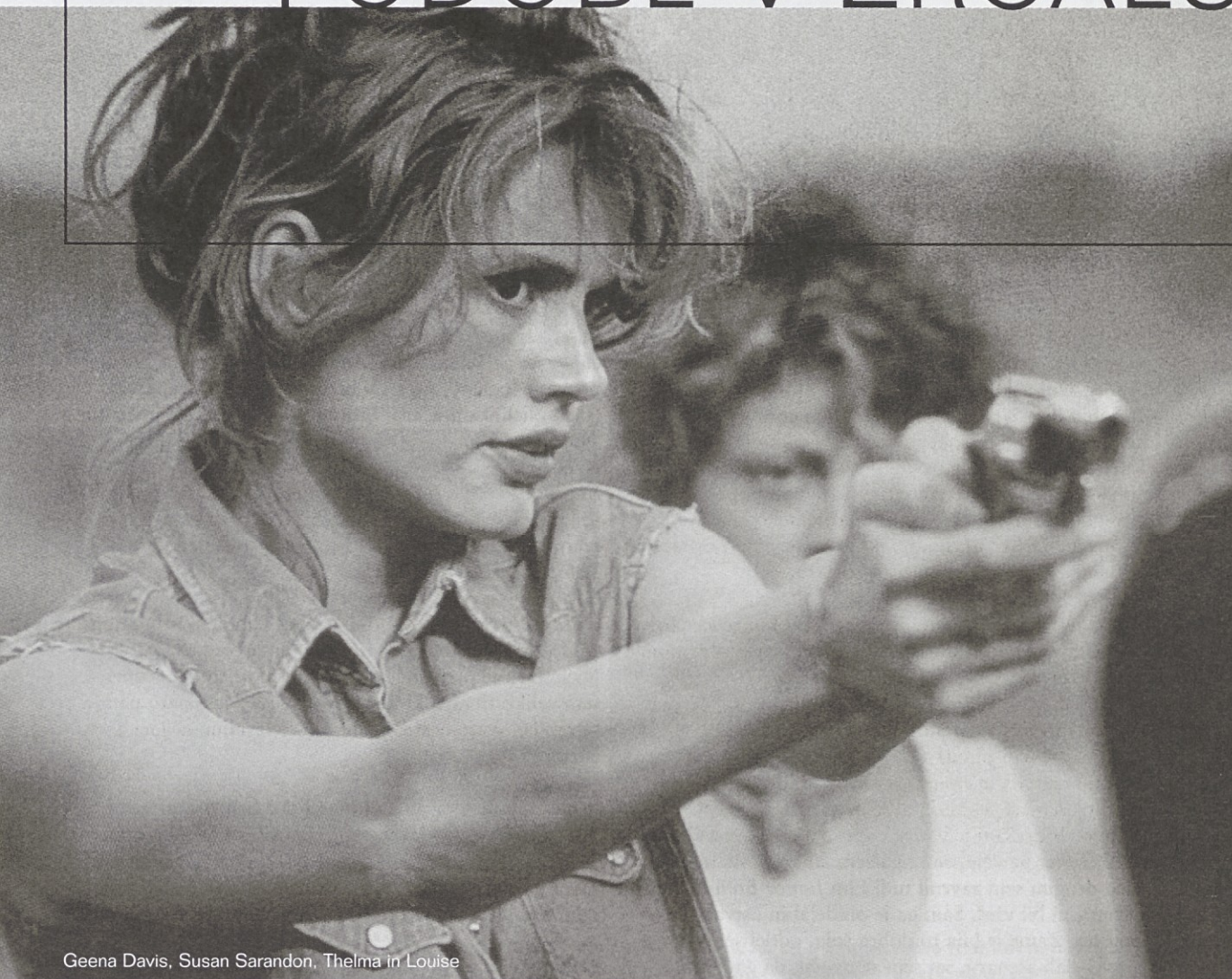


# PODOBE V ZRCALU



Geena Davis, Susan Sarandon, Thelma in Louise



Marlene Dietrich,  
Shanghai Express

Ena ključnih nalog umetnosti je, da odseva družbo nekega časa. Ameriška družba se je v 20. stoletju, od začetkov filmske umetnosti, močno spremenila – z dvema svetovnjima vojnama, različnimi političnimi tokovi, socialnimi in moralnimi spremembami in napredkom tehnologije. Te spremembe so vplivale na gradivo, iz katerega so črpali filmi. Podobe žensk, predvsem v hollywoodskih filmih, rišejo sekundarno zgodovino obravnavanja ter tudi prikazovanja in kategoriziranja žensk v ameriški družbi.

## stari hollywood: vzori in stereotipi

Zgodovina filma se je začela s preprostimi zgodbami. Kar so ljudje gledali na platnih nemega filma, je moralo biti prepoznavno in zvesto njihovem življenju. Pomembno je tudi, da so moški in ženski liki odsevali preprosto tipologijo. In ker so bili nemi filmi večinoma namenjeni zabavi, je bila zgodba – v veliki večini primerov – komedija ali romanca. V takem kontekstu stereotipiziranje deluje zelo dobro.

Priznana ameriška filmska kritičarka Molly Haskell je v študiji *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies* pojasnila osnovno karakterizacijo moških in ženskih vlog v prvih desetletjih filmske industrije. Kakor pravi, je vedno obstajal splošni vtis, da je moški najbolj moški, kadar si prizadeva zavzeti, ustvariti, doseči; in da je najmanj moški, ko pride do srčnih zadev. Ženska naj bi bila najbolj ženska v čustvenih bolečinah (ljubezen do moškega ali otrok) in najmanj ženska, se pravi – najmanj “ženstvena”, ko si prizadeva pridobiti znanje ali doseči uspeh. Molly Haskell piše, da ženska s ljubovanjem kulturnim pričakovanjem in odločitvijo za profesionalen odnos z moškimi – namesto za zgolj oseben (biti moškemu žena) – v očeh družbe postane “neženstvena”; ko je tako oropana svoje ženskosti, je družba ne vidi več kot všečne in postane pošast. Tu torej spoznamo dva ekstrema: ženska je prikazana bodisi kakor povprečna, nenavdahnjena gospodinja bodisi kakor neženstvena povzpeticnica.<sup>1</sup>

Zastavilo se je vprašanje moškega in ženskega ega. V veljavi je bilo mišljenje, da ženske ega nimajo, kakor tudi nimajo svojega razuma ali kakršnih koli osebnih ambicij. Moški pa so imeli ego in razum. Sprememba te splošno razširjene percepcije se je zgodila v časih med in po drugi svetovni vojni. Ker ni bilo dovolj moških, so se takrat začele zaposlovati mnoge ženske. Moški ego in moč sta bila prizadeta takoj, ko se je pojavila vidna in stalna ženska delovna sila, za katero se je dozdvalo, da ogroža moško ekonomsko nadvlado. Filmi tistega časa so odsevali to spremembo.

Filmi in tematike, ki so jih raziskovali, so pogosto ubrali dve poti: odsevali so sedanost, kakršna je bila, ali pa so prikazovali tisto, po čemer je občinstvo hrepenelo – nekaj boljšega ali drugačnega od povprečja. Ti filmi niso korak naprej od nemih filmov le zato, ker so protagonisti spregovorili. Liki so pridobili glas, s katerim so komentirali, in to sposobnost korak za korakom razvijali. V tistem času so imeli filmi na ljudi močan vpliv. “Igralke kot zvezde se niso le naselile v naših sanjskih življenjih, temveč so začele oblikovati način, kako smo razmišljali o nas samih – preden smo vedeli dovolj, da bi znali zapreti vrata. V vlogah boginj ljubezni, mater, mučenic, ostarelih devic, prostitutk, devic, vamp žensk, krepstnic, pustolovk, hudičevk in seks bomb so utelešale stereotipe in jih – tu in tam – presegle.”<sup>2</sup>

Obdobje starega Hollywooda in preprostih ženskih vlog, kakršna sta lika “device” ali “svetovljanke”, je v dvajsetih letih ustvarilo številne kalupe. Med njimi so bile tudi karikirane “do moških sovražne sufražetke” in “nedorasla dekleta” (še ne povsem zrele dame). Pozneje, v tridesetih letih, so igralko – na primer Greta Garbo, Marlene Dietrich, Mae West in Jean Harlow – upodabljale kompleksnejše oblike “femme fatale”. V štiridesetih letih je žanr filma *noir* razširil mišljenje, da so ženske lahko veliko več od likov, ki so jih do takrat prikazovali; da so lahko razumne in močne ter da lahko iz svoje seksualnosti črpajo moč in ne le slabosti. Igralke, na primer Veronica Lake, Lana Turner, Lauren Bacall in Bette

Bette Davis, *Now, Voyager*Lana Turner, *Poštar vedno zvoni dvakrat*Doris Day, *Lover Come Back*

Davis, so ustvarjale ta žanr. V filmih tega obdobja se je označba "femme fatale" močno razširila. Petdeseta leta so končala prejšnje obdobje in prinesla novosti. Prehod iz črno-belega k barvnemu filmu je bil pomemben s tehničnega vidika, prevlada optimizma v ameriški družbi pa je pustila sledove v karakterizaciji ženskih vlog. V tem obdobju so sloves dosegle igralke, kakor so Marilyn Monroe, Debbie Reynolds, Deborah Kerr in Elizabeth Taylor. Še ena značilnost tistega časa so bili "filmi Doris Day", ki so okrepili staro ideologijo ženske kot matere in žene, moralne in krepostne ter iznajdljive v gospodinjstvu – kjer je odločala in bila za to slavljenja –, a smešne in prismuknjene (in katastrofične) v tekmovanju z moškimi zunaj domačega teritorija.

V prvih desetletjih zgodovine filma so igralke pridobile moč na platnu in reklamno moč. Če pogledamo tedanje oglase in plakate, vidimo, da so igralke prodajale film in da jih je občinstvo obravnavalo kot boginje. To nam govori, da so imele v filmskem oglaševanju ženske moč, saj je filmska industrija živela od njihovega uspeha. Postopoma so začele igralke deliti nasvete v zvezi s scenarijem, scenografijo, osvetlavo, kostumi itn., medtem ko so njihovi moški soigralci večinoma oddelali, kar je bilo treba za dnevno plačilo. Tako so igralci promocijsko postali enako opazni kakor igralke verjetno šele v šestdesetih letih prejšnjega stoletja, ko je razpadel studijski sistem.

### šestdeseta in sedemdeseta: doba revolucije

V teh dveh desetletjih, predvsem v šestdesetih letih, so posledice propada velikih studiev in tako imenovanega "glamurja starega Hollywooda" ter tudi dogodki v resničnem življenju in v družbi močno prizadeli podobe zvezdnikov. "*Naraščajoča moč in zahteve žensk v resničnem življenju, ki jih je vodilo žensko osvobajanje, so povzročile, da se je komercialni film očitno umaknil korak nazaj: ponovno se je pojavil mačizem (na primer film Boter), ki je krepil spodkopano virilnost moških, in – izmenično – pobeg v vsemoški svet "buddy" filmov, od filma Goli v sedlu do Strašila.*"<sup>3</sup>

Kaj nam je ostalo, ko je stari glamur izginil skupaj z zvezdniki, ki so jih tretirali kot bogove in boginje? Potratnega videza je bilo odločno manj; zaradi manjših budgetov so visoko stilizirani videz opustili, začel se je videz realizma ali njegov približen prikaz. Zaradi posledic dolgotrajne vietnamske vojne je bilo več vojnih filmov in tistih, ki so raziskovali odnose moški/moški, njihova prijateljstva in njihovo preživetje. Naj jih naštejemo le nekaj: *Patton*, *Francoska zveza*, *Boter*.

Ekonomski in estetski dejavniki so predvsem spremenili ta del zgodovine filma. Igralke niso več snemale več filmov letno (s pogodbo), lahko so upale na vsaj enega na leto. Distribucijske takse so zrasle, filmska snemanja so trajala dlje, plačilna lista je bila manjša in televizija je s svojimi raznolikimi programi postala bolj popularna. To je za igralke pomenilo, da po morebitno slabem nastopu morda ni več dobila vloge. Moč zvezdnikov iz časov starega Hollywooda je pojemala.

Upadlo je tudi število obiskovalcev kina. Studii niso imeli več nadzora nad odločitvami od začetka pa vse do konca posameznega filma, bili so bolj produkcijski pripomočki (dejanski prostor snemanja) in distributerji. Tako je rojstvo televizije prineslo preoblikovanje hollywoodskih stu-

diev. Zvezde in režiserji, ki jih do studiev niso več obvezovale pogodbe (prej so trajale več let), so bili zdaj svobodni – to je pomenilo, da so lahko izbirali projekte, pri katerih bodo sodelovali. Ker so v posamezne filme zdaj namesto velikih studiev denar vlagale produkcijske hiše raznih velikosti, so postali bolj pomembni režiserji. Ti so postajali nove super-zvezde, super-umetniki; in imeli so moč nad igralci in igralkami.

Režiserji so se videli kot umetniki, enkratni posamezniki, ki bolj kot kaj drugega želijo povedati svojo lastno zgodbo in stališča ter izraziti svojo osebnost. Da bi to dosegli, so – kot moški – potrebovali moškega junaka. Zato so bili v tem času moški protagonisti veliko pomembnejši, za moške se je našlo veliko več dobrih vlog – kakor da bi lahko zdaj moški nadomestili čase, ko so imele ženske veliko več vlog kakor moški, predvsem v obdobju filma *noir*. Zdaj so moški igralci postali zvezdniki. In niso igrali le "naravno" moških vlog, temveč so se pojavljali tudi v vlogah staršev: na primer v filmu *Kramer proti Kramerju* (*Kramer versus Kramer*, 1979, Robert Benton) in v drugih filmih o starševstvu. Obenem pa so bile igralke obsojene na milost režiserjev in na podobe, ki so jih režiserji zanje ustvarili.

Televizija je bila (ob filmu) medij, ki je igralkam omogočil, da so se za promocijo svojih bodočih filmskih projektov prodajale "zunaj vlog". Znane igralke so to lahko uresničile, sveži obrazi pa so imeli manj sreče. "*Vsakič, ko se je v tem poslu zgodilo kaj novega, se je za ženske začelo obetavno, potem pa ni bilo nič dobrega. Spomnim se le, da so se moški, ko so uvideli, kam stvari peljejo, začeli obnašati agresivno.*"<sup>4</sup>

Igralke, na primer Mia Farrow, Jane Fonda, Vanessa Redgrave in Faye Dunaway, in njihove podobe so se spreminjale z vsako vlogo. Bolj so bile znane po pripetljajih izven platna, v zameno pa so dobile nekaj moči v industriji. Ko niso sodelovale pri snemanju filma, so se morale s pomočjo televizije in časopisov boriti, da bi pokazale svojo avtoritativno, sposobno, močno stran – najprej so morale pridobiti gledalce in potem še režiserje, ki so igro vodili.

"*Zdelo se je, da so se pomembni režiserji razdelili v dve smeri: na nevrotične in talentirane avtorje (Wilder, Losey, Kubrick, Nichols ...), katerih seksualne bojazni so se kazale v njihovem obravnavanju žensk, in na sorazmerno nevtralne režiserje (Zimmermann, Wyler ...), katerih prestižni projekti in zvezdniški izraz so se zdeli prenapolnjeni z domišljajavo ali podhranjeni v produkcijski vrednosti.*"<sup>5</sup>

V večini filmov šestdesetih in sedemdesetih let je bilo več golote kakor kdaj prej. V prejšnjih desetletjih so ženske svoja telesa na zapeljiv način prikazovale tako, da so razkrile kolena, rame, nosile različne oprijete obleke in krila z razporki ob strani. Med osvoboditvijo žensk ter seksualno revolucijo po letu 1966<sup>6</sup> in pozneje je filmska industrija dobila dovoljenje, da je lahko razkrila več ženske postave in jo kazala dalj časa. V teh dveh desetletjih so bile ženske pogosto videti kot lutke, enodimenzionalni liki, ki so ustrezali željam in navodilom režiserja. Ker je obstajal odpor proti ženskemu gibanju, je bilo v filmih tudi več mačizma in ženski liki so bili običajno degradirani. Žal so velike vloge teh desetletij resnično prikazovale ženske, katerih zgledu ne bi bilo modro slediti – recimo prostitutke in pijanke. So to ženske šestdesetih in sedemdesetih let? "*Kaj so pravzaprav v večini velike ženske vloge te dekade? Vlačuge,*

navidezne vlačuge, spogledljive ljubice, emocionalne pohabljenke, pijanke, prismojene naivke, lolite, norice, seksualno nezadovoljene stare device, duševne bolnice, ledene kraljice, zombiji in tečnobe. Iz takega testa so narejene deklice šestdesetih in sedemdesetih let.”<sup>7</sup>

Ženske vloge so žensko prikazovale kot manj inteligentno, celo manj senzualno (predvsem zaradi preveč golote in nasilja), manj duhovito in manj nenavadno od katere koli ženske osebnosti. V filmih o Jamesu Bondu lahko razločno vidimo, da so moški liki svojo narcistično moškost razkazovali skozi eksploatacijo žensk. Vendar je nekaterim igralkam – na primer, Jane Fonda v filmu *Kitajski sindrom* (China Syndrome, 1979, James Bridges), Mia Farrow v *Rosemaryjin otroku*, Diana Rigg v *The Avengers* (TV serija, 1961–1969) in Sigourney Weaver v tetralogiji *Osmi potnik* – uspelo dobiti vloge žensk, ki so močne, samostojne ter hlepajo po izobrazbi, in s temi vlogami so zahtevale spoštovanje.

Tu moramo omeniti film, narejen leta 1975, *The Stepford Wives* (Bryan Forbes), posnet po motivih romana (psihološkega trilerja) Ira Levina (znan tudi po romanu *Rosemaryjin otrok*). V namišljenem ameriškem predmestju skrivni elitni moški klub uspešno izdelava robotske replike spoštljivih žena svojih članov. Ko je dokončan, robot ubije ženo. Od takrat naprej je “žena” vzorna, lepa, lojalna, vselej razumevajoča gospodinja, sopotnica in dama z edino ambicijo – osrečiti svojega moža v njegovem načinu življenja. Film lahko razumemo tudi kot satiro o tem, kakšne žene bi zares hoteli imeti šovinistični moški: lepe lutke, srečne le kot gospodinje, brez pameti in svojih ambicij. Leta 2004 nameravajo posneti *remake* z Nicole Kidman.

Tako se zdi, da so veliki hollywoodski studii neposredno spodbudili “prehodno obdobje”. Spremenila se je filmska produkcija in tudi ženske vloge. Šestdeseta in sedemdeseta morda niso prinesla novega koncepta žensk v filmu, so pa učinkovito uničila prejšnjega, ki je temeljil na hollywoodskem ženskem zvezdništvu. Glede tega bi lahko to obdobje opisali kot revolucijo. In, kakor vse revolucije, je odprla pot novim poskusom.

## osemdeseta, devetdeseta in zdaj: obdobje raznolikosti

Osemdeseta in devetdeseta so spet razkrila moč zvezd in zabavne industrije na splošno. Nastalo je več filmskih studiev ter produkcijskih podjetij (nekateri so pripadali igralcem) in film je imel veliko več gledalcev kakor kdaj prej. Velikim igralcem so zvišali plače in dvignile so se cene vstopnic za kino, a v celoti je filmska industrija delovala daleč nad pričakovanji. Raznolikost filmov (filmskih žanrov) se je razširila zaradi potrebe publike. Tako so moč na neki način pridobili tudi gledalci.

Takrat so se ženske bolj uveljavile tudi v ameriški družbi. Niso bile več

le tajnice, ki so dodajale papir in kuhale kavo, zdaj so bile upravnice in poddirektorice različnih podjetij; njihovem glasu so prisluhnili.

Hollywood je to opazil in prenesel na platno s filmi, kakor so *Delovno dekle* (Working girl, 1988, Mike Nichols) z Melanie Griffith in Sigourney Weaver, ki je prikazal predanost žensk delu ter naraščajočo stopnjo samospoštovanja in samozavesti, ki je nastopila, ko je družba podprla svojo žensko delovno silo. Tudi Diane Keaton je zelo znana po filmih, v katerih je ženska močna, pametna, razumna in obenem sposobna čustvovanja.

V osemdesetih se je zgodila tudi medijsko močno podprta *baby mania*, ko so se premožne ženske iz višjih srednjih slojev odločale, da bodo opustile svoje kariere in imele otroke ter po rojstvu ostale doma kot gospodinje. Spet so začeli negativno gledati na delovne matere. Na pogovornih televizijskih oddajah po Združenih državah, na primer, *Phil Donahue* in *Oprah* (skupaj z “žajfami”), so pretresali, razpravljali in se spraševali o vprašanju delovnih žensk in delovnih mater ter mater, ki ostanejo doma. Zdelo se je, da je prišel val komentarjev, češ da je otrokom posvečeno premalo skrbi in primerne vzgoje, ter da mati, ki dela tudi zunaj doma, zanemari svoje obveznosti. Diane Keaton nastopa v filmu *Baby Boom* (1987, Charles Shyer), v katerem igra enega izmed partnerjev v oglaševalskem podjetju. Oblečena je bolj ali manj podobno kakor njeni moški sodelavci – v poslovno obleko – in zdi se precej nesposobna družinskega življenja. Ko postane skrbnica svoje nečakinje, je najprej videti nemočna in neustrezna. Potem se odloči, da bo (za primerno vzgojo otroka) pustila službo v oglaševalskem podjetju, a kmalu ustanovi svojo znamko hrane za dojenčke, ki je pripravi ravno dovolj, da jo lahko prodaja v lokalni trgovini. Prejšnji šef ji ponudi, da bi za velikansko vsoto denarja odkupil njen recept, a ona ponudbo zavrne. Film je bil narejen zato, da je pomiril živce mater po vseh Združenih državah, ki so ostale doma. Vendar so ženske še vedno odhajale na delo in jemali so jih resno.

Generacija žensk pred tem se je bojevala za sedanjo generacijo in za svobodo, da so ženske lahko lepe, spolno privlačne, lastnice svoje seksualnosti in pametne. Vendar to ne pomeni, da se stereotipi ne pojavljajo več, da seksizem ne obstaja. Obstaja. Večinoma v filmih, kjer ga je težko prepoznati: je nevaren, pronica v razum gledalcev in ga naredi za vsakdanje, sprejemljivo vedenje. Ob vseh komedijah, grozljivkah in parodijah, ki so naredile tako vedenje bolj očitno, pretirano in kričavo, kakor je v resničnem življenju, bi lahko marsikaj pripomnili in rekli, da to ne drži. A najpogosteje tudi pretiravanje v sebi nosi nekaj resnice in le upamo lahko, da se večina gledalcev tega zaveda.

Še ena značilnost filmov osemdesetih let je konflikt “ženske proti



Mia Farrow, *Rosemaryjin otrok*

Faye Dunaway, *Bonnie in Clyde*

ženskam". Po sedemdesetih letih so se profeministični filmski producenci in filmski ustvarjalci odločili, da bodo pri izbiri filmov s pomembnimi ženskimi vlogami previdnejši; raje so se odločali za tradicionalne vloge, ki so jih ženskam dodeljevali v prejšnjih desetletjih. Podoba kaznovane neodvisne ženske je bila posledica želje producentov, da bi pokazali, da so "ameriške ženske nezadovoljne, ker imajo preveč svobode. Njihova osvoboditev jim je odrekla zakon in materinstvo"<sup>8</sup>. To je pomenilo, da so se morali igralke in tisti, ki so hoteli ustvariti film z močno, netradicionalno žensko vlogo, dvakratno potruditi.

Ta fenomen slabljenja močnih ženskih likov, poudarjanja likov "dobrih mater" ob "neodvisnih ženskah" – pogosto tako, da prva zmaga in druga izgubi – je bil del oviranja žensk, del vojne proti neodvisnim ženskam v družbi. Na primer: film, ki se nam je močno zasidral v spominu, *Usodna privlačnost* (*Fatal Attraction*, 1987, Adrian Lyne), prikazuje samsko karieristko, ki zapelje in skoraj uniči srečno poročenega moškega. (V izvirnem sinopsisu filma poročeni moški začne z zapeljevanjem in z razmerjem, vendar so konec koncev scenarij spremenili in vsa negativna dejanja nakopali ženskemu liku, ki ga je odigrala Glenn Close.) Film je nastal leta 1987 in pripovedi iz kinov govore o jasnih komentarjih moškega občinstva: "Razbij psici ksiht" ali "Nalom jo!"<sup>9</sup> Tistega leta je uslužbenka v enem izmed kinov opazila: "Vsi ti moški kričijo: 'Pretepi psico!', 'Pokončaj jo!' Žensk pa ne slišiš reči nič. Tam sedijo čisto tiho."<sup>10</sup>

Enega izmed odgovorov na ta fenomen ponuja Susan Faludi v eseju *From Backlash: The Undeclared War Against Women*. Pravi, da Hollywood s filmi ekonomsko ni hotel tvegati, temveč se je "nagibal k prikrojevanju sporočil tako, da so se prilegala trendom."<sup>11</sup> Hollywood je postal boječ in konformističen. Ustvarjalci filmov so se za izbiro vsebine filma in končno tudi njegov konec (končno montažo) močneje zanašali na svetovalce o tržnih raziskavah, focus groups in pop psihologe. "V takem okolju so bili prikazi močnih in kompleksnih žensk, drugačnih od medijskih trendov, redki in izjemni."<sup>12</sup>

V poznih osemdesetih je bilo s filmi, kakršni so *Overboard* (1987, Garry Marshall), *9 ½ tednov* (*9 ½ Weeks*, 1986, Adrian Lyne), *Usodna privlačnost* itn., očitno, da je Hollywood hotel utišati neodvisne ženske, zadušiti njihov glas; včasih prav dobesedno, kakor v treh primerih, naštetih zgoraj (tako ali drugače močne ženske like utišajo njihovi soigralci). Je bila to zarota, namenjena rešitvi družinskega življenja in materinstva ter ponovni vzpostavitvi morale? Zdi se, da se v filmih tega desetletja ženska v družinski vlogi izkaže za junakinjo. "Redki filmi, ki so bili proti nazadovanju, so morda: *Detektiv in dama* (*Someone to Watch over Me*, 1987, Ridley Scott), *Mesečnica* (*Moonstruck*, 1987, Norman Jewi-

son), *Čas nežnosti* (*Terms of Endearment*, 1983, James L. Brooks) ... ti so prikazali odločne, čudovite ženske, ki branijo 'svoje potomce pred naravno nesrečo'."<sup>13</sup>

Napredek znanosti in tehnologije je ženskam omogočil, da so postale samske matere. To nekaterim "ustvarjalcem zakonov" ni preveč ugajalo, še posebno v neki epizodi priljubljene televizijske serije *Murphy Brown*, ki so jo predvajali maja leta 1992: Murphy Brown se odloči, da bo sina vzgajala sama, brez očeta, hkrati pa ostane delovna ženska.

Dan Quayle, podpredsednik (republikanske) vlade Georgea Busha, je bil pobudnik moralnih kritik proti tej epizodi, vendar se je večina gledalcev krepko postavila po robu stališčem svoje vlade, ki je menila, da epizoda ne ustreza družbenim pričakovanjem o ženski. To se je pripetilo tistega leta, ko je bil v mesecu novembru za predsednika izvoljen Bill Clinton (demokrat).

V osemdesetih in devetdesetih je nastalo veliko filmov (dosti več kakor prej) o posameznikih, ki skušajo najti smisel življenja in razumeti lastno identiteto. Družba je bila odprta za nove ideje in je sprejela, da ljudje živijo svoja življenja na različne načine; in filmska industrija se je ravnala po njej. Ženske so odkrile, da je morda obleči mini krilo ali majico brez nedrčka samo po sebi kontradikcija, zanikanje svobode, ki jo hočejo izražati. Družba je sprejela delovne ženske in delovne matere. Da bi jih jemali resno, se tem ženskam ni bilo več treba obleči povsem kakor moškimi.

Žanr, ki se je dotaknil gledalcev obeh spolov (in mu to uspeva še danes), so filmi o "skupnostih žensk", ki raziskujejo ženske osebnosti skozi prijateljstva med ženskami: *Jeklene magnolije* (*Steel Magnolias*, 1989, Herbert Ross), *Ocvrti zeleni paradižniki* (*Fried Green Tomatoes*, 1991, Jon Avnet), *Male ženske* (*Little Women*, 1994, Gillian Armstrong), *Now and Then* (1995, Lesli Linka Glatter), *Klub srečnih žensk* (*The Joy Luck Club*, 1993, Wayne Wang), *How to make an American Quilt* (1995, Jocelyn Moorhouse), *Obupno iščem Suzano* (*Desperately Seeking Susan*, 1985, Susan Seidelman) in *Waiting to Exhale* (1995, Forest Whitaker). Ti ženski "ansambli" so raziskovali različne lastnosti, ki jih imajo ženske (s podobnostmi in razlikami), ter opazovali, kako ženske delujejo v tovrstnih razmerjih. "Enako je s skupino žensk. Omogoči ti, da lahko raziskuješ različne osebnostne vrste in različna človeška izkustva. V Malih ženskah imate nečimrno, čedno sestro, sramežljivo sestro, ambiciozno sestro – vsaka predstavlja drugačen aspekt ženskosti."<sup>14</sup>

Taki filmi ženskam omogočijo, da so v interakcijah z drugimi ženskami (prijateljicami, sestrami, materami, sodelavkami) prikazane in videne, kakršne so; zaradi drugih žensk se med seboj razlikujejo, pokaže se enkratnost posamezne ženske in njenih ciljev, želja in tega, kako se njena



Jane Fonda, Klute



Shirley MaLaine, Debra Winger, Čas nežnosti

prizadevanja razpletajo med vsemi njimi. Ti filmi prikazujejo multidimensionalnost žensk in raznolikost njihovih življenj; to so filmi, ki jih bolj kakor zgodba vodijo značaji.

“Ansambel ustreza 'kooperativni' naravi žensk in tako ne prevlada noben posamezen glas. Vse lahko uspevajo in ustvarijo zanimivo mineštro. To je drugačna dinamika. Ustvari pestrost. Ženske hočejo, da se v filmih razgrne celoten raznolik razpon ženskih izkustev. To pomeni rušenje stereotipov vseh ženskih značajev.”<sup>15</sup> Ženske vloge so tako postale drugačne od tistih v preteklosti. Danes so ženske na platnu vse redkeje enodimenzionalni značaji, kakršne so bile nekoč, redkeje so prikazane kot samo močne, samo šibke, samo čedne, samo grde ali samo pametne. V devetdesetih so take ženske skupine še vedno nastopale v filmih: na primer *The First Wives Club* (1996, Hugh Wilson) z Diane Keaton, Goldie Hawn, Bette Midler in Stockard Channing; a zdi se, da so bila devetdeseta spet naklonjena samskim junakinjam. Filmskih žanrov ni več, zdaj obstajajo mnogi podžanri (kategorije), ki so postali zadosti pomembni, da v njihovih okvirih ustvarjajo zgodbe. Julia Roberts v filmu *Erin Brockovich* (2000, Steven Soderbergh; film temelji na resnični ženski) – za naslovno vlogo je prejela oskarja – nastopa v vlogi lika, podobnega Superwoman, ki v svetu moških dokazuje, da lahko z inteligenco (in ulično pametjo) – prav kakor drugi z diplomo – dela stvari, ki nekaj pomenijo. V filmu *Runaway Father* (1991, John Nicolella; producentka filma je Donna Mills) se ženski lik ukvarja s spreminjanjem zakonodaje, ki bi zašila “delomrzne” očete, in se bojuje za status samske matere. V filmu *Serving in Silence* (1995, Jeff Bleckner), ki ga je producirala Barbra Streisand, Glenn Close igra homoseksualno vojakinjo, ki jo vojska diskriminira.

V ameriški družbi še vedno obstajajo primeri diskriminacije. Diskriminacija se kaže v različnih oblikah in ne temelji le na rasi ali spolu, temveč tudi na zdravju, seksualni usmerjenosti in na zakonskem ali premoženjskem statusu. Film se tako ukvarjajo s procesom razkritja (*coming out of the closet*), diskriminacijo, sprejemanjem, zavedanjem in toleranco ter s tem, kako različne osebnosti krotijo težave, s katerimi se soočajo. Pri ljubljenosti in vtis današnjih filmov nista posledica sporočil, ki so značilna za spol, temveč to, da javnost ali družba teži k spremembam in si želi soočenja s svojimi težavami, pri ustvarjanju filmov odpira prostor za raznolike zgodbe, interpretacije in uprizoritvene alternative.

Če si ogledamo množico ženskih likov, prikazanih v filmih preteklih dveh desetletij, je ta zelo impresivna. Vloge ne temeljijo več na stereotipih, na ženske pogosteje gledamo kot na individualne osebnosti in mo-

čno je izražena kompleksnost njihovih socialnih položajev. “*Marsikatero pisanje o stereotipiziranju žensk v filmu si kot začetno točko vzame monolični pogled na medije kot represivne in manipulativne: na Hollywood gleda kot na tovarno sanj, ki ustvarja zatirlen kulturni produkt.*”<sup>16</sup> Tako piše Ann Kaplan, katere delo razpravlja v prvi vrsti o liku ženske v različnih filmskih žanrih. Ann Kaplan nadaljuje z razlago, da popularna kultura za ameriško družbo deluje kot mit in da jo moramo tako tudi razumevati. Izraža in reproducira ideologije, nujno potrebne za obstoj družbene strukture. “*Mitologija je izredna, dovzetna za spreminjajoče se potrebe v družbi.*”<sup>17</sup> Naša sodobna mitologija je bolj kakor kar koli drugega film (zaradi svoje vizualne in zvočne podobe). Zadnje čase gledamo filme, ki raziskujejo človeškega duha, moč, ljubezen, zdravje, smrt in, kar je najpomembnejše, odkrivanje samega sebe. Vsi filmski žanri imajo vloge za ženske, in ker se je moč zvezdnitva vrnila – in je še močnejša in večja od življenja samega, večja kakor kdaj prej –, imajo igralkle moč, da izbirajo svoje vloge. Gledalci lahko le upajo, da svoje upodobitve žensk izbirajo modro.

Preteklo desetletje ali dve sta nam dali igralkle, kakor so Sigourney Weaver, Holly Hunter, Jamie Lee Curtis, Sharon Stone (in še več, Faye Duna-way, Ellen Burstyn itn.), ki so z nekaterimi vlogami ustvarjale zgodovino filma. Nekateri novi filmi *noir* (ali tematike) so na platno prinesli sodobne ideologije o ženskah in njihovih močeh ter slabostih v ameriški družbi (*Prvinski nagon* (Basic Instinct, 1992, Paul Verhoeven), *Usodni nagon* (The Last Seduction, 1994, John Dahl), *Body of Evidence* (Uli Edel, 1993) itn.). Susan Sarandon je ustvarila pomembne upodobitve delovnih mater in ženska vprašanja so z njo postala pomembna snov v njenih filmih (*Thelma in Louise*, 1992; *Lorenzo's Oil*, 1992), ki so pripravili gledalce, da so se začeli spraševati o svojem položaju v družbi in o svoji identiteti v kontekstih družine, dela in skupnosti.

Nicole Kidman, na primer, zdaj upošteva kot zvezdo. A. O. Scott, ki o njej piše v *The New York Times* v članku z naslovom *A Unified Theory of Nicole Kidman*, trdi, da je zvezdnitvo dosegla z načrtno izbiro zapletenih ženskih vlog – upodabljala je ženske, ki zaradi moških trpijo ali jih moški celo preganjajo. In to je počela kljub svoji lepoti, s katero bi zlahka postala ena “ljubic občinstva”, kakršne so Julia Roberts, Renee Zellweger, Kate Hudson itn.<sup>18</sup> Prav v lanskem letu (2003) je prejela oskarja za upodobitev Virginie Woolf v filmu *Ure do večnosti* (The Hours, 2002, Stephen Daldry), leta 2004 pa bo odigrala vlogo v remaku filma *The Stepford Wives*.

Stereotipiziranje in popačeno videnje žensk je nedvomno tema za raz-



Sigourney Weaver, Osmi potnik 2



Diane Keaton, Baby Boom



pravo na platno in pod njim. Ni močnejšega orožja, ki bi množicam pojasnilo, kdo in kaj ženske so, kakor je film. Obiskovanje kinov je še vedno ena najbolj priljubljenih družbenih aktivnosti, kljub temu da lahko z razvojem novih tehnologij filme gledamo tudi v zasebnosti svojega doma. V kino stopimo – pogosto s prijateljem, zakoncem, sorodnikom – večinoma zato, da bi se zabavali. A ko se film konča, se navadno začnejo sprožati vprašanja in komentarji in mnenja se razdelijo. Film ima v družbi zelo pomembno vlogo. Obiskovanje kina omogoča različnim generacijam, da se socializirajo, zabavajo, a tudi to, da pripominjajo in predstavijo svoje mnenje o različnih temah v kontekstu filma. Film lahko oblikuje in spreminja mišljenje družbe, odpre poti komunikacije med posamezniki in spodbudi odprto razpravo ter diskusije o vprašanjih, ki so v družbi pomembna. Po ogledu filma je koristen vsak odziv. Film je medij, ki bi ga morale igralkice in vse ostale ženske, zaposlene v filmski industriji, uporabljati za širjenje zavesti o različnih vprašanjih, povezanih z boljšim obravnavanjem žensk in ženskimi vprašanji v resničnem življenju.

## sklep

Ta obči sklep – očitno – ni nič novega. Vse od začetka umetnosti filma je imel filmski medij na družbo močan vzgojni vpliv. A film je bil tudi industrija.

Prve štiri dekade zgodovine hollywoodskega filma so nam pokazale, da je bil Hollywood industrija, ki je svoje posle zvečine vodila kot druga vodilna podjetja tistega časa. Izdelke so ustvarjali na tekočih trakovih številnih tovarnih in tudi filme so tako rekoč v trenutku izpljunili, zapakirali in hitro dostavili občinstvu. Ko je sistem ustvarjanja filmov hollywoodskih studiev propadel, se je v desetletjih, ki so sledila (v šestdesetih in sedemdesetih), pojavil individualističen pristop k filmu. Drugače kakor prej, ko so bile odločitve prvenstveno v rokah vodij studiev, so zdaj v rokah režiserjev, producentov in igralcev (obeh spolov), ki imajo pomemben glas pri odločitvah na vseh stopnjah ustvarjanja posameznega filma. Ta razvoj spodbuja neodvisno napredno mišljenje; netradicionalni filmski ustvarjalci zaslovijo z zgodbami z večplastno tematiko, ki jih posredujejo na platno in občinstvu.

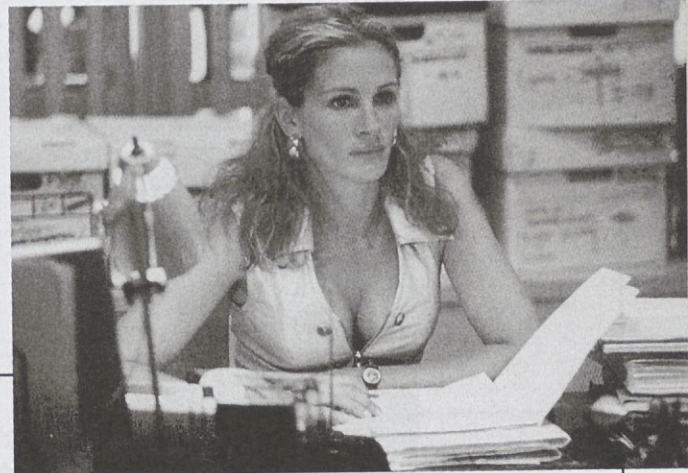
Zadnji desetletji sta prikazali svet v vsej njegovi kompleksnosti. Vloge žensk so se spremenile in se osredotočile na najgloblje izmed vseh vprašanj: Kdo sem kot posameznik? Gledalcem je postalo težje – in manj potrebno – identificirati se z junakinjami. Film je bolj razumljen kot to, kar je: fikcija. Vendar je njegova sugestivna in izobraževalna moč

močnejša kot kdaj koli prej. Zdaj, v post industrijski, zelo naporni in nasilni eri, ponuja zrcalo s širokim izborom ženskih podob. Tudi ko ženske nastopajo v skupinah, je vsaka izmed njih močno individualna. Lekcija, ki se je ženske lahko iz tega naučijo, je potreba po močni želji, da bi se spoznale kot idividuumi, da bi našle svoje mesto v družbi in se izognile temu, da bi postale žrtve. •

Prevedla Varja Močnik

## Opombe:

1. Haskell, Molly, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, Holt Rineheart and Winston, Canada, 1974, str. 4.
2. Ibid., str. 4.
3. Ibid., str. 323.
4. Seger, Linda, *When Women Call the Shots: The Developing Power and Influence of Women in Television and Film*, iUniverse, Inc., Lincoln, 2003, str. 30.
5. Haskell, Molly, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, Holt Rineheart and Winston, Canada, 1974, str. 326.
6. [www.imercuryrising.com/sexual-revolution.html](http://www.imercuryrising.com/sexual-revolution.html)
7. Haskell, Molly, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, Holt Rineheart and Winston, Canada, 1974, str. 327.
8. *Movie and American Society*, ur. Steven J. Ross, Blackwell Publishing, Oxford, 2002, str. 313
9. Ibid., str. 313.
10. Ibid., str. 315.
11. Ibid., str. 315.
12. Ibid., str. 315.
13. Ibid., str. 319.
14. Seger, Linda, *When Women Call the Shots: The Developing Power and Influence of Women in Television and Film*, iUniverse, Inc., Lincoln, 2003, str. 174.
15. Ibid., str. 175.
16. *Feminism & Film*, ur. E. Ann Kaplan, British Film Institute, London, 2000, str. 22.
17. *Women in Film Noir*, ur. E. Ann Kaplan, British Film Institute, London, 2000, str. 47.
18. Scott, A. O., "A Unified Theory of Nicole Kidman", *The New York Times*, Arts and Leisure (Section 2A), Sunday, 2. november 2003, str. 1.



Julia Roberts, Erin Brockovich

Glenn Close, Usodna privlačnost  
Linda Fiorentino, Usodni nagon