

# Rodni diskurs u suvremenom SF filmu na primjeru: Star Wars: The Force Awakenes i Mad Max: Fury Road

---

Laloš, Larisa

Master's thesis / Diplomski rad

2017

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, The Faculty of Political Science / Sveučilište u Zagrebu, Fakultet političkih znanosti**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:114:850572>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-20**



Repository / Repozitorij:

[FPSZG repository - master's thesis of students of political science and journalism / postgraduate specialist studies / dissertations](#)



Sveučilište u Zagrebu  
Fakultet političkih znanosti  
Diplomski studij novinarstva

LARISA LALOŠ

Rodni diskurs u suvremenom SF filmu na primjeru: Star Wars:  
The force awakens i Mad Max: Fury Road

DIPLOMSKI RAD

Zagreb, 2017

Sveučilište u Zagrebu  
Fakultet političkih znanosti  
Diplomski studij novinarstva

Rodni diskurs u suvremenom SF filmu na primjeru: Star Wars:  
The force awakens i Mad Max: Fury Road

DIPLOMSKI RAD

Mentorica: doc. dr. sc. Marijana Grbeša-Zenzerović

Studentica: Larisa Laloš

Zagreb  
rujan, 2017.

## IZJAVA O AUTORSTVU

Izjavljujem da sam diplomski rad *Rodni diskurs u suvremenom SF filmu na primjeru: Star Wars: The force awakens i Mad Max: Fury Road*, koji sam predala na ocjenu mentorici doc. dr. sc. Marijani Grbeši-Zenzerović, napisala samostalno i da je u potpunosti riječ o mojem autorskom radu. Također, izjavljujem da dotični rad nije objavljen ni korišten u svrhe ispunjenja nastavnih obaveza na ovom ili nekom drugom učilištu, te da na temelju njega nisam stekla ECTS bodove.

Nadalje, izjavljujem da sam u radu poštivala etička pravila znanstvenog i akademskog rada, a posebno članke 16-19. Etičkoga kodeksa Sveučilišta u Zagrebu.

Larisa Laloš

Zagreb, rujan 2017.

## **ZAHVALA**

*Prvenstveno želim zahvaliti dragoj mentorici doc. dr. sc. Marijani Grbeši-Zenzerović na pomoći prilikom pisanja ovog rada i razumijevanju mojeg zanimanja za ovu tematiku.*

*Također, veliko hvala mojim roditeljima, Mladenu i Kseniji, te baki Mariji na svim oblicima podrške koje su mi pružali tijekom cijelog školovanja. Na kraju, hvala Heleni i Nikoli za svu moralnu potporu i ohrabrenje tijekom svih ovih godina. Hvala vam!*

# SADRŽAJ

<b>1.</b>	<b>UVOD</b> .....	<b>1</b>
<b>2.</b>	<b>TEORIJSKA RAZRADA</b> .....	<b>3</b>
2.1.	Diskurs i žanr .....	3
2.2.	Rod, spol i identitet .....	5
2.3.	Prikaz žena u medijima .....	9
2.4.	Star Wars: The Force awakens.....	12
2.5.	Mad Max: Fury Road .....	13
<b>3.</b>	<b>O ANALIZI</b> .....	<b>14</b>
3.1.	Analiza diskursa – multimodalni pristup .....	14
3.2.	Metoda prikupljanja podataka i analitički okvir.....	15
<b>4.</b>	<b>ANALIZA FILMOVA I REZULTATI</b> .....	<b>16</b>
4.1.	Prikaz žena u filmu Mad Max: Fury Road .....	16
4.1.1.	Imperatorica Furiosa – prikaz glavne junakinje .....	16
4.1.2.	Imperatorica Furiosa u odnosu na druge žene u filmu Mad Max: Fury Road .....	19
4.1.3.	Imperatorica Furiosa u odnosu na Maxa i druge muškarce u filmu Mad Max: Fury Road .....	23
4.2.	Prikaz žena u filmu Star Wars: The Force awakens .....	26
4.2.1.	Rey – prikaz glavne junakinje .....	26
4.2.2.	Rey u odnosu na druge žene u filmu Star Wars: The Force awakens .....	29
4.2.3.	Rey u odnosu na muškarce u filmu Star Wars: The Force awakens .....	31
4.3.	Tumačenje prikupljenih podataka .....	33
<b>5.</b>	<b>ZAKLJUČAK</b> .....	<b>35</b>
	<b>LITERATURA</b> .....	<b>37</b>
	<b>SAŽETAK</b> .....	<b>39</b>
	<b>ABSTRACT</b> .....	<b>40</b>

# 1. UVOD

Komunikacija i mediji danas su postali centralni dio modernog načina življenja. Medijski sadržaji su u tolikoj mjeri ispunjeni različitim prikazima žena i muškaraca da je zaista teško vjerovati da upravo ti prikazi nemaju utjecaj na naše vlastito poimanje identiteta, a upravo je to i odgovor na pitanje zašto bi se veza između medija i identiteta trebala proučavati i istraživati. (Gauntlett, 2005: 6) Gotovo smo svakodnevno dio aktivne medijske publike koji kroz različite komunikacijske kanale dekodira medijske poruke i sadržaje. To se odnosi na našu okolinu i prostor u kojem živimo kroz strateški postavljene plakate, digitalne zaslone i ostale kanale na visokofrekventnim lokacijama kroz koje prolazi veliki broj ljudi (Krajina, 2014). Ta izloženost medijima se dakako odnosi i na tradicionalne medije kao što su tisak, televizija ili radio, kojima smo od najranijih godina života izloženi kroz različite medijske sadržaje. U posljednjem desetljeću sudionici smo ubrzanog digitalnog razvoja novih medija kroz Web 2.0 tehnologiju koja omogućava konstantnu povezanost i pristup svim informacijama i sadržajima koji se nalaze na internetu. Isto tako mediji imaju višestruku ulogu u našoj svakodnevici. Kroz njih se educiramo, informiramo o različitim temama i pitanjima, najnovijim događajima, formiramo stavove, konzumiramo njihov sadržaj zbog zabave ili opuštanja. Oni oblikuju našu stvarnost i percepciju svijeta, društva i društvenih procesa. Tome u prilog ide tvrdnja pravobraniteljice za ravnopravnost spolova da „mediji imaju veliku moć i utjecaj u promoviranju društvenih vrijednosti i oblikovanju stavova.“ (Ljubičić, 2008: 1) Kada se medijska moć sagleda iz perspektive načina prikaza žena i muškarca u medijskim sadržajima, nerijetko dolazimo do rodni stereotipa. (Lubina, 2014)

Obratimo li pažnju na prikaze žena i muškaraca u raznim oblicima medijskog teksta, bilo da se radi o reklamama, sapunicama, filmovima ili nekom drugom obliku, postoji razlika u reprezentaciji muškaraca i žena. Naravno, uvijek postoje iznimke pa tako i u slučaju medija, no kod većine medijskih prikaza žene se ipak reprezentiralo u tradicionalnim okvirima, odnosno ulogama domaćica, bespomoćnim žrtvama, majkama i slično. No, autori poput Gauntletta ipak tvrde da je došlo do promjene te da se sve češće žene i muškarci vide kao jednake te da na 'ekranima' uglavnom rade poslove s istim odgovornostima. (Gauntlett, 2005) Filmski producenti sada puno opreznije pristupaju predstavljanju žena u ulogama žrtve, te se sve više priklanjaju novom pristupu u kojem se žene pojavljuju u ulogama neustrašivih heroina.

(Gauntlett, 2005) Primjerice Katniss Everdeen, glavna junakinja u filmskoj trilogiji *The Hunger Games* ili pak The Bride u filmu *Kill Bill*.

To je ujedno i odgovor na pitanje zašto se ovaj rad bavi suvremenim SF (znanstveno-fantastični) filmovima: *Star Wars: The force awakens* i *Mad Max: Furry Road*. Radi se o nastavcima kulturnih *hollywoodskih blockbustera* koji su u prethodnim, odnosno prvim filmovima, u ulozi glavnih junaka uvijek imali muškarce, dok su glavni likovi koje ću analizirati u ovom radu žene u glavnim ulogama junakinja. Glavni cilj ovog rada jest otkriti na koji način je prikazan rod u filmovima *Mad Max: Fury Road* i *Star Wars: Force awakens* fokusirajući se na kombinaciju verbalnih i vizualnih značajki samog filma s naglaskom na glavne glumce.

U ovom ću se radu voditi multimodalnim pristupom kritičkoj analizi diskursa zato što je najprikladniji za analizu medijskog teksta kao što je film, koji se smatra klasičnim primjerom multimodalnog diskursa s obzirom na to da je sačinjen od slike, teksta, zvuka i glazbe. U odabranim ću filmovima također analizirati način na koji su prikazani ženski likovi u odnosu na muškarce.

U teorijskom dijelu rada objasnit ću pojam s kojim se često susrećemo u društvenim znanostima, a to je pojam diskursa te njegovo korištenje kod različitih autora. Također, u tom dijelu rada pobliže ću opisati pojam žanra jer „naše kulturno znanje o medijskim žanrovima utkano je u samu teksturu našeg svakodnevnog života i ono oblikuje medijske odluke koje donosimo, kao i očekivanja i pretpostavke koje koristimo kod shvaćanja i konzumiranja medijskog teksta.“ (Gillespie, Toynebee, 2006: 44) Nadalje, definirat ću rod, spol i identitet u kontekstu medija. U ovom dijelu rada također ću se osvrnuti na medijske prikaze žena u prošlosti, ali i u novije vrijeme. Na kraju teorijskog dijela rada napraviti ću kratak uvod u radnju filmova *Star Wars: The Force awakens* i *Mad Max: Fury Road*.

U drugom dijelu rada koji se odnosi na analizu, objasnit ću multimodalni pristup analizi diskursa, metode prikupljanja podataka te analitički okvir. U posljednjem dijelu rada analizirat ću odabrane scene te ponuditi tumačenje prikupljenih podataka.



## 2. TEORIJSKA RAZRADA

### 2.1. Diskurs i žanr

Pojam s kojim se često susrećemo u raznim društvenim znanostima svakako je diskurs, naizgled vrlo jednostavan, no izrazito kompleksan pojam. Korištenje tog pojma mijenjalo se i proširivalo kroz godine te ga je u njegovoj suštini izazovno točno i precizno definirati. Kada govore o diskursu, Gillespie i Toynbee ističu kako se može napraviti „razlika između dva najčešća načina korištenja pojma diskurs.“ (Gillespie, Toynbee, 2006)

Kada se diskurs proučava u kontekstu jezičnih studija, tada se na njega gleda kao na „socijalnu akciju i interakciju, ljude koji međusobno komuniciraju u stvarnim društvenim situacijama“ () te dodaje da je u tom kontekstu u fokusu jezik koji se koristi. Drugi način korištenja pojma veže se uz rad Michaela Foucaulta te podrazumijeva „diskurs kao socijalni konstrukt realnosti, kao formu znanja“ (Fairclough, 1995), a prema Gillespie i Toynbee „sve to određuje što je poznato, govorljivo i izvedivo u konkretnom povijesnom kontekstu.“ (Gillespie, Toynbee, 2006: 122)

Foucault kod diskursa ističe da se radi o „ujedinjenju jezika i praksi te se referira na regulirane načine govorenja o nekom subjektu preko kojeg objekti i prakse dobivaju značenja.“ (Fairclough, 1995) Produkcija znanja kroz jezik koji daje značenje materijalnim objektima i socijalnim praksama možemo nazvati diskurzivnim praksama.“ (Barker, 2004: 54) Gillespie i Toynbee (2006) dodatno napominju kako, s druge strane, Faircloughov pristup uključuje oba načina korištenja pojma diskurs, a njegov je cilj približiti ih jedno drugome tako da se analizira korištenje jezika u nekim detaljima, no uvijek u odnosu na socijalne i kulturne procese. (Gillespie, Toynbee, 2006)

Kada govorimo o diskursu u području lingvistike, svakako je važno napomenuti kako je u tom segmentu „diskurs prvenstveno jezična dimenzija predstavljanja različitih aspekata društvenog života.“ (Fairclough, 1995) Nastavno, Martina Podboj u svom radu referira se na Millsa te dodaje kako „diskursi nisu tek lanci rečenica, nego da čine niz iskaza koji imaju značenje, snagu i utjecaj u društvenom kontekstu.“ (Mills, 1997) Ljudi se često boje promjena i nepoznatih stvari, ali isto tako vole iskustva u kojima otkriju nešto poznato u nepoznatom okruženju. Kao u većini situacija s kojima se susrećemo u životu, tako je i kod medija, i medijskih tekstova. Gillespie i Toynbee spominju kako „svi mi konzumiramo medijske tekstove i pridajemo im

smisao u odnosu na neke druge medijske tekstove sličnog karaktera te da se oni u kontekstu medijskih studija nazivaju žanrovima.“ (Gillespie, Toynbee, 2006)

Sama riječ žanr potječe iz francuskog jezika u kojemu ona označava vrstu ili rod, a razmišljamo li samo o filmskim žanrovima, primjerice komedija, horor ili pak znanstvena fantastika, automatski im pripisujemo attribute po kojima se ističu i ostvaruju svoju prepoznatljivost. Iako bismo ih mogli nabrojati u puno većem broju, sama raznolikost žanrova, naravno, nije ograničena samo na film, već razne vrste žanrova postoje i u drugim domenama kao što su književnost ili pak glazba.

Kada govore o medijskom tekstu kao žanru, Gillespie i Toynbee (2006: 44) ističu kako je to „jedan od glavnih načina na koji publike, producenti i kritičari redovito klasificiraju medije. Naše kulturno znanje o medijskim žanrovima utkano je u samu teksturu našeg svakodnevnog života i ono oblikuje medijske odluke koje donosimo, kao i očekivanja i pretpostavke koje koristimo kod shvaćanja i konzumiranja medijskog teksta.“ Nadalje, autori naglašavaju kako smo, „zahvaljujući znanju kojeg smo kao medijski konzumenti prikupili tijekom godina, stvorili određene predodžbe o načinu na koji žanrovi predstavljaju socijalni svijet, a upravo te predodžbe ostaju duboko ukorijenjene u naše razmišljanje.“ (Gillespie, Toynbee, 2006)

Žanrovi sami po sebi nisu samo jednostavni diferencijatori pomoću kojih stvaramo razlike između raznih vrsta medijskih tekstova, već se „popularni žanrovi mogu shvatiti kao otkrivatelji temeljnih preokupacija i sukoba u društvenom poretku.“ (Gillespie, Toynbee, 2006: 45) Prilikom kategorizacije medija koriste se oznake žanra kojima se, prema Gillespie i Toynbee, „služe medijske publike u svojoj potrazi za užicima poznatog i potvrđivanju znanja o tome što bi se moglo dogoditi u konkretnom medijskom tekstu.“ Nadalje, navode kako „oznake žanra koriste i medijske industrije kako bi pomoću tih razlika osigurale zaradu, ali i igrale na sigurno, odnosno izbjegle rizike.“ Kao posljednje navode medijske kritičare i sve one „koji posjeduju moć da klasificiraju medije, uspostavljaju, održavaju i mijenjaju hijerarhije kulturnih vrijednosti i statusa.“ (Gillespie, Toynbee, 2006: 45)

## 2.2. Rod, spol i identitet

Povezanost između medija, roda i identiteta pitanje je kojim se u svojoj knjizi detaljno bavi David Gauntlett (2005). Kada govori o tome zašto je važno istraživati tu povezanost, Gauntlett napominje kako su „komunikacija i mediji općenito postali ključan dio današnjeg modernog društva, a i samog načina življenja.“ (Gauntlett, 2005: 6) Jedan od ključnih autora koji se bavio pitanjem identiteta i konstruiranjem jastva, Stuart Hall tvrdi kako je „identitet iskaz modernog i postmodernog načina života koji postaje osobni projekt.“ (Hall, 2006.) Shvaćanje identiteta kao osobnog projekta neprekidni je proces koji je prema Hallu „fleksibilan, evoluirao i izmjenjuje se“ te je ujedno „oblik pregovaranja značenja svijeta.“ (Hall, 2006.) Kako je proces definiranja vlastitog jastva (identiteta) osobni projekt svakog pojedinca koji je promjenjiv i neprestano se transformira. Prema Lacanovoj psihoanalitičkoj teoriji „identiteti funkcioniraju kao točke identifikacije i pripajanja samo zato jer imaju sposobnost da isključe, izostave ili izbace van prezreno.“ (Lacan, 2001) To ukazuje na činjenicu da sve što proživimo ili iskusimo, odluke koje donosimo utječu na nas, odnosno na naš identitet. Kada bi to sagledali iz svakodnevne perspektive, stvari poput odijevanja, fizičkog izgleda, lifestyle-a, vjerovanja, načela ili čak zanimanja, sastavni su dio našeg identiteta, no prema Giddensu osobni identitet nije „set osobina“ ili „vidljivih karakteristika“ već „osobno refleksivno razumijevanje vlastite biografije.“ To potvrđuje i tvrdnja da se „identitet konstituira kao i naša svijest o onome što jesmo i što osjećamo da jesmo.“ (Juka, Primorac Bilaver, 2013: 12)

Obratimo li pažnju na razne vrste medijskih tekstova s kojima se susrećemo, primijetiti ćemo njihovu ispunjenost raznolikim prikazima žena i muškaraca. Razlika u reprezentaciji žena i muškaraca u medijima je neosporna. (Lubina, Brkić 2014.) Autorice Lubina i Brkić tvrde kako se „forsiranjem fizičkog izgleda ženama nameće ideal ljepote, koji je u načelu površan, isprazan i nedostižan“ koji dovodi do „objektivizacije.“ (Lubina, Brkić-Klimpak, 2014.) Gauntlett (2005) ističe da, ako se sve to uzme u obzir, postoji mala vjerojatnost da upravo ti prikazi i poruke nemaju nikakav utjecaj na naše vlastito poimanje identiteta. S druge strane napominje kako je važno uzeti u obzir da nije moguće sa sigurnošću utvrditi kako i na koji način mediji neposredno utječu na svoje konzumente te da jednako tako nije opravdano stajalište da „ljudi mogu jednostavno preuzeti ili kopirati neki od identiteta priloženih u medijima.“ S druge strane Giddens tvrdi da je u procesu transformacije i kreiranja identiteta važna samo-identifikacija koja se „konstruira na prepoznavanju zajedničkog porijekla ili zajedničke osobine s drugom osobom, grupom ili idealom.“ (Giddens, 2001) Tome u prilog ide i tvrdnja da je „konzumacija

medija nesigurna praksa koju strukturiraju, ne samo psihološke i sociološke predispozicije pojedinog člana publike, već i dinamike i kontradiktornosti svakodnevnog života.“ (Ang, Hermes, 1996.) Iz toga proizlazi činjenica da svakodnevne aktivnosti konzumacije medija mogu utjecati na stvaranje vlastitog identiteta preko dekodiranja značenja.

Prema Ang i Hermes, rod je jedan od elemenata gdje je „identitet predeterminiran.“ (Ang, Hermes, 1996.) Kada govori o rodnom identitetu, Gauntlett (2005) se osvrće na proučavanje te tematike unutar područja psihologije te konstatira kako je općenito uvid u razvoj rodnog identiteta „plitak i razočaravajuć.“ Tome u prilog idu i ranija istraživanja feminističkih kritičara koji masovne medije vide kao „glavni uzrok reprodukcije patrijarhalnih seksualnih veza.“ (Sharpe, 1976.) Sharpe ističe stereotipiziranu sliku žena u medijima koja je „nerealistična“, dok Tuchman tvrdi da „su mediji puni slika tradicionalnih i zastarjelih stereotipa o rodnim ulogama“ te navodi kako su posljedice takvog prikaza dugoročno štetne za ponašanje žena. Navodi kako će takvi prikazi neizbježno socijalizirati djevojke da postanu majke, i kućanice jer one prema prikazu žena na televiziji modeliraju svoje ponašanje. (Tuchman, 1978.) Usprkos tome, Gauntlett navodi dva glavna stajališta kod razvoja rodnih uloga. Prvo stajalište zastupaju psiholozi koji vjeruju da su upravo razlike u kromosomima i hormonima glavni uzročnici različitosti kod muškog i ženskog ponašanja, no implikacije takvih ispitivanja često su nejasne. Drugo stajalište zastupaju psiholozi koji tvrde da je u tom procesu socijalizacija ipak puno važnija te se „rodne uloge uče tijekom razvoja i učvršćuju se tijekom svakodnevnog života“ (Gauntlett, 2005: 29). Za razliku od prvog stajališta, ovu tvrdnju potvrđuje puno više dokaza, a „većina istraživača slaže se da su kulturni utjecaji i procesi socijalizacije glavne odrednice identiteta i rodnih uloga kod pojedinaca.“ (Gauntlett, 2005: 30) To se odnosi na dekodiranje poruka različitih medijskih sadržaja preko kojih se kod „primatelja poruka na suptilnoj razini ustaljuju arhetipske osobitosti muškaraca i žena koje su već društveno konstruirane kategorijom roda“ (Lubina, Brkić-Klimpak, 2014.) Još se jedan problem javlja u proučavanju rodnog identiteta za kojeg Ang tvrdi da se uzima „zdravo za gotovo - žene su žene a muškarci su muškarci.“ Takva tvrdnja je štetna iz „političkih“ i „teorijskih“ razloga jer se pritom žene tretiraju kao „unificirana grupa.“ Prema toj tvrdnji, isključivo koncentriranje na žene kao publike reproducira „patrijarhalni tretman žene“ i gledanje na muškarca kao na „normalan spol“. (Ang, Hermes, 1996)

Teorija kognitivnog razvoja još je jedan od pristupa kojeg spominje David Gauntlett (2005), a odnosi se na učenje rodnih uloga. Unutar tog pristupa djeca se vide kao aktivni kreatori vlastitog rodnog identiteta. Razvoj ovog pristupa doveo je i do teorije rodne sheme unutar koje vrijedi shvaćanje da djeca iz kulture u kojoj žive, uče što znači biti žena, a što muškarac te sukladno tome prilagođavaju svoje ponašanje kako bi se uklopili u svoju okolinu. Unutar ove teorije dominantno je shvaćanje kako „djeca u početku nauče da su određene aktivnosti i interesi prikladniji za jedan ili drugi spol - to je rodna shema naslova; a nakon toga svijet upoznaju i tumače unutar okvira te sheme, pridajući najveću pažnju onom materijalu koji će ojačati njihov vlastiti rodni identitet.“ (Gauntlett, 2005: 30) To ostavlja prostor za diskriminaciju na temelju spola, isto kao i stereotipnu reprezentaciju rodnih uloga kroz medijske sadržaje. Još jedan od ozbiljnih problema koji se javlja jest činjenica da su takve reprezentacije „medijski diktirane i koje dugoročno, manipulirajući percepcijom primatelja mogu imati štetne posljedice na njegov svakodnevni život i vlastiti sustav vrijednosti.“ (Lubina, Brkić- Klimpak, 2014.) To je direktno povezano s pitanjem formiranja identiteta koji se između ostalog zasniva na načelima i sustavu vrijednosti svakog pojedinca.

Teorije koje se temelje na psihoanalitičkom pristupu Sigmunda Freuda spadaju pod puno kompleksniju domenu te ih je svakako važno uzeti u obzir, naglašava Gauntlett (2005). Unutar tih gledišta dijete u razvoju postići će stabilnost tako što će se na kraju te faze identificirati s onim roditeljem koji je istog spola kao i ono samo. No, važno je istaknuti kako ova teorija nikada nije dokazana, no može biti korisna u određenim situacijama te je svakako imala važnu ulogu u određenim feminističkim filmskim teorijama.

Kada se pak spol promatra kao diskurzivni produkt, Barker tada smatra da:

*„Spolni identitet nije odraz prirodnog stanja stvari, nego stvar reprezentacije. Razlika između spola kao biološkog pojma i roda kao kulturalnog konstrukta razbijena je na temelju toga da se u principu ne može pristupiti biološkim istinama koje se nalaze izvan kulturalnih diskursa, pa tako ni ne postoji spol koji nije kulturalan. Tijela koja imaju osobine spola uvijek se prikazuju kao proizvod regulatornih diskursa“ (Barker, 2003: 100).*

Prema Barkeru (2003), za poststrukturaliste, kulturalne različitosti između žena, ali i muškaraca, impliciraju da nema 'univerzalne međukulturalne kategorije žene' koja bi se odnosila na sve, već sugeriraju da umjesto toga postoje razni oblici ženstvenosti, pa tako i muškosti, koje se koriste kod žena, i to ne uvijek kod različitih žena, već, ovisno o okolnostima, i kod tih istih ženskih osoba. Nadalje, Barker se osvrće na teoriju prema kojoj se „spol i rod

mogu beskonačno zamjenjivati i oblikovati u principu, iako se u praksi drže u specifičnim oblicima i kalupima i pod određenim povijesnim te kulturalnim uvjetima. Kao takve, žene se stalno suočavaju s kulturalnom zadaćom pronalaziti što to točno znači biti žena te obilježavati granice između onoga što je ženstveno i onoga što nije.“ (Barker, 2003: 100) Postkulturalizam s druge strane tvrdi da subjektivnost pojedinaca „nikad nije završena“ te da je ona „stalno u reprodukciji“. Prema takvom tumačenju „za žensku osobu se ne može pretpostaviti da ima dan i fiksni rodni identitet kao žena“, odnosno da je rodna subjektivnost neke osobe stalno u „procesu reprodukcije i transformacije“. (Ang, Hermes, 1996.) U postkulturalističkoj feminističkoj teoriji, smatra se da „različiti diskurzi proizvode različite definicije u specifičnim kontekstima“, te da su „takve definicije kontradiktorne i međusobno se natječu.“ Tako se u našim društvima „dominantni diskurzi roda prikazuju da održe odnose moći između žena i muškaraca tako što im daju različite uloge, prilike, dužnosti, ideale, ranjivosti koji se klasificiraju kao normalni.“ (Ang, Hermes, 1996.) Identifikacija roda je pritom proces u kojem pojedinci „zauzimaju diskurzivno izgrađene rodne pozicije“ što ovisi o „njihovoj rodnoj identifikaciji.“ (Radway, 1984)

### 2.3. Prikaz žena u medijima

Kao što je spomenuto u dijelu rada koji se odnosi na rod i konstrukciju identiteta, teško je zamisliti da svi rodni prikazi u medijima koje konzumiramo tijekom života ne utječu na naše vlastito poimanje sebe, iako se ne može sa sigurnošću tvrditi da je to tako. Lubina i Brkić Klimpak (2014) u skladu s time navode kako su današnji mediji, konkretno misleći na televiziju i internet, u uskoj vezi sa stvaranjem kulturnih identiteta te tvrde da se „svjesnom uporabom i ponavljanjem stereotipa kod primatelja ustaljuju arhetipske osobitosti muškaraca i žena koje su već društveno konstruirane kategorijom roda” (Lubina, Brkić Klimpak, 2014: 213). Nadalje, nastavljaju kako spomenuti rodni stereotipi, u onom trenutku kada postanu prihvaćeni, postaju u velikoj mjeri otporni na bilo koju vrstu promjene bez obzira na sve nove informacije koje zaprime. Upravo ti stereotipi s vremenom postaju formirani obrasci ponašanja, ali i općenito obrasci koji se primjenjuju u svakodnevnim međuljudskim odnosima.

*„Kako se seksizam kao predrasuda ili diskriminacija na temelju spola i roda najčešće odnosi na negativnu objektivizaciju i seksualizaciju žena, otvara se prostor kritičkom propitivanju takvih stereotipnih reprezentacija.“ (Lubina, Brkić Klipak, 2014)*

Kada se govori o stereotipnom prikazu muškaraca i žena oni su vezani uz gotovo sve aspekte ljudskog postojanja, od bihevioralne (razine ponašanja), emocionalne, mentalne do fizičke razine. Stereotipi koji se najčešće pripisuju muškarcima su „hrabrost, odlučnost, izravnost, fizička snaga“, dok su najčešći stereotipi pripisani ženama „emocionalnost, pasivnost, nježnost ovisnost te orijentiranost na obitelj i dom.“ (Jugović, 2014) Uz to je direktno vezana rodna uloga muškarca i žene, koja se isto tako bitno razlikuje. U stereotipnoj reprezentaciji naglašava se patrijarhalni odnos gdje je uloga muškarca „da brine o svojoj obitelji“ a uloga žene da bude „poslušna supruga, njegovateljica, majka i domaćica.“ (Jugović, 2004: 9)

Obratimo li pažnju na prikaze žena i muškaraca u raznim oblicima medijskog teksta, bilo da se radi o reklamama, sapunicama, filmovima ili nekom drugom obliku medijskog teksta, postoji razlika u reprezentaciji muškaraca i žena. Naravno, uvijek postoje iznimke pa tako i u slučaju medija, no kod većine medijskih prikaza žene se ipak reprezentira u nekim prethodno ukorijenjenim okvirima o kojima će se više raspravljati u nastavku rada. No,

nastavno na rodne stereotipe, Lubina i Brkić Klimpak (2014) navode kako mediji „reproduciraju jasno definirane i već društveno prihvaćene kulturne obrasce shvaćanja različitih dimenzija identiteta“ te se na taj način „tradicionalna rodna razlika između žena i muškaraca iz stvarne kulture preslikava u medije“ (Kosanović, 2008). Iz postkulturalističke feminističke teorije, mediji utječu na definiciju roda tako što „artikuliraju što se smatra ženstvenim ili muževnim u kulturi i društvu.“ (Ang, Hermes 1996.)

Slavica Juka i Ivana Primorac Bilaver (2013) ističu kako postoje dva gledišta iz kojih se može promatrati odnos žena i medija, od kojih se jedno odnosi na žene koje aktivno sudjeluju u kreiranju medija, dok se drugo odnosi na sam prikaz žena u medijima. Nadalje, ustanovljuju kako mediji na negativan način reprezentiraju identitete žena i to na način da neprestano promiču prikazivanje temeljeno na stereotipima i arhaične postavke koje se tiču uloga i vrijednosti žena. Kada govore o stereotipima u prikazivanju navode kako se „radi o stereotipima koje dobro poznajemo – žena je slaba, neprisutna, nesposobna donositi odluke, ali je zato lijepa i sposobna služiti.“ (Juka, Primorac Bilaver, 2013: 24) Govoreći o prikazu žena u medijima tvrde da:

*„Medijska slika žene počiva na suptilnim mizoginim stavovima, koji su naslijeđeni iz matrice društva. Ona se izražava kroz stereotipe o nižoj inteligenciji i sposobnostima žena, kroz negiranje ili umanjivanje profesionalnih postignuća žena, kroz svodenje žena na fizički izgled, diskriminaciju žena prema godinama, ljepoti. Žene su u medijima prenositeljice tuđih mišljenja, a ne protagonistice događanja.“*

Česti predmet raznih istraživanja odnosi se na prikaz i ulogu žena u fiktivnom programu. Emons, Wester i Scheepers (2010) su tako proveli istraživanje na uzorku od 503 igranih filmova i serija emitiranih u udarnim terminima na Nizozemskoj televiziji u razdoblju od 1980. pa sve do 2005. godine. U ovoj su studiji uspoređivali rodne prikaze u programima koji se prikazuju na nizozemskim televizijskim kanalima, ali su američke produkcije. Ističu kako je većina programa na nizozemskoj televiziji upravo američke produkcije te da se većina američkih fiktivnih programa emitira na komercijalnim kanalima. U svom se radu osvrću i na prethodno provedene studije koje su se fokusirale na rodne prikaze te pritom ističu analize sadržaja koje su potvrdile da se žene, ali i muškarci, prikazuju na stereotipan način koji se najčešće odnosi na njihovu dob, aktivnosti kojima se bave te na njihovu relativnu prisutnost. Kada govore o američkim i nizozemskim istraživanjima ove



problematike, tvrde kako su „i jedna i druga, pokazale potpunu neproporcionalnost prilikom prikazivanja žena na televizijskom programima“ ako ih se proučava u odnosu na njihovu zastupljenost u populaciji. (Emons, Wester, Scheepers, 2010) S druge strane, ističu da su „američka istraživanja ipak pokazala kako se takva podzastupljenost žena u igranim serijama i filmovima s vremenom smanjuje“, no da se unatoč „tom trendu koji vodi prema podjednako zastupljenosti jednih i drugih, muškarci i dalje prikazuju u ulogama u kojima češće rade poslove izvan kuće, imaju bolji status i plaću ako ih se uspoređi sa ženama na televiziji.“ (Emons, Wester, Scheepers, 2010) U kontekstu dobi muškaraca i žena koji se pojavljuju u fiktivnim televizijskim programima također napominju kako su žene najčešće mlađe u odnosu na muškarce.

David Gauntlett osvrnuo se na to kako su „medijski prikazi u prošlosti bili ispunjeni stereotipima“, no napominje kako je u „novije vrijeme, misleći pritom na razdoblje od početka devedesetih godina, pa sve do početka i prvih godina novog tisućljeća kada je i objavljena ova knjiga, ipak došlo do svojevrstnih promjena.“ (Gauntlett, 2005) Žene i muškarci sada se vide kao „jednaki“, radeći većinom poslove s istim odgovornostima, dok producenti „puno opreznije“ pristupaju predstavljanju žena u ulogama žrtve te se sve više priklanjaju novom pristupu u kojem se žene pojavljuju u ulogama „neustrašivih heroina.“ (Gauntlett, 2005) Kao odgovor na pitanje „zašto je to tako“ leži u činjenici da je „ovakav pristup postao dobar generator profita.“ Kada uspoređuje rodne prikaze u novijim *hollywoodskim* filmovima s onima iz 1980-ih ističe kako se „sve više može primijetiti svojevrstna kombinacija karakteristika gdje se muškarcima pridodaju nježnije i brižnije odlike zajedno sa onom karakteristikom snažnog muškarca koji se ipak zahtjeva kod uloga u kojima predstavljaju akcijske junake.“ S druge strane, „ženske uloge definitivno su postale snažnije - ne samo zato što su oni na izvršnim pozicijama shvatili da filmska publika sačinjena od mladih muškaraca, općenito, ne inzistira na tome da akcijski heroji budu muškarci; već suprotno, primjerice, ako tradicionalna uzbuđenja akcijskog žanra mogu biti kombinirana s prikazom Angeline Jolie u kratkim hlačama i uskom topiću, tada je posao zapečaćen.“ (Gauntlett, 2005: 52-53)

## 2.4. Star Wars: The Force awakens

Serije filmova znanstvene fantastike Star Wars, ili prema hrvatskom prijevodu Zvezdani ratovi, jedni su od najpoznatijih, ali i najuspješnijih filmskih serijala snimljenih u povijesti kinematografije, a za koje je zaslužan George Walton Lucas. Godine 1977. prikazan je prvi film iz serijala, a ukupno ih je snimljeno sedam, dok se osmi već snima i nestrpljivo očekuje. Ovi filmovi svakako su obilježili povijest popularne kulture i stvorili svojevrsan kult štovatelja te franšize. Od prvog prikazanog filma ovi serijali bilježe milijunske zarade i sljedbenike pa tako i posljednji prikazani nastavak koji ću u ovom radu analizirati, a to je Star Wars: The Force awakens iz 2015. godine čiji je redatelj J.J. Abrams.

Ono što se razlikuje od svih prethodnih serijala iz ove franšize i što je posebno u fokusu ovog rada jest činjenica da u ovom filmu glavnu ulogu ima žena i to ulogu heroine. Za razliku od prethodnih nastavaka u kojima glavne uloge u funkciji junaka redom imaju muškarci. Od ženskih likova koji su obilježili prijašnje nastavke ističu se Princess Leia (Carrie Fisher) koja je svakako spretno sudjelovala u akcijskim scenama borbi, no u suštini je bila „princeza koju su morali spasiti herojski dečki i čije su srce trebali osvojiti.“ (Gauntlett, 2005: 39) Drugi ženski lik je Padmé Amidala (Natalie Portman) koja je, ugrubo rečeno, također postavljena u poziciju žene koju je trebalo spašavati iako su, i jednoj i drugoj, pridani atributi snažnosti i sposobnosti.

Nastavak sage Star Wars: The Force awakens odvija se 30 godina nakon radnje filma Ratovi zvijezda VI: Povratak Jedija iz 1983. Nakon što je posljednji Jedi, Luke Skywalker, nestao te mu se ne može ući u trag, tamna snaga počela se osnaživati i predstavljati sve veću prijetnju Republici. U moru tih događanja fokus se premješta na planet Yukka gdje po prvi puta upoznajemo Rey (Daisy Ridley) koja preživljava tako što sakuplja otpad te se susreće s Finnom (John Boyega) koji je tamo završio kao odbjegli jurišnik Prvog odreda (eng. Stormtrooper), sila prilika tada ih spaja s Hanom Solom (Harrison Ford) i Chewbaccom (Joonas Suotamo) gdje svi dobivaju zadatak da droida pod imenom BB8 dovedu do Pokreta otpora kako bi pomoću karte koju sadrži u sebi pronašli nestalog Lukea Skywalkera.

## 2.5. Mad Max: Fury Road

Drugi film koji ću analizirati u ovom radu je Mad Max: Fury Road (hrv. Pobješnjeli Max: Divlja cesta) iz 2015. godine, također film kojeg klasificira žanr znanstvene fantastike. Redatelj George Miller osim za ovaj, zaslužan je i za 3 prethodna nastavka koji su se promovirali u svojevrsne kultne filmove postapokaliptičnog prikaza svijeta. Prvi od njih izašao je 1979. godine, glavnu ulogu Maxa utjelovio je Mel Gibson. U trećem nastavku Mad Max: Thunderdome iz 1985. pojavljuje se Tina Turner i to u jednoj od glavnih uloga.

Iako je Tina Turner imala jednu od glavnih uloga u prethodnom nastavku, ono što karakterizira i stvara poveznicu za analiziranje filmova Mad Max: Fury Road te Star Wars: Force awakens je činjenica da je za razliku od prošlih nastavaka, fokus sada stavljen na žene u ulogama glavnih junakinja, što ranije nije bio slučaj. Također, ovaj nastavak Mad Maxa zanimljiv je i zbog dvije stvari, od kojih se prva odnosi na to da je redatelj George Miller konzultirao Eve Ensler, autoricu Vaginitnih monologa, za potrebe snimanja filma. (Time, 2017) Druga zanimljiva stavka svakako je činjenica da su aktivisti za prava muškaraca pozivali na bojkot samog nastavka filma zbog promicanje feminističke agende. (O'Neil, 2017).

Radnja Mad Maxa: Fury Road smještena je u Australiji koja je 50 godina nakon apokalipse pretvorena u pustinju. Max (Tom Hardy), bivši policajac, u međuvremenu je zatočen od strane plemena "War boys" koje funkcionira pod vodstvom Immortan Joea (Hugh Keays-Byrne). Max je u zatočeništvu pretvoren u ljudsku vreću krvi koja na životu ostavlja boležljivog člana plemena, Nuxa (Nicholas Hoult). S druge strane, Imperator Furiosa (Charlize Theron), vozi naoružanu cisternu kako bi prikupila gorivo za Immortan Joea, no njezina prava namjera je osloboditi žene koje on drži u zatočeništvu kao vlastito seksualno roblje namijenjeno za razmnožavanje. Nakon što uspijeva pobjeći sa ženama, počinje napeta potjera za njima i Furiosom u kojoj sudjeluje i Nux, na čijem je vozilu svezan Max. Nakon što se uspijeva osloboditi, Max se pridružuje Furiosi i skupini od 5 žena ostavljajući pritom Nuxa u pustinji kojeg će kasnije pronaći skupina iz plemena Immortan Joea nastavljajući potjeru za njima.

### 3. O ANALIZI

#### 3.1. Analiza diskursa – multimodalni pristup

Postoji više načina na koje se može provoditi analiza diskursa, a prema Normanu Faircloughu (2004), glavna razlika između svih pristupa odnosi se na to uključuju li detaljniju analizu teksta ili ne. Jedan od pristupa diskurzivnoj analizi kojom ću se voditi u ovom radu je onaj multimodalni, o kojemu više govore David Machin i Andrea Mayr (2012). Dok se vizualne analize tradicionalno smještaju unutar domene medijskih i kulturalnih studija, ističu kako lingvisti Kreuss i van Leeuwen, O'Halloran te Baldry i Thibault razvijaju drugačiji model, odnosno multimodalnu analizu koja proučava način na koji se „jezik, slika i ostali načini komunikacije spajaju kako bi stvorili značenja.“ (Machin, Mayr, 2012: 1) Radovi Normana Fairclougha, Ruth Wodak and Teuna van Dijka uglavnom se povezuju s kritičkim pristupom analizi diskursa, iako „ne postoji jedna univerzalna verzija kritičke analize diskursa. Točnije, ono što pronalazimo je širok spektar kritičkih pristupa koji se mogu klasificirati kao kritička analiza diskursa.“ (Machin, Mayr, 2012: 4) Nadalje, Machin i Mayr napominju kako svi ti autori ipak imaju jednu stvar zajedničku, a to je „shvaćanje jezika kao sredstva socijalne konstrukcije“ pa tako i „uvjerenja da jezik oblikuje društvo,“ a s druge strane, i da se „taj isti jezik od strane društva i oblikuje.“ (Machin, Mayr, 2012: 4) Također, naglašavaju kako su „socijalni i kulturalni procesi i strukture u fokusu kritičke analize“ koja „pretpostavlja da su odnosi moći diskurzivni.“ Drugim riječima moć se prenosi i prakticira putem diskursa. Stoga možemo proučavati kako se odnosi moći upotrebljavaju i pregovaraju unutar diskursa. (Fairclough, Wodak, 1997).

Kada govore o nastanku multimodalne analize, Machin i Mayr ističu autore Kressa i van Leeuwena, koji su njezini tvorci te su smatrali da se „baza kritičke analize diskursa, osim na jezik, isto tako može primijeniti i na vizualne oblike komunikacije, ali joj je za to potreban alat koji bi omogućio proučavanje vizualnih značajki.“ (Machin, Mayr, 2012: 10) Multimodalna analiza dijeli slično gledište s kritičkom analizom diskursa i to na način da razne oblike komunikacije smatra socijalnim konstruktima te da „vizualna komunikacija, kao i jezik, oblikuje društvo i oblikovana je od strane društva. Multimodalna kritička analiza diskursa nije u tolikoj mjeri zainteresirana samo za „vizualne semiotičke odabire“ već i za „način na koji oni igraju ulogu u komunikaciji odnosa moći.“ (Machin, Mayr, 2012: 10)

Sukladno navedenom, u ovom ću se radu voditi multimodalnim pristupom kritičkoj analizi diskursa kako bih analizirala vizualne, ali i jezične značajke filmova Star Wars: Force awakens te Mad: Max Fury road. Vodim se ovim pristupom upravo zato jer je najprikladniji za analizu medijskog teksta kao što je film, koji se smatra klasičnim primjerom multimodalnog diskursa s obzirom na to da je sačinjen od slike, teksta, zvuka i glazbe. U odabranim ću filmovima također analizirati način na koji su prikazani ženski likovi u odnosu na muškarce, s obzirom na to da pretpostavke donosimo na temelju suprotnosti. Također, fokusirat ću se i na općenitu reprezentaciju, odnosno način na koji su žene predstavljene u filmu s glavnim naglaskom na one koje igraju ključnu ulogu te ću ih usporediti s ostalim ženama koje se pojavljuju u filmu.

### **3.2. Metoda prikupljanja podataka i analitički okvir**

Prikupljanje podataka koje ću analizirati odvijat će se kroz gledanje filmova i bilježenje njegovih vizualnih i verbalnih segmenata koji se odnose na rodnu reprezentaciju, točnije reprezentaciju žena na temelju značajka koje ću definirati u nastavku ovog dijela rada. S obzirom na to da se vodim pretpostavkom kako se u ovim filmovima žene prikazuju izvan tradicionalnih okvira rodne reprezentacije, svakako ću se fokusirati na one značajke koje potvrđuju tu tezu.

Ključne scene za potrebe analize ću detaljno opisivati kako bih mogla donositi zaključke na temelju odabranih scena i dijaloga. Ono što me zanima u ovoj analizi je način na koji su žene prikazane izvan tradicionalnih okvira, stoga ću se konkretno fokusirati na izgled i ulogu žena u odnosu na muškarce s naglaskom na glavne glumce. Zbog bolje sistematike i potrebe ponovnog pregledavanja, odabrane scene naznačit ću na ovaj način:

***Vrijeme zabilježene scene:xx:xx***

***Likovi: Ime1, Ime2***

***Opis scene: što se dogodilo u odabranoj sceni i gdje se odvija dijalog***

***Analiza: koje značajke se primjenjuju u opisanoj sceni ako se analiziraju u odnosu na navedene analitičke procedure***

U ovom ću se istraživanju voditi kvalitativnim pristupom temeljenom na okvirima multimodalne analize diskursa koji obuhvaćaju sliku, govor, zvuk i općenito zbivanja u određenim scenama koja su relevantna za potrebe ovog rada kako bih ustanovila na koji način je stvoreno značenje u filmu.

Glavni cilj ovog rada jest otkriti na koji način je prikazan rod u filmovima *Mad Max: Fury Road* i *Star Wars: Force awakens* fokusirajući se na kombinaciju verbalnih i vizualnih značajki samog filma s naglaskom na glavne glumce. Kako bih bila što preciznija, vodit ću se analitičkim procedurama koje se temelje na sljedećim pitanjima:

- 1) Kako je prikazana glavna junakinja u filmu?
- 2) U kakvim je odnosima glavna junakinja s drugim ženama u filmu?
- 3) U kakvim je odnosima glavna junakinja s muškarcima u filmu?

## **4. ANALIZA FILMOVA I REZULTATI**

### **4.1. Prikaz žena u filmu *Mad Max: Fury Road***

#### **4.1.1. Imperatorica *Furiosa* – prikaz glavne junakinje**

Iako sam naslov filma *Mad Max: Fury Road* sugerira da je njegov glavni junak Max Rockatansky, glavna pokretačica akcije ipak je Imperatorica *Furiosa*. Prije nego krenem u analizu vizualnih značajki njezinog lika, svakako je važno obratiti pažnju na jačinu njezinog imena u ovom filmu. Naziv Imperator potječe još iz Rimske Republike gdje se u počecima odnosio na zapovjednika, a kasnije se koristio i kao naziv za rimskog cara. (Online Etymology Dictionary, 2016) Redatelj George Miller mogao je u ovom slučaju iskoristiti i neke druge titule poput kapetan, odnosno kapetanica *Furiosa*, ili ih je mogao u potpunosti izostaviti, no odabirom naziva Imperator, redatelj je naglasio njezinu važnost, snagu i odgovornost u radnji filma. Da je u kojem slučaju ovaj naziv izostavljen, dojam bi svakako bio manji i puno blaži. S druge strane, njezino ime *Furiosa* također odaje dojam snage i neustrašivosti, a svakako je važno primijetiti da i ovaj naziv ima poveznicu s antičkim Rimom, točnije s rimskom mitologijom gdje su Furijske predstavljele božice osвете. (Burkert, 1977)

No, nije samo ime glavne junakinje ono što čini snažnom i neustrašivom, tu također pridonosi i njezin izgled. Iako je glavna junakinja žena, redatelj George Miller odmaknuo se od korištenja i naglašavanja nekih ženskih atributa poput istaknutih grudi, savršene šminke, izazovne odjeće,

već se posvetio izgradnji izgleda *Imperatorice Furiose* koji će biti potpuno u skladu s njezinim imenom. Da je *Imperatorica Furiosa* kojim slučajem prikazana kao seksualni objekt s netaknutom frizurom, izazovnom odjećom i naglašenom šminkom, tada bi gledatelji vjerojatno imali potpunu drugačiju percepciju njezinog lika, ali i same njezine uloge u radnji filma. U filmu *Mad Max: Fury Road* glavna junakinja ne iskače iz okruženja u kojem se nalazi, naprotiv, potpuno se uklapa u njega. Dvije su stvari koje odmah s njezinom pojavom u filmu skreću pažnju gledatelja, prva je to da *Imperatorica Furiosa* ima obrijanu glavu, što ide u korak s radnjom filma jer u vremenu kada vlada nestašica vode te se zbog toga vode ratovi, briga o frizuri i kosi već predstavlja izazov. Druga stvar je to da glavna junakinja u filmu ima amputiranu ruku te na tom mjestu nosi metalnu protezu. To što glavna junakinja nema ruku ne utječe na percepciju nje kao snažne i jake žene, u filmu se čak niti ne spominje kako ju je izgubila, no tijekom radnje pojavljuje se nekoliko scena u kojima je u fokusu to što nema ruku, ili pak njezina metalna proteza, što mi sugerira da je redatelj ovaj detalj bio nezanemarivo važan. Jedan od stereotipa koji neutemeljeno prati osobe s nekom vrstom invaliditeta jest taj da su bespomoćni i ovisni o drugima, no *Furiosa* ruši ovaj stereotip tako snažno da do završetka filma shvaćam da taj detalj više niti ne primjećujem. *Furiosa* s protetskom rukom neustrašivo upravlja borbenom cisternom kroz pustinju i nepristupačan teren, sudjeluje u tučnjavama i popravljiva kvarove, odnosno radi sve u potpunosti isto kao što bi radila da joj ruka nije amputirana, no sama činjenica da je redatelj odlučio njezin lik prikazati na taj način sugerira upravo rušenje gore navedenih stereotipa.

Kompletan izgled *Furiose* je nenametljiv, ali opet sadrži dovoljno detalja koji doprinose osnaživanju njezinog lika. Pola njezinog lica obojeno je u crnu boju, kasnije je u jednoj sceni filma vidljivo kako ona sama koristi motorno ulje da bi se obojila, a upravo to crno ulje na njezinom licu odvaja ju od percepcije da žene uvijek moraju biti savršeno čiste, našminkane i mirišljave. Njezina odjeća je univerzalna, odjevena je u kratku majicu boje pijeska i crne duge hlače, oko struka ima remenje, a na području genitalija nosi željezni simbol *Immortan Joea* koji je vidljiv na samom početku filma te se cijelo vrijeme provlači kroz scene, a taj isti simbol nosi i na zatiljku. Cjelokupni vizualni dojam *Furiose* je ozbiljan, borben, neustrašiv i nikako ga ne bih klasificirala kao ženstven, već univerzalan. Njezin glas je dubok i ozbiljan, pogled često zamišljen, a osmijeh na licu je jedva primjetljiv.

*Furiosin* zatiljak na kojemu se nalazi ožiljak od žigosanja je prva scena u kojoj se ona pojavljuje. Ožiljak od žigosanja ima oblik kosturske glave, točnije, radi se o simbolu *Immortana Joea* koji na taj način obilježava ljude koji se nalaze u njegovom vlasništvu. Ovakav način

obilježavanja ljudi sugerira da se *Immortan Joe* prema ljudima ponaša kao prema stoci koju drži u zatočeništvu, a jedna od njih je i *Furiosa*, glavna zapovjednica *Immortanovih* ratnika, odnosno War Boysa. Već u samim počecima filma vidljivo je da *Furiosa* ima puno važniji funkciju od ostalih ratnika *Immortana Joea*, to je svakako naglašeno u sceni kada on drži govor prije polaska *Furiose* i njegovih ratnika po gorivo. Samim time što u toj sceni prvo pozdravlja *Imperatoricu Furiosu*, a tek onda *War Boyse*, jasno je da mu je ona najvažnija ratnica koju ima. O tome da *Furiosa* ima važnu ulogu u njegovoj vojsci govori i scena u kojoj se jedan od ratnika *Furiosi* obraća sa šefice. Iako se u tom postapokaliptičnom svijetu nalazila na vrlo visokoj funkciji, a samim time vjerojatno je imala i više privilegija od ostalih zatočenika koji se nisu smjeli približiti vrhu *Citadele*, odlučila je spasiti djevojke koje je *Immortan Joe* držao zarobljene i pazio kao na svoje najveće blago i time riskirati svoju poziciju. Ovakav potez samo još jače naglašava njezinu hrabrost i neustrašivost jer se kroz više scena u filmu ističe upravo ta važnost otetih djevojaka za *Immortana Joea* i što je sve spreman učiniti za njih. *Furiosa* nije slična kao i djevojke koje se u filmu još nazivaju i *Breeders*, odnosno odgajivačice, kroz scene potjere može se vidjeti kako im je ona autoritet te se prema njima ponaša zaštitnički, no općenito pokazuje puno manje emocija od njih. Njezina je uloga odvesti ih na *Green Place*. *Furiosa* je tamo rođena, no *Immortan Joe* oteo ju je još kada je bila djevojčica, zajedno s njezinom majkom i učinio ju svojom ratnicom. Jačina *Furiosinog* lika neprestano se gradi tijekom filma, jasno je da je ona vođa i zapovjednica te u jednoj sceni ona i sama naglašava da ako žele preživjeti, djevojke moraju slušati njezine upute.

Imperator Furiosa: Kako si?

Splendid: Boli me!

Imperator Furiosa: Ovdje sve boli! – Želite preživjeti ovo? – Radite ono što vam kažem!

*Furiosa* nije samo jaka i neustrašiva ratnica, već je pametna i snalažljiva. Ne ovisi o muškarcima kada joj vozilo ostane u kvaru, nego ga popravi sama. Za razliku od čestih stereotipa da su žene loše vozačice, ona vozi izvanredno dobro čime u nekim scenama i spašava djevojke i *Maxa*. *Furiosa* nije predstavljena kao žena koja pokazuje puno emocija, češće ih otkriva samo njezin pogled u teškim situacijama. Primjerice, scena u kojoj trudna *Splendid*, jedna od djevojaka *Immortana Joea*, pada s jureće cisterne pod kotače vozila *Immortana Joea*, otkriva kako *Furiosa* ostaje hladna i pribrana čak i u najtežim situacijama kada ostale djevojke plaču i međusobno se tješe. Ona tada samo pogledom otkriva shrvanost situacijom, no ne pristaje na vraćanje natrag, već zapovijeda *Maxu* da vozi dalje. U tijeku jurnjave i borbe usred



pustinje, *Max* prepušta *Furiosi* odgovornost za sve više situacija kao što to čini u sceni kada joj predaje snajper kada mu je stala iza leđa u trenutku kada je on već pokušavao naciljati metu ili kada joj je prepustio upravljanje vozilom. Jedini trenutak potpune slabosti kod *Furiose* je vidljiv u sceni kada saznaje da više ne postoji *Green Place* te da su mnoge pripadnice skupine *Many Mothers* mrtve. Ona tada pada na koljena i viče iz sveg glasa, no čak i u tom trenutku slomljenosti zbog saznanja da njihovog utočišta više nema, *Furiosa* svejedno izgleda snažno te ne odustaje od pronalaska boljeg rješenja. Iako je *Furiosa* prikazana neizmjerljivo jakom tijekom cijele radnje filma, vrhunac njezine izdržljivosti i suosjećanja pokazuje se u sceni kada spašava život *Maxu*. U toj ga sceni svojom protetskom rukom drži za nogu dok on visi s prozora jurećeg automobila, istovremeno ona vozi i bori se, a ne pušta ga niti kada ju rane. Njezina je protetska ruka tada posebno istaknuta kao prednost, a ne nedostatak. Teško ranjena, uspijeva doći do vozila kojim upravlja *Immortan Joe* i nemilosrdno ga ubija. *Furiosa* usprkos ozljedi dolazi do *Citadele* i to zahvaljujući *Maxu* koji joj je spasio život dajući joj svoju krv.

#### **4.1.2. Imperatorica Furiosa u odnosu na druge žene u filmu Mad Max: Fury Road**

*Imperatorica Furiosa* nije jedina žena koja se pojavljuje u ovom filmu, naprotiv, pojavljuje ih se puno više i to u različitim ulogama s raznim svrhama. Scena u kojoj se *Immortan Joe* obraća gomili ljudi sa svog nedodirljivog položaja na visokoj stijeni otkriva da se u toj masi ljudi većinom nalaze starci, žene i muškarci, koji za njega više ne ispunjavaju nikakvu svrhu jer muškarci ne mogu ratovati, a žene u tim godinama više ne mogu rađati djecu. Već u tom dijelu filma, koji se odvija na samom početku moguće je iščitati da je u tom postapokaliptičnom svijetu svrha žena svedena na reprodukciju, a muškaraca na ratovanje, dok su oni u starijoj dobi prepušteni na milost i nemilost tiranina o kojemu ovise.

Jedna od upečatljivijih scena filma prikazuje žene koje su priključene na aparate za izdavanje. Majčino mlijeko je u filmu cijenjeno skoro kao i voda, a žene se osim za reprodukciju koriste i za proizvodnju majčinog mlijeka. Ono što je vidljivo iz ove scene je da su žene čija je svrha proizvodnja majčinog mlijeka prikazane kao krave muzare, osim što ih se izdaje na sličan način, redatelj je za ove uloge angažirao samo punije glumice što mi sugerira da je baš poput zatočenih životinja ovim ženama bilo zabranjeno kretanje i bilo kakve druge aktivnosti osim ispunjavanja njihove zadane svrhe. One su u svom prikazu objektivirane te je njihova uloga u takvom

društvu svedena na razinu životinja. Ove žene u filmu ne izgovaraju niti jednu riječ i ne pokazuju nikakve reakcije s obzirom na okolnosti u kojima se nalaze, no u završnim scenama filma, kada se *Furiosa* i *Max* zajedno s preživjelim djevojkama vraćaju i oslobađaju *Citadelu*, ove žene prikazane su kako otvaraju ventile s vodom učinivši je tako dostupnom izmučenom narodu koji se nalazio u zatočeništvu *Immortana Joea*. Majčino mlijeko se u filmu prikazuje kao nešto dragocjeno i sveto, no s druge strane, žene koje su prisiljene na njegovu produkciju tretirane su kao zatočenice, smještene su mračno i prljavo mjesto, držeći u rukama lutke koje bi trebale zamijeniti djecu kako bi se bolje osjećale. Ovakve scene moguće je usporediti i sa sve većim osuđivanjem žena koje doje u javnosti, odnosno paradoksu koji nosi sa sobom. Naime, iako se potiče dojenje majčinim mlijekom zbog njegove dobrobiti za razvoj djeteta, s druge strane javlja se rasprava koliko je moralno dojiti dijete na javnom mjestu, a upravo to sugerira scena sa ženama koje izdaju mlijeko. S obzirom na to da su žene i u ovom filmu predstavljene kao objekti, to je ujedno i problem koji se veže uz dojenje u javnosti jer ženske grudi češće simboliziraju nešto seksualno, dio tijela koji je namijenjen muškarcima i njihovom seksualnom uzbuđenju, a ne ono što je njihova primarna svrha, a to je prehrana dojenčadi. Žene što koje izdaju majčino mlijeko u mračnoj i prljavoj prostoriji se tako mogu staviti u usporedbu sa ženama koje zbog straha od osuđivanja zbog dojenja u javnosti, odlaze u nahraniti dijete u toalete restorana ili pak neka neugodna mjesta skrivena od znatiželjnih pogleda.

Cijela potjera i borbe u ovom filmu vode se zbog toga što je *Imperatorica Furiosa* otela žene *Immortan Joea* koje su bile njegovo najveće blago. U svijetu gdje su zdravlje, ljepota i vitalnost prava rijetkost, *Immortan Joe* je u svom zatočeništvu držao pet žena koje su mu služile za rađanje djece, a upravo ih opisuju navedene karakteristike. Ove su žene u savršenoj formi te izgledaju poput top modela što je i logično s obzirom na to da su neke od tih glumica ujedno i profesionalni modeli, primjerice *Rosie Huntington-Whiteley* koja je u filmu utjelovila lik njegove najdragocjenije i trudne djevojke *The Splendid Angharad*. Kroz film saznajemo da su dvije djevojke trudne, prva je *Splendid* koja već ima vidljiv trbuh te umire u sceni potjere kada pada s jurećeg vozila, dok druga djevojka otkriva da je trudna u sceni kada po noći razgovara sa starijom pripadnicom skupine *Many Mothers*. U kontekstu njihove trudnoće u filmu je prikazana razlika između očekivanja muškog ili ženskog djeteta od strane žena i muškaraca, naime u sceni kada *Splendid* umire u vozilu *Immortana Joea*, on naređuje da se dijete izvadi iz nje što je njegov podanik i učinio, no dijete je bilo mrtvo na što je *Immortan Joe* jedino imao pitanje je li bilo muško. S druge strane, druga trudna djevojka, *The Dag*, tijekom razgovora otkriva da nosi dijete *Immortana Joea* te otkriva svoju zabrinutost da će dijete biti deformirano

i ružno, no smiruje se kada joj *The Keeper of the Seeds*, starija pripadnica plemena *Many Mothers* govori da bi dijete isto tako moglo biti i žensko. U ovim je scenama vidljivo drugačije gledište na djecu, s jedne strane muškarci žele sinove jer smatraju da su superiorniji te da će biti njihovi nasljednici jer u njihovim očima žene to ne mogu biti zato što je njihova jedina svrha reprodukcija i ispunjavanje seksualnih potreba muškaraca. Žene se u filmu pak nadaju kćerima, vjerojatno zato što u tom slučaju od njih neće napraviti bešćutne ratnike. Upravo je to jedna od glavnih poruka koja se provlači kroz film, naime, u sceni kada *Immortan Joe* otkriva da mu je *Furiosa* otela djevojke u mjestu gdje ih je držao zatočenima ispisane su tri poruke. Prva poruka je ispisana na podu, a govori da njihova djeca neće biti ratni diktatori. Druga poruka koja se pojavljuje ispisana na zidu iza *Immortan Joea* postavlja pitanje koje se spominje i kasnije u filmu kada jedan od njegovih ratnika i pripadnik skupine *War Boys*, *Nux*, raspravlja s djevojkama u vozilu i uvjerava ih da su u krivu što bježe jer je za njega on neka vrsta božanstva, tada mu *Splendid* postavlja pitanje na koje nijednom u filmu ne dobivamo odgovor, tko je ubio svijet?

Nux: Gotovo je, njemu ne možeš prkositi!

Imperator Furiosa (pljuje mu u lice)

Nux: On je zgrabio sunce!

Splendid: Vidi kako te samo vješto prevario!

Capable: On je lažljivac!

Nux: - Od njegove ruke ćemo svi biti uzdignuti!

Splendid: Zato i imamo urezan njegov logo na leđima! – „Stoka za rasplod“, „Borbena krma“

Nux: Ne, mene čekaju!

Splendid: Ti si borbena krma jednog starca, ubijaš sve i svakoga!

Nux: Nismo mi krivi!

Splendid: Tko je onda ubio svijet?! (baca ga iz vozila)

Iako se nijednom u filmu eksplicitno ne pojavljuje odgovor na ovo pitanje, ipak je vidljivo da se odgovor odnosi na muškarce koji su zbog svoje potrebe za autoritetom, ratom i patrijarhatom potpuno uništili svijet u kojemu su živjeli. Još jedna važna poruka pojavljuje se u sceni kada *Immortan Joe* traži nestale djevojke u njihovoj tamnici, a dodatan efekt daje i starica s puškom koja stoji ispod nje. Na zidu piše „*We are not things*“ odnosno mi nismo stvari, što šalje jasnu poruku otpora i shvaćanja djevojaka u kakvoj se situaciji nalaze.

Miss Giddy: One nisu tvoje vlasništvo... ne može se posjedovati ljudsko biće, prije ili poslije netko se suprotstavi!

Immortan Joe: Kamo ih je odvela?

Miss Giddy: Nije ih odvela, preklinjale su je da idu!

Immortan Joe: Kamo ih vodi?

Miss Giddy: Daleko od tebe!

U ovom dijalogu između *Miss Giddy* i *Immortan Joea* moguće je napraviti poveznicu sa sve glasnijom borbom za ženska prava koja se može primijetiti u nekim zemljama svijeta, a dio u kojemu ona naglašava da se prije ili kasnije netko suprotstavi konotira da je ta borba već započela. Također, s obzirom na to da je u njihovoj tavnici ostala samo starica, moguće je zaključiti kako ona nije pobjegla s njima jer je za nju prekasno, no odlučila ih je zaštititi i ostvariti barem malen dio osвете kada se s puškom suprotstavila *Immortan Joeu*. Starije žene u filmu su prikazane kao svojevrsne zaštitnice onih mlađih, osim *Miss Giddy* koja se držeći pušku suprotstavlja *Immortan Joeu*, tu su i *Many Mothers* te *Furiosa*.

*Many Mothers* je skupina žena koje su živjele u *Green Placeu*, mjestu koje je prema *Furiosinom* sjećanju bilo bogato zelenilom i pogodno za uzgajanje usjeva, a u tom su mjestu *Furiosa* i djevojke vidjele svoje utočište. U sceni kada se susreću sa ženama koje se nazivaju *Many Mothers*, *Furiosa* saznaje da je zbog prevelike zagađenosti i kod njih tlo postalo nepogodno za sadnju usjeva te da su mnoge žene u međuvremenu izgubile život. Vidljivo je i da su žene koje su preživjele većinom starije životne dobi, a najmlađe prema izgledu imaju oko četrdeset godina. Iako njihovo utočište više ne postoji, *Many Mothers* nastavljaju potjeru sa *Furiosom* i djevojkama u potrazi za boljim životom. Takva situacija još jednom prikazuje starije žene u ulozi zaštitnica onih mlađih, žene koje su spremne žrtvovati svoje živote samo kako bi drugima osigurale bolju budućnost. Ovakav prikaz starijih žena govori i o onim ženama koje žrtvuju svoje karijere ili neke druge životne ambicije zbog majčinstva i smatranja da će tako njihovoj djeci biti bolje. Nadalje, iako starije životne dobi, ove žene u filmu također su prikazane kao snažne i neustrašive, gotovo kao i *Furiosa*, koje bi poput majki učinile sve samo da zaštite svoju djecu, odnosno, u ovom slučaju, mlade djevojke.

### 4.1.3. Imperatorica Furiosa u odnosu na Maxa i druge muškarce u filmu Mad Max: Fury Road

Postapokaliptičnim svijetom u kojem je smještena radnja vladaju isključivo muškarci koji su između sebe podijelili teritorije te se često sukobljavaju kada pripadnik nečijeg plemena nedozvoljeno pristupi na tuđu zemlju. No, kada su u situaciji da se autoritet bilo kojeg od njih dovede u pitanje od strane osobe koja nije muškarac, tada se zajedničkim snagama bore protiv toga. Takav slučaj je vidljiv u scenama potjere kada se Immortan Joe u njegovom pokušaju vraćanja djevojaka pridružuju dva muškaraca, vođa skupine *The Bullet Farmers* i uz njega *The People Eater*, tiranin koji je upravlja *Gas townom*. Njih troje u scenama potjere jedan uz drugog pokušavaju vratiti pet djevojaka i osvetiti se *Furiosu*, ne prežu niti pred nepotrebnim ubijanje, naprotiv, uživaju u tome. Njihovo uživanje u nepotrebnom ubijanju vidljivo je i u sceni kada pripadnica skupine *Many Mothers* tijekom borbe i potjere pada s motora, no *The People Eater* s očitim izrazom zadovoljstva i gotovo orgazmičnim pogledom nagazi na gas i pregazi je svojim vozilom. *The Bullet Farmer*, muškarac u starijim godinama koji je opsjednut oružjem toliko da umjesto zubi ima ugrađene metke, nestrpljivo čeka da upuca *Furiosu* te se ruga *Immortan Joeu* koji u tom trenutku naređuje svom podaniku da izvadi dijete iz utrobe netom umrle *Splendid*.

The Bullet Farmer: Ajde! Pozvan sam na mučenje!

Immortan Joe: Strpljenje!

The Bullet Farmer: Oh, ti ostani ovdje sa svojom tugom, tatice. Ja ću ti ih dovesti.

The People Eater: Budi oprezan! Štiti imovinu!

The Bullet Farmer: Samo jedan ljuti pucanj... za *Furiosu*!

U ovoj sceni na površinu izlazi pravo lice trojice tiranina, u njima su jasno oslikane požude koje u njima bude najgore karakteristike, a to su žene, oružje i nafta. S jedne strane *Immortan Joe* u svom zatočeništvu drži žene koje siluje, drži u svrhu reprodukcije i proizvodnje majčinog mlijeka. On je stariji i bolestan muškarac, prekriven plikovima koje mu svaki dan tretiraju njegovi podanici, točnije mala muška djeca koja tek trebaju postati ratnici. *Immortan Joe* izgleda zastrašujuće, pomalo poput čudovišta zbog maske koja mu prekriva pola lica, a ta mu maska također služi za udisanje čistog zraka. S druge strane je *The Bullet Farmer*, također stariji muškarac kojemu je u životu oružje najveća opsesija, osim oružja voli i ubijanje. On, uz ostalu dvojicu, jedini nema vidljive rane i fizičke deformacije osim zubi koje je zamijenio

mecima. Treći tiranin je *The People Eater*, pretili muškarac starije životne dobi koji je vidljivo bolestan. Njegov truli nos je prekriven ukrašenim željezom, a stopalo mu je oteknuto te ne može sam hodati, glavni užitak pronalazi u ubijanju i tuđoj boli. Karakteristike njih troje mogle bi predstavljati svojevrsnu kritiku na neke od problema kojima su zahvaćene zemlje diljem svijeta, konkretno, smanjena ženska prava, problem oružja i ratova zbog nafte. U filmu njih troje profitira trgujući tim dobrima, majčinim mlijekom, oružjem i naftom i sve to na štetu ljudi kojima vladaju. Umjesto da pokušaju popraviti svijet, oni ga sustavno uništavaju zbog vlastite dobrobiti, iako su svjesni da zbog njihove bolesne potrebe za moći pati većina ljudi. Svo troje su na kraju ubijeni, *Immortan Joe* od strane *Furiose*, *Max* je ubio *The Bullet Farmera*, dok je *The People Eatera* iskoristio kao ljudski štit.

No, važne uloge u filmu imaju i muški likovi koji su prikazani u pozitivnom kontekstu te su jedini muškarci u filmu kojima djevojke vjeruju. Radi se o glavnom junaku *Maxu* i pripadniku skupine *War Boys*, mladiću *Nuxu*. *Nux* je u početku filma negativac kojemu je jedino važno da časno pogine kako bi na taj način u zagrobnom životu mogao biti u *Valhali*, iz njegovog je ponašanja vidljivo da je i religiozni fanatik koji će sve učiniti zbog svoje vjere u *Immortana Joea* koji ih je uvjerio da je neka vrsta božanstva. Mladić *Nux* je također bolestan, a to je i razlog koji ga spaja s *Maxom* koji je otet i zatočen kako bi mu služio kao hodajuća vreća krvi. Naime, *Max* je bio univerzalni donator te je zbog toga držan u zatočeništvu kod *Immortan Joea*, no kada *Nux* i *War Boysi* krenu u potjeru za *Furiosom*, *Max* je zavezan za prednji dio vozila kojim upravlja *Nux*. Tijekom potjere se *Max* uspijeva osloboditi i onesvijestiti *Nuxa* te zajedno s njim dolazi do *Furiose* i pet djevojaka. *Max* je kao i žene u filmu objektiviran, njegovo postojanje u zatočeništvu *Immortana Joea* svedeno je na njegovu svrhu pa ga nazivaju *Blood Bag*, odnosno vreća krvi. *Max* je i narator filma, no iako se prve scene fokusiraju na njega, ispostavlja se da je ovo primarno priča koja je fokusirana na *Furiosu* i ostale žene u filmu, dok je *Max* njihov suputnik s kojim surađuju kako bi svi zajedno preživjeli potjeru. Na početku *Max* otkriva svoju prošlost i opisuje svoje sadašnje stanje.

Max: Moje ime je Max. Moj svijet je vatra i krv. Jednom sam bio policajac, cestovni ratnik u potrazi za pravdom. Kako se svijet raspadao, svatko od nas je na svoj način bio slomljen. Bilo je teško znati tko je bio luđi.

... Ja sam onaj koji bježi od živih i mrtvih. Progonjen od lešinara. Uklet od strane onih koje nisam mogao zaštititi. Sada postojim u ovom *Wastelandu*. Čovjek koji je sveden na bazični instinkt: preživjeti.

Iako je *Max* u početku imao jedan cilj, a to je preživljavanje, on se tijekom filma povezuje s *Furiosom* i djevojkama s kojima počinje suosjećati. Njegov instinkt za vlastito preživljavanje

sada je proširen brigom za njih i željom da im pomogne. U njemu je probuđena humanost, a bez obzira na to što bi *Furiosa* i djevojke vjerojatno uspjele pobjeći i bez njegove pomoći, on im pomaže jer na taj način pronalazi svoje iskupljenje. Shvaća da se mora suočiti sa svojim najvećim strahom koji ga cijelo vrijeme progoni, a to nemogućnost spašavanja voljenih osoba u prošlosti. Činjenica da se u završnim scenama filma *Max* vraća *Furiosi* i djevojkama te im pomaže pri povratku u *Citadelu* govori da u njima vidi svoje iskupljenje jer bi njihovim napuštanjem samo pogoršao proganjajuće vizije i nikada ne bi pronašao iskupljenje i mir. *Max* se upravo zbog svojih vizija i vraća po njih kako bi ih zaustavio u putu koji ne vodi nikamo i govori im da je njihov dom u *Citadeli*, tada se pojavljuje i scena u kojoj je njihova ravnopravnost posebno naglašena, a to je scena čvrstog rukovanja s *Furiosom*.

U tim scenama započinje *Maxovo* i *Furiosino* zajedničko traganje za iskupljenjem, o čemu razgovaraju nekoliko puta tijekom filma i ističu kao glavni cilj. Između *Maxa* i *Furiose* u počecima filma vlada nepovjerenje, no uvijek je prisutan osjećaj međusobnog poštovanja. Odnosi između njih dvoje kontinuirano su prikazivani kao ravnopravni što je posebno istaknuto time da su jedno drugome tijekom bijesne potjere spasili živote. Povezanost i razumijevanje između njih se postupno gradi te doživljava vrhunac kada *Max* spašava njezin život i vraća ih u *Citadelu*. U toj sceni *Max* priopćava ljudima kojima je vladao *Immortan Joe* da je on mrtav, baca njegovo truplo pred njih te pomaže *Furiosi* izaći iz vozila i održati ju na nogama kako bi slavu zbog njihovog oslobođenja prebacio na nju. U tim trenucima čujemo rulju kako skandira njezino ime. Ono što je značajno primijetiti odnosi se na suradnju između *Maxa* i *Furiose*. Njih dvoje imaju jednako važne zasluge u cijelom filmu, većina njihovih pothvata ne bi bila izvediva bez međusobnog pomaganja, što je vidljivo u sceni kada *Max* upravlja vozilom, a *Furiosa* vodi bitku metcima protiv *War Boysa*. *Max*, kao i *Furiosa*, ne pokazuje previše emocija, no da ih ima pokazuju scene u kojima je fokus na njegovom pogledu, očima koje su ispunjene suzama kada vidi *Splendid* kako umire ili *Furiosu* kada vrišti zbog saznanja o propasti *Green Placea*. Na kraju, njegovo nepopuštanje kada *Furiosa* skoro umire i upornost da joj spasi život govori kako su njih dvoje izgradili čvrstu povezanost zbog okolnosti u kojima su se zatekli. Njihova međusobna borba u početku filma kada *Max* uspije nadjačati *Furiosu*, nepovjerenje i nepouzdanost, na kraju su pretvoreni u potpunu suprotnost, *Max* i *Furiosa* stvorili su neraskidivu vezu koja nema romantičnu pozadinu. Njihov odnos koji je lišen romantičnih osjećaja sugerira važnost muškaraca u borbi za ženska prava, važnost toga da prestanu žene gledati kao seksualne objekte od kojih imaju neku korist, već da ih gledaju kao osobe s osjećajima koji mogu biti isti kao i njihovi. *Maxova* situacija sugerira da se muškarci također

mogu naći u poziciji objekta, osobe lišene ljudskih karakteristika svedene na puku svrhu. Nedostatak romantične povezanosti između njih dvoje učvršćuje ovu poruku upravo iz razloga jer im *Max* ne pomaže zato što očekuje da će zauzvrat osvojiti ženu i dobiti njezinu ljubav i poštovanje, već to radi zbog ljudskog suosjećanja, iskrene potrebe da im pomogne čime je posebno istaknuto buđenje njegove humanosti koja u počecima filma nije bila istaknuta.

## 4.2. Prikaz žena u filmu *Star Wars: The Force awakens*

### 4.2.1. Rey – prikaz glavne junakinje

Mlada djevojka *Rey* utjelovila je ulogu glavne junakinje u filmu *Star Wars: The Force Awakens*. Njezine su roditelje oteli kada je bila djevojčica, dok je ona ostala preživljavati na planetu *Jakkuu*. Već u samim počecima filma vidljivo je da je *Rey* odrasla u snalažljivu ženu koja je sposobna preživjeti sama u teškim uvjetima. Njezin izgled nije seksualiziran, već je u tom kontekstu neutralan. *Rey* ne krasi teška šminka, a odjeća koju nosi prilagođena je za uvjete pustinje u kojoj živi, a općenito se tijekom filma *Rey* ne prikazuje kao žena koja ima ulogu zavođenja muškaraca ili ostvarivanja određenih ciljeva iskorištavajući ženske attribute. U filmu je istaknuto upravo suprotno, ona ostvaruje svoje ciljeve isključivo zbog vlastite sposobnosti i činjenice da je odlučila naučiti raditi stvari koje su joj potrebne da si olakša situaciju u kojoj se nalazi.

Na planetu imena *Jakku* gdje živi, *Rey* je prisiljena na sakupljanje željeznog otpada kojeg mijenja za hranu. Takva situacija primorala ju je da nauči popravljati vozila i strojeve kako bi se neprestano mogla kretati. U nekoliko scena tijekom filma vidimo da *Rey* zna popravljati sve što joj dođe pod ruke, od male iskrivljene antene na droidu *BB8-u*, pa sve do kvara u letjelici *Millennium Falcon*. Njezine sposobnosti popravljanja kvarova ključne su za njihovo preživljavanje tijekom filma. Redatelj J.J. Abrams time je istaknuo suprotnost čestim stereotipima koji prati žene, a odnosi se na to da ne znaju popravljati mehaniku i njihovu nezainteresiranost za takva područja. U sceni kada *Rey* popravlja dio na letjelici *Millennium Falcon* i govori odbjeglom *stormtrooperu*, *Finnu*, da joj doda odvijač, događa se situacija u kojoj je posebno naglašeno da on ne zna na što ona misli, posebno jer nije uspio pronaći onaj pravi čak ni kada mu je nekoliko puta pokazivala na njega. Ovakav prikaz je posebno zanimljiv ako se uzme u obzir da je nepoznavanje alata i svega što se veže uz to još jedan od stereotipa koji se veže isključivo za žene. *Rey* također iznenađuje i *Hana Soloa* kada istovremeno s njime



ukazuje na kvar koji je prisutan na njihovoj letjelici. U toj je sceni posebno istaknut njegov iznenađen pogled, što oslikava iznenađenje muškaraca kada se žene odluče baviti poslovima koji se, također stereotipno, ponekad svrstavaju u mušku domenu.

Osim što vješto popravlja kvarove na letjelici, *Rey* je i izvanredna pilotkinja koja brzo uči i savladava nove izazove. U sceni kada zajedno s *Finnom* i droidom *BB8-om* bježi od napadača s planeta *Jakku*, prisiljena je upravljati letjelicom s kojom se nikada nije susrela, a tada je vidljiva njezina sposobnost prilagođavanja i brzog učenja. Njezino umijeće pilotiranja ih također spašava u brojnim situacijama, primjerice u sceni bijega s planeta *Jakkua* kada *Finn* zbog kvara na tom dijelu letjelice nije u mogućnosti pucati na protivnike koji ih love, jedina šansa za njihov bijeg ovisi o *Rey* koja ih zadivljujućim akrobacijama dovodi na sigurno.

Tijekom filma *Rey* neprestano vodi unutarnje borbe sa sobom, s jedne strane želi ostati na planetu *Jakkuu* u nadi da će se njezina obitelj vratiti po nju, dok s druge strane neprestano žudi za novim avanturama što je istaknuto u sceni kada pokazuje uzbuđenost zbog saznanja da je *Finn* pripadnik Pokreta otpora. Njezino unutarnje previranje prikazano je i u sceni kada joj *Han Solo* nudi posao pilotkinje, odnosno da mu se pridruži u njegovim avanturama. *Rey* je oduševljena tim saznanjem, no ubrzo se na njezinom licu vidi tuga i zabrinutost kada odbija tu ponudu i govori da se mora vratiti na *Jakku*. Upravo ta njezina unutarnja previranja mogu se sagledati iz perspektive žena koje zbog obitelji napuštaju karijere zbog mišljenja da ne mogu biti dobre majke ako su u isto vrijeme posvećene poslu, iako ih nedostatak tog profesionalnog dijela života neprestano izjeda i čini nesretnima. *Rey* se nekoliko puta u filmu nalazi u takvoj situaciji, kada mora donijeti odluku o tome hoće li nastaviti borbu i traganje za *Lukeom Skywalkerom* ili se vratiti na svoj planet. *Maz*, humanoid s ulogom mudre starice koja živi već stoljećima, suočava *Rey* s činjenicom da se njezina obitelj neće vratiti na *Jakku* i da duboko u sebi zna da je to istina. Tada joj nudi i *lightsaber*, odnosno svjetlosni mač koji je pripadao *Lukeu Skywalkeru*, kako bi simbolično preuzela njegovu ulogu u borbi protiv *Tamne sile*. *Rey* se tada slama i počinje plakati, odbija prihvatiti oružje te bježi govoreći da ne želi sudjelovati u tome. U scenama tog bijega se bori protiv nekoliko *stormtroopera* te koristi moćan pištolj koji joj je dao *Han Solo*, vraća se tek kada shvaća da su njezini prijatelji u nevolji, no tada je otima *Kylo Ren* i vodi u svoju utvrdu.

Iako je *Rey* prikazana kao samostalna i čvrsta žena, mnoge situacije pokazuju da je takva samo zato što su je okolnosti na to primorale. Ona nije svojom odlukom krenula u borbu i potragu za *Lukeom Skywalkerom*, već su ju u tom smjeru odveli susreti s droidom *BB8* i *Finnom*, prema kojima pokazuje zaštitničke nagone pa samim time i odlazi s njima kako bi bila sigurna da su

dobro. Upravo ti zaštitnički nagoni su je i naveli da se suoči s *Kylo Renom*. Naime, *Rey* počinje u *Finnu*, *BB8-u*, *Hanu Solu* i *Chewbacci* vidjeti svoju obitelj, prvenstveno nakon scene kada su se vratili po nju u utvrdu *Kylo Rena* kako bi je spasili. *Rey* tada doživljava gubitak *Hana Sola* koji je ubijen od strane vlastitog sina, *Kylo Rena*. Nakon toga *Kylo Ren* u borbi ozljeđuje i *Finna*, *Rey* tada misli da je on mrtav te u naletu bijesa kreće u borbu protiv *Kylo Rena* i pobjeđuje ga.

*Rey* je također prikazana kao žena koja se neprestano bori sa svojom samostalnošću, odnosno dokazuje da je sposobna brinuti o sebi. Ta je karakteristika naglašena u sceni kada on i *Finn* počinju bježati iz *Jakkua* zbog navale protivnika na njih, a *Finn* je odmah zgrabi za ruku. U tom trenutku je *Rey* izvukla svoju ruku iz njegove i vikala da može trčati i bez njegove pomoći. *Finn* ubrzo opet hvata njezinu ruku, na što mu ona grubo odgovara da to prestane raditi. Još je jedna scena u kojoj je naglašena njezina potreba za samostalnošću, točnije, radi se o sceni kada joj *Han Solo* nudi pištolj, a ona mu uz drzak pogled poručuje da se može brinuti za sebe.

Han Solo: Uzmi ovo! (pištolj)

Rey: Mislim da se mogu pobrinuti za sebe!

Han Solo: Znam da možeš, zato ti ga i dajem. Uzmi ga!

*Rey* je u filmu prikazana kao mlada djevojka koja u početku nema definiran životni cilj, a jedina joj je motivacija nada u povratak njezine obitelji. Iako je uvijek bila samostalna i svjesna te činjenice, neprestano to mora dokazivati drugima, prvenstveno muškim likovima u filmu. Ona tijekom radnje otkriva koliko je zapravo snažna, intelektualno i fizički, no ne skriva svoje emocije s obzirom na to da često plače, što nije slučaj s muškarcima u filmu. *Rey* je potpuno izgrađeni lik, ona je jaka i snažna, snalažljiva i pametna, s druge strane je ranjiva i emotivna, no ono što je najbitnije i na što je stavljen fokus jest da je dobra i brižna osoba. Do kraja filma njezin je cilj jasno definiran, *Rey* je otkrila svoj puni potencijal i prigrlila svoje sposobnosti te pronašla *Lukea Skywalkera*.

#### 4.2.2. Rey u odnosu na druge žene u filmu *Star Wars: The Force awakens*

Skupina s kojom Rey prolazi najvažnije scene sačinjena je generalno od muškaraca, *droida* i *humanoida*, no žene bez obzira na to imaju važne funkcije u filmu. Za razliku od Rey čija je uloga potpuno jasna i definirana u smislu snažne žene, s drugima to nije slučaj. Ono što je primjetljivo u filmu jest da su na svim važnijim funkcijama prisutne i žene, no često ne progovore niti jednu riječ ili se njihova uloga svodi na puku formalnost u kojoj primaju zapovijed ili izvještavaju o trenutnom stanju u borbi. Primjerice, pilotkinja *Pokreta otpora* koja se pojavljuje u sceni borbe, prima zapovijed i odgovara da će ona to preuzeti. Takvih je scena više, žene su uglavnom prikazane na istim funkcijama kao i muškarci, moguće je vidjeti kako kadrovi iz svojevrsnog kontrolnog centra prvo prikazuju muškarca pa ženu ili obrnuto čime se ostvaruje dojam kako ih se prikazuje samo kako bi ispunile neku imaginarnu kvotu prikaza žena na važnijim pozicijama. Njihovi likovi nisu ni djelomično izgrađeni i definirani poput Rey, niti sugeriraju neku dublju poruku.

Slična je situacija i s drugim ženskim likovima u filmu kao što je uloga *Leie Organe*, bivše princeze koja se sada pojavljuje u funkciji generalice i glavne zapovjednice *Pokreta otpora*. Iako se često pojavljuje u filmu u kontekstu goruće borbe kojom bi ona trebala zapovijedati, pobližim promatranjem je vidljivo kako ona ne donosi niti jednu ključnu odluku, već taj dio prepušta muškarcima. Njezina se uloga u suštini svela na onu majčinsku, naime *Kylo Ren* je sin nje i *Hana Soloa* te se njihovi susreti uglavnom svode na razgovor o tome. Iako se nalazi na najsnažnijoj poziciji, ona u jednoj sceni govori *Hanu Solou* da dovede njihovog sina doma prebacujući tome odgovornost na muškarca koji bi trebao spasiti damu u nevolji, bez obzira na njezin kapacitet da učini nešto po tom pitanju. Nadalje, u sceni kada je više njih okupljeno oko karte i razrađuju taktiku o novom napadu, *Leia* je prisutna, no ne sudjeluje u izradi strategije, točnije ne sudjeluje niti jedna žena, iako su prisutne tamo. Ova scena još jednom potvrđuje korištenje ženskih likova kako bi se napravio određeni balans između zastupljenosti muškaraca i žena u filmu, one su tamo, ali ne govore jer sve važne odluke donose muškarci. *Leia* je tamo da se brine i da pruža utjehu što u situaciji najveće borbe kada je ona generalica, nikako ne priliči ulozu koju bi u tom kontekstu trebala ispunjavati. U sceni kada se Rey vraća iz borbe protiv *Kylo Rena*, ona i *Leia* grle se bez obzira što se nikada prije nisu vidjele što ponovno sugerira *Leinu* majčinsku ulogu u ovom filmu. Moguće je primijetiti da čak i *Leia* izbjegava Rey nazivati njezinim imenom, već je kao i ostali likovi oslovljava s *The Girl*, odnosno

djevojka, primjerice, *Kylo Ren* i *Han Solo* također koriste taj naziv. U nijednoj sceni ne može se primijetiti neka vrsta otpora na korištenje toga naziva što samo sugerira dodatno isticanje toga da se u ulozi glavne junakinje nalazi žena. Samim time stvara se dojam da nije bilo dovoljno samo angažirati ženu za ulogu glavne junakinje, već da je to potrebno neprestano isticati kako bi gledatelji toga postali svjesni što samo umanjuje važnost njezinog lika, umjesto da ga osnažuje. Razlog tome je da je takvo oslovljavanje trebalo imati svrhu pojačavanja njezinih sposobnosti, odnosno smatranja da će njezin lik biti još jači ako se kontinuirano ističe da sve to radi jedna djevojka, no postiže upravo suprotan efekt zato što se njime nehotice umanjuju sposobnosti žena općenito, dok se *Rey* pojavljuje kao iznimka, a ne pravilo.

Iako nije žena u ljudskom obliku, *Maz* je ženski *humanoid* koji živi već stoljećima te je prikazan poput dobre i mudre starice. Ono po čemu se ona ističe je njezina miroljubivost i snažno protivljenje bilo kakvim ratovima i agresivnim činovima. Ona je ta koja pruža utočište svima koji su spremni to poštovati. Njezina se uloga također svela na žensko suosjećanje i spremnost za pomaganje, osim toga, ne može je se vidjeti u konkretnim scenama borbe ili donošenja nekih važnijih odluka. Njezin odnos s *Rey* također je sveden na onaj majčinski, *Rey* kao mlada djevojka koja treba još puno toga naučiti u životu, a *Maz* kao starija i iskusna žena koja joj želi prenijeti svoju mudrost i uputiti je u pravom smjeru. Samim time, moguće je zaključiti da su starije žene u filmu, konkretno njezina i *Leina*, prikazane kao brižne i majčinski nastrojene, dok se kod žena u filmu općenito može primijetiti da ih povezuje zaštitnička karakteristika.

Žene na važnijim funkcijama prikazane su i na strani negativaca gdje se najviše ističe kapetanica *Phasma*. Iako se ne može vidjeti kako izgleda zbog toga što je cijela odjevena u borbeni oklop, a na glavi nosi kacigu, njezin glas otkriva da se ispod oklopa nalazi žena. Iako nije ključna za donošenje odluka, *Phasma* ipak pokazuje više odgovornosti za svoju poziciju od generalice *Leie*. Predstavljena je kao čvrsta i bezosjećajna žena koja prati i ispunjava naredbe *Kylo Rena*. Njezina bezosjećajnost je vidljiva kada joj on daje zapovijed da ubije sve seljane u početnim scenama, a ona ga poslušava bez pogovora. Pojavljuje se još nekoliko puta, primjerice kada naređuje *Finnu* da se javi u njezinu diviziju, u tim scenama je posebno naglašena njezina strogoća kada ga upita tko mu je dao dopuštenje da skinje kacigu. Njezina superiornost se tijekom filma smanjuje i u potpunosti ruši kada je *Han Solo* i *Chewbacca* prisile da ukloni štit na *Planetkilleru*. No, s obzirom na njezinu važnu poziciju i ulogu snažne žene, iznenađujuće je s koliko je malo otpora to pristala učiniti. Ovo još jednom potvrđuje dojam da su ženski likovi, i na strani pozitivnih likova, ali i onih negativnih, nedovoljno izgrađeni i predstavljeni na važnijih pozicijama zbog neke vrste formalnosti i ojačavanja činjenice da se u ulozi glavne

junakinje nalazi žena, što je još više vidljivo kada ih se stavi u usporedbu s muškarcima koji se nalaze na sličnim funkcijama u ovom filmu.

#### 4.2.3. Rey u odnosu na muškarce u filmu *Star Wars: The Force awakens*

Većinu filma je *Rey* okružena muškarcima, kao što je navedeno u prethodnom dijelu, njezini susreti sa ženama uglavnom se nisu događali u trenucima borbe. Najvažnije trenutke borbe *Rey* proživljava s muškarcima, najviše *Finnom* i *Hanom Solom*. *Finn* je prikazan već u prvim scenama filma, on je jedan od najboljih vojnika, odnosno *stormtroopera* koji se nalaze pod vodstvom zlog *Kyloa Rena*. Važnost njegove uloge uočava se u trenutku kada odbija ubiti seljane i počinje shvaćati što se oko njega događa, ovo je ujedno i prikaz buđenja humanosti u njemu. *Finn* u početku nije imao ime, već je njegovo postojanje svedeno na šifru *FN-2187*. Njegov susret s *Rey* događa se nakon njegovog bijega s pilotom *Pokreta otpora*, *Poeom Dameronom*, iz utvrde *Kyloa Rena*, tada odlaze na planet *Jukka* kako bi pronašli *Poevog droida BB8* kod kojega se nalazi karta koja vodi prema *Lukeu Skywalkeru*. Upravo *Poe* je *Finnu* predložio da se tako zove, čime mu je simbolično dao potvrdu njegove ljudskosti. *Finn* je prikazan kao mladić koji želi pobjeći od života u kojem se nalazi i učiniti nešto dobro, upravo ga to i dovodi do priključivanja *Pokretu otpora*. Njegov odnos s *Rey* u početku je nepovjerljiv i napet o čemu govori i scena u kojoj ga *Rey* obara i ruši na pod, no spletom okolnosti primorani su zajedno bježati od napadača čime počinje izgradnja njihovog odnosa. Već u početku se *Finn* ponaša zaštitnički prema *Rey*, bez obzira na to što je vidio kako se sama uspješno bori protiv napadača koji joj žele ukrasti *BB8-a*. Iako je *Finn* taj koji se neprestano trudi zaštititi *Rey*, ipak je ona ta koja češće spašava njega, primjerice u sceni kada ga spasi od zastrašujućih stvorenja u letjelici *Millenium Falcon* i to ne na način da je upotrebljavala fizičke, već intelektualne sposobnosti tako što je uspjela zatvoriti teška metalna vrata i osloboditi *Finna* iz njihovih krakova. Njih dvoje su tijekom zajedničke borbe izgradili dubok i povezan odnos koji je na trenutke imao romantične naznake, no nije došlo do scena u kojima bi se eksplicitno prikazalo da su u nekoj vrsti romantičnog odnosa pa bi ih se prema tome moglo opisati kao jako prisne prijatelje. *Finnu* je neizmjereno stalo do *Rey*, a u situaciji kada i on želi pobjeći od svega zbog straha od odgovornosti i moguće smrti, ona je ta koju želi povesti sa sobom te ju poziva da mu se pridruži. *Rey* odbija tu ponudu i nagovara *Finna* da ostane, nakon čega joj on otkriva pravu istinu o sebi, a u toj sceni otkrivena je i njihova snažna povezanost.

Finn: Ja nisam u Pokretu otpora. Ja nisam heroj. Ja sam *stormtrooper*. Kao i svi oni, odveden sam od obitelji koju nikada nisam upoznao i odgojen da radim jednu stvar. Ali u svojoj prvoj bitci, odlučio sam. Neću ubijati za njih. Zato sam pobjegao. Ravno k tebi. A ti si me pogledala kao nitko drugi do sada. Sramio sam se toga što sam bio, ali završio sam s *Prvim odredom*. Više nikada se neću vratiti.

Osim što je u ovoj sceni поближе prikazan njihov odnos, još je jednom potvrđena dobrota koju *Rey* neprestano pokazuje. Njezino povjerenje u druge i želja za pomaganjem tako se neprestano ponavljaju i potvrđuju. *Rey* pronalazi snažnu motivaciju u *Finnu*, a on je ujedno i osoba koja u njoj budi snagu da se suprotstavi *Kylo Renu* što je vidljivo u sceni kada on poražava *Finna*, a *Rey*, misleći da je mrtav, ulazi u najvažniju borbu protiv *Kylo Rena* kojega i savladava, no ne ubija, pokazujući pritom milost čak i prema osobi koja joj je oduzela voljene ljude.

*Han Solo* je još jedan muškarac koji je važan za *Rey*, iako ga je poput *Finna* tek upoznala, ona je i u njemu pronašla svoju novu obitelj. *Han Solo* prema *Rey* ima očinski i zaštitnički odnos te odmah prepoznaje njezine sposobnosti što je ujedno i razlog zašto je poziva da radi s njime. On je, također, jedini koji je istaknuo činjenicu da je svjestan toga da *Rey* može jako dobro brinuti o sebi, no i dalje je prema njoj zaštitnički nastrojen. Čak se i glavni negativac, *Kylo Ren*, ponaša zaštitnički prema *Rey*. U sceni njihove borbe kada izgleda da će *Kylo Ren* poraziti *Rey*, on se suzdržava i govori joj da joj je potreban učitelj te da je on taj koji joj to može pružiti, no u tom trenutku *Rey* pronalazi *silu* u sebi i poražava ga. Cjelokupni odnosi između *Rey* i muškaraca u filmu sugeriraju upravo neprestanu potrebu muškaraca da se ponašaju zaštitnički iako za to možda i nema potrebe. Svjesni su da je *Rey* snažna i sposobna, no ipak imaju potrebu nametati joj svoje sugestije i hrliti u njeno spašavanje. Cijela scena s *Kylo Renom* povećava taj apsurd kada se on postavlja kao osoba koja ju može naučiti upotrebljavati *silu*, iako se *Rey* snalazi natprosječno dobro što čak i njega iznenađuje.

### 4.3. Tumačenje prikupljenih podataka

*Furiosa* i *Rey* prikazane su prvenstveno kao dvije snažne žene koje ruše stereotipe, no načini na koji je to prikazano imaju više različitosti, nego sličnosti. *Furiosa* je u svakom segmentu izgrađen lik kod kojega je i najmanji detalj pomno promišljen. Moglo bi se reći da je kompletan film *Mad Max: Fury Road* napravljen kao kritika na rodnu nejednakost i usmjeravanje pažnje na kršenje ženskih prava. Nije samo kod *Furiose* promišljen svaki detalj, to je učinjeno i kod svih ostalih likova u filmu. *Furiosa* predstavlja svojevrsni simbol otpora i borbe protiv represije, postavlja se u ulogu zaštitnice i spasiteljice slabijih, njezina uloga nije bila spasiti samo sebe, nego i one koji su se nalazili u puno goroj situaciji od nje, poput otetih djevojaka. Njezina uloga oslikava snažnu i pametnu ženu koja se ne boji stupiti u borbu ako je potrebno obraniti ono što je njoj važno. *Furiosa* je za razliku od *Rey* potpuni vođa u svojoj ulozi, osoba čije se naredbe sluša i poštuje, a njezinu sposobnost i autoritet se ne dovodi u pitanje. S druge strane, *Rey* je također prikazana kao snažna i sposobna žena, no u njezinom liku ne može se primijetiti autoritet i karakteristike vođe, ona to jednostavno nije bila. *Rey* je više mladenački orijentirana, vrcakava i pomalo naivna, njezin lik oslikava osobu koja poštuje različitosti i prigrbljuje ih, nekoga tko je sposoban vidjeti najbolje u ljudima i pružiti im priliku bez obzira na njihovu prošlost. Kod njezinog je lika istaknuta sposobnost snalaženja i pronalaska rješenja za razne nedaće u kojima se zatekne, no u usporedbi s *Furiosom* nije ostavila dojam tako snažnog ženskog lika.

Njihovi odnosi s muškarcima u filmovima pomažu u izgradnji njihovih likova i čine ih potpunima. *Furiosa* je puna nepovjerenja prema muškarcima, no s *Maxom* uspijeva izgraditi dubok odnos i s njim dijeli mnogo sličnosti. Oboje dijele isti cilj i tragaju za iskupljenjem, dijele bolnu prošlost u kojoj su izgubili voljene članove obitelji koje nisu mogli spasiti pa neku vrstu iskupljenja pronalaze u spašavanju otetih djevojaka i rušenju tiranije. Neustrašivi su i hrabri, iako naizgled hladni, njihovi pogledi otkrivaju duboke emocije i suosjećanje prema ljudima u nevolji. *Rey* i *Finn* imaju opušteniji i prijateljski odnos, otvoreno komuniciraju i općenito više razgovaraju. Prikazani su kao mladi i sposobni ljudi koji se nalaze u situaciji da promjene svoje živote i osiguraju si bolju budućnost. Kod *Finna* je istaknuta potreba za neprestanim spašavanjem *Rey* čime se njoj daje mogućnost da njezina samostalnost i sposobnost preživljavanja dođe do većeg izražaja.

Prikaz starijih žena u filmovima se razlikuje u nekoliko segmenata, no najupečatljiviji je onaj u *Mad Max: Fury Road*. Za razliku od filma *Star Wars: Force awakens* gdje su starijim ženama

smještenim na visokim funkcijama pridane prvenstveno majčinske karakteristike, tek onda one koje dolaze s njihovim funkcijama kao što je uloga generalice *Leie*, u *Mad Maxu* su starijim ženama pridane puno snažnije karakteristike. Od same *Miss Giddy* koja se puškom suprotstavlja *Immortan Joeu* pa do pripadnica skupine *Many Mothers*, svaka od njih pokazala je otpor, hrabrost i želju za borbom. Starije su žene osim potpore mlađima i aktivno sudjelovale u borbama, primjerice u scenama potjere kada *The Seed Keeper* puškom brani mlade djevojke te umire u toj potjeri. Za razliku od *Star Wars: Force Awakens*, ovdje su žene bile te koje su se nalazile u ulogama zaštitnice.

Moglo bi se zaključiti da su *Rey* i *Furiosa* utjelovile prave akcijske junakinje, no na drugačiji način. Tematika koja prati *Furiosu* je ozbiljnija te se puno više povezuje s aktualnom problematikom koja se veže uz rodnu ravnopravnost. *Rey* se ipak nalazi u drugačijoj situaciji te se kroz film puno rjeđe pojavljuju takve poveznice. No, sve u svemu, ova dva lika prikazana su kao neustrašive i jake žene koje snažno oslikavaju ulogu glavne junakinje te bez obzira na to što su žene, uspijevaju napraviti sve što mogu muškarci u takvim ulogama, a da i dalje privlače gledatelje u kino dvorane.



## 5. ZAKLJUČAK

Način na koji se žene i muškarci prikazuju u medijima može imati utjecaj na našu percepciju rodni uloga, dok stereotipizirani prikaz žena u medijima naposljetku može utjecati na prihvaćanje takvih obrazaca ponašanja. U novije vrijeme može se primijetiti sve veći broj žena u ulogama glavnih junakinja i to u žanrovima koji nisu tipično ženski, poput onih akcijskih ili znanstveno-fantastičnih, primjerice lik junakinje *Katniss Everdeen* (*The Hunger games*) ili *The Bride* (*Kill Bill*). Filmovi koji su analizirani u ovom radu također pripadaju žanru znanstvene fantastike, a u ulozi glavnih junakinja pojavljuju se žene. Filmovi *Mad Max: Fury Road* i *Star Wars: The Force awakens* svakako skreću pažnju na rodna pitanja, a njihove glavne junakinje pružaju priliku ženama za novi uzor koji ih ne prikazuje u ulogama kućanica ili žrtva. U ovom slučaju žene su prikazane kao samostalne i snažne, sposobne da se izbore za sebe i svoja prava, dok se kod muškaraca simbolički budi humanost. Osim te humanosti, glavni muški protagonisti u oba filma imaju „poriv“ da prema tradicionalnim rodnim ulogama štite i brane ženske likove jer sami smatraju da im trebaju i mogu pomoći, odnosno da glavne junakinje trebaju mušku pomoć jer su žene. One to često negiraju, i zauzimaju stav da njima nije potrebna pomoć muškaraca u ostvarivanju svojih ciljeva. Isto tako one su prikazane kao sposobne, vješte ratnice koje se uspješno hvataju u koštac s izazovima i problemima koji su stavljeni pred njih, koristeći pritom oružje ili vlastitu fizičku snagu kako bi činile dobro. Oba lika, Imperatorica Furiosa i Rey, nalaze se u specifičnom svijetu i društvu u kojem vladaju određena pravila, no one ih odbijaju prihvatiti i živjeti u skladu s njima. Iako u oba filma postoje istaknute muške uloge s velikom važnošću za narativ, razvoj priče i događaje, upravo su glavni ženski likovi ti koji pokreću radnju i nastoje učiniti promjene u svrhu boljitka svijeta u kojem žive.

Iako su ova dva filma svojevrsni pokazatelji rodne ravnopravnosti, ženske emancipacije i drugačijeg prikaza glavnih ženskih likova, to je tek mali pomak u stvaranju društvene osviještenosti publike kao i odmak od tradicionalno (stereotipno) prikazanih ženskih uloga. Filmska umjetnost je ponajprije umjetnost preko koje redatelji i glumci mogu progovarati o određenim pitanjima, temama i problemima koji postoje u suvremenom društvu. Ova dva primjera svakako dokazuju da je moguće napraviti odmak i osvijestiti publiku o rodnoj ravnopravnosti na filmskom platnu. U stvarnosti ipak ostaju problemi i nepravde vezane uz rodnu ravnopravnost kao što su primjerice manji honorari ženskih glumica naspram muških kolega, odnosno jasno vidljivi nesrazmjer godišnje zarade na rodnoj osnovi. O tom „trendu“, odnosno problemu, se posljednjih nekoliko godina aktivno priča u filmskoj industriji, posebice

u Hollywoodu koji je jedno od glavnih središta svjetske filmske industrije. Prema tome, moglo bi se zaključiti da postoje određeni pomaci i aktivnosti koji nastoje smanjiti rodnu razliku i promovirati ravnopravnost, no isto tako, to se ne može dogoditi bez stvarne društvene promjene koja nije potencirana samo prikazom žena i ženskih likova na filmskom platnu, već i stvarnim promjenama na cjelokupnoj društvenoj i političkoj razini koje je prvo mjesto gdje bi žene u svakom kontekstu i pogledu trebale biti ravnopravne s muškarcima.

## LITERATURA

1. Ang, I. Hermes, J. (1996). "Gender and/in media consumption" u Ang, I. (1996) *Living room Wars: Rethinking Media audiences for a postmodern Worl*, London and New York: Routledge, pp109-131
2. Barker, Chris (2003). *Cultural Studies. Theory and Practice*. SAGE Publications
3. Barker, Chris (2004). *The SAGE Dictionary of Cultural Studies*. SAGE Publications
4. Brkić Klimpak, Ivana i Tihana Lubina (2014). Rodni stereotipi: objektivizacija ženskog lika u medijima. *Pravni vjesnik : časopis za pravne i društvene znanosti Pravnog fakulteta Sveučilišta J.J. Strossmayera u Osijeku*, Vol.30 No.2 Kolovoz
5. Burkert, Walter (1977). *Greek Religion*, Harvard University Press
6. Carter Cynthia i Linda Steiner (2004). *Critical readings: Media and Gender*. Open University Press
7. Dockterman, Eliana (2015). *Vagina Monologues* Writer Eve Ensler: How Mad Max: Fury Road Became a 'Feminist Action Film': <http://time.com/3850323/mad-max-fury-road-eve-ensler-feminist/> (pristupano: 19.5.2017.)
8. Emons, P., Wester, F., & Scheepers, P. (2010). He works outside the home, she drinks coffee and does the dishes: gender roles in fiction programs on Dutch television. *Journal of Broadcasting and Electronic Media*, 54(1), 40-53. DOI: 10.1080/08838150903550386
9. Fairclough, Norman (2004). *Analysing Discourse - Textual analysis for social research*, Taylor & Francis e-Library
10. Gauntlett, David (2005). *David Gauntlett - Media, Gender and Identity*. Taylor & Francis e-Library
11. Ganutlett, David (2008). "Modernity and the self" u *Media gender and Identity* p.105-108
12. Gillespie, Marie i Jason Toynbee (2006). *Analysing Media Texts*. Open University Press
13. Hall, S. (2006). "Kome treba identitet?" u Duda, D (ur) *Politika teorije: Zbornik rasprava iz kulturalnih studija Zagreb: Disput* pp357-374

14. Juka, Slavica i Ivana Primorac Bilaver (2013). Identitet žene - antropološka i medijska slika. Objavljeno u: Kultura komuniciranja - znanstveno stručni godišnjak, Filozofski fakultet Sveučilišta u Mostaru Studij novinarstva
15. Krajina, Z. (2014) De'familiarizing Everyday encounters with public screens" u negotiating the mediated city, London and New York: Routledge, pp. 1-6
16. Machin, David i Andrea Mayr (2012). How to do Critical Discourse Analysis – A Multimodal introduction, SAGE Publications Ltd
17. Moores, S. (1993). Interpreting audiences: The ethnography of media consumption, London, Thousand Oaks
18. O'Neil, Lorena (2005). Men's rights activists call for boycott of 'Mad Max: Fury Road,' citing feminist agenda: <http://edition.cnn.com/2015/05/15/entertainment/mad-max-fury-road-boycott-mens-rights-thr-feat/index.html> (pristupano: 19.5.2017.)
19. Peterlić, Ante (2001). Osnove teorije filma, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb
20. Podboj, Martina (2011). Manipulacija u kritičkom diskursu - kritički pristup. Izvorni znanstveni rad
21. Pravobraniteljica za ravnopravnost spolova (2008) Rodna analiza TV sadržaja. prs.hr. <http://www.prs.hr/attachments/article/172/Rodna%20analiza%20TV%20sadržaja.pdf> (pristupljeno: 25.6.2017.)
22. Turković, Hrvoje (2008). Znanstveno-fantastični film. Leksikografski zavod Miroslav Krleža: <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1219> (Pristupano: 20.6.2017.)

## SAŽETAK

Način na koji se žene i muškarci prikazuju u medijima može imati utjecaj na našu percepciju rodni uloga, dok stereotipizirani prikaz žena u medijima naposljetku može utjecati na prihvaćanje takvih obrazaca ponašanja. U novije vrijeme može se primijetiti sve veći broj žena u ulogama glavnih junakinja i to u žanrovima koji nisu tipično ženski, poput onih akcijskih ili znanstveno-fantastičnih. Filmovi *Mad Max: Fury Road* i *Star Wars: The Force awakens* koji su analizirani u ovom radu također pripadaju žanru znanstvene fantastike, dok se u ulozi glavnih junakinja pojavljuju žene.

Cilj ovog rada bio je otkriti na koji način je prikazan rod u filmovima *Mad Max: Fury Road* i *Star Wars: Force awakens* fokusirajući se na kombinaciju verbalnih i vizualnih značajki samog filma s naglaskom na glavne glumce. Za potrebe ovog rada vodila sam se multimodalnim pristupom kritičkoj analizi diskursa zato što je najprikladniji za analizu medijskog teksta kao što je film, koji se smatra klasičnim primjerom multimodalnog diskursa s obzirom na to da je sačinjen od slike, teksta, zvuka i glazbe. U odabranim je filmovima također analiziran način na koji su prikazani ženski likovi u odnosu na muškarce.

Filmovi *Mad Max: Fury Road* i *Star Wars: The Force awakens* svakako skreću pažnju na rodna pitanja, a njihove glavne junakinje pružaju priliku ženama za novi uzor koji ih ne prikazuje u ulogama kućanica ili žrtva. U ovom slučaju žene su prikazane kao samostalne i snažne, sposobne da se izbore za sebe i svoja prava, dok se kod muškaraca simbolički budi humanost. Iako su ova dva filma svojevrsni pokazatelji rodne ravnopravnosti, ženske emancipacije i drugačijeg prikaza glavnih ženskih likova, to je tek mali pomak u stvaranju društvene osviještenosti publike kao i odmak od tradicionalno (stereotipno) prikazanih ženskih uloga.

**Ključne riječi:** *rodne uloge, mediji, film, diskurs, analiza diskursa, rodna ravnopravnost, Mad Max: Fury Road, Star Wars: Force awakens*

## ABSTRACT

The way that women and men are represented in media can affect our gender roles perception, while the stereotypical representation of women in media can lead to accepting that kind of behavioral patterns. In the recent times, it can be noticed that there are much more women in leading roles of action heroines, especially in genres that are not typically feminine, such as action or science-fiction genre. Movies, *The Mad Max: Fury Road* and *Star Wars: The Force Awakens*, that are analyzed in this master thesis, also belong to the genre of science fiction and have women in the roles of leading heroines.

The main goal of this master thesis was to find out how is the gender represented in movies *Mad Max: Fury Road* and *Star Wars: Force Awakens*, by focusing on the combination of visual and verbal features of the movie with the main focus on the leading actresses. For the purposes of this master thesis, I have been using the multimodal access to critical discourse analysis because it is most appropriate for analyzing media text such as film, which is considered as a classical example of multimodal discourse that is composed of images, text, sound and music. In the selected films, I have also analyzed the representation of female characters compared to male characters.

*Mad Max: Fury Road* and *Star Wars: The Force awakens* certainly turn their attention to gender issues and their leading heroines are providing women the new role models that does not represent them in the roles of a housewife or a victim. In this case, women are represented as self-sufficient and powerful, capable of fighting for themselves and for their own rights, while men are embracing their humanity. Even though these two movies can be certain kind of indicators of gender equality, women emancipation and different representation of the leading female characters, it is only a small shift in developing public awareness as well departure from the traditional (stereotypically) female roles.

**Key words:** *Gender Roles, Media, Film, Discourse, Discourse Analysis, Gender Equality, Mad Max: Fury Road, Star Wars: Force Awakens*