

Ženski bijes u horor filmu:

Kelčec, Janka

Undergraduate thesis / Završni rad

2024

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:539696>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-29**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FILOZOFSKI FAKULTET
ODSJEK ZA KOMPARATIVNU KNJIŽEVNOST

Ženski bijes u horor filmu: potencijal za podrivanje patrijarhalnih rodni uloga
(ZAVRŠNI RAD)

Studentica: Janka Kelčec

Mentorica: dr. sc. Željka Matijašević

Zagreb, 2024.

Sadržaj:

Uvod	3
Od pasivne žrtve do aktivne junakinje	3
Performativ roda – paradoks ženskih horor arhetipova	6
„Good for Her“ podžanr	7
<i>Last Night in Soho</i>	7
Sandie kao utjelovljenje ženskog bijesa	7
<i>Pearl</i> i <i>X</i>	9
Prikaz Pearl u <i>Pearl</i> nasuprot prikaza u <i>X</i>	9
<i>Final Girls</i> i njihove čudovišne dvojnice.....	11
Bijes kao odgovor na patrijarhalnu opresiju?	12
Zaključak	13
Bibliografija	14

Uvod

Zadnjih nekoliko godina mogli smo svjedočiti porastu broja prikaza „ženskog bijesa“ u medijima. Navedeni trend posebno je izražen na društvenim mrežama uključujući TikTok, Instagram i Tumblr koje su se počele intenzivno zalagati za prikaz ženskih fikcionalnih antijunakinja, poput Nine Sayers (*Black Swan*), Jennifer Check (*Jennifer's Body*), Pearl (*Pearl*), Anne/Helen (*Possession*) ili Amy Dunne (*Gone Girl*) kao feminističkih ikona. Svaka od navedenih junakinja/antijunakinja ima ključno mjesto u podžanru horor filma koji se popularno naziva “Good For Her”, a karakteriziraju ga bijesne i povrijeđene junakinje koje se kroz niz manipulativnih tehnika osvećuju muškim figurama koje su im nanijele nepravdu. Porast vidljivosti ovog filmskog tropa važan je jer ističe promjenu karakterizacije ženskih likova u modernom horor filmu: “tijekom 60 godina, jednodimenzionalna djevica transformirala se u razvijeni aktivni agent koji ima kontrolu nad narativom” (Gaffney 2021). Ova transformacija nudi nam potencijal za subverziju dotadašnjih rodni uloga koje su se nametale ženskim likovima u hororu, ali i ostalim filmskim žanrovima. Cilj je stoga ovoga eseja analizirati potencijal ženskog bijesa u modernom horor filmu kao potencijalnog agensa za podrivanje ustaljenih ženskih rodni uloga koje je kreirao patrijarhat. Navedeno će se proučiti na komparativnoj analizi filmova *Last Night in Soho*, *X* i *Pearl*. Istraživanje će se u prvom planu voditi knjigom *The Monstrous-Feminine* autorice Barbare Creed, kako bi se ukazalo na glavne karakteristike koncepta ženske monstruoznosti. Zatim će se usporedno proučiti koncept *Final Girl* koji u svojoj knjizi *Men, Women and Chain Saws* uvodi Carol J. Clover. Oba koncepta će se analizirati na primjeru spomenutih filmova kako bi se ukazalo na novitete koje svaki od filmova u njih unosi. Na kraju će se navesti svi pozitivni i negativni aspekti ženskog bijesa kao agensa u ovom podžanru horor filma te će se na temelju toga izvesti zaključak.

Od pasivne žrtve do aktivne junakinje

Kako bi se uopće mogli proučiti načini na koje se ženski bijes manifestira u horor filmu, potrebno je prvo izvesti ključne osobine modernih horor junakinja u opreci s njihovim prethodnicama. Horor filmovi 70-ih i 80-ih godina prošlog stoljeća kao što su *Halloween* ili *Texas Chain Saw Massacre* bili su specifični po svojem sadističkom prikazu ubojstava ženskih likova. Takvi filmovi su nudili gledište da je muški gledatelj gotovo uvijek smješten u aktivnom, sadističkom položaju, a ženska gledateljica u pasivnom, mazohističkom, te su time samo podupirali esencijalistički stav da je žena po prirodi žrtva. *The Monstrous-*

Feminine osporava ovo gledište tvrdeći da žena također može biti ona koja nanosi bol, a ne samo muškarac. Creed osporava mitsko patrijarhalno gledište da se žena užasava jer je kastrirana tvrdeći da se žena prvenstveno užasava zbog straha da bi mogla kastrirati. Ona zatim navodi sedam 'lica' monstuoznog-ženskog iz feminističke i psihoanalitičke perspektive, raspravljajući o ženi kao čudovištu u odnosu na ženu kao arhaičnu majku, monstuožnu maternicu, vampira, vješticu, opsjednuto tijelo, monstuožnu majku i kastrirajuću ženu. Creed gradi svoju analizu na teoriji abjekcije Julije Kristeve, koja opisuje ljudsku reakciju na ono što se percipira kao tabu ili nečisto. Žene se često povezuju s objektom u horor filmovima zbog njihove povezanosti s tjelesnim tekućinama i rušenjem granica između sebe i drugih:

Koncept granice središnji je za konstrukciju monstuoznog u horor filmu; ono što prelazi ili prijeteći da prijeteći 'granicu' je odvratno. Iako se specifična priroda granice mijenja od filma do filma, funkcija monstuoznog ostaje ista da dovede do susreta između simboličkog poretka i onoga što prijeteći njegovoj stabilnosti. U nekim horor filmovima monstuožno se proizvodi na granici između ljudskog i neljudskog, čovjeka i zvijeri (...) u drugima je granica između normalnog i nadnaravnog, dobra i zla (*Carrie*, *Egzorcist*, *Omen*, *Rosemaryna beba*); ili se monstuožno proizvodi na granici koja razdvaja one koji preuzimaju svoje odgovarajuće rodne uloge od onih koji to ne čine. (Creed 1993: 60)

Za potrebe ovog istraživanja poslužit će se konceptom kastrirajuće žene. Creed razlikuje ženu kao kastratoricu od Freudove kastrirane žene. Žena je doslovno ili simbolično prikazana kao kastrirana; njezina doslovna kastracija prikazana je u filmovima u kojima je ona obično žrtva, kao što je slasher film, gdje je njezino tijelo više puta probodeno nožem sve dok ne nalikuje krvavoj rani. U drugim horor filmovima žena je pretvorena u psihotično čudovište jer je simbolično kastrirana, odnosno osjeća da joj je nepravedno uskraćena sudbina (cit. prema Creed 1993: 444). Arhetip kastrirajuće žene poprima dva oblika: psihotičnu ženu koja kastrira i ženu koja se osvećuje muškarcima koji su je silovali ili zlostavljali. Skupina horor filmova koji najjasnije predstavljaju ženu u ovom svjetlu je film ženske osvete. Junakinja se obično osvećuje jer je nju ili prijateljicu silovao i/ili ubio jedan muškarac ili grupa muškaraca. U nekim filmovima žena se osvećuje iz razloga koji nisu silovanje: razlog je, međutim, gotovo uvijek povezan s nekim oblikom muškog iskorištavanja. Kao i kod većine drugih filmova u ovom podžanru, žene nisu kažnjene; nego se pokazuje da za njihove postupke postoji opravdanje (cit. prema Creed 1993: 446 – 447). Scene osvete u ovom tipu filma gledatelju nude obećanje erotskog užitka povezanog sa željom za smrću i

nediferencijacijom. U tom kontekstu, *Femme Castratrice* postaje dvosmislena figura. Ona budi strah od kastracije i smrti dok istovremeno igra na mazohističku želju za smrću, užitkom i zaboravom. Osakaćeni muški subjekt kod gledatelja u tom trenutku izaziva kastracijsku tjeskobu, dok je junakinja predstavljena kao osvetnički kastrator, središnji protagonist s kojim se gledatelj potiče da se identificira:

Kao što sam primijetila u vezi sa slasher filmovima i filmovima o osveti silovanja, upečatljiva tendencija modernog horora da uruši lik spasitelja-heroja (nekada muškog) u lik žrtve (vječno ženske) ostavlja nam raspored prema kojem većinom muška publika je u rukama ženske protagonistice - raspored koji samo po sebi jasno razotkriva sposobnost muških gledatelja da se identificiraju prelazeći preko spolne linije. (Clover 1992: 227)

Kastrirajuća žena, putem stalne dinamike između lika žrtve i lika (anti)heroja, tako omogućuje identifikaciju neovisnu o rodu i spolu publike, što ju uvelike razlikuje od njezinih prethodnica.

Uz kastrirajuću ženu postavlja se još jedan ženski arhetip koji osporava dotadašnje mišljenje o ženi kao žrtvi, a to je *Final Girl* Carol J. Clover. Carol J. Clover u svojoj knjizi *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film* detaljno istražuje pravila horor žanra, sa dodatnim naglaskom na reprezentaciju roda unutar njegovih različitih podžanrova. Jedan od glavnih koncepata koji Clover uvodi u svojoj knjizi je koncept *Final Girl*; djevojke koja jedina uspijeva preživjeti i obraniti se od ubojice:

Slika unesrećene djevojke koja će najvjerojatnije ostati u sjećanju je slika one koja nije umrla: preživjele, ili *Final Girl*. Ona je ta koja se susreće sa unakaženim tijelima svojih prijatelja i sagledava sve razmjere prethodnog užasa i vlastitog stradavanja; ona koja je gonjena, stjerana u kut, ranjena; koju vidimo kako vrišti, tetura, pada, ustaje i ponovno vrišti. Ona je personificirani teror. Ako su njezini prijatelji znali da će umrijeti samo nekoliko sekundi prije događaja, *Final Girl* živi sa tom spoznajom već duge minute ili sate. Ona jedina gleda smrti u lice, ali ona jedina nalazi i snagu da zadrži ubojicu dovoljno dugo da bude spašena (kraj A) ili da ga sama ubije (kraj B). Ali u oba slučaja, od 1974. nadalje, preživjela je žena. (Clover 1992: 35)

Još jedna novost koju unosi ovaj arhetip jest sposobnost da se s njime identificira i muška i ženska publika:

Spol *Final Girl* također je od samog početka kompromitiran njezinim muškim interesima, neizbježnom seksualnom nevoljkošću (penetracija, čini se, konstruira žensko), njezinom odvojenosti od drugih djevojaka, ponekad i njezinim imenom. Na razini filmskog aparata,

njezina neženstvenost jasno je signalizirana njezinim vježbanjem "aktivnog istraživačkog pogleda" koji je inače rezerviran za muškarce i užasno kažnjen kod žena kada ga same preuzmu; isprva nesigurno, a zatim agresivno, *Final Girl* traži ubojicu, čak ga prati do njegove šumske kolibe ili podzemnog labirinta, a zatim na njega, dovodeći ga, često po prvi put, i u našu viziju. (Clover 1992: 48)

Final Girl se na taj način odmiče od dotadašnje reprezentacije ženskih likova kao pasivnih žrtvi koje su predmet muškog sadističkog pogleda, te postaje aktivna junakinja s kojom se može poistovjetiti i muška i ženska publika. Ova aktivna uključenost u određivanje ishoda svoje sudbine stavlja oba ženska arhetipa u poziciju koju je nekada mogao zauzeti samo muški junak. To im dodatno otvara pristup još jednoj patrijarhalno muškoj osobini, a to je pravo na iskazivanje bijesa.

Performativ roda – paradoks ženskih horor arhetipova

Unatoč svojoj sposobnosti da se pobune protiv muškaraca koji su im načinili zlo, da budu nasilne i bijesne i da k svemu tome budu figura identifikacije za mušku publiku, *Final Girl* i *Femme Castratrice* i dalje se često proučavaju u odnosu na patrijarhalnu definiciju žene. Njihovi odmaci od klasične femininosti etiketiraju se kao "muškobanjasti" ili pak "monstruozni". Razlog tomu je društveni konstrukt kategorije roda. Rod je prema Judith Butler čin, performativ, diskurzivna tvorevina koju pojedinci stvaraju svojom izvedbom (cit. prema Butler 1999: 178). Pitanje roda za sobom povlači i pitanje identiteta. Identitet je, kao i rod, diskurzivni konstrukt konstruiran kroz vladajuću politiku. Polazeći s ovog stajališta, u mogućnosti smo preispitati fundamentalističko stajalište prema kojem identitet postoji prije nego se na njega primjeni politika. Iz toga možemo zaključiti da je označivanje navedenih arhetipova kao isključivo monstruoznih ili muškobanjastih u odnosu na "prave ženske likove" posljedica patrijarhalnih ideoloških stajališta koja se ne propituju:

Freud nije slučajno povezao pogled na Meduzu s jednako užasnim prizorom majčinih genitalija, jer je koncept monstruoznog ženskog, konstruiran unutar/od strane patrijarhalne i falocentrične ideologije, intimno povezan s problemom spolne razlika i kastracije. (Creed 1993: 31)

Svaki odmak od ove ideologije, umjesto da se smatra deformacijom ili odmakom od esencije ženskosti, trebao bi se promatrati kao subverzivni čin i pokušaj za pomicanje ustaljenih granica poimanja ženskosti u horor filmu.

„Good for Her“ podžanr

Jedan od načina kako bi se ove ženske arhetipove moglo promatrati izvan vrijednosnih kriterija patrijarhalne ideologije jest kroz pravila „Good for Her“ podžanra horor filma. Specifičnost ovog žanra je njegovo slavljenje ženskog bijesa: „Ženski bijes' kao žanr odnosi se na skup djela koja prikazuju ženske likove (pretežno napisane ili producirane od strane autorica i umjetnica) koji se upuštaju u tabu ili društveno neočekivane radnje - najčešće nasilje“ (Hudson 2023). Njihov bijes je usmjeren na patrijarhalnu opresiju, što je novost u odnosu na starije podžanrove horor filma. Ovaj žanr se također koristi feminističkom filmskom teorijom kako bi argumentirao svoja pravila:

Žanr osnažuje i nadograđuje radove teoretičarki feminističkog filma kao što su Carol Clover i Laura Mulvey nudeći suvremeniju evoluciju Cloverine “Final Girl” kroz kombinaciju slashera i Final Girl kako bi se stvorila “Good for Her” “žrtva-zlikovac” i Mulveyinu teoriju “muškog pogleda” subvertirajući i satirizirajući tipičnu objektivizaciju žena karakterističnu za *old-school* horor filmove. (Heimberger 2022: 6)

Imajući na umu neka od pravila ovog žanra, možemo na konkretnim primjerima proučiti kako se ženski bijes u njima manifestira i kako funkcionira.

Last Night in Soho

Prvi primjer koji će se analizirati bit će film redatelja Edgara Wrighta iz 2021. godine, *Last Night in Soho*. Film prati mladu modnu dizajnericu Eloise "Ellie" Turner iz Cornwalla, koja je opsjednuta modom i stilom života 1960-ih godina prošloga stoljeća. Ellie je odgojila njezina baka nakon majčina samoubojstva, koje je tijekom filma nastavlja progoniti kroz vizije. Njezina uspješna prijava na London College of Fashion natjerala ju je da se preseli u London, mjesto koje je uništilo mentalno zdravlje njezine majke. Nakon dolaska u London Ellie zbog loše atmosfere na koledžu nalazi smještaj kod gospođe Collins u predgrađu Soho. Boravak kod gospođe Collins biva ispunjen brojnim halucinacijama i vizijama života iz 60-ih koje Ellie prati kroz utjelovljenje mlade pjevačice Sandie koja se pokušava probiti u pjevačkoj industriji.

Sandie kao utjelovljenje ženskog bijesa

Sandie je u početku filma prikazana kao ambiciozna i glamurozna mlada djevojka koja je u stanju poduzeti sve kako bi mogla nastupati u visoko cijenjenom društvu kao što je ono iz *Cafe de Paris*. Već prve noći ona susreće Jacka, njezinog budućeg menadžera i ljubavnika.

Ellie se prve noći uspijeva poistovjetiti s likom Sandie, ali joj to svake sljedeće noći sve teže polazi za rukom. Druge noći Jack nalazi mjesto za Sandie u noćnom klubu *Rialto*, u kojem se od nje očekuje da u oskudnoj odjeći kao back-up plesačica zabavlja i zadovoljava imućne goste kluba, te nakon nastupa s njima odlazi u krevet. Od treće noći nadalje Sandie se doima sve više distanciranom od svoga posla. Ellie počinje primjećivati njeno nezadovoljstvo i postaje sve više zabrinuta za njezinu budućnost. Do kulminacije dolazi na Noć Vještica, kada Ellie ima viziju Sandiena ubojstva. Nakon te vizije Ellie pokušava otkriti tko je odgovoran za Sandieno ubojstvo, ali na kraju dolazi do potpuno neočekivanog zaključka. Zadnje noći kada Ellie odlučuje napustiti London, gospođa Collins joj otkriva da je njezino ime Alexandra “Sandie” Collins. Gospođa Collins također otkriva da je vizija koju je Ellie imala pogrešna te da je Sandie bila ta koja je počinila ubojstvo. Kroz njezin monolog i brojne analepse saznajemo da je Sandie ubijala sve muškarce s kojima joj je Jack naredio da stupi u odnos i da je njihova tijela pokopala u zidove svoje kuće:

MS. COLLINS: Činilo se ispravnim, Ellie. Toliko onih gadova koji su dolazili zvoneći na moje zvonce, šuljali se uz moje stepenice. Poslali su mene u moj pakao, pa sam ih ja poslala u njihov...

BRZA MONTAŽA FLASH CUT-a Sandie koja siječe vratove nizu ljigavih muškaraca. Vidimo bljeskove njihovih pravih lica, sada prikazanih u živopisnom tijelu, uplašanih i šokiranih. (*Last Night in Soho* 1:39:03 – 1:39:25)

Gospođa Collins zatim pokušava ubiti Ellie, ali joj se u zadnjem trenutku smiluje, nakon što shvati da je Ellie jednako nevina kao i mlada verzija nje same. Zadnji prizori prikazuju kuću gospođe Collins u plamenu i nju koja sjedi u svojoj nekadašnjoj sobi.

Lik Sandie koristi bijes kako bi potkopala subjektnu poziciju u kojoj se prisilno nalazi. Svojim bijesom i nasiljem ona izvrće klasično pasivnu i povodljivu poziciju zabavljačice/prostitutke u koju je smješta njezin svodnik Jack. Sandie tako koristi agresiju kako bi ponovno prisvojila svoj oduzeti identitet. Putem bijesa ona postaje *Femme Castratrice*, kastrirajuća žena čija tjelesnost sada zastrašuje i prijeti kastracijom, što dodatno obrće subjektnu poziciju pasivne udovoljavajuće žene koju se može seksualno iskoristiti za tuđi užitak. Bijes kao agens kojim se *Femme Castratrice* koristi pretvara pasivnu “lutkicu” Sandie u prijeteću kastrirajuću ženu koja putem svoje *doll-like* krinke zavarava i kastrira muškarce koji su ju spremni iskoristiti. Sandie tako posredovanjem bijesa uspijeva preokrenuti subjektnu poziciju u koju je smještena u svoju korist.

Pearl i *X*

Pearl (2022.) i *X* (2022.) dva su horor filma redatelja Ti Westa, koji zajedno sa *Maxxxine* (2024.) čine potpunu trilogiju. *Pearl* služi kao prequel *X*, prikazujući lik Pearl iz jedne druge perspektive. *X* je smješten u 1979. godinu i prati skupinu filmaša koji su krenuli snimiti film za odrasle u ruralnom Teksasu. Likovi ubrzo nakon snimanja filma počinju shvaćati da su vlasnici imanja na kojem su odsjeli opasni i da im je u cilju istrijebiti cijelu snimateljsku skupinu. Film se najviše usredotočuje na dinamiku između lika mlade glumice Maxine, kojoj je u cilju preko industrije filmova za odrasle dospjeti do glumačke slave, i lika psihotične starice Pearl, koja u Maxine vidi mladu verziju sebe.

X prikazuje Pearl kao nezadovoljnu i gnjevnu staricu koja žudi za svojom potraćenom mladosti, te se zbog toga osvećuje drugim likovima u filmu. Osveta zbog izgubljene mladosti prepletena je s mržnjom promiskuitetnog i anti-kršćanskog ponašanja, što se dodatno naglašuje čestim kadrovima svećenika koji propovijeda o čistoći i prijetećem zlu u svijetu. Zlo o kojem propovijeda usko je vezano uz holivudsku filmsku industriju i porast popularnosti filmova za odrasle. Howard i Pearl tako utjelovljuju stare vrijednosti koje pokušavaju istisnuti predstavnike novih vrijednosti – Maxine i njezinu snimateljsku skupinu.

Prikaz Pearl u *Pearl* nasuprot prikaza u *X*

Pearl je u oba filma prikazana kao kastrirajuća žena koja se osvećuje zbog nepravde koja joj je nanesena: “žena je pretvorena u psihotično čudovište jer je simbolično kastrirana, odnosno osjeća da joj je nepravедно uskraćena sudbina” (Creed 1993: 444). Glavna razlika je što je u *X* prikazana kao bešćutna monstrozna starica, a u *Pearl* kao mlada djevojka sa snovima i nadama koju je vlastito okruženje pretvorilo u čudovište.

Pearl je pružio uvid u unutrašnjost svoje antijunakinje, njezine slabosti i emocije, što ju je, nasuprot filma *X* predstavilo kao nekadašnje ljudsko biće. Takav prikaz omogućuje suosjećanje i identifikaciju s glavnim likom, unatoč njegovim kasnijim nemoralnim akcijama. U *X* ona gubi sve osobitosti ljudskosti s kojima bi se moglo poistovjetiti:

Rođena šezdeset godina ranije, reakcija na Pearline pokušaje da se oslobodi je oštra i ona mora birati između sigurnog života i rizika da sama izađe u svijet. Vidimo da je napravila ovaj izbor u *Pearl*, ali *X* nam pokazuje desetljeća bijesa s kojim je živjela kao rezultat potiskivanja svoje želje da bude slobodna. (Adams)

Film *Pearl* pruža neispričanu stranu priče svoje antijunakinje te joj pridaje dosad skrivene crte osobnosti. Otkriva se da je njezin bijes rezultat života ispunjenog neuspjehom i potiskivanjem koji se još jednom završno manifestirao u filmu *X*. No, ipak postoji jedna glavna distinkcija između njezinog bijesa u prvom i drugom filmu ove trilogije. Bijes u *Pearl* zadnji je pokušaj bijega iz pozicije seoske kućanice kojoj je jedini cilj u životu brinuti se za bolesnog oca i dočekati vjerno svoga muža, ako se ikada vrati živ iz rata. Njezin bijes posljedica je pozicije žene koja je rođena u ruralnom Texasu tijekom trajanja prvog svjetskog rata, a želi biti filmska zvijezda:

Ova tema napetosti između žena sa sukobljenim idealima lijepo se uklapa u širi kontekst Teksasa s početka 20. stoljeća. Unatoč stalnom nastojanju da žene dobiju pravo glasa u zemlji, Teksas bi zaostajao za mnogim drugim državama u potvrđivanju prava žena u društvu. Odgoda nije bila samo rezultat otpora muških birača jednakom pravu glasa, već i neslaganja unutar organizacija sufražetkinja i izravnog protivljenja žena koje su biračko pravo smatrale nekompatibilnim s ulogom žene u društvu.

Ovo je svijet u kojem Pearl postoji. Svijet u kojem se uspjeh postiže svuda oko nje, a ona je prepuštena da gleda dok drugi drugdje žive njezine snove. Pearlin bijes se nerado osjeća kao kod kuće u ovom svijetu (We Need to Talk About Pearl: Isolation, Alienation, and Feminine Rage in Ti West's 'Pearl.' 2023)

Takva pozicija postaje neodrživa nakon što joj prva (i zadnja) prilika da se pokaže svijetu propadne. Nakon što ubije svoju nasilnu majku, Pearl sa svojom šogoricom Mitsy odlazi na audiciju za plesnu skupinu u lokalnoj crkvi. Njezina audicija završava odbijenicom i komentarom:

SUDAC: Oprostite, vi jednostavno niste ono što smo imali na umu.

PEARL: Pa, to je bio najbolji ples koji sam ikad plesala.

SUDAC: Da, bilo je jako lijepo. Ali već imamo puno cura poput tebe u grupi. Danas tražimo nešto drugačije. Znaš, više sveamerički, mlađe i plavokoso. Nekoga s X faktorom. (*Pearl* 1:11:49 – 1:12:24)

Pearl nedugo zatim u izljevu bijesa ubija Mitsy, uvjeravajući i sebe i nju da je Mitsy dobila ulogu. Ova informacija nam se nikada ne otkriva, ali zato zasigurno znamo da je Mitsy prototip djevojke koju su suci tražili.

Pearl u ovome filmu ukupno ubija četiri bliska lika: Mitsy, svoju majku i oca i filmskog operatera s kojim je prevarila muža. Svaki od ovih likova predstavlja jednu od

dubokih frustracija s kojima se Pearl svakodnevno suočava: Mitsy predstavlja lijepu djevojku iz dobrostojeće obitelji kojoj sve u životu polazi za rukom, roditelji predstavljaju život kakvim ona ne želi živjeti (majka posebice predstavlja figuru žene koja se pomirila sa svojim tužnim životom i sada svoj bijes iskaljuje na svojoj kćeri); filmski operater predstavlja muškarca iz grada kojemu je film profesija, on također predstavlja potencijalan bijeg u život koji je zamišljala. Niti jedno od ovih ubojstava nije opravdano, ali nam ipak svako od njih simbolički prikazuje neodrživost pozicije u koju je Pearl smještena. Mitsy i filmski operater zauzimaju posebno važno mjesto u ovoj simbolici jer predstavljaju život koji Pearl nikada neće biti dostupan; roditelji su oni koji joj onemogućavaju bijeg sa sela. Možemo na kraju zaključiti da je bijes koji Pearl iskazuje u filmu *Pearl* simbolički prikaz pobune protiv pozicije vjerne kućanice koju je morala prihvatiti, i pozicije *all-american* plesačice/glumice koju je željela zauzeti.

S druge strane, Pearlin bijes u filmu *X* se usredotočuje na sve one koji predstavljaju život koji ona nikada nije uspjela živjeti. Njezin bijes je sada prikazan iz drugačije perspektive, najčešće iz pozicije *Final Girl* Maxine. U ovom filmu empatija za Pearl prestaje te se pridaje žrtvama i Maxine. Maxine i ostatak snimačke skupine sada su oni koji pokušavaju ostvariti svoj put do uspjeha – posebice Maxine koja želi postati filmska zvijezda. Gledateljska empatija sada se pridaje *Final Girl* koja neće dopustiti Pearl i njezinom mužu Howardu da joj unište snove.

Final Girls i njihove čudovišne dvojnice

Ellie i Maxine predstavnice su drugog ženskog arhetipa na koji se usredotočuje ova analiza. Svaka od njih se u svom filmu suočava sa svojim potencijalnim ubojicom, kao što je to i uobičajeno za horor filmove s elementima *slasher* žanra. Međutim, novost koja se unosi u svaki od ovih filmova jest činjenica da su likovi ubojica žene. Klasičan *slasher* žanr najčešće ima muškog ubojicu koji se na određenoj razini povezuje s likom *Final Girl*. Razlog povezanosti između ubojice i *Final Girl* je prema Clover određena *drugost* koju oboje posjeduju:

Prijatelji final girl obično se odijevaju oskudnije od nje, viđeni su kako konzumiraju drogu i alkohol i što je najvažnije kako se često upuštaju u intimne odnose; final girl je razdvojena nesudjelovanjem. Ta 'drugost' je toliko vitalna jer se često na taj način povezuje s ubojicom. (Chloe S. *Blood, Tits, and Screams: The Final Girl And Gender In Slasher Films*)

Specifičnost ovih filmova je činjenica da se final girls i njihove potencijalne ubojice mogu gotovo u potpunosti međusobno poistovjetiti; sličnosti su na razini njihovih pozadinskih priča, njihovih sudbina i izgleda. Maxine izgleda identično kao mlada verzija Pearl, zbog čega se Pearl prepoznaje u njoj i proriče joj istu životnu sudbinu kao svoju. Eloise se pak od početka svojih vizija uspijeva povezati s likom Sandie, te kroz film mijenja vlastiti izgled i ponašanje kako bi joj što više sličila. Ovaj detalj znatno produbljuje vezu između *Final Girls* i ubojica, prema kojima se na pojedinim mjestima stvara katarzičan odnos. Primjer toga je trenutak kada Eloise odbija poslušati glasove ubijenih muškaraca koji joj savjetuju da ubije Sandie i time staje na njezinu stranu, čak i u trenutku kada joj ona želi smrt. Zbog toga Sandie uspijeva vidjeti mladu verziju sebe u Eloise i pošteđuje joj život. U slučaju Pearl i Maxine identifikacija nije obostrana. Pearl prepoznaje sebe u Maxine, ali Maxine tu identifikaciju negira te se zbog toga gledateljska empatija prema Pearl drastično smanjuje. Maxine vidi Pearl jedino kao psihotičnu, ljubomornu staricu koja njoj i njezinim prijateljima želi smrt. Mogućnost za empatiju prema Pearl se zato može ostvariti jedino preko gledanja nastavka *Pearl*. Maxine zato na kraju filma *X* ubija Pearl, dok Sandie pošteđuje Ellien život i ubija sebe samu.

Bijes kao odgovor na patrijarhalnu opresiju?

Patrijarhat je političko-društveni sustav koji inzistira na tome da su muškarci inherentno dominantni, nadređeni svemu i svima koji se smatraju slabima, posebno ženama, i obdareni pravom da dominiraju i vladaju nad slabima i da tu dominaciju održavaju kroz razne oblike psihološkog terorizma i nasilja (cit. prema bell hooks 2004: 43). Patrijarhalna ideologija postavlja muškarca na mjesto Subjekta, a ženu definira samo u odnosu na njega, kao njegovo Drugo:

Stoga je čovječanstvo muško i muškarac definira ženu ne samu po sebi, nego kao relativnu prema sebi; ona se ne smatra autonomnim bićem (...) Ona se definira i razlikuje u odnosu na muškarca, a ne on u odnosu na nju; ona je sporedno, nebitno nasuprot bitnom. On je Subjekt, on je Apsolut ona je Drugo. (de Beauvoir 1953: 15 – 16)

Subjektne pozicije koje žena u tom sustavu može zauzimati variraju od uloge majke, kćeri, supruge, do ljubavnice, prostitutke ili pak starice. Žene koje se pokušaju usprotiviti ovom poretku mogu negativno biti definirane kao monstrozne ili ne-ženstvene. Bijes je u patrijarhatu inherentno muška emocija; bijesna žena se smatra psihički nestabilnom:

Učili su me da nije prikladno da žena bude nasilna, da je to "neprirodno". Mog su brata učili da će njegova vrijednost biti određena njegovom voljom da čini nasilje (iako u prikladnom okruženju). Učili su ga da je za dječaka uživanje u nasilju dobra stvar (iako u prikladnom okruženju). Učili su ga da dječak ne smije izražavati osjećaje. Učili su me da djevojke mogu i trebaju izražavati osjećaje, ili barem neke od njih. Kad sam bijesom odgovorila na uskraćivanje igračke, kao djevojčicu u patrijarhalnom kućanstvu učili su me da bijes nije prikladan ženski osjećaj, da ga ne samo da ne treba izražavati, nego ga treba iskorijeniti. (bell hooks 2004: 43)

Ženski lik koji iskazuje svoj bijes zato je automatska prijetnja patrijarhalnom poretku.

Zaključak

U ovom su se eseju pokušale analizirati različite manifestacije ženskog bijesa unutar „Good for Her“ podžanra horor filma, s ciljem da se prouči njegov potencijal za podrivanje patrijarhalnih rodni uloga unutar ovog žanra. Krenulo se s predstavljanjem dva bitna ženska arhetipa modernog horor filma, *Final Girl* i kastrirajućom ženom, kako bi se ukazalo na novosti koje ova dva arhetipa donose u horor žanr. Nakon toga su se prikazala neka od glavnih obilježja „Good for Her“ podžanra horor filma, koja su poslužila za kasniju komparativnu analizu primjera filmova. Analiza je bila provedena uz pomoć feminističke filmske i rodne teorije.

Antijunakinje koje su se u ovom eseju analizirale ukazale su na mogućnost korištenja svoga potisnutog bijesa kao alata za ukazivanje na neke od mizoginih aspekata rodni uloga koje im je pridao patrijarhat. S jedne strane, njihova im je agresija i pobuna omogućila da do neke granice izmjene te uloge u svoju korist. No, s druge strane, takav se izljev bijesa pokazao kao vrlo autodestruktivan, rezultirajući dugoročnom agonijom svojih junakinja koja je na kraju morala završiti smrću ili samoubojstvom. Slijedom toga, možemo zaključiti da ženski bijes u modernom horor filmu ima potencijal za podrivanje patrijarhalnih rodni uloga, ali da se istovremeno prikazuje kao autodestruktivan i poguban za svoje junakinje. Prikaz ženskog bijesa u filmu zato je važan kao indikator ženske patrijarhalne opresije, no nije dovoljno dobro rješenje za potpunu subverziju ove ideologije.

Bibliografija

1. Adams, Jenn. „'Pearl' and the Face of a Woman Pushed Too Far“. U: Strong Female Antagonist. <https://femaleantagonist.com/pearl-and-the-face-of-a-woman-pushed-too-far/>. Internet. 17. kolovoza 2024.
2. Butler, Judith. 1999. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York/London: Routledge.
3. Clover, Carol J. 1992. *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. New Jersey: Princeton University Press.
4. Creed, Barbara. 1993. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London: Routledge.
5. De Beauvoir, Simone. 1953. *The Second Sex*. Ur. H.M. Parshley. London: Jonathan Cape, Thirty Bedford Square.
6. Gaffney, Charlotte. 2021. „What is the 'Good for Her' genre?“. U: The Culture Shift. <https://theculturesift.com/what-is-the-good-for-her-genre/>. Internet. 17. kolovoza 2024.
7. Heimberger, Tara. 2022. „Female Rage, Revenge, and Catharsis: The "Good for Her" Genre Defined in Promising Young Woman (2020)“. *English MA Theses*. 10. <https://kb.gcsu.edu/english/10>. Internet. 17. kolovoza 2024.
8. Hudson, Gemma. 2023. „Good for her: Representations of feminine rage“. U: Honi Soit. <https://honisoit.com/2023/02/good-for-her-representations-of-feminine-rage/>. Internet. 17. kolovoza 2024.
9. hooks, bell. 2004. *The Will to Change: Men, Masculinity, and Love*. New York/London/Toronto/Sydney: Atria Books.
10. *Last Night in Soho*. Red. Edgar Wright. Widescreen., SDS, 2022. Netflix.
11. S. Chloe. „Blood, Tits, and Screams: The Final Girl And Gender In Slasher Films“. U: THEOXBOWSCHOOL. https://www.oxbowschool.org/assets/gallery/os40-final-projects/docs/chloe_s-os40fppaper.pdf. Internet. 17. kolovoza 2024.
12. *Pearl*. Red. Ti West. San Francisco/California. A24. 2022. Prime Video.
13. „We Need to Talk About Pearl: Isolation, Alienation, and Feminine Rage in Ti West's 'Pearl.'“. 2023. U: Many Small Strings. <https://laurmillet.ca/2023/11/25/we-need-to-talk-about-pearl-isolation-alienation-and-feminine-rage-in-ti-wests-pearl/>. Internet. 17. kolovoza 2024.
14. *X*. Red. Ti West. A24. 2022. Prime Video.