između Lane, Brendana i Franka stvara smrtonosni ljubavni trokut koji će s krajem filma krvavo skončati.

Uz Brendana, Tom i John su također predstavnici hegemonijskog maskuliniteta, no za razliku od protagonista koji po njima nije pravi muškarac, već lažnjak, oni su time i predstavnici „istinskog“ hegemonijskog maskuliniteta koji za sobom vuče činjenicu kako su „heteroseksualnost i homofobija su kamen temeljac hegemonijskog maskuliniteta i ikakvog razumijevanja njegove prirode i značenja je predviđeno od strane feminističkog uvida kako je generalno veza između muškarca i žene opresivna“ (Donaldson, 1993) gdje je muškarac taj koji je opresivan. Dok se Brandona smatra lezbijkom, on sebe ne vidi u tom svjetlu. On je muškarac kojeg zanimaju žene i koji ne osjeća nikakvu seksualnu privlačnost prema muškarcima. Ne potiskuje svoj maskulinitet u ženskom tijelu, već ga otkriva što sa sobom poteže pitanje skriva li svoju žensku stranu ili ne?

Ovdje se može ustanoviti kako Brandon ne otkriva svoju pozadinu kao osobe rođene sa ženskim spolnim organima iz razloga što on sebe, kao što je napomenuto, smatra muškarcem. Njegov ga bratić, kod kojeg često zna prespavati pri bijegu od zakona ili u slučaju scene s početka filma, od ljutitog brata s čijom sestrom je Brandon spavao, uvjerava da treba ljudima priznati svoj pravi identitet, no o tome Brandon ne želi čuti pošto on sebe smatra muškarcem i to je jedino što drugi trebaju znati. Kad prizna svom bratiću da je upoznao djevojku iz Falls Citya, bratić ga ponovno moli da Lani kaže istinu jer to moglo završiti kobno iz razloga što je njezin grad poznat po tome što vješaju homoseksualce. Rachel

Swan u tekstu *Boys don't cry* (2001) nudi savršen portret grada u kojemu se odvija radnja filma, kao mikrokozmos hegemonijskog maskulinitet kojem se Brendan želi odjenuti: „Falls City, Nebraska, je Pandorina kutije u kojoj ljudi propadaju od otrova alkohola i incesta, gdje je starinski seksizam uporište za ljudsku interakciju i gdje su žene pasivne, a muškarci borci.“

Upravo se u njemu razvija sama okosnica filma, ljubavni odnos između Brandona i Lane. Poput ostalih likova koje upoznaje iz Falls Citya, ni Lana ne zna za Brandonovu skrivenu tajnu. U trenutku kad njih dvoje prvi put vode ljubav, primjećuje se kako Brandon drži Lanu podalje od njegovog međunožja kako slučajno ne bi otkrila njegovu tajnu, te skriva njezin pogled od toga kako također ne bi saznala kako na mjesto penisa koristi seksualno pomagalo. No Lana ipak primjećuje kako je nešto čudno kad prilikom odnosa krajičkom oka uhvati pogled u Brandonov dekolte kojim on pokušava sakriti svoju žensku stranu.

S obzirom kako Brandon bježi od zakona zbog počinjenih prekršaja prije početka filma, prije kulminacije veze s Lanom uhićuju ga zbog krađe automobila što pokrene lančanu reakciju u kojoj se otkriva njegov skriveni identitet. Identitet prva otkriva Candance koja potom s tom informacijom odlazi do Lane. Lana se suočava s Brendanom u ženskom zatvoru gdje joj on konačno priznaje istinu koju njegova djevojka prihvaća te ga izbavlja iz zatvora kako bi zajedno pobjegli.

U međuvremenu, istinu saznaje ostatak njihove ekipe što posebno razbjesci Johna koji je Lanin bivši dečko, te tjeraju Brendona da pokaže svoje pravo lice. Nakon što odbije, John i Tom ga napadaju i skidaju mu hlače kako bi pokazali ostatku ekipe da je on cijelo vrijeme lažnjak koji pokušava iskvariti njihovo društvo.

Redateljica u ovom slučaju stvara kronološki rez u scenama, te odlazi nekoliko dana u budućnost gdje Brandon šerifu (koji posjeduje izraženu dozu homofobije i nerazumijevanja prema transrodnim osobama) izlaže slijed događaja koji se dogodio nakon scene u kupaonici koja je otkrila da je Brandon ustvari Teena. John i Tom je napadaju, odvlače u automobil te je odvezu u napuštenu tvornicu gdje je brutalno premlaćuju i siluju jedan za drugim, prijeteći joj kako će je zauvijek ušutkati ukoliko se usudi nekome reći o ovome što se dogodilo.

Ono što čini tu situaciju mučnijom je činjenica da oni nju kažnjavaju na taj način jer se predstavljala kao muško i jer je imala homoseksualne odnose te nakon samog čina silovanja se prema njoj ponašaju kao da se ništa ozbiljno nije dogodilo te tvrde kako je to bilo nužno ukoliko želi nastaviti biti dio njihove ekipe. Mellisa Rigney (2003) tvrdi kako je „žensko tijelo mjesto koje mora biti istovremeno kontrolirano i pitomo. Ženski maskulinitet je znak tijela koje se opire i kojeg se iščitava kao devijantno, transgresivno i subjektom nad kojim treba biti veća kontrola i cenzura.“ Upravo je to razlog njihova kažnjavanja Brandona, tj. Teene. Ona je

pružala otpor svojim ženskim maskulinitetom koji nastoji imitirati njihov istinski muški maskulinitet. „Brandon posjeduje vaginu pa je stoga Brandon žena. Tom i John penetriraju u njegovu vaginu te putem toga reafirmiraju sebe kao muškarce“ (Swan, 2001).

Nakon što ga odvedu natrag u kuću iz kojeg su ga odveli, Brandon bježi kroz prozor te se nekoliko dana sakriva kod prijateljice Candance. Za njezinu lokaciju znaju samo Candance kod koje spava, Lana koja joj dolazi u posjetu te njezina majka koja u konačnici otkriva Brendonovu lokaciju Johnu i Tomu koji odlaze k Candance kako bi „ušutkali“ Brendona jer ih je prijavio policiji. Situacija ubrzo eskalira, te John i Tom ubijaju Brandona i Candance ispred očiju njezinog djeteta. Tom pokuša upucati i Lanu, ali John ga zaustavlja te pobjegnu.

Brendonova smrt označava prekretnicu u odnosu zločina prema transrodnim i homoseksualnim osobama. Činjenica da je film jedan od prvih koji uprizoruje transrodne osobe kao ljude od krvi i mesa bez da ih demonizira i pretvara u antagoniste filma kroz prizmu neorealističkog stila, gdje redateljica koristi slabo osvjetljenje kako bi naglasila komornu atmosferu njihovih života, pruža uvid u zadnje živote transrodne osoba koja je skončala kao žrtva zločina mržnje.

Nasilni zločini iz mržnje počinjeni protiv LGBTQ zajednice su posebno brutalni. Poput ubojstva Brandona Teena, koji je uz to što je upucan, bio također nekoliko puta izbodena nožem, žrtve homofobnih zločina iz mržnje su većinom mete agresivnih ubojstava. Primjeri tih agresija su ubojstva transrodnih osoba koje čine muškarci, a mogu se vidjeti u slučajevima Rite Hester i Barrete Williams. Rita Hester je 1998. nastradala jer je bila transrodna osoba (žena u muškom tijelu) tako da su je počinitelji dvadeset puta izboli nožem u njezinom stanu, dok je 1999. godine Barreta Williams također mučena i ubijena. Počinitelji su je zavezali, premlatili i upucali šesnaest puta.

Poput Barrete Williams i Rite Hester i naslovna junakinja filma *Dečki ne plaču je* platila životom zbog performativnosti roda te zbog načina života u kojemu su htjele iskoristi svoje pravo da performativnost roda odvedu izvan komfor zone homofobnih društva. Smrt protagonistice pokazuje kako je „neuroza naše kulture vezana za simetriju između roda i spola te kako u konačnosti zahtijeva da Brandon bude kastriran i repositioniran u ženskom tijelu“ (Swan, 2001). Brandon nije samo ubijen, već je njegov identitet činom silovanja ponižen i sveden na bezvrijednost. Time se daje do znanja da u njegovom društvu žensko tijelo nije ništa drugo nego element putem kojeg se upražnjuju seksualni nagoni. Svojom režijom, Kimberly Pierce je s filmom *Dečki ne plaču* postavila zrcalo ispred društva i time reflektiralo stanje tog istog društva koje je ignoriralo da se među njima nalazi zločin mržnje. Ignorirajući

problem, društvo je na taj način neposredno diskriminiralo transrodne osobe koje su potom pale kao žrtve.

6. Zaključak

Hollywood se oduvijek prilagođavao suvremenim zbivanjima, te stoga ne čudi što u zadnjih nekoliko godina američka kinematografija usvaja aktualne trendove koji tresu njihovu, no i svjetsku, društvenu, političku i socijalnu sferu. Kako je snimanje filma dugotrajan proces koji ponekad zna potrajati više godina, nije čudno što Hollywood nije odmah „odgovorio“ na *#BlackLivesMatter* proteste koji su potresli njihovu zemlju.

No, kroz kombinaciju *#OscarsSoWhite* kontroverze i *#BlackLivesMatter* pokreta, Hollywood se ubrzo adaptirao na zahtjeve publike što je vidljivo po nominacijama za tu prestižnu filmsku nagradu unutar čijih se kategorija povećao broj afroameričkih glumaca i filmaša, dok je broj ostalih etničkih manjina ostao podjednako malen. Dakako, ove reakcije se mogu smatrati kao službena slika trenutnog *mainstream* filmskog svijeta koji reflektira tek površinu američke filmske industrije.

No čak i na toj površini može se primijetiti kako problematika s etničkim, seksualnim i rodnim identitetima ključa ispod nje kao odgovor na suvremena zbivanja u društvu. Stoga nije neobično što se sve više filmaša odlučuje pozabaviti s navedenim problematikama koje kroz kvalitetan scenarij, dobru režiju i glumu prenesu na veliki ekran. Tako, kada je problematika prebačena na veliki ekran, publika se može poistovjetiti sa svojim junacima te u njima pronaći snagu i saznanje kako u tome nisu sami.

Analizirani filmovi pružaju svojevrsan reprezentativan uzorak spomenutog unutarnjeg sukoba identiteta koji je tijekom godina/desetljeća života filmskih protagonista polako vodio prema klimaksu i koji je, u konačnici, eskalirao na samu površinu i tako dan nama na gledanje. Iz tog razloga su izabrani filmovi koji su mogli pružiti širok raspon emocija, pa čak i dijametralno suprotne osjećaje ili način nošenja sa svojim sukobom.

Kako bi se to moglo lakše usporediti, izabrani filmovi također pružaju uvid u američku povijest i njezino suvremeno stanje kako bi pružile dodatne nijanse u razumijevanju spomenute tematike, stvarajući time kontrast između prošlosti i sadašnjosti te kako su se unutarnji i vanjski sukobi identiteta mijenjali tijekom povijesti, tj. koliko je zapravo malo društvo zakoračilo prema progresivnosti od kraja Drugog svjetskog rata do danas, tj. kako se zapravo nije puno toga ni promijenilo u ponekim međuljudskim odnosima.

Na taj način analizirani filmovi u kategoriji rasnog identiteta (*Bježi!*, *Mudbound* i *Dragi bijelci*) daju pregled suvremene povijesti rasizma i odnosa dominantne bjelačke kulture prema afroameričkoj kulturi. *Bježi!* pruža pogled na rasizam s liberalnog spektra dok

Mudbound pruža pogled s konzervativne strane, a protagonisti filma *Dragi bijelci* su se pronašli između ta dva spektra, mjestu gdje se liberali nastoje opravdati za prošlost svojih predaka te također žele svima dati do znanja kako su puni razumijevanja i poštovanja prema svojim afroameričkim kolegama čime zapravo stvaraju kontraefekt. Analizirani filmovi pokazuju da su neka pitanja u kategoriji rase otvorena već više od pola stoljeća te još i danas sadržavaju urgentnost i snagu.

Rodni identitet je također prešao dug put od kraja Drugog svjetskog rata do današnjeg stanja. Ako usporedimo protagonistice April iz *Puti oslobođenja* i Mildred iz *Tri plakata izvan grada*, uviđamo kako su ove dvije majke dijametralna suprotnost jedna drugoj što se tiče „obavljanja“ rodni uloga. Dok April sanja o tome da bude aktivna, da je ona ta koja zarađuje za kruh u patrijarhalnom društvu dok zajedno s mužem i djecom žive u Parizu, daleko od dosadnog života u predgrađu, Mildred je žena od akcije. Brza na jeziku, snažna u fizičkom i psihičkom smislu, odlučna te se bez ikakvih ustručavanja suprotstavlja muškarcima bez obzira bio to njezin bivši muž, doktor ili policajci. Iz njihovog ponašanja se može iščitati razvoj rodni uloga tijekom posljednjih 70 godina. Unatoč razvoju i svojevrsnom oslobođenju rodni uloga žena (i dalje je dominantno mišljenje kako žena treba obavljati određene uloge u društvu) Mildred je devijacija te uloge, jer ona prelazi granice zakona i morala kako bi istjerala kaznu.

Pravi razvoj rodni uloga se može iščitati iz *Lady Bird*. Ranije u tekstu je analizirana njezina potraga za identitetom, no ovdje zapravo možemo April i Mildred suprotstaviti Birdienu majku Marion koja predstavlja pravi korak u progresivnosti rodni uloga američke srednje klase. Marion je ta koja zarađuje za kruh nakon što muž ostane bez posla, ona je aktivni član obitelji koji djeluje kao svojevrsni žandar mladoj Lady za razliku od svog muža koji je pasivan i koji boluje od depresije. Njezin lik je izgrađen izvan kalupa „tipične ženske domaćice“ te predstavlja svojevrsni reprezentativan primjerak suvremene žene i rodne uloge koja ona obavlja, dok njezina kćerka vodi bitku sa svojim identitetom, nastojeći postati snažna osoba poput svoje majka, ali na sebi svojstven način. U njenom liku vidljiva je promjena u načinu funkcioniranja žene, gdje se od slike potlačene i subordinirane mijenja u aktivnu i snažnu ženu koja svoje bivanje uzima u svoje ruke.

U konačnici, imamo problematiku seksualnog identiteta i kako društvene okolnosti negativno utječu na njegov razvitak, tj. kako društvo svojim direktnim (ponekad i diskretnim) intervencijama tjera mladiće i djevojke da se sakriju u svoju unutrašnjost i potisnu svoj homoseksualni identitet koji predstavlja devijaciju standardnom heteroseksualnom životu u Americi. Ovdje možemo suprotstaviti Chirona i Frankieja. Dok je Chiron „slabić“ u prva dva

segmenta filma, gdje ga školski nasilnici otvoreno provociraju zbog njegove navodne homoseksualnosti, Frankie se svojim ponašanjem i izgledom doima kao standardna slika mladenačkog maskuliniteta.

Oba lika skrivaju svoju homoseksualnost u strahu od društva, Chiron od svoje homofobne okolice, a Frankie od svojih homofobnih prijatelja. Stoga nije čudno što se u trećem fragmentu *Mjesečine*, Chiron izgledom pojavljuje kao Frankie iz *Štakora s plaže*. Kapa na glavi, obrijan, zlatni zubi i nabildano tijelo.

Između njih se nalazi Brandon, muškarac zarobljen u ženskom tijelu. On sebe ne smatra homoseksualcem iz razloga što je on muškarac koji voli djevojke. On se ne srami svog identiteta. Istina, on ga skriva od drugih, no skriva ga iz razloga što, kao što je navedeno, on je muškarac i prema tome on nema zapravo što skrivati osim da pokrije/sakrije svoje ženstvene dijelove tijela. Poput Frankieja i Chirona nastoje zračiti auru maskuliniteta, tako i Brendan kroz performativnost svog rodnog i seksualnog identiteta stvara auru maskuliniteta u obliku „kauboja“ iz Nebraske.

Završnice analiziranih filmova često završavaju emotivnim, a nerijetko i krvavim klimaksom gdje se protagonisti viđeni kao devijacije od strane svog društva, sukobljavaju s tim istim društvom te gube bitku. Brandona Teena iz *Dečki ne plaču* tako ubijaju njegovi donedavni prijatelji koji su zgroženi tajnom koju je Brandon sakrivao od njih. Ronsel iz *Mudbounda* ostaje bez jezika nakon napada KKK-a koji ga je kaznio jer je napravio dijete s bijelkinjom. *Štakori s plaže* završava dodatnim potiskivanjem homoseksualnog identiteta protagonista nakon što sa svojim prijateljima ubije mladića kojeg je upoznao *online*. Chris postaje jedan od rijetkih crnih likova u horror žanru koji preživljava do kraja, ostavljajući za sobom krvavi trag nakon što ubije cijelu obitelj svoje (bivše) djevojke koja je htjela preuzeti kontrolu nad njegovim tijelom. April iz *Puti oslobođenja* umire nakon neuspješnog pobačaja koja je sama napravila na sebi. Mildred odlazi s Dixonom pronaći osobu koja je silovala nedužnu curu, ostavljajući publici na razmišljanje hoće li ovaj par otići toliko daleko da ubiju osobu.

S druge strane, ostaje nam mladež. Samantha i Lady Bird, obje opterećene teretom svoje obitelji i njihovom pozadinom. Samantha je opterećena svojom pozadinom kao dijete bijelca i crnkinje, Lady Bird je opterećena klasnom situacijom svoje obitelji koja joj onemogućuje da u potpunosti raširi svoja krila i bude ono što želi biti. Ono što krasi dvije protagonistice je borbenost u njihovom nastojanju da se izbore za ono što žele. Britke na jeziku, one se sukobljavaju s autoritetom i društvom, nastojeći izboriti pravdu za sebe i svoje bližnje, odbijajući standardne uloge koje im je nametnulo društvo. Upravo u tome leži važnost

ova dva filma, gdje je kamera uhvatila dva portreta mladih djevojka koje se nalaze između dvije vatre. Sukobljavaju se liberalnošću i konzervativnošću.

One traže svoj put koji nije okaljan konzervativnim mišljenjima koje je često sastavljen od rasizma, seksizma i homofobije, no preziru i lažnu liberalnost koja koristi manjine kako bi se u društvu prikazali kao pripadnici otvorenog uma. Prkose jednima, no ne prihvaćaju druge samo zato što su protivnici prvoga. U *Samanthi i Lady Bird* leži ključ progresivnosti američkog društva.

7. LITERATURA

1. Aaserød Øisang, R. (2012), *Suburban Narratives Revisited: Problematic of Gender and the American Family in Richard Yates' Revolutionary Road*, A Thesis Presented to The Department of Literature, Area Studies and European Languages: The University of Oslo, URL: <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/25317/Editedxmasterxthesis.pdf?sequence=2&isAllowed=y> (posjet 15.5.2018.)
2. Andrews, J. (2016), *Emerging Feminism, (F)Act of Blackness: The Politics of Mixed Race Identity*, The Feminist Wire, URL: <http://www.thefeministwire.com/2016/02/30379/> (posjet 15.5.2018.)
3. Aronson, E., Wilson, T.D., Akert, R.M. (1994), *Socijalna psihologija*, Zagreb: Mate
4. Beauvoir, S. de (2010), *The Second Sex*, New York: Vintage Books
5. Blay, Z. (2017), *'Mudbound' Has More To Say About Whiteness In America Than Any Other Trump-Era Movie*, HuffPost, URL: https://www.huffingtonpost.com/entry/deerees-mudbound_us_59fd18d4e4b0baea2631d8fc (posjet 15.5.2018.)
6. Bradshaw, P. (2018), *Moonlight review – a visually ravishing portrait of masculinity*, The Guardian, URL: <https://www.theguardian.com/film/2017/feb/16/moonlight-review-masculinity-naomie-harris> (posjet 15.5.2018.)
7. Brody, R. (2017), *A Closeted Teen's Silent Yearnings in "Beach Rats"*, The New Yorker, URL: <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/a-closeted-teens-silent-yearnings-in-beach-rats> (posjet 15.5.2018.)
8. Butler, J. (2000), *Nevolje s rodom*, Zagreb: Ženska infoteka
9. Butler, J. (2006), *Subjekti spola/roda/žudnje u: Žene i filozofija*, Zagreb: Centar za ženske studije
10. Connell, R. W., Messerschmidt J. (2005), *Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept* u: *Gender and Society* Vol. 19, No. 6, URL: <http://journals.sagepub.com/toc/gasa/19/6> (posjet 15.5.2018.)
11. Cory, L. (2016), *Aliens at 30 – in praise of James Cameron's feminist masterpiece*, Little White Lies, URL: <http://lwlies.com/articles/aliens-sigourney-weaver-feminst-masterpiece/> (posjet 15.5.2018.)
12. Donaldson, M. (1993), *What is Hegemonic Masculinity?* u: *Theory and Society*, Vol. 22, No. 5, URL: <https://www.jstor.org/stable/i227027> (posjet 15.5.2018.)

13. Duncan, A. (2018), *What is the Time's Up movement, why is it called that and who started the campaign?*, Mero, URL: <http://metro.co.uk/2018/03/05/times-movement-called-started-campaign-7363471/?ito=cbshare> (posjet 15.5.2018)
14. Edelstein, D. (2016), *The Wonderful Moonlight Is a Moody, Gentle Story of Identity in 3 Acts*, Vulture, URL: <http://www.vulture.com/2016/10/moonlight-movie-review-barry-jenkins.html> (posjet 15.5.2018)
15. Fatić, A. (2017), *Patrijahalni libido, na plaži*, Ziher.hr, URL: <http://www.ziher.hr/patrijarhalni-libido-na-plazi-beach-rats-e-hittman/> (posjet 15.5.2018.)
16. Ference, D. (2018), *Seven Theological Lessons from Lady Bird*, Dappled Things, URL: <https://dappledthings.org/13087/seven-theological-lessons-from-lady-bird/> (posjet 15.5.2018)
17. Foucault, M. (2013), *Povijest seksualnosti*, Zagreb: Domino.
18. Freud, S. (1981), *O seksualnoj teoriji/Totem i tabu*, Beograd: Matica srpska
19. Gormley P. (2005), *The New Brutality Film: Race and Affect in Contemporary American Cinema*, Bristol: Intellect
20. Grozelle, R. (2014), *Hegemonic Masculinity in Boys Don't Cry (1999)*, Inquiries Journal, URL: <http://www.inquiriesjournal.com/articles/869/2/hegemonic-masculinity-in-boys-dont-cry-1999> (posjet 15.5.2018.)
21. Harris, K. (2008), *Boyz, Boyz, Boyz: New Black Cinema and black masculinity u:* Bernardi, D. (2008), *The Persistence of Whiteness: Race and Contemporary Hollywood Cinema*, London: Routledge
22. hooks, b. (2000), *Where We Stand: Class Matters*, New York: Routledge
23. hooks, b. (2009) *Eating the Other: Desire and Resistance* u: Durham, M.G. i Kellner, D. (2009), *Media and Cultural Studies: Keywords, Revised Edit*, New Jersey: Hoboken
24. Hunter, A. (2017), *Moonlight Film Review and Analysis*, Medium, URL: <https://medium.com/@HunterAlbert/moonlight-film-review-and-analysis-86342d6a55cc> (posjet 15.5.2018.)
25. Kantor, J., Twohey, M. (2017), *Harvey Weinstein Paid Off Sexual Harassment Accusers for Decades*, The New York Times, URL: <https://www.nytimes.com/2017/10/05/us/harvey-weinstein-harassment-allegations.html> (posjet 15.5.2018.)

26. Kellner, D. (2003), *Cultural Studies, Multiculturalism, and Media Culture* u Dines, G. I Humez, J., ed. (2003), *Gender, Race, and Class in Media: A Text-Reader*, London: Sage Publication
27. Kim, J. (2014), *ReThink Review: Dear White People — Lessons for Republicans and the “Post-Racial” Generation*, HuffPost, URL: https://www.huffingtonpost.com/jonathan-kim/rethink-review-dear-white_b_6039906.html (posjet 15.5.2018.)
28. Kord, S., Krimmer E. (2011), *Contemporary Hollywood Masculinities: Gender, Genre, and Politics*, New York: Palgrave Macmillan
29. Krueger, K. (2017), *Lady Bird Is the Rare Coming-of-Age Movie About the Strain of Growing Up Poor*, Splinter, URL: <https://splinternews.com/lady-bird-is-the-rare-coming-of-age-movie-about-the-str-1820228537> (posjet 15.5.2018.)
30. Lindsayk, S. (2018), *How Lady Bird Captures Identity Crisis and the Anxieties of Leaving the Nest on camera*, Lomography, URL: <https://www.lomography.com/magazine/335557-how-lady-bird-captures-identity-crisis-and-the-anxieties-of-leaving-the-nest-on-camera> (posjet 15.5.2018.)
31. Lopez, G. (2016), *Why were the 2014 Ferguson protests about?*, Vox, URL: <https://www.vox.com/cards/mike-brown-protests-ferguson-missouri/mike-brown-ferguson-MO-protests> (posjet 15.5.2018)
32. Lučić, K. (2015), *Artikulacija tijela i tjelesnosti u filmu u: Filozofska istraživanja*, Vol.35 No.3 Prosinac, URL: <https://hrcak.srce.hr/158786> (posjet 15.5.2018.)
33. Manning, S. (2016), *The Black Lives Matter Analysis: Part 1*, Odyssey, URL: <https://www.theodysseyonline.com/black-lives-matter-analysis> (posjet 15.5.2018.)
34. Mesić M. (2005), *Kontroverzije oko afirmativne akcije u: Migracijske i etničke teme*, Vol.21 No.3 Rujan, URL: <https://hrcak.srce.hr/4776> (posjet 15.5.2018.)
35. Mulvey, L. (1999), *Visual Pleasure and Narrative Cinema* u Braudy, L. I Cohen, M. *Film Theory and Criticism : Introductory Readings*, New York: Oxford
36. Napikoski, L. (20179), *What Is the Problem That Has No Name?*, ThoughtCo., URL: <https://www.thoughtco.com/problem-that-has-no-name-3528517> (posjet 15.5.2018)
37. Nduaguba, A. (2017), *Slavery*, Feminist Guide to Get Out, URL: <https://journeys.dartmouth.edu/feministguidetogetout/category/analysis/> (posjet 15.5.2018.)
38. *Revolutionary Road* (2018), URL: <https://www.litcharts.com/lit/revolutionary-road/themes/manhood-and-womanhood> (posjet 15.5.2018.)

39. Rigney M. (2003), *Brandon Goes to Hollywood: "Boys Don't Cry" and the Transgender Body in Film* u: *Film Criticism* Vol. 28, No. 2, 2003-04, URL: <https://www.jstor.org/stable/i40166763> (posjet 15.5.2018.)
40. Rutherford, J. (1996), *Who's That Man? u Male Order – Unwrapping masculinity*, London: Lawrence & Wishart
41. Salumbides, A. (2017), *Fetishization of the Black Body*, *Feminist Guide to Get Out*, URL: <https://journeys.dartmouth.edu/feministguidetogetout/category/analysis/> (posjet 15.5.2018.)
42. Schulman, M. (2018), *Is the Era of #OscarsSoWhite Over?*, *The New Yorker*, URL: <https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/is-the-era-of-oscarssowhite-over> (posjet 15.5.2018.)
43. Silverstein, M. (2008), *Feminism & Revolutionary Road*, *HuffPost*, URL: https://www.huffingtonpost.com/melissa-silverstein/feminism-revolutionary-ro_b_153604.html (posjet 15.5.2018.)
44. Sims, D. (2017), *What Made That Hypnosis Scene in Get Out So Terrifying*, *The Atlantic*, URL: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2017/12/get-out-hypnosis-scene-sunken-place/547409/> (posjet 15.5.2018)
45. Spivak, G. (1993), *Can the Subaltern Speak?*, u Williams, P. I Chrisman, L. (1993), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*, New York: Columbia University Press
46. Spool, A. (2016), *Oscars so White* <<http://knowyourmeme.com/memes/oscars-so-white>> (posjet 15.5.2018.)
47. Swan, R. (2001), *Boys Don't Cry* u *Film Quarterly*, Vol. 54 No. 3, Spring 2001, URL: <https://www.jstor.org/stable/10.1525/fq.2001.54.issue-3> (posjet 15.5.2018.)
48. Vojković, S. (2008), *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl - Hollywood, Europa, Azija*, Zagreb: Hrvatski filmski savez
49. Wagy, T. (1979), *Governor Leroy Collins of Florida and the Selma Crisis of 1965* u: *The Florida Historical Quarterly*, Vol. 57, No. 4, URL: <https://www.jstor.org/stable/i30151001> (posjet 15.5.2018.)
50. West, C. (1993), *Race Matters*, Boston: Beacon Press
51. Williams, L. (2018), *Youth in revolt: is Lady Bird the first truly feminist teen movie?*, *The Guardian*, URL: <https://www.theguardian.com/film/filmblog/2018/feb/20/is-lady-bird-a-feminist-teen-movie-greta-gerwig-saoirse-ronan> (posjet 15.5.2018)

52. Willmore, A. (2017), „*Three Billboards*“ *Is An Unfortunate Metaphor For Our Complicated Cultural Moment*, BuzzFeed News, URL:
https://www.buzzfeed.com/alisonwillmore/three-billboards-outside-ebbing-missouri?utm_term=.qePzoEE1R#.bknZbwzX (posjet 15.5.2018.)
53. Winders, J. (2016), *Immigration and the 2016 Election* u: *Southeastern Geographer*, Vol. 56, No. 3, University of North Carolina Press
54. Wittig, M. (2014), *One Is Not Born a Woman*, u *Feminist Theory*, Fall 2014, URL:
https://canvas.instructure.com/courses/881484/files/29889512?module_item_id=6278065 (posjet 25.8.2018.)
55. Zacharek, S, Dockterman, E., Sweetland Edwards, H. (2018), *Persons of the year: The Silence Breakers*, Time URL: <http://time.com/time-person-of-the-year-2017-silence-breakers/> (posjet 15.5.2018.)
56. Zacharek, S. (2017), *Review: Mudbound Tells a Purely American Story, With Our Painful History of Racism at the Center*, Time, URL:
<http://time.com/5030321/mudbound-movie-review/> (posjet 15.5.2018.)

8. FILMOGRAFIJA

1. Anderson, Paul Thomas: *Fantomska nit (Phantom thread)*, 2017.
2. Chazelle, Damien: *La La Land*, 2016.
3. Del Toro, Guillermo: *Oblik Vode (The Shape Of Water)*, 2017.
4. Demme, Johnatan: *Kad Jaganjci utihnu (Silence of the Lambs)*, 1991.
5. DuVernay, Ava: *Selma*, 2014.
6. Gerwig, Greta: *Lady Bird*, 2017.
7. Gilroy, Dan: *Roman J. Israel, Esq.*, 2017.
8. Hittman, Eliza: *Štakori s plaže (Beach Rats)*, 2017.
9. Jenkins, Barry: *Mjesečina (Moonlight)*, 2016.
10. Madden, John: *Zaljubljeni Shakespeare (Shakespeare in Love)*, 1998.
11. McDonagh, Martin: *Tri plakata izvan grada (Three Billboards Outside Ebbing, Missouri)*, 2017.
12. Mendes, Sam: *Vrtlog života (American Beauty)*, 1999.
13. Mendes, Sam: *Put oslobođenja (Revolutionary Road)*, 2008.
14. Nolan, Christopher: *Dunkirk*, 2017.
15. Peele, Jordan: *Bježi! (Get Out)*, 2017.
16. Pierce, Kimberly: *Dečki ne plaču (Boys Don't Cry)*, 1999.
17. Rees, Dee: *Mudbound*, 2017.
18. Scott, Ridley: *Alien*, 1979.
19. Scott, Ridley: *Sav novac svijeta (All The Money In The World)*, 2017.
20. Simien, Justin: *Dragi bijelci (Dear White People)*, 2014.
21. Spielberg, Steven: *Spašavanje vojnika Ryana (Saving Private Ryan)*, 1998.