

Buffy - ubojica vampira: između feminizma i pop-feminizma

Marijanović, Tomislav

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Academy of Arts and Culture in Osijek / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:251:690501>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-09-22**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the Academy of Arts and Culture in Osijek](#)



SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU
ODSJEK ZA KULTURU, MEDIJE I MENADŽMENT
SVEUČILIŠNI DIPLOMSKI STUDIJ MEDIJSKA KULTURA

TOMISLAV MARIJANOVIĆ

***BUFFY – UBOJICA VAMPIRA: IZMEĐU
FEMINIZMA I POP-FEMINIZMA***

DIPLOMSKI RAD

MENTOR: doc. dr. sc. Tatjana Ileš

Osijek, 2020.

SAŽETAK

Popularna kultura mjesto je otpora i borbe te prostor proizvodnje značenja, a dio pop-kulture koji je u fokusu ovoga rada jest popularna televizija. Središnja je tema rada prikaz ženskih likova na televiziji, s posebnim naglaskom na TV-seriju *Buffy – ubojica vampira*. Feminizam je od sredine prošloga stoljeća značajno utjecao na prikaz ženskih likova u televizijskom mediju, a krajem prošloga stoljeća doživio je zaokret pojavom tzv. popularnog feminizma i postfeminizma koji je producirao nove ženske likove poput Buffy Summers iz spomenute serije. Kompleksnost toga televizijskog teksta privukla je pažnju akademskog svijeta, a jedan od značajnih aspekata koji se istraživao jest i feminizam koji je promovirala serija. Feministički predznak serijala preispitan je iz različitih perspektiva te je rezultirao mnogim pa i kontradiktornim zaključcima, a ovim će se radom, propitivanjem kategorije žene-ratnice, analizom simbolike zlikovaca u seriji te analizom ljubavnih odnosa glavne protagonistice, pokušati ustvrditi je li Buffy uistinu feministička heroína ili popularnofeministički proizvod svoga vremena.

Ključne riječi: *Buffy – ubojica vampira*, popularna televizija, TV-serija, feminizam, popularni feminizam, žena- ratnica

ABSTRACT

Popular culture is a site of resistance and battle and the field where meaning is created, and the aspect of pop-culture serving as the focus of this paper is popular television. The central theme of the paper is the depiction of female characters on television with emphasis on the TV show *Buffy the Vampire Slayer*. Since the middle of the last century, feminism has significantly affected on the depiction of female characters in the television medium, and has reached a turning point at the end of the last century with the rise of popular feminism and postfeminism which have created new female characters such as Buffy Summers from the already mentioned show. The complexity of that television text attracted the attention of the academic world, and one of its many discussed aspects is the feminism promoted by the very show. The feminist undertone of the show has been studied from myriad of perspective resulting in many contradictory conclusions, and this paper will, by surveying the category of the woman warrior, analysing the symbolism of the show's villains and the romantic relationships of the lead hero, attempt to figure out whether Buffy is truly a feminist heroine or a popularfeminist product of its time.

Key words: *Buffy the Vampire Slayer*, popular television, TV show, feminism, popular feminism, woman warrior

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

kojom ja, **Tomislav Marijanović**, potvrđujem da je moj diplomski rad pod naslovom *Buffy – ubojica vampira: između feminizma i pop-feminizma* te mentorstvom doc. dr. sc. Tatjane Ileš rezultat isključivo mogega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima i oslanja na objavljenju literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio diplomskog rada nije napisan na nedopušten način, odnosno da nije prepisan iz necitiranog rada, pa tako ne krši ničija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio ovoga diplomskog rada nije iskorišten za bilo koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

U Osijeku, _____

Potpis

SADRŽAJ

1. Uvod	1
2. (Popularna) kultura.....	2
2.1 Što je popularna kultura?	3
2.2 Obilježja popularne kulture	5
2.3 Zašto je popularno popularno?	7
3. Popularna televizija	9
3.1 Kodiranje televizije.....	10
3.2 Interpretacija teksta	12
3.3 Popularna televizija kao otpor	13
4. Feminizam	16
4.1 Treći val feminizma.....	16
4.2 Popularni feminizam.....	19
4.3 Postfeminizam	22
5. Feminizam i popularna televizija	25
5.1 Ženski žanrovi	26
5.2 Protagonistica popularnotelevizijskog teksta	28
6. <i>Buffy – ubojica vampira</i>	30
6.1 <i>Buffy</i> kao fenomen popularne kulture	31
6.2 Je li <i>Buffy</i> feministička heroína?	34
6.2.1 <i>Buffy</i> – žena ratnica	37
6.2.2 Vampiri ili protiv čega se <i>Buffy</i> zapravo bori	47
6.2.3 Zašto se <i>Buffy</i> zaljubila u vampira	56
6.2.4 Granice <i>Buffynog</i> feminizma	63
6.3. Gdje je <i>Buffy</i> u popularnoj kulturi 2020. godine?	65
7. Zaključak	69
8. Literatura	70

1. UVOD

Popularna je kultura vrlo složen pojam, baš kao i što su višeznačni i složeni pojmovi i *popularno* i *kultura*. Neka od osnovnih obilježja popularne kulture su emocionalnost, progresivnost, pružanje zadovoljstva, spektakl, te činjenica da je ona mjesto otpora i mjesto borbe te prostor proizvodnje (novih) značenja. Popularna je kultura odraz društva i ona je ta koja se sukobom oko značenja suprotstavlja dominantnoj ideologiji. Jedno od primarnih prostora borbe u popularnoj kulturi jest televizija čiji se programi svojim tekstovima odupiru ili pokoravaju dominantnoj strukturi. Kada je riječ o otporu, jedan je od značajnijih punktova upravo borba za poziciju i prikaz žene i ženskosti na televizijskom mediju. Feministički prikaz ženskih likova doživio je zaokret krajem prošloga stoljeća rastom popularnog feminizma i postfeminizma koji je producirao nove ženske likove, poput Buffy iz serije *Buffy – ubojica vampira*, ili Xene iz TV-serije *Xena – princeza ratnica*, ali i drugih. One su prepoznate kao nova generacija feminističkih heroína, a kompleksnost televizijskoga teksta serijala *Buffy – ubojica vampira* dovela je seriju u fokus akademskog svijeta.

Ovaj rad proučiti će *Buffy – ubojicu vampira* kao djelo popularne kulture i kao često navedeni feministički tekst kako bi ustvrdio je li uistinu feministički tekst ili samo popularnofeministički proizvod svoga vremena. Rad će prvo postaviti teoriju popularne kulture i razloge zašto je popularna kultura popularna, definirati karakteristike popularne televizije i feminizma (prvenstveno trećeg vala, popularnog feminizma i postfeminizma) te pronaći poveznicu između popularne televizije i feminizma. Prije nego li se analiziraju feministički aspekti serije, važno je prvo objasniti zašto je *Buffy – ubojica vampira* tako značajno djelo popularne kulture. Feminizam serije promatrati će se kroz tri dijela: a) Buffy kao žena ratnica, transgresivni lik koji postoji kao opozicija muškom heroju, gdje će se također promotriti i Buffy u opoziciji s drugim ženskim likovima, b) simbolizam Buffynih neprijatelja kao utjelovljenje raznih aspekata društva i otpor koji im ona pruža te, c) značenje Buffynih ljubavnih veza kao ideal koji je nametnut mladim ženama. Zadnja dva poglavlja promotriti će u konačnici do kojih granica *Buffyn* feminizam seže, pogledati gdje *Buffy* stoji u popularnoj televiziji 2020. godine i donijeti zaključak gdje se *Buffy* nalazi u rasponu između feminizma i pop-feminizma.

2. (POPULARNA) KULTURA

Rad započinjemo poglavljem u kojemu će se ukratko reći što smatramo (popularnom) kulturom, koja su njezina glavna obilježja te u kakvom su odnosu pop-kultura i televizijska serija koju se analizira. Drugim riječima, započeti analizu televizijskoga teksta serije *Buffy – ubojica vampira* nije moguće bez definiranja polja kulture kojemu pripada. U ovom ćemo radu ponajprije koristiti definiciju kulture britanskog teoretičara Raymonda Williama. U svojoj knjizi *Duga revolucija*, Williams nudi tri kategorije kojima pokušava definirati riječ „kultura,“ termin za koji je već ranije izjavio da je „jedna od dvije ili tri najsloženije riječi u engleskom jeziku.“ (Williams, 1965. navedeno u Duda, 2002: 7) Williams kulturu najprije definira kao *idealnu*: „stanje ili proces ljudskoga usavršavanja u smislu određenih apsolutnih ili univerzalnih vrijednosti.“ Druga definicija vidi kulturu kao *dokumentarnu*, tj. „skup djela i mašte koja podrobno i na različite načine bilježe i pamte ljudske misli i iskustvo,“ te navodi kritičku djelatnost kao analitički postupak koji proizlazi iz takva shvaćanja – „vrednovanje i opis naravi, misli i iskustva, jezičnih detalja, oblika i konvencija.“ (Williams, 1965. navedeno u Duda, 2002: 12)

Treća je odredba *socijalna*, i u njoj je kultura definirana kao „opis posebnog načina života u kojemu se određena značenja i vrijednosti ne izražavaju samo u umjetnosti i učenosti, nego također i u institucijama i u svakodnevnom ponašanju.“ Williams, dakle, gradi teoriju *kulture kao sveukupnog načina života*. U središtu te teorije nalazi se „*struktura osjećaja*, kategorija kojom obuhvaća življeno iskustvo oblikovano u posebnom prostoru i vremenu, odnosno kulturu kao razdoblje.“ Ovdje je upravo i ključna rečenica Raymonda Williama: „Kultura je obična, u svakom društvu i u svakome mišljenju.“ (Williams, 1965. navedeno u Duda, 2002: 13-15)

Prema Williamsu, svako društvo ima svoj oblik, svoje ciljeve i svoja značenja koja izražava u institucijama, umjetnost i učenjima, a uz te već stečene i poznate vrijednosti stvara dodatne ili nove zahvaljujući novim iskustvima, novim kontaktima, otkrićima i usporedbama. Kultura se u ovoj definiciji shvaća kao „istodobno tradicionalna i kreativna,“ te „uvijek uključuje najobičnija zajednička i najsuptilnija individualna značenja.“ Kultura se shvaća i „kao sveukupan način života, i kao umjetnosti i učenost.“ Poveznica između ta dva aspekta važna je jer su pitanja o našoj kulturi, našim općim i zajedničkim namjerama i pitanja o dubokim osobnim značenjima. Kultura više nije ograničena nego se „premješta iz elitističke oaze vječnih vrijednosti, velikih umjetničkih djela i uzvišenosti duha u obično iskustvo svakodnevnog života.“ (Williams, 1965. navedeno u Duda, 2002: 15-16)

Ovdje se već može ocrtati ishodišni koncept kulture, koju hrvatski teoretičar kulture Dean Duda definira kao „obična, društveno locirana i oslobođena elitističke isključivosti, vezana uz sveukupan način života, uz svakodnevne djelatnosti koje također počivaju na određenim vrijednostima i proizvode značenje.“ (2002: 21) Ona je, kako to u etnografskoj analizi elemenata muške tvorničke kulture primjećuje Paul Willis: „istinski materijal naših svakodnevnih života, cigle i žbuka naših najobičnijih shvaćanja, osjećaja i reakcija.“ (Willis, 1979. navedeno u Duda, 2002: 21) Svedena na nekoliko ključnih naglasaka, kultura se demokratizirala i zauzela prostore u kojima se pojavljuju fenomeni i diskursi koji su do početka druge polovice dvadesetoga stoljeća, zbog različitih razloga, većinom bili izvan dosega interesa humanističkih disciplina. Jedan od najvažnijih prostora koji se pritom otvorio i ubrzo pretvorio u sustavno područje istraživanja je suvremena popularna kultura, i to u rasponu od dnevnih novina i tjednih magazina preko glazbe, stilova života i reklama do radijskih i televizijskih emisija. (Duda, 2002: 22)

2.1 ŠTO JE POPULARNA KULTURA?

U svome radu *Masovni mediji i semiotika popularne kulture* (2011) Danijel Labaš i Maja Mihovilović navode da ne postoji jednoznačna definicija popularne kulture. Moguća je definicija popularne kulture kao sustava „koji uključuje vjerovanja, rituale, izvedbe, umjetničke forme, obrasce životnih stilova, simbole, jezik, odjeću, glazbu, ples i bilo koji oblik ljudskog izražajnog, intelektualnog i komunikativnog ponašanja koje je povezano sa zajednicom tijekom određenog vremenskog perioda.“ (Labaš i Mihovilović, 2011: 97) Prema Johnu Fiskeu, britanskom teoretičaru popularne kulture, popularno je ono što pripada ljudima te ono što prihvaća veliki broj ljudi. (Fiske, 2001. navedeno u Labaš i Mihovilović, 2011: 97) Jedan od razloga zbog kojih je izazovno definirati popularnu kulturu je stalna promjena njezinih obilježja i dominantnih izričaja – pop-kultura je progresivna i kontradiktorna te ju karakterizira stalno stvaranje novih društvenih i kulturnih značenja. (Labaš i Mihovilović, 2011: 98)

Popularnu se kulturu često izjednačava s masovnom i/ili *folk* kulturom. Dvadesetim stoljećem dominirale su umjetnosti koje su stvarali obični ljudi za običnog čovjeka, a unutar masovne kulture često se prepoznaje i popularna kultura čijem je društvenom značenju u modernome dobu uvelike otvorila put globalna rasprostranjenost masovnih medija te sve veća komercijalizacija polja kulture. (Ileš, 2016: 112) Masovnu kulturu, kao što Adorno i

Horkheimer naglašavaju u *Dijalektici prosvjetiteljstva*, proizvode moćni lobiji „koji potrošače otuđuju od njihovih stvarnih potreba i ukalupljaju ih kako bi im se oduzela individualnost.“ (Horkheimer i Adorno, 1979. navedeno u Labaš i Mihovilović, 2011: 98) Ona uvijek dolazi odozgo te nameće ono što je dopušteno, a što nije, a potrošači su shvaćeni kao pasivna publika koja prihvaća ono što im se nameće. „Kultura u vremenu u kojemu je umjetničko djelo izgubilo svoju auru i u kojemu je omogućena njegova tehnička reprodukcija, u kojemu je jedinstvenost i neponovljivost ustupila mjesto homogenosti, socijalnoj nediferenciranosti i tržišnoj logici velikih brojeva – to je drugi lik područja popularnoga, ono što obično zovemo popularnom i gdje kad masovnom kulturom.“ (Duda, 2002: 105) *Folk* kultura je ona koja dolazi odozdo kao izraz naroda, (110), „koju narod stvara prema svojim vlastitim potrebama, bez utjecaja visoke kulture,“ no za razliku od popularne kulture, *folk* kultura je proizvod „razmjerno stabilnog, tradicionalnog društvenog poretka, u kojem društvene razlike nisu konflikt prirode, pa se zbog toga odlikuje društvenim konsenzusom, prije nego društvenim konfliktom.“ (Labaš i Mihovilović, 2011: 98) Za razliku od masovne kulture, popularnu kulturu stvara narod za narod, a za razliku od *folk* kulture, jedno od osnovnih obilježja popularne kulture je „konflikt kao otpor nametnutim dominantnim značenjima i vrijednostima.“ (99)

Tatjana Ileš u svojoj knjizi *Godine dobrih iluzija: uvod u šezdesete u hrvatskoj književnosti i (popularnoj) kulturi* (2016) navodi da se popularnu kulturu teško može promatrati bez šireg konteksta masovnog društva. (Ileš, 2016: 115) U masovnom društvu, jedna od najznačajnijih i utjecajnijih veza ona je između komercijalne industrije, države i masovnih medija. Masovna kultura predstavlja se kao ona koja „ne zahtijeva intelektualne izazove i poticaje već nudi lagodnost fantazije i eskapizam, ne potiče razmišljanje niti stvaranje vlastitih emocionalnih struktura već priklanjanje intelektualnoj i emocionalnoj razini mase te je kao takva prijetnja (visokoj) kulturi i umjetnosti.“ (118) Teorija masovne kulture publiku vidi kao „pasivnu, ranjivu, sentimentalnu masu kojom je moguće manipulirati i iskorištavati ju,“ onu koja se odupire intelektualnim izazovima i prepušta konzumerizmu. Ovakav pogled sugerira da je publika jedna homogena cjelina, dok drugi načini gledanja na popularnu kulturu vide da je društvo podijeljeno, a zbog čega su proizvođači popularne kulture pozornost usmjerili prema manjim skupinama unutar mase s kojima imaju dodirne točke i zajedničke interese. (122)

Prema tome možemo zaključiti, kao što i Labaš i Mihovilović zaključuju, da je popularnu kulturu nemoguće definirati jednostavnom definicijom jer se među teoretičarima još uvijek vode rasprave o tome što je ona zapravo, što su njezini izričaji, kada je započela, može li se izjednačiti s masovnom i *folk* kulturom, je li to kultura koju stvara narod ili kultura

dominantnih struktura koje se njome koristi za ostvarivanje vlastitih ideoloških i materijalnih ciljeva? Ono što je veoma jasno, popularna kultura postala je temelj suvremene kulture. Njezini izričaji dominantni su u odnosu na oblike visoke kulture, a zapadnjačko medijsko društvo nezamislivo je bez mnoštva popularnih izričaja – „od popularnog jezika, filmova, tehnologije, hrane, mode, *sitcomova*, do sportskih prijenosa – istodobno stvarajući nove popularne oblike prema vlastitim potrebama i interesima. Ono je i potrošač i kulturni proizvođač popularne kulture.“ (Labaš i Mihovilović, 2011: 96)

Zato je popularnu kulturu možda najbolje opisati preko njezinih osnovnih obilježja – spektakla, pružanja zadovoljstva, progresivnosti i društvene promjene, kontradiktornosti, emocionalnosti te raskida s tradicionalnim normama i vrijednostima. Popularnu kulturu važno je razumjeti jer su njezini izričaji ogledalo težnji, vrijednosti i stavova društva u kojemu su popularni te odraz trenutačne društvene zbilje: „Shvaćanje razloga popularnosti nekoga teksta može nam pomoći da shvatimo socijalno okruženje u kojem taj ili takvi tekstovi nastaju, dajući nam uvid u glavne trendove suvremenoga društva i kulture.“ (Labaš i Mihovilović, 2011: 96)

2.2 OBILJEŽJA POPULARNE KULTURE

Izričaji popularne kulture vidljivi su posvuda: u trgovačkim centrima, u restoranima, na kulturnim događanjima, u jeziku, u medijima, itd. Pojam popularne kulture nastao je pedesetih godina prošloga stoljeća u SAD-u kada je počela rasti kupovna moć građana, a populacija se ubrzano povećavala. „Mladi su postali društveni aktivisti, nositelji društvenih promjena, buntovnici, a trendovi njihove kulture postali su osnova trendova popularne kulture.“ (Labaš i Mihovilović, 2011: 102) Popularna kultura – kako sam pojam *popularno* govori – je kultura koju narod stvara i koja je za narod. Iako je nemoguće utvrditi dolazi li svaki izričaj popularne kulture iz naroda ili ga plasiraju određene strukture moći, jasno je da u popularnoj kulturi čovjek nije samo pasivni potrošač. On sam odlučuje što će konzumirati, stvara svoja značenja i sam proizvodi nove popularne oblike. (102)

Nekoliko obilježja čini popularnu kulturu jedinstvenom. Jedno od tih obilježja je emocionalnost, tj. emocionalna povezanost s onime što potrošač konzumira, jer se u popularnoj kulturi sve vrti oko emocionalne snage *showa*. Upravo zbog toga žanrovi poput, primjerice, sapunica doživljavaju velike uspjehe jer gledatelji pronalaze sebe u emocionalnoj snazi priča koje sapunice pričaju. Progresivnost je također jedno od važnih obilježja

popularne kulture. Izričaji popularne kulture mijenjaju se s promjenom društvene stvarnosti, mijenjaju se značenja i načini na koje društvo čita tekstove popularne kulture, mijenja se komunikacija te društvene i osobne vrijednosti. (103) Popularnu kulturu karakterizira i raskid s tradicionalnim vrijednostima te otpor visokoj kulturi. Popularna kultura negira nadmoć tradicije i tradicionalne kulture i društvene obrasce, stvara svoja značenja koja se odupiru dominantnim vrijednostima. (104)

Ono što razumijevamo kao bit popularne kulture je otpor, aktivno odupiranje zadanom načinu života i njihova preobrazba u nešto novo. No, popularna je kultura po svojoj prirodi i kontradiktorna i mora se promatrati kao dvostruki pokret – i pristajanja i otpora koji se unutar nje uvijek neizbježno nalazi. (Hall, 1981. navedeno u Ileš, 2016: 123-124) S jedne je strane kreativna, omogućuje stvaranje vlastitih izričaja, potiče društvenu promjenu i akciju, ali također proizvodi zabavne, pasivizirajuće i eskapističke sadržaje. S jedne je strane inovativna i individualistička, s druge je strane konformistička. Popularna kultura prostor je koji dijele sadržaji visoke kvalitete s kičem, poput primjerice Eurovizije. (Labaš i Mihovilović, 2011: 105)

Zadovoljstvo i spektakl značajna su obilježja pop-kulture, ono što joj daje privlačnost i popularnost, jer „zabava u popularnoj kulturi na čovjeka utječe stvaranjem osjećaja i doživljaja neke idealne realnosti koju on priželjkuje.“ (Labaš i Mihovilović, 2011: 105) Spektakl je možda ona karakteristika popularne kulture koja je najvidljivija jer nas ona svakodnevno okružuje svojim blještavilom u obliku reklama, glazbenih spotova, plakata, televizijskih programa, časopisa, video igara, itd. Popularna kultura, da bi bila popularna, mora kreirati svojevrstne medijske spektakle: „Pod utjecajem kulture multimedijske slike, zavodljivi spektakli fasciniraju pripadnike medijskog i potrošačkog društva, uvlače ih u semiotiku novog svijeta zabave, informacije i potrošnje, koja uvelike utječe na mišljenje i djelovanje.“ Douglas Kellner, američki teoretičar i kritičar medijske kulture, smatra da je zabava oduvijek bila primarno područje spektakla, ali u današnjem info-zabavljačkom društvu, zabava i spektakl na nove i značajne načine ulaze u domenu ekonomskog, političkog, društvenog i svakodnevnog života. „Suvremene forme zabave, od televizija do pozornice, ugrađuju kulturu spektakla u svoje poslovanje preobražavajući film, televiziju, glazbu, dramu i druge domene kulture.“ (Kellner, 2008: 266) Medijski spektakl tako odgaja društvo postavljajući temeljne društvene vrijednosti, težeći stalnom senzacionalizmu i tabloidizaciji. Iskustvo i svakodnevni život oblikovani su i posredovani spektaklom medijske kulture i potrošačkog društva. (263)

2.3 ZAŠTO JE POPULARNO POPULARNO?

Koja je uloga društva u korištenju i stvaranju proizvoda popularne kulture? Publika u popularnoj kulturi ne smatra se pasivnim primateljima koji nekritično prihvaćaju sve što im svakodnevni medijski spektakl nudi. Internet i društvene mreže omogućavaju svakome da izrazi svoje mišljenje, objavi svoje kreacije i sudjeluje u stvaranju novih kulturnih trendova. Potrošači na taj način izražavaju bunt, pružaju otpor dominantnim vrijednostima i sami u kreativnom procesu stvaraju svoja vlastita značenja. (Labaš i Mihovilović, 2011: 111)

Postoji više teorija zašto je popularno popularno. Neki teoretičari smatraju da su jednostavnost te potreba ulaganja minimalnog intelektualnog napora glavni razlozi popularnosti popularne kulture. Povezanost sa životnim iskustvom također je jedno od objašnjenja popularnosti nekog teksta. Pojedinaac uglavnom preferira one sadržaje u kojima pronalazi dio vlastitog životnog iskustva i koji potvrđuju njegove vrijednosti, stavove i mišljenja. Tekst postaje popularan kada ga društvena skupina zbog njegovih elemenata prepoznaje kao realnog i vjerodostojnog. Tako je, primjerice, moguće objašnjenje za veliku popularnost književnog pa kasnije i filmskog serijala *Harry Pottera* preklapanje zbilje i fikcije. Za popularnost nekog teksta važno je ne samo da se preklapa sa stvarnim životnim iskustvom pojedinca ili društvene skupine nego i da odražava društveno raspoloženje i duh vremena u kojemu je nastao. Prema talijanskom semiotičaru i antropologu Marcelu Danesiju tekstovi popularne kulture također utjelovljuju mitove, poput mita o dobru i zlu, mita o zabranjenoj ljubavi, itd. (Danesi, 2002. navedeno u Labaš i Mihovilović, 2011: 115)

Jim McGuinan u knjizi *Cultural Populism* tvrdi da nije važna tek ideja analitičke vrijednosti kulture kao nečega običnog i popularnog nego njezina politička važnost. „Intelektualna pretpostavka, od koje polaze neki proučavatelji popularne kulture, da su simbolička iskustva i prakse običnih ljudi analitički i politički važniji od Kulture s velikim početnim slovom.“ (McGuinan, 1992. navedeno u Duda, 2002: 22) Čim je kultura uspostavljena kao elitna i popularna, visoka i niska, već smo uputili na dinamiku društvene moći. S druge strane, kultura jest sveukupan način života, ali „može biti sveukupan način života društva u cjelini ako u njemu postoje različito socijalno artikulirani načini života, djeluju mehanizmi zakinutosti i povlaštenosti pristupa i nedostupnosti, ako postoje dominantne i podčinjene klase ili interesne grupe.“ (Williams, 1963. navedeno u Duda, 2002: 24) Svaka od njih na svoj način raspolaže značenjima, vrijednostima i idejama, svaka ima svoja vjerovanja, običaje i navike, svoje tekstove i značenjske prakse. Pitanje je samo tko i na koji način pokušava partikularne interese, tj. partikularna značenja nametnuti kao opća. (Duda, 2002: 24)

Proizvodnja značenja neodvojiva je od društvene strukture i može se objasniti jedino u odnosu na nju i njezinu povijest. Značenje nije vezano samo uz socijalno iskustvo, nego i uz društvenu konstrukciju subjekta. Obuhvaća tvorbu društvenoga identiteta koji omogućuje ljudima u industrijskim kapitalističkim društvima da steknu svijest o sebi i o odnosima u društvu koja nisu organske cjeline nego klasno, rodno, rasno, nacionalno, dobno, religijski, politički i obrazovno podijeljena društva. Društvo je zapravo složena mreža u kojoj se nalaze različite interesne grupe, a njihovi se međusobni odnosi pokazuju kao odnosi moći, kao strukture dominacije i podčinjenosti te kao mjesto neprestane borbe i sukoba. Moć u društvu djeluje tako da se interesi jedne klase ili grupe nameću i pritom nastoje prikazati kao opći interesi, a u kulturi se taj sukob odvija kao sukob oko značenja. (Duda, 2002: 24)

Kultura je „bojišnica, kako je to početkom 1980-ih u svojim bilješkama uz dekonstruiranje popularnoga bez okolišanja ustvrdio Stuart Hall.“ (Hall, 1998. navedeno u Duda, 2002: 25) Kulturalni je sukob povijesni proces te se u različitim vremenima i na različitim mjestima poprima različite oblike. Dominantna kultura neprestano pokušava dezorganizirati i reorganizirati popularnu kulturu kako bi ogradila i ograničila njezine definicije i forme unutar obuhvatnijeg poretka dominantnih oblika. Na jednoj se strani nalazi kultura bloka koji posjeduje moć, koji često govori u ime naroda i „zna“ što je za taj narod najbolje, a na drugoj je kultura isključenih i potlačenih, bezglasnih i marginaliziranih, način života na koji se odnosi Hallova upotreba kategorije popularne kulture. (Duda, 2002: 26)

3. POPULARNA TELEVIZIJA

Televizija kao masovni medij jedno je od najvažnijih sredstava u stvaranju i održavanju spektakla popularne kulture. Televizija se „nalazi u kućanstvima diljem svijeta, običnim ljudima u njihove domove donosi slavne osobe, običaje drugih kultura, ljepote biljnoga i životinjskoga svijeta, kulinarske recepte, glazbene spotove, putopisne emisije, kvizove, reklame, *sitcomove*, *reality show*, modu, sportske prijenose, filmove, politiku i *infotainment* – sve blještavila popularnog spektakla.“ (Labaš i Mihovilović, 2011: 115) Ona je od svojih početaka 1940-ih promotor potrošačkog spektakla, prodaje automobila, mode, kućnih uređaja, kao i potrošačkih stilova života. Ona je dom i političkih spektakla, spektakla zabave, poput *Oscara* i *Grammyja*, te vlastitih događaja poput najnovijih vijesti ili posebnih događanja. Suvremena je televizija sve blistavija, brža i privlačnija koristeći nove blještave tehnologije. (Kellner, 2008: 270)

Televizija je važno sredstvo progresije u popularnoj kulturi. U svojoj knjizi *Television Culture*, John Fiske, britanski teoretičar popularne kulture, tumači televiziju kao „kulturalnog agenta, provokatora i cirkulatora značenja.“ (Fiske, 1987: 1) Irena Sever Globan i Antonija Pavić navode televiziju kao medij koji zauzima središnje mjesto u stvaranju medijske kulture koja dominira slobodnim vremenom, svojim slikama i pričama utječe na društvene norme i oblikovanje političkih stavova nudeći modele za oblikovanje osobnog i društvenog identiteta. (Sever Globan i Pavić, 2014: 137) Ona uvodi nove društvene i kulturne elemente u svoje tekstove koji odražavaju popularne trendove u društvenoj zbilji te utječe na društvenu promjenu i rušenje tabua. Primjerice, godine 1968. znanstveno-fantastična serija *Zvezdane staze* prikazala je prvi međurasni poljubac na televiziji, 1970. se u seriji *Odd Couple* pojavio prvi bračni par, 1971. u *All in the family* pojavio se prvi homoseksualni lik na televiziji, a 1977. miniserija *Roots* govorila je o problemu rasizma, itd., a danas su ti društveni elementi uobičajen dio televizijskog sadržaja. (Labaš i Mihovilović, 2011: 116) Zahvaljujući toj istoj kulturi oblikujemo ideje o rasi, klasi, etničkoj pripadnosti i rodnoj pripadnosti. Od samih se početaka, televizijskim serijama htjelo, osim pružanja užitka i bijega od svakodnevice, kod publike izazvati zanimanje za aktualne teme i društvene probleme. Već 1960-ih *Zona sumraka* progovara o mnogim aktualnim političkim i društvenim temama, poput hladnog rata, pitanja ljudskog identiteta, otuđenosti u suvremenom svijetu, rasizmu, novim tehnologijama, itd. (Sever Globan i Pavić, 2014: 137)

Televizijske su dramske serije moderne bajke – one predstavljaju pripovjedački sustav obnašajući funkciju mitova i bajki. U današnje vrijeme većina zapadnjačke populacije

redovito gleda televizijske serije, a već je Raymond Williams (1989. navedeno u Sever Globan i Pavić, 2014: 137) svojevremeno upozori na promjene koje jedan takav fenomenom može donijeti društvu, jer suvremeni čovjek tijekom jednog vikenda može pogledati više serija nego što ih je u ranijim desetljećima prosječan gledatelj vidio tijekom cijelog života. Postmodernistički obrat u estetici odbacio je dihotomiju visoke i niske kulture te istaknuo da „artefakti popularne kulture nisu nužno bez estetske vrijednosti. Douglas Kellner će u tom smislu reći da postmodernistički put medijske kulture otvara estetiku proizvodima za mase i opravdava i odobrava estetičku i tematsku analizu takvih formi kao što su televizijske serije. (Kellner, 2009. navedeno u Sever Globan i Pavić, 2014: 138)

Mnoge američke televizijske kuće svoju gledanost i uspjeh temelje na serijama koje se danas i estetski i tematski mogu usporediti s kino-filmovima. Talijanski kritičar Aldo Grasso ističe kako televizija nikada nije bila toliko životna, inteligentna i bogata metaforičkim odjecima kao danas. (Grasso, 2007. navedeno u Sever Globan i Pavić, 2014: 137) Ona je popularna upravo zbog toga što gledatelj u promatranom sadržaju prepoznaje dodirne točke s vlastitim životnim iskustvom, vrijednostima, mišljenjima i značenjima. Kao izričaj popularne kulture, televizija se kreće u kontradiktornom rasponu od niske estetske i društvene vrijednosti do velikih umjetničkih ostvarenja, ali između tih dviju krajnosti nalazi se mnoštvo sadržaja koji ispunjavaju funkciju zabave i zadovoljstva te brišu granice između visoke i niske umjetnosti. Televizija se dekodira i interpretira na jednak način poput stvarnosti, pogotovo zbog svog narativnog karaktera, tj. televizijski se materijal kodira onako kako ljudi doživljavaju svoju društvenu zbilju. Bez obzira na činjenicu što je gledatelj svjestan nestvarnosti onoga što promatra, prema sadržaju se odnosi kao prema istinitom događaju, posebno na emocionalnoj razini. Snaga djelovanja onoga što se promatra leži u raznolikosti konstrukcija, složeno organiziranoj i maksimalno koncentriranoj informaciji, cjelokupnosti raznovrsnih emocionalnih i intelektualnih struktura koje se prenose gledatelju.) (Labaš i Mihovilović, 2011: 117)

3.1 KODIRANJE TELEVIZIJE

Izričaji popularne kulture prenose se masovnim medijima te ih je nemoguće analizirati odvojeno od njih. (Labaš i Mihovilović, 2011: 96) Televizija je pogodna za prenošenje gotovo svih izričaja popularne kulture upravo zbog svojeg objedinjavanja slike, zvuka, glazbe i govornog teksta. Ona prikazuje kontinuirani slijed slika koje su svima poznate po formi i

strukturi te se koristi kodovima koji su slični onima pomoću kojih percipiramo i samu realnost. (116) Kodovi su sustav znakova čija su pravila i konvencije poznati članovima neke kulture te se koriste za stvaranje i širenje značenja u toj kulturi te oni čine poveznicu među producentima, tekstovima i publikom. Televizijski sadržaji interpretiraju se (de)kodiranjem. Fiske navodi da su kodovi proizvoljni i nejasni, i kao primjer spominje govor kao društveni kod, a dijalog kao tehnički kod, iako je u praksi razlika među njima neprimjetna. Neki psiholozi pokazali su da su „dijalozi“ u „stvarnom životu“ slično unaprijed osmišljeni prema konvencijama naše kulture. Još jedan primjer koda je i izgled. Ovisno o konvencijama naše kulture stvaramo dojam o nekoj osobi prema njihovom izgledu, a tih su kodova televizijski sadržaji iznimno svjesni, dovodeći ih u nekim slučajevima i do stereotipizacije. (Fiske, 1978: 3) Način na koji određeni tekst dekodiramo ovisi i o identitetu pojedinca, tj. jedna društvena skupina mogla bi određeni tekst dekodirati na sasvim drugačiji način ovisno o svojoj socijalnoj zbilji i kulturnom kontekstu. (Labaš i Mihovilović, 2011: 118)

Fiske kodove dijeli u tri skupine: stvarnost, reprezentacija i ideologija. Ono što čini stvarnost u televizijskom sadržaju unaprijed je već kodirano kao produkt neke kulture, tj. izgled, odjeća, šminka, govor, geste, itd. Reprezentaciju čine narativ, sukob, likovi, mjesto događanja, itd., a od svega toga smisao čine ideološki kodovi: individualizam, patrijarhat, rasa, klasa, materijalizam, kapitalizam, itd. Televizijski sadržaji kombinacijom ovoga svega stvaraju prikladni kulturalni tekst koji će biti razumljiv publici kojoj je namijenjen. (Fiske, 1978: 4) Likovi na televiziji nisu samo reprezentacije individualnih osoba nego su kodovi ideologije, oličenje ideoloških vrijednosti. U Fiskeovom primjeru, „gledatelji su bili jasni oko različitih karakteristika između televizijskih heroja i zlikovaca na samo dvije razine: heroji su privlačniji nego zlikovci i uspješniji nego zlikovci.“ Zlikovci nisu Amerikanci, naglasak, ponašanje i govor opisan im je kao britanski ili latino, dok su heroji ili herojna bijeli Amerikanci srednje klase. (Fiske, 1987: 9)

Razlike među herojima i zlikovcima u televizijskim sadržajima jasno su kodirane kroz samu tehničku dimenziju, tj. način snimanja, osvjetljenje, izbor glumca, itd. Ideološki kodovi su ti koji stvaraju smisao između odnosa tehničkog dijela i društvenog dijela izgleda. U svojoj analizi, George Gerbner, mađarsko-američki komunikolog, (1970) pokazao je da su heroji i zlikovci bili jednako skloni nasilju, ali su heroji oni koji su bili uspješniji. Bijeli, muški, mlađi likovi srednje klase češće su ostajali živi do kraja programa dok su likovi koji su bili devijantni u odnosu na te norme imali veće šanse umrijeti do kraja serije, ovisno o proporciji njihove devijantnosti. Heroji su likovi koji „otjelovljuju dominantnu ideologiju, dok su zlikovci i žrtve članovi devijantne ili podređene ideologija te ju rjeđe otjelovljuju, ili joj se, u

slučaju zlikovaca, možda čak i suprotstavljaju.“ (Gerbner, 1970. navedeno u Fiske, 1987: 8) Takva tekstualna opozicija heroja i zlikovca, kao i nasilje koje dramatiizira tu opoziciju, često postaje metafora za odnos moći u društvu i prikaz kako dominantna ideologija funkcionira. (Fiske, 1987: 8) Ideološke razlike između heroja i zlikovca mogu se prikazati i putem materijalnog vlasništva, gdje je mjesto boravka heroja humaniziranije nego ono zlikovca. Kodovi klase, rase i moralnosti rade tako što normaliziraju korelaciju između niže klase, ne-američkog s manje privlačnim i nemoralnim, dok se bijeli Amerikanac iz srednje klase povezuje s privlačnim, moralnim i herojskim. Povezivanje moralnosti s klasom česta je odlika popularne kulture: „Dorfman i Mattelart pokazali su kako crtici Walt Disneya dosljedno prikazuju zlikovce kroz karakteristike ponašanja i izgleda radničke klase.“ (Dorfman i Mattelart, 1975. navedeno u Fiske, 1987: 9)

3.2 INTERPRETRACIJA TEKSTA

Fiske u *Television Culture* navodi da je potrebno, kako bi razumjeli televiziju, promatrati njezine programe kao potencijale značenja, a ne kao robu. Serije poput *Dallas*¹ jasno su definirane i određene formatom i vremenom te će u svojoj formi biti jednake gdje god da su emitirane. Tekst je nešto drugo. Tekst je proizvod čitatelja te program postaje tekst tek kada mu publika pripiše određeno značenje. *Dallas* je drugačiji tekst u Americi, nego u Australiji ili u Hrvatskoj. Tekstovi su mjesto sukoba između proizvodnje i recepcije jer dolazi do sukoba dominantne ideologije koja je unesena u tekst i drugih diskursa koji pokušavaju tekst shvatiti. (Fiske, 1987: 13) Feministički diskurs, primjerice, pokušava analizirati televizijske programe poput *Charlie's Angels*² kako bi shvatio funkciju roda u obitelji, na radnom mjestu, školi, itd. Razumijevanje (književnog, televizijskog) teksta veoma je slično razumijevanju društvenih iskustava. Njegovo će značenje mahom ovisiti o diskursu kojim se objašnjava pa će tako dvije različite osobe različito shvatiti određeni tekst, kao što će i različito shvatiti određenu društvenu situaciju: „Analiza nekog programa može identificirati glavne diskurse iz kojih je strukturiran, ali ne može identificirati diskurse koje će gledatelj unijeti u tekst kako bi

¹ *Dallas* je američka sapunica koja se emitirala između 1978. i 1991., a bavila se bogatom obitelji Ewings i njihovim poslovnim, ali i obiteljskim zapletima. J. R. Ewings vlasnik je velike naftne tvrtke u Texasu te se koristi manipulacijom i ambicijom kako bi ostvario svoje ciljeve zbog čega često dolazi u sukob sa svojim bratom Bobbyjem, zakletim neprijateljem Cliffom Barnesom i suprugom Sue Ellen.

² *Charlie's Angels* američka je kriminalistička serija koja se emitirala između 1976. i 1981. te se bavila trima ženama iz privatne detektivske agencije u Los Angelesu i njihovim avanturama u borbi protiv kriminala. Glavne junakinje ove serije, nakon što diplomiraju policijsku akademiju, nezadovoljne svojim „beznačajnim“ poslovima, zapošljavaju se u privatnoj detektivskoj agenciji.

nosio značenje za njega ili nju. Diskursi programa pokušavaju kontrolirati ta potencijalna značenja, dok se diskurs čitatelja opire toj kontroli.“ (Fiske, 1987: 14)

Fiske također kaže da su „tekstovi [su] nestabilni i otvoreni.“ (1987: 14) Čitanje i razgovaranje o televiziji dio je procesa stvaranja teksta i značenja. Ključna karakteristika televizije upravo je polisemija ili višeznačnost. Program nudi potencijal za značenja koja se mogu (ili ne moraju) realizirati preko gledatelja procesom čitanja televizijskog teksta. Taj višeznačni potencijal ipak nije neograničen jer će neki program ponuditi više značenja nego drugi. Nejednaka distribucija moći u društvu ključna je u razumijevanju odnosa između različitih skupina i sustava u cijelosti, te kao što nijedna društvena skupina nije autonomna i jednaka, tako ni značenja koja stvara od određenog teksta nisu samostalna i jednaka. Pozitivnije čitanje napora heroine u nekom tekstu kako bi se povećala njezina privlačnost nije samostalno, nego postoji u odnosu s dominantnim značenjima ženske privlačnosti u patrijarhalnom društvu. Prema tome, tekstualno proučavanje televizije uključuje tri fokusa: formalne kvalitete televizijskog programa; intertekstualne odnose televizije unutar sebe, s drugim medijima i drugim diskursima; te proučavanje samog procesa čitanja. (Fiske, 1987: 15)

3.3 POPULARNA TELEVIZIJA KAO OTPOR

Kulturalni procesi često se metaforički promatraju poput ekonomskih procesa. Fiske u knjizi *Television Culture* navodi Bourdieuovu metaforu kulturnog kapitala, tj. ideju da je kultura nekog društva nejednako rasprostranjena kao i materijalno bogatstva te služi stvaranju razlika među klasama. U tom sukobu „visoke“ i „niske“ kulture, Bourdieu objašnjava da je kulturni kapital pokušaj dominantne klase kontrolirati kulturu za njihove vlastite interese. „Konstantno omalovažavanje popularne kulture, poput televizije, kao loše za ljude i društvo općenito ključno je za ovu strategiju.“ (Bourdieu, 1980. navedeno u Fiske, 1987: 17) Teorija kulturnog kapitala objašnjava društvenu funkciju kao sustav značenja koji osigurava društveni sistem strukturiran oko ekonomske, klasne, i drugih vrsta društvene moći. Međutim, značenja je mnogo teže kontrolirati, nego materijalna dobra. Popularni kulturni kapital nema ekvivalent u materijalnom obliku: on je gomilanje značenja koja služe interesima podčinjenih, nemoćnih ili obespravljenih. Popularni kulturni kapital sastoji se od značenja društvene podčinjenosti, poput prilagođavanja, otpora ili opozicije, i načina na koji ljudi na njih odgovaraju. To su

značenja nastala od sustava koji se opire dominantnoj ideologiji i opravdava iskustvo podčinjenih, ali ne i njihovu podčinjenost. (Fiske, 1987: 17)

Popularna kultura je, prema tome, kako i Tatjana Ileš navodi, jedan od oblika kulturnoga otpora. Politika popularne kulture djeluje kao mikropolitika u taktici svakodnevlja u kojoj dolazi do preraspodjele moći između snaga dominacije i podređenih te su strukturalne promjene moguće samo ako je sustav potkopan i oslabljen taktikama svakodnevnog života. Ovdje je važan odnos popularne kulture i komercijalnoga. Kao ilustraciju navedimo primjer *jeansa*, čije nošenje za Fiskea predstavlja prihvaćanje ideologije kapitalizma, dok je u Hrvatskoj šezdesetih godina prošloga stoljeća *jeans* bio najpoznatiji simbol kulturnoga otpora i simbola popularne kulture. (Ileš, 2016: 143-144) Fiske u *Television Culture* navodi primjer žena *fanova* sapunica kao izrazito sposobnih čitateljica tekstova popularnog kulturnog kapitala. Takvo čitanje zahtjeva kritičko mišljenje, razumijevanje teksta i konvencija prema kojima je konstruiran TV-program te postavljanje vlastitog tekstualnog i društvenog iskustva u proces čitanja i razumijevanja televizijskog teksta, a kako bi se konstantno mogla promatrati veza između teksta i društva. U ovom slučaju zadovoljstvo u proučavanju teksta proizlazi iz činjenice da (društveno) podčinjeni pronalaze zadovoljstvo u potvrđivanju vlastitoga identiteta kao otpora dominantnoj strukturi. Zadovoljstvo gledanja sapunica nalazi se u potvrđivanju legitimnosti ženskih značenja i identiteta u patrijarhalnom svijetu – zadovoljstvo proizlazi iz odnosa značenja i moći. Moć proizlazi iz održavanja vlastitog identiteta u opoziciji dominantne ideologije – „ukratko, postoji moć u različitosti.“ (Fiske, 1987: 18) Prenošenje značenja je za Fiskea najznačajniji proces u popularnoj kulturi koji podrazumijeva stvaranje vlastite kulture podređenih na temelju građe i robe koju nudi vladajući sustav. (Ileš, 2016: 145)

Fiske zagovara da je upravo zbog toga televizija popularna: zbog činjenice da omogućava mnoštvo zadovoljstava vrlo heterogenoj skupini gledatelja. Televizija sama po sebi nema utjecaj na gledatelje, nego on proizlazi iz njihove interakcije s televizijskim sadržajem. Televizija „djeluje ideološki kako bi promovirala i unaprjeđivala određena značenja u svijetu, cirkulirala neka značenja umjesto drugih i služila društvene interese nekih bolje nego drugih.“ (Fiske, 1987: 18) Televizija se onda može shvatiti preko Fiskeovog pravca proučavanja popularna kulture, koja je za njega „prostor borbe, otpora silama dominacije i uspostavljanja popularnih taktika kojima se pritisak moći izbjegava, suzbija ili olabavljuje.“ (Fiske, 2001. navedeno u Ileš, 2016: 130) Televizija je kompleksni medij pun kontradiktornih impulsa koji joj omogućavaju stvaranje profita i promoviranje ideologije većine, ali također i promoviranje opozicijskih ideologije podčinjenih skupina. Fiske se ovdje vraća na najkompleksniji pojam

od svih – kulturu – objašnjavajući da se upravo ona sastoji od značenja pomoću kojih stvaramo svoja društvena iskustva i odnose, pravimo smisao od vlastitog identiteta te postavljamo nova značenja unutar postojećeg društvenog sistema. Kao što je za Halla kultura bojišnica, za Fiskea je kultura „borba za značenja jer je društvo borba za moć,“ a odnosi moći mogu se stabilizirati ili destabilizirati značenjima koja ljudi za njih stvaraju. (Fiske, 1987: 19)

4. FEMINIZAM

U ovome je radu fokus na tzv. trećem valu feminizma, a koji se od prvog i drugog vala primarno razlikuje zbog činjenice da se proširio u popularnu kulturu i medije te stavio snažan naglasak na glasove mladih. Primjerice, *Girl bands* poput *Riot Grrrl* počeli su širiti poruke osnaživanja žene pomoću *punk rock* glazbe i započeli su rasprave o patrijarhalnom društvu i slici tijela među mladima koji su slušali njihovu glazbu, a kontroverzni *Vaginini monolozi* Eve Ensler postali su hit te dinamizirali društveni dijalog o nasilju nad ženama. Filmovi i televizijski programi značajno su također utjecali na treći val feminizma. TV-serije poput *Buffy – ubojica vampira* ili *Xena – princeza ratnica* neke su od serija koje su u protagonističke uloge stavili snažne feminističke likove. (Anand, 2018.)

Feminizam kao pokret započinje s prosvjetiteljstvom, modernom demokracijom i liberalizmom te s promjenljivim intenzitetom, taktičkim oblicima i temama javnog djelovanja traje i danas. Može ga se definirati kao „društveni pokret i svjetonazor koji se zalaže za unaprjeđenje položaja žena uklanjanjem spolne dominacije i diskriminacije i promicanjem rodne jednakosti u svim područjima života,“ (Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020.) no feminizam je ipak teško u potpunosti definirati te se zbog toga najčešće i dijeli na prvi, drugi i treći val feminizma te još i na radikalni, liberalni i socijalistički feminizam. Bez obzira na brojne teškoće oko definiranja, Joanne Hollows, američka feministica i autorica, tvrdi kako je općenito prihvaćeno da je feminizam forma politike kojoj je cilj intervenirati u nejednake odnose moći između muškaraca i žena te ih transformirati. (Hollows, 2000. navedeno u Grdešić, 2013: 33)

4.1 TREĆI VAL FEMINIZMA

Treći val feminizma termin je koji se koristi kako bi se opisale suvremene verzije feminizma koje su nastale od ranih 1980-tih do danas, no taj je termin često osporavan i mnogi smatraju kako ne postoji suglasnost oko toga što konstituira treći val feminizma. (Hammer, 2009: 2) Od početaka trećeg vala, brojni su mediji i stručnjaci proglašavali feminizam mrtvim, dok su drugi smatrali da je feminizam još uvijek živ, ali ga na životu održavaju starije feministice te institucije i politike iz 1960-ih i 70-ih. Neki smatraju da je, proširenjem u polje popularne kulture, feminizam doveo do „postfeminističke“ ere u kojoj su ideali feminizma još uvijek živi, ali slabo vidljivi. Mnogi vide feminizam kao fragmentiran, pogotovo zbog tema poput homofobije, klasizma i rasizma, dok neki aktivisti smatraju da je način na koji feminizam

danas funkcionira takav upravo zbog nove generacije aktivista, nazivajući tu fazu feminizma trećim valom. (Reger, 2015: 5) Joanne Hollows smatra da je drugi val feminizma „proizvod prošlosti, no to ne znači da je stoga suvišan u sadašnjosti.“ (Hollows, 2000. navedeno u Grdešić, 2013: 50) Maša Grdešić dalje nastavlja da je borba protiv opresije na temelju roda daleko od kraja, „no da se kontekst borbe promijenio“ kao što iznose mnogi recentniji priručnici o feminizmu kao političkom pokretu. „U tom se smislu rabi termin treći val.“ (Grdešić. 2013: 51)

Mlade žene i muškarci 21. stoljeća nalaze se u društvu koje je već oblikovano prvim i drugim valom feminizma. Zbog društvenog uspjeha drugog vala, danas postoje brojne feminističke kulturne aktivnosti, poput feminističkog teatra, radionica, festivala, itd. Dok mnogi vide početke prvog i drugog vala feminizma u konkretnim aktivističkim pokretima, početak trećeg vala feminizma je maglovit i teži za odrediti. Lynn Chancer 1991., američka sociologinja, pozvala je na zaokret od defenzivnog držanja feminizma 1980-ih, a Rebecca Walker, američka aktivistica, autorica i feministica, 1995. prozvala je sebe dijelom „trećeg vala“ u uvodu svoje antologije *To Be Real*. Za mnoge je analitičare početak trećeg vala feminizma bio 1990-ih nastankom *punkom* inspiriranog feminističkog *Riot Grrrl* pokreta te u izazovima koje su žene druge boje kože stavile pred drugi val feminizma zbog manjka inkluzivnosti. (Reger, 2015: 6) Joanne Hollows ističe da se ženski pokret 1970-tih fragmentirao, te da su „teorije opresije koje je drugi val nudio i same u velikoj mjeri proizašle iz pozicije bijele žene srednje klase,“ te da „nisu sve žene smatrale rod središnjim mjestom vlastite opresije, nego u prvom redu svoju klasnu i rasnu pripadnost na temelju koje su se prije bile spremne solidarizirati s muškarcima u istom položaju.“ (Hollows, 2000: 6) U svim tim različitim impulsima na počecima trećeg vala, radeći preko političkih, kulturnih i institucionalnih temelja drugog vala feminizma, vide se novi načini protesta protiv rasizma, klasizma i homofobije koji su ocrnili ranije valove feminizma. (Reger, 2015: 6) Jennifer Baumgardner i Amy Richards, američke autorice i feministice, pišu da su feministice trećeg vala od svojih prethodnica naslijedile strategije borbe protiv seksualnog uznemiravanja, nasilja u obitelji, razlike u plaćama, ali da su tim pitanjima dodale i neka vlastita, primjerice jednak pristup internetu i tehnologiji, svijest o HIV-u i AIDS-u, seksualnom zlostavljanju djece, samoozljeđivanju, globalizaciji, predodžbama o tijelu, itd. (Baumgardner i Richards, 2000. navedeno u Grdešić, 2013: 51)

Treći val ima organizacijske korijene slične prvom i drugom valu, ali s većim supkulturalnim korijenima. *Third Wave Foundation* nastala je kao organizacija društvene pravde baveći se raznim rodnim, rasnim, etničkim i seksualno vezanim problemima 1997. za žene između 15 i 30 godina. *Riot Grrrl* pokret 1992. okrenuo se od glazbeno orijentiranog na politički pokret.

Također su i neke organizacije drugog vala, npr. *Ms. Magazine* poslužile kao početak dizanja različitih glasova suvremenog feminizma, poput Jennifer Baumgardener i Rebecce Walker, te je iz toga proizašlo više inicijativa kako bi uključili mlade feministe u svoj rad. (Reger, 2015: 6) Kulturalno orijentirane taktike trećeg vala također nastaju i u institucionalnim okruženjima. U obrazovanju važnu ulogu u mobilizaciji feminizma igraju *ženski studiji*. Mnoštvo suvremenog feminističkog djelovanja može se pronaći na sveučilištima gdje mlade žene surađuju s odjelima ženskih studija te ženskim centrima. Uz pomak pitanja kojima se treći val bavi, njega također karakteriziraju digitalni mediji i internet kao mjesto prosvjeda i izvora zajednica. Početak *cyberfeminizma* može se pronaći u 1990-ima, a obilježava ga korištenje tehnologije kako bi se redefinirala ženskost i na novi način pristupilo tehnologiji koja se često povezuje s maskulinitetom. Internet je prostor u kojemu pronalazimo mnoštvo stranica, blogova i dnevnika koji su posvećeni feminističkim organizacijama i aktivistima kako bi se mobilizirali, podržavali i informirali. (Reger, 2015: 6)

Važnost digitalnih medija može se vidjeti na primjeru *SlutWalka* 2011., svjetskom obliku prosvjeda protiv seksualnog nasilja i društvene percepcije ženske seksualnosti. Koristeći društvene mreže, skupina kanadskih žena organizirala je prvi *SlutWalk* protest protiv ideje da žene same dovode do svoje viktimizacije. Kroz nekoliko mjeseci, takva se vrsta prosvjeda proširila se u raznim zemljama u Europi, Aziji, Sjevernoj Americi, Južnoj Americi i Australiji. Iako mnogi *SlutWalk* prosvjedi sebe nisu karakterizirali kao feministički prosvjed, organizatori su koristili feminističke mreže poput *Take Back the Night* prosvjeda iz 1970-ih koji su također prosvjedovali protiv seksualnog nasilja i nasilja u obitelji. (Reger, 2015: 6) *SlutWalk* prosvjedi, međutim dobili su mnoge kritike zbog korištenja riječi *slut* i pristupa prema seksualnosti i seksu: „Seks je postao komercijalni proizvod koji se kupuje i prodaje, ili pomaže drugim stvarima kako bi se kupile i prodale – nego odnos između ljudskih bića.“ (SocialistWorker, 2011.)

Unatoč tim skupinama, mnogi promatraju treći val feminizma kao kulturalno ukorijenjen u glazbu, umjetnost i aktivizam za društvenu pravdu. Ranih 1990-ih, različiti su kulturni događaji doprinijeli svijesti generacijskog prijelaza s drugog na treći val feminizma. Mnogi umjetnici poput Ani DiFranco, Alix Olson ili *The Indigo Girls* počeli su u svoj rad inkorporirati teme poput seksualnog zlostavljanja, diskriminacije, nasilja, slike tijela, tj. teme koje su u središtu trećeg vala feminizma. Kao što su prvi i drugi val napadali restriktivna pravila odijevanja, feministice trećeg vala napadale su kulturalne norme feminiteta. *Lesbian Avengers* „jele su vatru“ kako bi simbolizirale snagu i odvažnost, dok su druge feministice sudjelovale u podcijenjenim „ženskim“ aktivnostima te otvoreno prihvaćale roza boju kao

način ostvarivanja novog vlasništva nad ženskošću. Slično su radile i političke organizacije, npr. *Code Pink*, organizacija koja se zalagala za društvenu pravdu i mir, prosvjedovala je na američkoj republikanskoj državnoj konvenciji 2004. godine koristeći roza boju kao otpor izvanrednom sistemu boja Bushove administracije. Feministice trećeg vala koriste i vlastiti identitet kako bi redefinirale ženskost i izrazile politički stav. Neke feministice nose kratke suknje s borbenim čizmama i kratkom kosom kako bi stvorile novi imidž ženskosti koristeći pritom svoje tijelo. Uz igranje s tijelom, autori i aktivisti govore i o redefiniranju seksualnosti i rodni normi, zagovarajući stav da je pravi način borbe protiv društveno definirane ženske seksualnosti kroz sam seks. (Reger, 2015: 6) Treći val feminizma pod snažnim je utjecajem širenja vizualne kulture i cirkulacije medijske reprezentacije ženskosti te je za treći val moguće pristupiti popularnoj kulturi istovremeno i iz kritičke perspektive i iz pozicije užitka. Odbijajući postaviti jasne kodove koji određuju suvremene rodne ideale prema jasnim binarnim opozicijama poput „dobro“ i „loše“, treći val feminizma zaobilazi binarnosti i djeluje u kontradikcijama. Negativno kodirani termini poput *bitch*, *slut* i *girl* ponovno su opredijeljeni ironijski. Takvi novi feministički termini utemeljeni su u popularnoj kulturi te se kroz nju izražavaju kao opozicija dominantnim reprezentacijama ženskosti. (Budgeon, 2011: 280)

O tome u svojim kritikama upućenim drugom valu govore Baumgardner i Richards te to ponovno prisvajanje djevojačke popularne kulture i prilagođavanje sebi koje zastupaju mlade djevojke nazivaju „*girlie* feminizam.“ *Girlie* je pojava vezana uz treći val feminizma, a definira se kao feminizam za generaciju odraslu na popularnoj kulturi, zbog čega su ružičasta boja, pletenje, lak za nokte, zabava, pop i *rock* glazba, pornografija, užitak i seks važna mjesta legitimacije tih djevojaka. Takav tip inzistiranja na važnosti popularne kulture općenito, ali i na njezinoj značajnosti za feminizam, koji je upravo zahvaljujući popularnoj kulturi uspio ući u *mainstream*, mogao bi se povezati s novom strujom unutar feminističkih kulturalnih studija – popularnim feminizmom. (Grdešić, 2013: 51)

4.2 POPULARNI FEMINIZAM

Godina 2014. istaknula se kao svojevrsni vrhunac u medijskoj prisutnosti feminizma i njegove popularnosti: pop-pjevačica Beyonce je na *MTV Video Music Awards* održala izvedbu ispred velikog feminističkog znaka, Emma Watson započela je svoju *He for She* kampanju govorom ispred UN-a, časopis *Time* proglasio je 2014. najboljom godinom za žene, a popularna

kultura, bilo da su to televizijske serije, društvene mreže ili nešto drugo, postala je preplavljena feminizmom. (Jackson, 2020: 2) Jessica Valenti primjećuje da je feminizam postao *cool, trendy and fashionable*. (Valenti, 2014. navedeno u Jackson 2020: 3)

Razvoj feminističkih kulturalnih studija tijekom 1980-ih i 90-ih doveo je do smanjenja broja članaka o izravnom utjecaju popularne kulture na gledateljice/čitateljice te slabljenja poziva za prikazivanje „stvarnih“ žena u medijima, kao i do povećanog uvažavanja perspektive uživateljica u popularnoj kulturi. Same teoretičarke počele su se izjašnjavati kao uživateljice zbog čega je nastao poseban žanr feminističke analize popularne kulture koji Charlotte Brunsdon, britanska televizijska i filmska teoretičarka, naziva „feminističkim pračlankom.“ U tom žanru tipičnom za treći val feminizma Brunsdon prepoznaje poriv za ograđivanjem od negativnog stava prema popularnoj kulturi, za distinkcijom između „sebe“ i „druge“ navodeći da je disidentitet konstitutivan za feminizam, tj. da ne treba „biti takva, ne biti kao te druge žene, ne biti kao te predodžbe žena.“ (Brunsdon, 2006. navedeno u Grdešić, 2013: 52) Tema „pračlanka“ najčešće je popularna kultura u kojoj se pokušava opravdati neki pop-kulturni proizvod u kojem uživa i sama analitičarka. Brunsdon je pisala o filmovima *Pretty Woman* i *Working Girl*, dok su česti članci nastajali i o TV-serijama *Buffy*, *Ally McBeal* i *Seks i grad*, a najčešći zaključak je da upravo obilježja zbog kojih je proučavani proizvod „pao na feminističkom testu čine rezonantnijim, zanimljivijim, suosjećajnijim i realističnijim ženama danas.“ (Grdešić, 2013: 52)

Pretpostavke o utjecaju popularne kulture na žene bile su nedvosmisleno jasne drugom valu feminizma u ideja da cijeli niz popularnih oblika i praksi, od čitanja romansi do biranja odjeće, stavlja žene u potlačene ženske identitete. Tijekom 1970-ih, pitanja o načinu na koji se rodni identiteti kulturalno stvaraju i reproduciraju postali su izražena tema feminističkih istraživanja i rasprava. (Hollows, 2000: 20) Kritike koje pripadnice trećeg vala upućuju drugom valu tiču se njegove pretjerane ozbiljnosti i strogosti te nedostatka smisla za humor i autoironiju, što se najsnažnije očituje u odbacivanju tradicionalnijih oblika ženstvenosti te u osudi ženske popularne kulture. (Grdešić, 2013: 51)

Joanne Hollows u knjizi *Feminism, Femininity and Popular Culture* (2002.) i Rachel Moseley u *Feminism in Popular Culture* (2006.) zagovaraju tezu da je upravo popularni feminizam suvremeniji i poželjniji smjer razvoja istraživanja jer je nemoguće govoriti o stvarnom i autentičnom feminizmu koji bi se nalazio izvan popularne kulture zbog činjenice da se većina žena rođenih nakon 1960-ih prvi puta susrela s feminizmom upravo preko popularne kulture. „Akademske i aktivističke feminizmi – koliko god nepopularni bili – nisu izvan tih popularnih manifestacija feminizma, nego su dio istih društvenih i kulturnih borbi oko značenja

feminizma. U tom smislu naglasak više nije isključivo na onome što feminizam ima reći o popularnoj kulturi, već i na tome što popularna kultura ima reći o feminizmu.“ (Hollows i Moseley, 2006. navedeno u Grdešić, 2013: 52) Popularna kultura kao bojišnica, kao što Stuart Hall navodi, važno je mjesto borbe za feminizam. Iz takve perspektive, maskulinitet i feminitet nisu fiksni identiteti, nego su se mijenjali kroz povijest prema određenim uvjetima. Hall nas poziva shvatiti kako rodni identiteti nastaje, zašto i zbog kakvih odnosa moći, te s kakvim se drugim kulturnim identitetima preklapaju. Upravo zbog toga postoji borba oko toga što feminitet znači i u odnosu na što i koga stvara svoje značenje. (Hollows, 2000: 31)

Lorraine Gamman i Margaret Marshment, teoretičarke feminističkih kulturalnih studija i autorice knjige *The Female Gaze*, navode da je suradnja feminizma s popularnom kulturom važna za budućnost feminističke politike: „Smatramo da si ne možemo priuštiti da odbacimo popularno tako da se uvijek pozicioniramo izvan njega. Umjesto toga zanima nas kako feministice mogu intervenirati u *mainstream* kako bi naša značenja postala dijelom 'zdravog razuma.“ Autorice također preispituju je li feminizam uopće prisutan u *mainstreamu* ili je „kooptiran tako što je upregnut u druge diskurse koji neutraliziraju njegov radikalni potencijal,“ je li „pronašao svoje popularno tržište ili je posrijedi podmuklije prisvajanje feminističkih tema?“ (Gamman i Marshment, 1989. navedeno u Grdešić, 2013: 253) 1990-ih popularna kultura počela je uključivati u svoje proizvode sve više feminističkih ideja, no prema Nini Power u knjizi *One-Dimensional Woman* ovdje se radi o komodifikaciji feminizma te o njegovu pretvaranju u robu za kapitalističko tržište. Power taj suvremeni feminizam naziva konzumerističkim, podcrtavajući „nevjerojatnu sličnost između 'oslobađajućeg' feminizma i 'oslobađajućeg' kapitalizma, i način na koji žudnja za emancipacijom počinje izgledati kao nešto potpuno zamjenjivo žudnjom da jednostavno kupujete više stvari.“ (Power, 2009. navedeno u Grdešić, 2013: 255) Gamman i Marshment propitivale su način na koji popularna, potrošačka kultura kooptira feminističke ideje poput „slobode“ i „izbora“ kako bi se ženama mogla obraćati kao potrošačicama, a Power upozorava da danas „upravo feminizam preuzima kapitalistički reklamni diskurs kako bi se što bolje plasirao na tržištu.“ (Grdešić, 2013: 255)

U knjizi *Living Dolls, the Return of Sexism* Natasha Walter, britanska feministička autorica i aktivistica, priznaje da su mogućnosti dostupne ženama značajno povećane te da se unutar popularne kulture može pratiti niz raznolikih reprezentacija ženstvenosti, no prema intervjuima koje je provela, djevojčice i mlade djevojke sklone su prilagoditi se dominantnoj kulturnoj predodžbi ženske seksualne privlačnosti kao jedinog puta do uspjeha. „Većina je djevojčica na dijete ili želi smršavjeti, glavna im je zanimacija izgled te samoostvarenje vide

kroz novu frizuru, dobru šminku, novu odjeću i modne dodatke koji će im pomoći da se sviđe dečkima.“ (Walter, 2010. navedeno u Grdešić, 2013: 256) Takav se feminizam, kao krajnja faza popularnog feminizma, razotkriva kao *antifeminizam*. On je odvojen od svake socijalne solidarnosti i kolektivne borbe te je u prvom redu obilježen upravo individualnim ženskim uspjehom u vezi i na poslu kao posljedicom konzumacije ispravnih proizvoda potrošačke kulture, a danas ga predstavljaju predmeti i prakse što ih je feministički pokret godinama dosljedno odbacivao. (Grdešić, 2013: 256)

Kada je branila svoje pravo da nosi minicu, Helen Gurley Brown kritizirala je feministice drugog vala koje su joj to zamjerale jer su na taj način ženama uskraćivale izbor jer, feminizam je trebao omogućiti više, a ne manje izbora. U jednom je govoru iz 1986. rekla: „Ovdje donosimo odluke u ime svih nas. Ono što želimo i što smo oduvijek htjele jesu opcije – bile one trivijalne poput minice ili bitne kao legalan pobačaj.“ (Gurley Brown, 1986. navedeno u Grdešić, 2013: 152) Ta nas izjava ponovno vraća na jedno od najvažnijih pitanja feminizma danas: pitanja o tome što je „trivijalna“, a što „relevantna“ tematika za feminističku politiku, o razlici između feminizma i postfeminizma, drugog i trećeg vala, „pravog“ i „popularnog“ feminizma. (Grdešić, 2013: 152)

4.3 POSTFEMINIZAM

Postfeminizam je postao jedan od najosporavanijih termina feminističkog leksikona u zadnja dva desetljeća. Iako mu se, kao i *postmodernizmu*, pripisuje mnoštvo značenja, postfeminizam se može definirati kao termin koji označuje promjene u feminizmu i medijskoj kulturi te njihovu međusobnom odnosu. Najčešće se koristi kako bi se opisala vrsta feminizma nakon drugog vala koji je u svom pogledu regresivan. (Gill, 2007: 148) Postfeminizam se također može shvatiti kao set ideologija, strategija i praksi koje se pozivaju na liberalne feminističke diskurse poput slobode, izbora i samostalnosti te ih se inkorporira u mnoštvo medija. *Post* u postfeminizmu odnosi se na shvaćanje koje je „nakon“ feminizma, određena vrsta zazora prema feminizmu koja stavlja u središte naglasak na individualizam, izbor, opire se preispitivanju strukturalnih rodni nejednakosti i stavlja novi fokus na žensko tijelo kao mjesto oslobođenja. (Banet-Weiser, 2018: 153)

Jedna od najupečatljivijih karakteristika postfeminizma je upravo opsesivna preokupacija ženskim tijelom. U postfeminizmu ženskost je definirana kao tjelesna karakteristika, a ne psihološka ili društvena. Dok su mediji preplavljeni analizama žena iz javnog prostora,

„obične“ žene nalaze se na meti televizijskih programa poput *What Not To Wear*³ i *10 Years Younger*⁴ koji preispituju tijela, odjeću i stav žena koje u tim emisijama sudjeluju. Žensko tijelo u postfeminističkoj medijskoj kulturi promatra se kao prozor u unutrašnji život. Primjerice, kada u *Bridget Jones' Diary*⁵ protagonistica „puši 40 cigareta na dan ili konzumira pretjerano kalorija te nas se poziva to promatrati kao psihološke indikacije njezinog emocionalnog propadanja.“ (Gill, 2007: 150) Kontradiktorno, također je prisutno i shvaćanje da tijelo nema nužno veze s onime kako se osoba „osjeća iznutra“. Rosalind Gill navodi primjer Jennifer Aniston i Nicole Kidman koje su se nakon svojih javnih razvoda pojavile u javnosti i bile proslavljene zbog svojeg izgleda, tj. toga da su uspješno izvele komodificiranu ljepotu i samouvjerenost, bez obzira na to kako su se ili nisu zapravo osjećale. Takav isti fokus nije bio stavljen na muškarce iz njihovih veza. (Gill, 2007: 150)

Postfeminizam promišlja o feminističkim idealima i vrijednostima, ali ih odbacuje kao nepotrebne. On je u tom slučaju paradoksalni *double-movement* gdje diseminacija diskursa o slobodi i jednakosti funkcionira kao hegemonijska strategija kojom se ti isti diskursi zanemaruju. Postfeminizam slavi slobodu od patrijarhalnog društva, ali i od feminizma, gdje su žene oslobođene bilo kakvog kolektivnog utjecaja te je fokus stavljen na individualizam, na stvaranje vlastitog identiteta u kapitalističkom, konzumerističkom kontekstu. (Banet-Weiser, 2018: 153) Postfeminizam je u potpunosti oslobođen ideje politike ili kulturnog utjecaja te se svaki aspekt života promatra kao osobni izbor. Kada se govori o trendovima ljepote, npr. o fenomenu estetskih operacija kod mladih djevojaka koje povećavaju grudi kako bi se osjećali bolje, ne uzimaju se u obzir društveni i kulturni utjecaji koji bi doveli nekoga do takvog razmišljanja. „Žene su prezentirane kao autonomni agenti koji nisu ograničeni nikakvim nejednakostima i neravnotežama moći.“ (Gill, 2007: 153)

Postfeminizam dijeli mnoge strukturalne sličnosti s popularnim feminizmom. Oba diskursa povezana su s idejom osnaživanja čiji je cilj stvoriti bolji ekonomski subjekt, a ne feministički subjekt. Iako i popularni i postfeminizam slave *girl power*, ključna razlika je u početnoj motivaciji. U popularnom feminizmu, feminizam je spektakl koji prepoznaje rodne nejednakosti, ali ne nudi konkretna rješenja, dok je u postfeminizmu feminizam nevidljiv i nepotreban. (Banet-Weiser, 2018: 155) U opoziciji s tim postfeminističkim stavom,

³ *Što ne nositi*, britanski *reality show* emitiran između 2001. i 2007. Američka verzija istog programa emitirala se između 2003. i 2013.

⁴ *10 godina mlade*, britanski *reality show* koji se počeo emitirati 2004. Američka verzija emitirala se između 2004. i 2009.

⁵ *Dnevnik Bridget Jones*, britanska romantična komedija iz 2001. nastala prema istoimenoj knjizi iz 1996.

feministice trećeg vala smatraju da se feminizam promijenio gubitkom ujedinjenog ženskog subjekta i navodnog manjka relevantnosti današnjeg feminizma sa svakodnevnim životom. Treći val nalazi se u prostoru gdje mora raditi s velikim nejasnoćama između tenzija diskursa drugog vala i postfeminizma, (Budgeon, 2011: 281) te stvarati nova značenja ženskosti. Feminizam je pretvoren u komoditet koji doprinosi patrijarhalnim i kapitalističkim vrijednostima, a istodobno ne uznemirava postojeće strukture moći. Konzumiranje takvih sadržaja ostavlja malo prostora za stvaranje kritičkog pogleda na današnji društveni kontekst u kojem su feminističke vrijednosti kooptirane od strane potrošačkog društva. (Budgeon, 2011: 287)

5. FEMINIZAM I POPULARNA TELEVIZIJA

Istovremeno s globalizacijom i digitalizacijom televizije odvija se i već navedena fragmentacija feminizma, i kao društvenog pokreta i kao akademskog pristupa. „Kako nas popularna kultura nanovo i nanovo podsjeća, živimo u 'postfeminističkoj' eri.“ (Imre, 2009: 391) Zahvaljujući uspješnim feminističkim borbama za ravnopravnost, mnoge žene su danas u mogućnosti imati i obitelj i karijeru, ali se mnoge feministice ne slažu oko definicija postfeminizma i nisu spremne proglasiti kraj feminističke borbe, te ističu da je primarna politička sila iza postfeminističkih trendova zazor na tjeskobu oko transformativne moći feminizma. Depolitizacija feminizma koja je uslijedila nastala je kada ga je kooptirala potrošačka kultura, a značajan dio se dogodio upravo pomoću televizije. (Imre, 2009: 392)

Anikó Imre, američka teoretičarka kulturalnih studija, u svome radu *Gender and quality television* objašnjava da je televizija, kao objekt istraživanja, od svojih početaka bila pod utjecajem rodni razlika. U poslijeratnoj Americi, televizija se proširila kao medij primarno namijenjen ženama koje su bile u kućnoj sferi i pristupačne za konzumiranje njezinih sadržaja. Nezanemariva je rodna sinergija između ekonomskog imperativa komercijalne televizije i njegove melodramatske estetike koja svojom emocionalnošću pokušava privući gledatelje. „Melodrama, televizija i postmodernizam povezani su s raspadom stabilnog položaja ideala maskuliniteta.“ (Imre, 2009: 392) Finitet povezan s melodramom i konzumerizmom potkopava identitet utemeljen u opozicijama poput aktivan/pasivan, subjekt/objekt/, muški pogled/ženski spektakl, itd. Upravo ta rodna dimenzija televizije inspirirala je prepoznavanje i analiziranje ženskih užitaka i praksi povezanih s televizijom. Prema tome, akademske rasprave o postfeminističkoj kulturi i njezinoj središnjoj figuri, „novoj ženi“, našle su se u televizijskim dramama, (Imre, 2009: 392) a razvoj feminističke teorije popularne kulture nerazdvojiv je od proučavanja sapunica, koje su odigrale ključnu ulogu u njezinu razvoju. (Grdešić, 2020: 105) Televizija svoj prestiž duguje upravo feminističkim teoretičarkama, koje su to „područje niskog kulturnog značaja i općenito omalovažavanih užitaka pretvorile u provokativno tlo za ozbiljne kritike.“ (Imre, 2009: 392) Današnji kritički pristupi na mnoge načine odbacuju rodnu kategoriju televizije i feminističke temelje televizijskih studija. Jedan od možda najutjecajnijih napora za promjenom televizije je obrat prema „kvalitetnoj televiziji.“ Ovaj termin nastao je 1980-ih u SAD-u tijekom uspona *Home Box Officea* (HBO) i snažnih promjena u načinu emitiranja. Nastajali su novi sustavi proizvodnje i distribucije te je došlo do ekonomskog restrukturiranja koje se temeljilo na *brandingu* i marketingu. Termin „kvalitetna televizija“ ovdje se odnosila na pristup HBO-a

stvaranju novog sadržaja. HBO je svoje programe predstavljao kao djela originalne kreativne vizije koja su primarno bila usmjerena „elitnoj“ publici, koja su se oslanjala na ansambl glumaca, koristila preklapajuće narative, društveni i kulturni komentar te kombinirao stare žanrove kako bi stvorili nove. Uspostavljanje termina „kvalitetno“ neizbježno je stvorilo sukob moći, postavljajući pitanje tko ima pravo ustvrditi koja je televizija kvalitetna, a koja nije? (Imre, 2009: 392-393) Michael Kackman, američki filmski i televizijski teoretičar, smatra da je samoidentifikacija HBO-a kao „ne-televizije“ bio pokušaj distanciranja od feminističkih užitaka televizije i približavanje starijoj prestižnijoj „maskulinoj“ modernističkoj umjetnosti. „Ne iznenađuje činjenica i da među HBO-ovim programima postoji neizrečeni poredak: *Seks i grad* smatra se manje vrijednim nego *Sopranosi*.“ (Kackman, 2008. navedeno u Imre, 2009: 393)

TV-serija *Seks i grad* nalazio se u središtu rasprava o kvalitetnoj televiziji i (post)feminizmu, zajedno s drugim kvalitetnim dramama poput *Ally McBeal*, *Buffy – ubojica vampira* i *Kućanice*. Međutim, žensko centrirane priče tih serija automatski ih stavljaju u ladicu tzv. *chick* programa (engl. *chick show*), ekvivalentu površnog ženskog čavrljanja i sjajnih ženskih časopisa, nevrijednih ozbiljnog razmatranja. Unatoč njihovoj popularnosti, slojevitim likovima i pričama koje se bave tabu temama i društvenim pitanjima, jedino što ih razlikuje od drugih serija poput *Dr. House* ili *24* je činjenica da se u fokusu nalaze ženski likovi. (Imre, 2009: 401) Grupiranje i uspoređivanje takvih serija, koje zapravo nemaju puno zajedničkog, proizlazi iz činjenice da imaju više glavnih ženskih likova, odnosno da su o ženama, pa se stoga tržišno promatraju kao serije za žene. One su smještene u zasebnu kategoriju koju Maša Grdešić naziva „ženske serije“, one koje su vezane uz „ženske“ teme poput ljubavi, seksa, prijateljstva, obitelji, te se zbog te činjenice smatraju manje vrijednim preokupacijama od javne sfere i političkih tema koje pripadaju u „maskulinu“ domenu. (Grdešić, 2020: 128)

5.1 ŽENSKI ŽANROVI

Kategorija ženske popularne kulture, ili „ženskih žanrova“, definicija je koju je u programatskom članku *Women's Genders: Melodrama, Soap Opera, and Theory* iz 1984. definirala Annette Kuhn kao „proučavanje audiovizualnih tekstova, odnosno popularnih televizijskih i filmskih formi namijenjenih ženskoj publici, poput sapunice i melodrame.“ (Kuhn, 1984. navedeno u Grdešić, 2013: 34) 1991. Charlotte Brunsdon ovdje je nadodala popularne publikacije poput djevojačkih i ženskih časopisa te ljubavnih romana, a 2000.

ponudila je suvremeniju definiciju ženskih žanrova koja uključuje i *tekstove* popularne kulture - melodrame i sapunice, romantične komedije i „ženske“ serije, ljubavne romane i *chick lit*, ženske i tinejdžerske časopise, itd - ali također uključuje i popularnokulturne *prakse*, poput mode, šminkanja, pletenja, šivanja, ogovaranja, itd. (Brunsdon, 2000. navedeno u Grdešić, 2013: 35) Prema tome, ženski žanrovi mogu se definirati kao „mediji, vještine i prakse konvencionalnih ženskosti, odnosno fikcije ženskosti u masovnoj kulturi.“ (Grdešić, 2013: 35)

Kuhn izdvaja televizijske sapunice i filmske melodrame kao one popularne narativne forme namijenjene ženskim publikama koje trenutno privlače kritičku i teorijsku pažnju. Definira ih kao „ginocentrične žanrove“ jer su upućeni ženskim publikama, ali ih i konzumiraju milijuni žena. Takvi pripovjedni tekstovi su dvostruko određeni: „s jedne strane njihova konstrukcija motivirana ženskom žudnjom utjelovljenom u glavnom ženskom liku – protagonistici“, a s druge strane je „neizostavna uloga gledateljice, odnosno procesi gledateljske identifikacije vođene ženskom točkom gledišta.“ (Grdešić, 2013: 35) Iz perspektive „visoke“ kulture, sapunice se odbacuju kao estetski bezvrijedne, loše napisane, psihološki neuvjerljive i namijenjene slabo obrazovanoj masovnoj publici, a dodatna feministička argumentacija u njima pronalazi lukav način manipulacije gledateljicama, prvenstveno kućanicama, kojima se njihov podređeni položaj putem zapleta u sapunici predstavlja kao poželjan oblik idealiziranih predodžbi tradicionalne ženstvenosti vezane uz obitelj i brak. (Grdešić, 2020: 104) Sapunice nude priču koja u središte postavlja „žensku žudnju“ utjelovljenu u glavnom ženskom liku, što je pomak od rodno neutralnog, a zapravo maskulinog gledatelja koji je pretpostavljeni naslovljenik većine proizvoda „visoke“ kulture i djela popularne kulture. U tom se smislu ženske žanrove brani argumentom da „u društvu koje se reprezentira kao maskulino ti žanrovi nude mogućnost ženske žudnje i ženske točke gledišta.“ (Grdešić, 2013: 36)

Što je u tim žanrovima zapravo „žensko“? Na pitanje radi li se uistinu o nekakvoj „ženskoj“ formi tih tekstova ili je samo riječ o činjenici da ih statistički više žena konzumira, Kuhn se poziva na Taniu Modleski koja je u svojim pisanjima o sapunicama tvrdila da taj žanr u prvi plan stavlja privatnu sferu inzistirajući na tradicionalno shvaćenim „ženskim“ vještinama u rješavanju osobnih i obiteljskih kriza. (Modleski, 2008. navedeno u Grdešić, 2013: 36) Kuhn smatra da u ženskim žanrovima nema ničega inherentno „ženskog“, već da je sama ženskost diskurzivni konstrukt, proizvod različitih ideja što znači biti „ženom“, najčešće u zapadnoj kulturi vezano uz kategorije osobnog, privatnog, doma, obitelji, majčinstva, emocionalnosti, tj. predodžbe žene kao supruge i majke. (Kuhn, 1984. navedeno u Grdešić, 2013: 38) Sapunice, kao i drugi „ženski žanrovi“, u prvi plan stavljaju privatnu sferu uz koju se veže

obitelj i dom, ljubav i brak, prijateljstvo i zajednica. Na taj način takvi programi postaju jedno od rijetkih mjesta unutar kojeg ženstvene vještine i kompetencije, tradicionalno gledano, dobivaju povlašten tretman. Oni računaju na određenu kulturnu kompetentnost gledateljica koje su unaprijed konstruirane kao „ženstvene“ te koje će prepoznati kodove osobnog i vlastitog života, ali „istodobno i nude vlastite reprezentacije ženstvenosti koje recipijentica može, ali i ne mora usvojiti.“ (Grdešić, 2020: 107) I na ovome mjestu treba naglasiti važnost sposobnosti čitanja i interpretiranja (popularno)televizijskoga teksta: „Bitno je proučavati ne samo tekstove nego i kontekst njihova čitanja, konzumacije i prisvajanja, jer će se upravo taj odnos, uz pitanje kulturne proizvodnje, za svakoga tko se zanima feminističkom kulturnom politikom, nužno oblikovati svaku procjenu mjesta i političke korisnosti popularnih žanrova namijenjenih masovnoj ženskoj publici koja ih konzumira.“ (Grdešić, 2013: 39)

5.2 PROTAGONISTICA POPULARNOTELEVIZIJSKOG TEKSTA

Od televizijskih se serija očekuje da parafraziraju stvarni svijet više od bilo kojeg drugog žanra. Za televizijske je serije u tom kontekstu važno da budu u toku sa suvremenim životom, da radnja i likovi prate aktualne događaje i na taj način doprinose vezi televizije sa sadašnjim trenutkom. Serije bi u tom slučaju pratile i promjene u stvarnosti u kojoj publika živi, uključujući i one vezane za položaj žena u društvu, razvoj ženske svijesti i feminizma. Televizija omogućuje shvaćanje društva, njegovih problema i navika te se na taj način može shvatiti ne samo kao „ogledalo zbilje već i kao primjer kako stvari stoje i kako bi se trebalo ponašati.“ (Sever Globan i Pavić, 2014: 138)

Televizijski prikazi rodnih uloga prate društvene promjene. Povijest feminizma može se pratiti kroz razvoj ženskih likova na američkoj televiziji. Taj raspon seže od proto-feminističke kućanice Lucy iz *I Love Lucy* (1951-1957.) kroz znanstvenu fantastiku 1960-ih i nadnaravna ženska bića koja su koristila svoju ženskost kako bi kontrolirala i ismijavala muškarce (*Bewitched*, 1964-1972, *I Dream of Jeannie*, 1965-1970.) do Mary Tyler Moore, oslobođenu ženu 70-ih, koju su onda pratile otvoreno feminističke *Maude* (1972-1978.) i *Murphy Brown* (1988-1998.). Rast popularnog feminizma i postfeminizma urodio je postfeminističkom ženom u inkarnacijama poput Ally McBeal (*Ally McBeal*, 1997-2002.), Buffy Summers (*Buffy the Vampire Slayer*, 1997-2003.) te Carrie Bradshaw (*Sex and the City*, 1998-2004.) (Imre, 2009: 394) Uloge dodijeljene ženskim likovima u televizijskim serijama u proteklih dvadesetak godina doživjele su promjene te je tradicionalna dihotomija *muško*

naspram *žensko*, tj. *razum, snaga, neovisnost, inteligencija, rezerviranost, karijera, dominantnost* naspram *osjećajnost, krhkost, intuicija, nesamostalnost, seksipil, majčinstvo, podređenost* manje prisutna, a u korist kompleksnijeg i ravnopravnijeg prikaza ženskih likova. (Sever Globan i Pavić, 2013: 138)

6. *BUFFY – UBOJICA VAMPIRA*

Jedna od serija koja se često navodi kao najbolji primjer feminističke serija je *Buffy – ubojica vampira*, a ono što ju karakterizira kao feminističku serije je činjenica da se u glavnoj ulozi nalazi Buffy Summers, mlada djevojka kojoj je sudbina boriti se protiv zla, a koja je nastala kao izokretanje stereotipa bespomoćne plavuše. Zbog svojeg kompleksnog narativa, ova serija služi kao odličan okvir za promatranje popularne kulture te je privukla i pažnju mnogih teoretičara popularne kulture. Upravo će ovaj rad, analizirajući ovu seriju i glavnu protagonisticu, pokušati ustvrditi može li joj se pripisati epitet „feminističke serije“ ili više naginje trendu popularnog feminizma i postfeminizma?

Buffy – ubojica vampira američka je televizijska serija koju je osmislio Joss Whedon, a emitirala se između 1997. i 2003. godine. *Buffy* prati avanture glavne protagonistice Buffy Summers (Sarah Michelle Gellar), 16-godišnje djevojke koja se doseljava u mali grad ironičnog naziva Sunnydale. Prema mitologiji iz serije, Srednja škola Sunnydale nalazi se iznad Hellmoutha, portala u druge dimenzije različitih demona koji žele ući u ovaj svijet. Buffy je odabrana za „ubojicu vampira“ koja se, osim vampira, bori i s drugim, različitim demonskim neprijateljima koji žele uništiti svijet kakav ona poznaje. (Kellner, 2004: 1) Buffy je preko dana tinejdžerica iz američke srednje klase, ide u srednju školu i u potrazi je za dečkom, a tijekom noći se bori s vampirima i drugim fantastičnim čudovištima, u čemu joj pomažu njezini prijatelji. (Chandler, 2003: 1) Već u nazivu serije prepoznajemo središnji paradoks – odabrani ratnik, u ovom slučaju ratnica, koja će štititi svijet od vampira, demona i donositelja apokalipse je adolescentica sitnije tjelesne građe, opsjednuta šopingom i sklona duhovitim opaskama. Kao i većina književne i televizijske produkcije u postmoderni, ni ova serija se ne može lako žanrovski kategorizirati, ona sadrži elemente horora, komedije, akcije i drame, prihvaćajući i izazivajući konvencije i očekivanja tih žanrova. (Suisted, 2005: 1)

Buffy je kao serija posebno istaknuta, i među akademskim krugovima, upravo zbog snažnih narativa centriranih oko određene teme svake sezone, upotrebe proširene metafore, posvećenosti rizicima u narativu i likovima, postmodernoj samosvijesti o vlastitim tehnikama (Suisted, 2005: 1), širokoj upotrebi referenci na druga djela popularne kulture te vlastitom žargonu koji je dobio i svoj naziv – *Slayerspeak*. (Wilcox, 1999: 7-8) Zbog složenosti strukture *Buffy* je televizijski tekst izrazito pogodan za mnoštvo interpretacija. Iako je televizijska kuća WB namijenila *Buffy* mlađoj publici, ona je postala kulturni hit različitih dobnih i rodni skupina te privukla i pažnju akademskog svijeta (Suisted, 2005: 1), postavši

fenomen popularne kulture analiziran u brojnim akademskim člancima, časopisima poput *online* časopisa *Slayage* i *Watcher Junior*, te konferencija posvećenih seriji. (Kellner, 2004: 1) *Buffy* je često opisivana kao serija koja pripada tzv. „kvalitetnoj televiziji.“ (Van Hulst, 2007: 13) Ovdje se taj opis odnosi na pozitivne kritičke reakcije na narativ serije. Joss Whedon naglasio je da nikada neće postojati „vrlo posebna *Buffy*,“ tj. referirao se na činjenicu da su mnoge serije svoga vremena pokušale demonstrirati svoju društvenu relevantnost tako što bi imale nekoliko posebnih epizoda koje bi se bavile relevantnim temama, poput droge ili homoseksualnosti, dok bi takve ozbiljnije teme inače zanemarivali. *Buffyn* svijet i narativ prožet je relevantnim društvenim problemima zbog čega je serija doživjela veliki uspjeh kao analitički okvir za istraživanje popularne kulture. (Van Hulst, 2007: 13) Lorna Jowett, britanska teoretičarka televizijskih studija, naglašava važnost linearnih i serijskih narativa u *Buffy*. Linearni narativi tradicionalno se promatraju kao „muški“ narativi povezani s „visokom“ kulturom (poput filma ili književnosti) te služe kako bi ponudili prepoznatljivost sadržaju, dok su serijski narativi, koji su karakteristika sapunica, prema tome, konvencionalno povezani s „niskom“ kulturom, tj. popularnom kulturom, i sa „ženskom“ kulturom. (Jowett, 2005. navedeno u Potts, 2007: 416)

6.1 BUFFY KAO FENOMEN POPULARNE KULTURE

Douglas Kellner, američki teoretičar i kritičar medijske kulture, u svome radu *Buffy – ubojica vampira kao spektakularna alegorija: dijagnostička kritika* zagovara ideju da *Buffy* funkcionira kao alegorijski spektakl suvremenog života. Kao što popularna televizija na alegorijski način artikulira strahove, fantazije i snove određenog društva u određenom vremenu, *Buffy* nudi pristup društvenim problemima, nadama i strahovima preko svoje fantazije. Drugim riječima, teme kojima se *Buffy* bavi nisu prenesene na jasan i realističan način. Bogatstvo simbolične alegorijske strukture i sadržaja u ovakvim serijama dopušta stvaranje značenja i identiteta izvan konvencionalne televizije i nudi mnoštvo različitih čitanja. (Kellner, 2004: 1) Kellner smatra da se na realističnoj tradicionalnoj narativnoj razini čitanja *Buffy* može shvatiti kao *Bildungsroman*, priča o odrastanju u čijem se središtu nalazi mlada žena, nudeći fantaziju osnažene žene koja se opire društvenoj opresiji i silama zla. *Bildungsroman* se uobičajeno povezuje s autorima kao što su Goethe ili Thomas Mann te likovima mladih muškaraca, a *Buffy* nudi prvi potpuno realizirani *Bildungsroman* u popularnoj televiziji s likom mlade žene u glavnoj ulozi. (Kellner, 2004: 3)

Na realističnoj razini, *Buffy* predstavlja svijet odnosa između mladih ljudi i predstavnika različitih autoriteta. Serija se bavi obitelji, školom, radom, konstrukcijom identiteta, pronalaskom/razumijevanjem sebstva, rastom i razvojem, ali i propadanjem kao ljudskoga bića. *Buffy* je u vrijeme svoga prikazivanja posebice značajna zbog prikaza seksualnosti koja je uključivala i homoseksualne veze te nestabilne odnose koji se mijenjaju iz mržnje u ljubav, nasilja u erotičnost, ali i obrnuto. Teme kojima se bavi na ovoj razini čitanja prikazuju uobičajenu problematiku s kojom se tinejdžeri i mladi ljudi suočavaju tijekom odrastanja i sazrijevanja, a značajne su za konstrukciju njihovih budućih osobnih identiteta. Kroz srednju školu i konformizam, hijerarhije i isključenje, anti-intelektualizam i ugnjetavačke autoritete te egzistencijalne krize poput razvoda, života sa samohranom majkom i smrti člana obitelji, *Buffy* se bavi usamljenošću, nasiljem, smrti, drogom i ovisnošću i nizom drugih problema. Međutim, ona se ne dotiče tih problema kroz realističan prikaz već kroz alegoriju. (Kellner, 2004: 2)

Jedna od najistaknutijih tema ove serije jest i prihvaćanje ili odbacivanje *drugosti*, drugoga i/ili drugačijega. Pojedinci s posebnim sposobnostima pronalaze prostor za stvaranje ljubavi, prijateljstva, prihvaćanje razlika i drugih identiteta. *Buffy* tako predstavlja suvremeni svijet u kojemu mladi ljudi stvaraju alternativne obitelji kao zamjenu za tradicionalne koje se raspadaju. Glavni su likovi predstavljeni kao autsajderi koji se odbijaju prilagoditi dominantnoj kulturi te odlučuju raditi na sebi kroz vlastite moći i sposobnosti. Različiti prikazi „drugosti“ razumijevaju se kao prijetnja zajednici i svakodnevnom životu, ali crno-bijelo shvaćanje dobra i zla je nejasno, posebice u prikazima vampira Angela i Spikea koji su predstavljeni kao likovi sposobni raditi iznimna zla, ali i dobra djela te donositi važne moralne odluke. (Kellner, 2004: 3)

Na mitskoj je razini *Buffy* ubojica vampira, a njezini su antagonisti različiti demoni i čudovišta iz popularne kulture. Mitologija se shvaća kao narativni svijet serije koji uključuje posebne sposobnosti glavnih likova, njihove demonske neprijatelje i sukobe u kojima se nalaze u određenom narativu:

„U svakoj generaciji postoji odabrana. Ona sama stajat će protiv vampira, demona i sila tame. Ona je Ubojica.“ (*Welcome to the Hellmouth*, 1997.)

Warner Brothers htio je sadržaj koji bi privukao mladu publiku te su odlučili riskirati s programom koji dosad nije bio zastupljen na televiziji. (Kellner, 2004: 4) U prve dvije epizode *Welcome to the Hellmouth* i *The Harvest* (1997.) uvedena je mitološka priča o

vampirima, mjesto radnje – grad Sunnydale te izvor zla – Hellmouth. Kroz različite zaplete prve sezone, koji uključuju manipulativnog, dominantnog roditelja koji je u *Buffy* predstavljena kao „vještica“ (*The Witch*, 1997.), privlačnu i destruktivnu seksualnost kao „bogomoljka demon“ (*Teacher's Pet*, 1997.), opasnost i korist interneta preko demona koji je zarobljen na internetu i iskorištava lakovjernost mladih ljudi (*I Robot, You Jane*, 1997.) nametnutost konformizma u školskoj zajednici koja može dovesti do nasilja i smrti, gdje djevojka koju svi zanemaruju doslovno postane nevidljiva i zatim planira osvetu, (*Out of Sight, Out of Mind*, 1997.), serija se bavi stvarnim strahovima i anksioznostima mladih. (Kellner, 2004: 5)

Kellner ovakav način narativa objašnjava kao treću alegorijsku razinu čitanja serije: „Za razliku od društvenog realizma, alegorija koristi simbolične reprezentacije u svrhu komentara i interpretacije te nudi bolju viziju povijesnog trenutka bez izlike realizma koji zahtjeva točnu reprezentaciju stvarnoga.“ (Kellner, 2004: 6) Kellner dalje objašnjava da mnogi horor i djela znanstvene fantastike prikazuju strahove preteške i nejasne preko realističnog prikaza pa time djelomično gube pretpostavljenu prikazivačku funkciju. Horor i fantazija koriste alegoriju kako bi takve tematike prikazali na načine na koji ih publika može razumjeti, npr. korupcija kapitalizma ili opozicija patrijarhalnom sustavu neke su od tema koje su manje prijeteće prikazane alegorijski. (Kellner, 2004: 6)

Popularnokulturna alegorija može funkcionirati kao nositelj dominantne ideologije, ali također joj se može i suprotstavljati, stavljajući u središte protagoniste koji su autsajderi, suprotstavljaju se hegemoniji i predstavljaju alternativan način života. *Buffy* se može čitati kao alegorija suvremenog života gdje su čudovišta metafore za društvene razlike i prijetnje, a posebne sposobnosti Buffy i njezinih prijatelja su znanje, sposobnosti i hrabrost za suočavanje s tim problemima. Vampiri simboliziraju predatorsku seksualnost; vukodlaci manjak kontrole nad vlastitim tijelom; vještice tradicionalne ženske moći, uključujući seksualnost, koje su prijetnja patrijarhalnom sustavu; dok su mnogi drugi demoni simbol devijantnosti i prijetnji čvrstoći suvremenog sustava. Uništavajući neprijatelje, *Buffy* nudi primjere pozitivnih likova koji su sposobni nadići svoje razlike i odgovoriti društvenim prijetnjama. (Kellner, 2004: 6)

Alegorija upućuje na kompleksnu strukturu i višeznačnu mrežu značenja koja zahtjeva različite razine čitanja, no ona ne prenosi jedinstvenu mrežu poruka, nego fragmentirani i kontradiktorni set postmodernih značenja. Tradicionalna alegorija nudi sustav stabilnih značenja, dok je postmoderna alegorija *Buffy – ubojice vampira* fragmentirana, nesigurna, kompleksna i promjenjiva. Likovi u *Buffy* su nestabilni i skloni transformacijama, gdje zli likovi postaju dobri, a dobri likovi postaju zli. Identiteti likova su postmoderni, nestabilni i

fragmentirani, te posjeduju cijeli raspon vlastitih identiteta i u konstantnom su pritisku odabrati koji je od njih najbolji kako bi nadišli vlastitu destruktivnost. Radnja u *Buffy* nikada nije stabilna: likovi umiru, veze završavaju te protagonisti nisu uvijek sigurni u vlastiti moral, ne znaju što je dobro, a što zlo i ne mogu odlučiti bez ostatka. Na taj način *Buffy* stvara alegorijski sustav značenja koji je povezan s religijom, filozofijom, mitologijom, književnošću i popularnom kulturom. (Kellner, 2004: 8)

6.2 JE LI BUFFY FEMINISTIČKA HEROINA?

Američka TV-serija *Buffy – ubojica vampira* nastala je kao feministička opozicija žanru horora u kojemu arhetipska plavuša bude ubijena na početku filma. Joss Whedon, kreator serije, izjavio je da je „ideja *Buffy* bila oboriti tu ideju, tu sliku, i stvoriti nekoga tko je heroj tamo gdje je oduvijek bila žrtva.“ (Grady, 2017) Originalni *Buffy – ubojica vampira* film iz 1992. nastao je, kako Joss Whedon objašnjava, kao „odgovor na sve horor filmove u kojima bi neka djevojka ušla u mračnu sobu i bila ubijena. Odlučio sam napraviti film u kojemu plavuša ulazi u mračnu sobu i ubije čudovište.“ (Early, 2001: 1) Lorna Jowett identificira *Buffy* kao višeznačni tekst otvoren mnogim interpretacijama. Ona promatra seriju kao postfeministički tekst u kojemu se sukobljavaju feminizam i ženskost, te upravo zbog toga smatra da je *Buffy* koristan svojoj publici jer prikazuje „stvarne“ probleme. (Jowett, 2005. navedeno u Potts, 2007: 416)

Whedonova ideja vidljiva je već i u prvoj epizodi serije, *Welcome to the Hellmouth*, na dva različita načina. Već prva scena serije igra se s tim stereotipom, prikazujući nesigurnu plavušu kako ulazi u zatvorenu, mračnu školu s neimenovanim dečkom. Tražeći više puta od njega potvrdu da su sami i da su sigurni, ona se naglo okreće prema njemu i razotkriva kao vampirica – kao zlikovac koji je namamio žrtvu u mračni prostor, u ovom slučaju muškarca, mijenjajući rodne uloge u stereotipnoj situaciji. U kasnijoj sceni prve epizode *Buffy* prolazi kroz mračnu ulicu na putu do popularnog lokalnog kluba *The Bronze*, kada shvaća da ju netko prati. *Buffy* je predstavljena kao tipična ženska žrtva. Kamera nam ubrzo otkriva da se popela na šipku iznad Angela, nakon čega ona njega napada i obara ga na zemlju, zahtijevajući objašnjenje. *Buffy* više nije žrtva nego preuzima moć. (Jackson, 2016: 1) Angel također odmah komentira i *Buffy*nu fizičku pojavu zbog koje je često podcijenjena, komentirajući da je mislio da će biti viša ili imati veće mišiće. (*Welcome to the Hellmouth*, 1997.)

Od svojih početaka 1997. kritičari i fanovi hvalili su *Buffy* za njezin šaljivi ton, ali i bavljenje ozbiljnim temama na ironijski način te tekstualnu kompleksnost. (Turner, 2009: 1) Različitim satiričnim postupcima, poput pretjerivanja, ironije i parodije, *Buffy* sudjeluje u kulturnoj kritici. (Grdešić, 2020: 210) a spomenuta kompleksnost teksta serije privukla je veliku pažnju u akademskom svijetu. Od 2000-ih godina, nastali su mnogi radovi na području humanistike i društvenih znanosti koji su analizirali upravo tu seriju. Velik dio kulturne analize posvećen *Buffy* usredotočen je na reprezentaciju roda i seksualnosti u kojemu su „slike snažnih žena i alternativne seksualnosti pozitivno valorizirane.“ Serija predstavlja kritiku patrijarhalnog sustava i način na koji on prožima školstvo, politiku, vojsku i druge društvene institucije. (Kellner, 2004: 15) Horror/fantastični okvir serije dopušta joj manifestirati stvarne strahove mladih kao demone i konstantno izazivati rodne uloge zbog čega su nastale brojne pa i kontradiktorne interpretacije serije. (Turner, 2009: 1)

Veliku je pozornost *Buffy* privukla zbog feminističkog potencijala serije, posebno izraženog u liku Buffy Summers. (Jackson, 2016: 3) Serija je često navođena kao predstavnik feminističkog pogleda na svijet preko snažnih ženskih likova i manjka obzira za tradicionalne rodne uloge. Muški likovi u *Buffy* su „feminizirani“ dok ženski posjeduju karakteristike inače povezane s muškim likovima. (Turner, 2009: 2) „Serija nudi radikalno promišljanje što djevojka (i žena) može raditi i biti,“ (Byers, 2003. navedeno u Jackson, 2016: 3), a Buffy je opisana kao „prototipna ženskasta feministička aktivistica, namjerno ubijajući stereotipe o tome što žene mogu i ne mogu raditi kombinirajući seksualnost sa stvarnim naprecima kako bi svijet učinila boljim i sigurnijim mjestom za muškarce i za žene.“ (Karras, 2002. navedeno u Jackson, 2016: 3) Reakcije ipak nisu sve (jednako) pozitivne. S jedne strane prepoznata kao nositelj feminističkih ideala, drugi aspekti serije izazivaju feminizam same serije postavljajući granice između „dobrog“ i „lošeg“ feminizma, postavljajući granice na osnaženu ženskost koja je središte serije. (Turner, 2009: 1) Gwyneth Bodger, britanska kritičarka, smatra da je „*Buffyverse* produkt patrijarhalnog svijeta s površnim feminizmom,“ (Bodger, 2003. navedeno u Jackson, 2016: 3), a Rachel Fudge, američka autorica i kritičarka, da „Buffyn pretjerani feminitet kompromitira njezin feministički potencijal.“ (Fudge, 1999.)

Buffy Summers je „feministička heroina *girl power* ere“ (Fudge, 1999.), modno osviještena, ali i snažna. Kalifornijska tinejdžerica, koja je postala vođa u borbi protiv zla, vizualno utjelovljuje popularnofeminističku *girl power* ideju koja se zalaže za žensku snagu, ali to spaja s pretjeranom ženskošću. Buffyna karakterizacija dopušta odmicanje od stereotipa istraživanjem kombinacije feminizma i postmodernizma, pokušavajući potkopati

tradicionalne rodne razlike te stvarajući androgino područje u kojemu te razlike više ne posjeduju značenje. (Turner, 2009: 2)

Buffy je paradoks tradicionalnih rodni uloga, ona se brine sama za sebe i njezina snaga dopušta joj suprotstavljati se s muškim protivnicima na istoj razini. Svojom snagom ona negira mogućnost muške dominacije nad njom. (Turner, 2009: 3) Rachel Fudge smatra da se Buffy razmeće svojim posebnim statusom: „njezina domena je tradicionalno maskulina, konvencionalno opasna, napuštene zgrade i mračne ulice u kojima žene moraju biti oprezne. Ona odbija ostati kod kuće te je zapravo i rijetko ondje. Dok njezini vršnjaci plešu u noćnom klubu, Buffy nikada nije tamo više od nekoliko minuta, uvijek mora biti negdje drugdje u nekoj borbi ili spriječiti neku nadnaravnu krizu. Ona živi san mnogih žena, mogućnost hodati niz bilo koju ulicu grada u bilo koje vrijeme dana ili noći sa spoznajom da može pobijediti bilo kakva čudovišta na svome putu. (Fudge, 1999.)

Buffy utjelovljuje žensku žudnju za moći, ne zbog same moći, već kao sredstva sigurnosti. Na toj razini čitanja Buffy služi kao pozitivan feministički uzor, izazivajući opasnosti i restrikcije patrijarhalnog društva.

Međutim, ta ideja ženskog osnaživanja nije tako jednostavna kao što se čini. Frances Early, američka povjesničarka i feministica, naglašava da su „žene ratnice poput Buffy valorizirane, ali su također i viđene kao prijetnja patrijarhalnom društvu i stoga moraju operirati unutar granica tradicionalnog muškog heroja.“ (Early, 2003. navedeno u Turner, 2009: 4) Iako je Buffy sredstvo feminizma za preokretanje tradicionalnog maskuliniteta, kroz postmoderni pogled koji se zalaže za disoluciju rodni uloga ta asimilacija maskuliniteta osnažuje patrijarhat tako što snažne žene konformira u ulogu „muškarca.“ Muška dominacija zahtjeva da žene postanu poput njih kako bi „uspjele.“ Buffyna karakterizacija tome odgovara, ograničava njezin utjecaj kao feminističkog uzora, iako njezina stereotipna ženskost i izgled to dovode u pitanje. Buffyn sukob između njezine „maskuline“ uloge kao ratnice i svakodnevnog života kao „normalne žene“ zrcalo je stvarnosti mnogih modernih žena. (Turner, 2009: 4)

Popularna kultura primarna je bojišnica značenja. U popularnoj kulturi prezentiraju se društvene uloge stvarnosti te se osnažuju ili izazivaju. „Popularna kultura se treba shvatiti kao kulturna praksa koja ima moć stvarati društvene promjene – mijenjati društveno stanje i same temelje ljudskih života.“ (Dolby, 2003. navedeno u Jackson, 2016: 3) U tom smislu Buffy izaziva dominantnu paradigmu tradicionalne ženskosti prezentirajući heroinu konvencionalnog femininog izgleda koja izaziva očekivanja patrijarhalnog svijeta. (Jackson, 2016: 3)

Buffy – ubojica vampira kao serija i Buffy Summers kao lik nalaze se na raskrižju feminizma, popularnog feminizma i postfeminizma. U ovom će se radu nadalje proučiti *Buffy – ubojicu vampira* na nekoliko razina: a) Buffy kao žena ratnica, b) simbolizam Buffynih neprijatelja i otpor koji im ona pruža te, c) značenje Buffynih veza i melodrame koju stvaraju. Pokušat će se i odgovoriti na pitanje pruža li *Buffy* izazov patrijarhalnom društvu ili je tek proizvod, konzumerističko djelo popularnog feminizma.

6.2.1 BUFFY – ŽENA RATNICA

Jedan od najupečatljivijih prikaza Buffy kao ubojice vampira i osnažene žene, koji dodatno spektakularizira glazbeni uvod serije, je onaj u kojemu Buffy ubija vampire i različita čudovišta. (Kellner, 2004: 12) Takve reprezentacije uspostavljaju Buffy kao lik žene ratnice. Ako je lik ratnika sam po sebi maskulini identitet, jedna od središnjih ekspresija maskuliniteta, onda je Buffy već svojim rodom kao žena transgresivni ratnik. Buffy istovremeno i je i nije kao druge djevojke. Društvene konvencije ženskosti, koje zagovaraju ideju da žene ne mogu biti ratnice, često su upravo ono što Buffy čini uspješnom ratnicom. (Buttsworth, 2002: 186) *Buffy* se od patrijarhalnih alegorija nasilja odmiče preko svoje ranjivosti koja ne bi bila dopuštena muškim likovima; Buffy nije osamljeni heroj nego je dio zajednice, ima prijateljske i romantične odnose s mnogo likova, često preispituje svoju ulogu ubojice vampira te potrebu za nasiljem. (Kellner, 2004: 12) Dok je tradicionalni pojam muškog junaka naglašavao njegovu osamljenost, nove serijske junakinje poput Buffy ili Xene staju na kraj tradicionalnom prikazivanju herojske snage čija je odlika individualizam i emocionalna povučенost te donose novu viziju u kojoj žene mogu koegzistirati u skladu i zajedništvu umjesto u zavisti i konkurenciji. (Ross, 2004. navedeno u Sever Globan i Pavić, 2016: 142) Uloga ubojice vampira u *Buffy* opisana je kao samostalna uloga, najbolje prikazana u Kendrinu zaprepaštenju, još jedne ubojice vampira koju Buffy upoznaje u drugoj sezoni:

GILES: Kendra, ovi ljudi su civili koji znaju Buffyn identitet. Willow je jedna od njih i oni provode vrijeme zajedno, družе se.

KENDRA: I vi to dopuštate?

GILES: Pa, Kendra —

KENDRA: Ubojica mora raditi tajno, zbog sigurnosti.

GILES: U Buffynom slučaju bila je potrebna fleksibilnost.

Buffy – ubojica vampira, „What's My Line, Part 2“ (2x10)

Potreba za samostalnošću kao ratnice nešto je što je Buffy promijenila, a komentira i vampir Spike koji je ubio dvije *ubojice* tijekom svog (ne)života:

SPIKE: Ubojica s prijateljima i obitelji... to nije bilo u brošuri.

Buffy – ubojica vampira, „School Hard“ (2x03)

Frances Early u svome radu *Staking Her Claim: Buffy the Vampire Slayer as Transgressive Woman Warrior* objašnjava kako je u zapadnom svijetu rat često služio kao dominantni narativ s muškim ratnikom u središtu. Muški „pravedni ratnik“ bori se i umire za opće dobro, dok ženska „predivna duša“ utjelovljuje ideju majčinske podrške, ali i one koja zahtjeva mušku zaštitu. Nekolicina žena koje su dosegle razinu ratnice prikazane su kao „naoružane djeve pravednosti“, poput keltske kraljice Boudice, osvetoljubive Judite ili Ivane Orleanske. Takvim ženskim herojima nije bilo dopušteno stvoriti vlastitu tradiciju osim kao privremenih transgresivnih ratnica. Žene ratnice često su viđene kao prijetnja patrijarhalnom društvenom poretku te su njihove priče bile ocrnjene ili izbrisane, a negativne slike žena ratnica služile su kao opozicija „pravednom ratniku“, poput mizandrijskih Amazonskih ratnica. Marina Warner, u svojim djelima koja proučavaju ženu u zapadnoj kulturi, smatra da su „naoružane djeve pravednosti“ i njihovi suvremeni dramaterzi zarobljeni u fantaziji muškog ratnika čak i kada tu istu fantaziju pokušavaju oboriti. (Warner, 1987. navedeno u Early, 2001: 3) Njezina izjava veže se uz Michela Foucaulta i njegove *Povijesti seksualnosti* gdje izjavljuje da „marginalizirani ljudi mogu biti primamljeni moći obrnutog diskursa, gdje pronalaze sebe tražeći legitimaciju istim jezikom kojim su diskvalificirani.“ (Foucault, 1980. navedeno Early, 2001: 3)

Buffyn čuvar Giles naglašava da priručnik za ubojice vampira ne bi bio koristan za Buffy (*What's My Line, Part 2*, 1997.) Njezin nekonvencionalni pristup životu, gdje istovremeno pronalazi vrijeme za svoje odgovornosti kao ubojica vampira te za svoj osobni život često je prikazan kao njezina najveća prednost. U prvoj epizodi serije *Welcome to the Hellmouth* (1997.) Buffy identificira vampira u skupini ljudi prema njegovoj odjeći koja ne prati trendove, a u epizodi *Faith, Hope and Trick* (1998.) identificira vampira prema njegovom zastarjelom plesu u klubu. Buffy nije „kao druge djevojke,“ ali također nije niti kao druge ubojice vampira, a ta odvojenost od tradicije ključni je dio narativne konstrukcije heroja. Dok muški heroizam zahtjeva da se heroj konformira društvu od kojeg je „odvojen,“ ženski heroizam zahtjeva da herojna ne bude „kao druge djevojke.“ Iako mitologija ubojica vampira

objašnjava da u svakoj generaciji postoji samo jedna koja će se boriti protiv zla (iako je to pravilo zaobiđeno kada Buffy umre na nekoliko minuta u epizodi *Prophecy Girl* (1997.), što aktivira novu ubojicu vampira te istovremeno onda postoje dvije), ništa posebno ne razlikuje Buffy od drugih djevojaka. (Buttsworth, 2002: 189) Ranotelevizijski prikazi snažnih heroina 1970-ih bili su zamaskirani njihovom „pravom ženskošću“, tako umanjujući prijatnju koju žena ratnica predstavlja patrijarhalnom društvu. (Inness, 1999. navedeno u Buttsworth, 2002: 189)

Za razliku od svojih suvremenica, Buffy, iako je prikazana kao privlačna žena, ne koristi svoju seksualnost kao oružje niti joj ona umanjuje sposobnost kao ratnice. Buffy nikada nije „zamaskirana“, ona se ne pretvara da je nešto što nije, a njezina *mainstream* ženskost znači da nije konstruirana kao „drugo“ na isti način kao npr. Xena koja se ističe spram drugih ženskih likova. Biti *girlie* dio je Buffynog identiteta jednako kao i biti ubojica vampira te na taj način izaziva konvencionalnu ideju da ženskost i agresivnost ne mogu egzistirati istovremeno. (Buttsworth, 2002: 189)

BUFFY: Želim izlaziti i ići u shopping i družiti se i ići u školu i spasiti svijet od neopisivih demona. Znaš, želim raditi ženske stvari!

Buffy – ubojica vampira, „Faith, Hope and Trick“ (3x03)

Buffy je konstantno podcijenjena kao žena ratnica: od Canea, lovca vukodlaka, koji tvrdi da Buffy ne bi trebala raditi muški posao (*Phases*, 1998.), do Angela koji je iznenađen njezinom moći u prvoj epizodi serije. (*Welcome to the Hellmouth*, 1997.) Ta podcijenjenost odraz je očekivanja publike i dominantnog društvenog razmišljanja. Buffy je kodirana kao vitka, mlada i moderna žena, istovremeno sposobna boriti se protiv demona, dok su tijela muških likova vidljivo snažna i mišićava, poput Angela i Rileya (oboje Buffyni ljubavni interesi), prema čemu sama serija prati pravila konvencionalne privlačnosti. U tome se Buffy razlikuje od drugih žena ratnica, poput mišićavih Xene ili Sarah Connor iz *Terminatora 2*. U Buffynom liku jasno je kodirana „ranjivost“ kao konvencionalna karakteristika konzumerističke ženskosti. To joj pomaže da se lakše konformira u društvu od kojeg odudara kao ubojica vampira, ali joj također pomaže da ostane privlačna *mainstream* televizijskoj publici jer je konvencionalna ženskost potrebna kako bi serija opstala kao konzumeristički proizvod. (Buttsworth, 2002: 190-191)

Dok je u seriji prisutna jasna razlika između Buffy i drugih ubojica vampira, njezine nadnaravne moći naglašavaju tradicionalni rodni model heroizma. U konstrukciji Buffy kao ratnice postoje poveznice s drugim povijesnim i mitolojskim ratnicama, poput Ivane

Orleanske, koja je ponovno dobila na važnosti tijekom 1990-ih. Buffyna moć ne proizlazi iz njezine fizičke konstrukcije već je ona, poput Ivane Orleanske koju je odabrao Bog, odabrana i obdarena posebnim moćima predstavlja „nadnaravnu“ žensku moć, tj. moć koja nije njezina. Njezin status kao odabrane izdvaja ju od većine populacije koju brani, slično kao zapadne tradicije koje su žene ratnice poput Ivane Orleanske izdvajale od drugih žena. Buffy je posebna i u samoj seriji gdje nije izdvojena od društva kao nijedna ubojica vampira prije nje, a ni kao Kendra koja strogo prati tradiciju ubojice vampire. Takav prikaz Buffy odvađa ju od tradicije usamljenih ratnika gdje je njezin ženski heroizam zamaskiran konvencionalnom ženskošću. Međutim, važno je spomenuti kako Buffy nije „zamaskirana“ za televizijsku publiku, već je „zamaskirana“ u samom tekstu, prema čemu medij televizije ne čini nevidljivim Buffy kao ženu ratnicu već samu njezinu masku. (Buttsworth, 2002: 191-192) Buffy se, u tom slučaju, može promotriti kao kompenzacijska fantazija za mlade žene, kao protagonist koji se istovremeno suprotstavlja i osnažuje tradicionalna rodna očekivanja. Ona je u konstantnom sukobu između svoje sudbine kao ubojica vampira i svakodnevnog života. (Early, 2001: 4)

GILES: Ponašao se prilično neodgovorno.

BUFFY: Znaš što? Ja *jesam* neodgovorna. Tinejdžerica sam. Još trebam odrasti.

GILES: Samo sam nudio malo konstruktivne kritike.

BUFFY: Ne, bio si grub! Ponašao se kao da sam ja ovo odabrala. Prisjeti se, ja sam *odabrana*.

Buffy – ubojica vampira, „What's My Line, Part 1“ (2x09)

Njezina želja da gradi život prema vlastitom izboru dio je Buffynog lika od prve epizode. Na početku serije, Buffy i njezina mama preselili su se u Sunnydale kako bi započeli novi život. Buffy na prvi dan škole upoznaje Cordeliju, s kojom odmah razgovara o trenutačnim trendovima te u knjižnica upoznaje Gilesa, koji se odmah predstavlja kao njezin čuvar za ubojicu vampira. Buffy bježi od Gilesa, ali se ubrzo vraća kada u školi bude pronađeno truplo žrtve vampira.

GILES: Bojao sam se ovoga.

BUFFY: Ja nisam! Ovo mi je prvi dan! Bojala sam se da ću kasniti s nastavom, da neću pronaći nove prijatelje i da ću imati prošlomjesečnu kosu! Nisam mislila da će na kampusu biti vampira. *I nije me briga.*

Buffy – ubojica vampira, „Welcome to the Hellmouth“ (1x01)

Unatoč svojim sposobnostima i statusom odabrane, Buffy je na neki način podređena Gilesu, svom čuvaru iz Vijeća čuvara, organizacije koja nadgleda i zapovijeda ubojicama vampira. Izazivanje patrijarhalnih institucija i preispitivanje odnosa moći roda i institucija u društvu česta je tema u *Buffy*. U epizodi *Helpless* iz treće sezone (1999.), Giles ju je za osamnaesti rođendan, prema naredbama Vijeća, prisiljen drogirati kako bi privremeno izgubila moći i kako bi mogla proći kroz tradicionalni test u borbi s moćnim vampirom. Zbog kajanja što ju je stavio u takvu opasnost, Giles prekida sve veze s Vijećem, naglašavajući da je Buffy ta koja se „bori u ratu“, dok oni sjede u pozadini. (Early, 2001: 5)

QUENTING: Ovdje se ne radi o pravednosti. Borimo se u ratu.

GILES: Vi vodite rat, Buffy se u njemu bori.

Buffy – ubojica vampira, „Helpless“ (3x12)

Vijeće šalje novog čuvara za Buffy, no ona ga odbija, te s vremenom postaje jasno da Buffy više ne prihvaća patrijarhalni autoritet koji simbolizira Vijeće čuvara, a Giles joj postaje više poput brižnog oca. Preispitivanje autoriteta nastavlja se u četvrtoj sezoni gdje su Buffyn privatni i ratni život sve više isprepleteni. Buffy kao ubojica vampira nalazi se u sukobu s Inicijativom, organizacijom ekskluzivno muških vojnika čiji je vođa Maggie Walsh, Buffyna fakultetska profesorica i simbol muško-identificirane žene, koja ironično nosi titulu Majke. (Buttsworth, 2002: 197) Maggie Walsh i Inicijativi cilj je stvoriti savršenog vojnika kombinacijom dijelova tijela ljudi i demona. Ovdje se suprotstavlja maskulinitet povezan sa znanošću te ženski kodirano vraćanje i čarolija koje koristi Buffyn tim. (Buttsworth, 2002: 187) Riley Finn, jedan od mladih vojnika, postaje Buffy ljubavnik, ali svojom osjećajnom stranom ističe se od ostalih vojnika u Inicijativi, koji su prikazani kao bezosjećajni mizoginisti, te Riley ubrzo napušta Inicijativu, prikazanu kao muško, patrijarhalno područje, i pridružuje se Buffynom timu. (Early, 2001: 5)

Parodiranje vojske i vojnika započelo je već u drugoj sezoni u epizodi *Halloween* gdje stanovnici Sunnydale doslovno preuzimaju uloge kostima koje nose. Buffyn prijatelj Xander, kojega često muči činjenica da ga Buffy, žena, spašava, nosi kostim vojnika i postaje iskusan vojnik koji štiti žene, dok Buffy, kostimirana u princezu kako bi privukla Angela (jer smatra da mu ona kao snažna ratnica nije privlačna), postaje nesposobna brinuti se za sebe te ne može pojmiti činjenicu da bi se kao žena 20. stoljeća mogla uopće boriti sama za sebe. Sama odjeća ovdje je predstavljena kao ono što čini osobu te i Willowin komentar „zašto se Buffy nije mogla obući u Xenu“ (*Halloween*, 1997.) aludira na trendove žena ratnica na televiziji

1990-ih godina, ali i na to da Buffy želi biti konvencionalna žena, ono što joj njezin identitet kao žene ratnice oduzima, zbog čega se preoblači u princezu. (Buttsworth, 2002: 187)

Dok Xander kao vojnik ne gleda druge žene kao prijetnju, primjerice Willow koja mu u toj epizodi zapovijeda, Inicijativa promatra Buffy kao prijetnju. U kratkom periodu kada surađuju u borbi, Buffyno inzistiranje da nosi vlastitu odjeću umjesto uniforme stvara razdor, a najviše činjenica da Buffy konstantno postavlja pitanja umjesto da slijepo prati naredbe. Inicijativa je simbol hipermaskuline američke vojske te je Buffyn otvoreni feminitet u sukobu s konceptom maskuliniteta Inicijative. Buffy ne igra prema pravilima te ju Inicijativa ne može shvatiti kao pravu ratnicu, unatoč činjenici da je više puta dokazala svoju sposobnost. Žena ratnica prijetnja je identitetu maskulinog ratnika. Vojničke uniforme samo su jedan primjer vojničkog maskuliniteta koji negira ženski identitet: Buffyno inzistiranje da zadrži svoj identitet kao žena dok surađuje s Inicijativom njezino je odbijanje tradicionalnih rodnih uloga. Žena ratnica izvan uniforme promatra se kao prijetnja, opet se vraćajući na povijesnu ideju da su žene ratnice prijetnja patrijarhalnom društvu. (Buttsworth, 2002: 192)

Buffyn lik žene ratnice i heroine često je prikazan u opoziciji ne samo s muškim likovima nego i s drugim nekonformističkim ženskim likovima. Faith, buntovnica i ubojica vampira koja je odabrana nakon što Kendra umire, suprotstavlja se Buffy i predstavlja njezinu mračnu stranu. Ona je opozicija pravednom ratniku, lik žene iz povijesti, mitologije i popularne kulture koji je prijetnja društvu. Buffy je privučena Faithinim autodestruktivnim ponašanjem i erotskim užitkom u nasilju. (Early, 2001: 4) Faith objašnjava Buffy da za njih vrijede drugačija pravila u društvu jer su Ubojice, da mogu „željeti, uzeti, imati.“

FAITH: Kada ćeš shvatiti, B? Život ubojice je vrlo jednostavan. Želiš, uzmi, imaj.

Buffy – ubojica vampira, „Bad Girls“ (3x14)

Još jedna od karakteristika koja odvaja Buffy od lika muškog ratnika njezina je sklonost izbjegavanju ubijanja gdje god je to moguće. Faith, nakon što slučajno ubije čovjeka, opravdava svoj zločin:

BUFFY: Mi pomažemo ljudima, to ne znači da možemo raditi što god hoćemo.

FAITH: Zašto ne? Zbog nekog razloga smo drukčije. Mi smo ratnice, stvorene za ubijanje.

BUFFY: Za ubijanje demona. To ne znači da možemo suditi druge ljude, kao da smo bolje od drugih.

FAITH: Jesmo bolje. Tako je, bolje. Ljudi nas trebaju da prežive. Na kraju krajeva, nitko neće plakati zbog nekog slučajno prolaznika koji se našao u borbi.

BUFFY: Ja hoću.

FAITH: To je tvoj gubitak.

Buffy – ubojica vampira, „Consequences“ (3x15)

Faith je ta žena ratnica iz povijesti koja je prijatna društvu. Svojim ponašanjem i svojim stavovima Faith sasvim odudara od društva. Dok Buffy želi biti prihvaćena, želi biti „obična“, Faith se ne trudi uklopiti u društvo. Buffy kao žena s posebnim sposobnostima nije prijatna društvu jer se konformirala, dok Faith sasvim ruši postojeće strukture. Faith od početka smatra da je njezina moć njezina i oko nje gradi svoj identitet, postavljajući se u konflikt s Buffy koja igra prema pravilima Vijeća čuvara te koja stavlja snažniji naglasak na svoj identitet mlade djevojke te na svoj privatni život.

FAITH: Dođem u Sunnydale, ubojica sam, ubijam bolje nego bilo tko, i što čujem gdje god idem? Buffy. Onda ubijam. Slušam. Pratim rutinu dobre djevojke i kome svi zahvaljuju? Buffy.

BUFFY: To nije moja krivica.

FAITH: Svi pitaju „zašto ne možeš biti više kao Buffy?“, ali je li itko tebe pitao zašto ne možeš biti više kao ja?

Buffy – ubojica vampira, „Enemies“ (3x17)

Preko sukoba s drugim ženskim likovima, ženska moć u Buffy razdvojena je u „dobru“ i „lošu“ kategoriju. Sve tri Ubojice – Buffy, Kendra i Faith, posjeduju jednake moći i sposobnosti, no narativ serije ih ne prikazuje jednakima. Buffy je prikazana kao primjer idealne osnažene ženskosti, karakterizirana kombinacijom emocionalne snage i fizičke moći, samostalnosti i suradnje, balansom između privatnog i ratničkog života. Moralnost unutar serije promatrana je kroz okvir društvenih normi američke srednje klase, poput „ograničene seksualnosti, ženskog bijesa i racionalne misli.“ Iako su ženski likovi u *Buffy* prikazani kao sposobni i snažni, prisiljeni su u ulogu „prikladno osnažene žene“ nametnute prema ovim normama jer ponašanje koje od njih odbija prikazano je kao devijantno, pogotovo preko Faith. (Turner, 2001: 1)

Snažan smisao za razlikovanje što je „dobro“, a što „loše“ konstantno je naglašavan tijekom serije. Likovi su okarakterizirani kao dobri ili loši, no ponašanje koje odstupa često je stavljeno pod snažnu kritiku kako bi se naglašavao model „umjerene ženskosti.“ Kada lik napravi nešto naglo ili sebično, uvijek doživljavaju posljedice toga ponašanja kako bi se mogao vratiti nazad u svoje okvire, vidljivo i u epizodi *Bad Girls* (1999.) kada Buffy kratko

sudjeluje u Faithinom „želi, uzmi, imaj“ načinu života. Buffy je utjelovljenje prihvatljivog ponašanja, a oni koji od toga odstupaju doživljavaju posljedice. Svi oni koji se ne prilagode prihvaćenom ponašanju Buffy i njezine skupine, ismijani su i odbačeni, uključujući Kendru čiju pasivnost Buffy promatra s iznimnim prijezirom (*What's My Line, Part 2*, 1997.), do Faith koja je sasvim izopčena iz skupine.

GWENDOLYN: Njegove [Gilesove] metode su mi nedokučive. Sasvim mi je nejasan. Ali to nije važno. Neka mu igre i tajni dogovori.

FAITH: Koji dogovori?

GWENDOLYN: Ne znam, nešto s Buffy i njezinim prijateljima.

FAITH: Oh, pretpostavljam da to mene ne uključuje.

Buffy – ubojica vampira, „Revelations“ (3x7)

Lorna Jowett u knjizi *Sex and the Slayer* objašnjava da „Buffyne dobre djevojke impliciraju da je presnažno pridržavanje ideja tradicionalne ženskosti autodestruktivna strategija za postfeminističke mlade žene koje teže autonomiji,“ poput Kendre koja je predobra jer je pasivna i nesamostalna i zato umire te Faith koja je loša jer je preaktivna i samostalna. (Lowett, 2005. navedeno u Turner, 2009: 6) Oba primjera prijetnja su osnaženoj, postfeminističkoj ženi: prvi negira žensku moć dok je drugi previše oslobođen te shvaćen kao prijetnja dominantnoj misli. Likovima „loših djevojaka“ poput Faith i valoriziranjem Buffy kao pozitivnog uzora serija predstavlja „ispravan“ model ženskosti. Iako su Buffy i njezini prijatelji autsajderi, Faith je autsajder njihove skupine jer ona odbija tradicionalni moral i ponašanje bijelkinje iz srednje klase. Faith je Buffyna suprotnost, njezina mračna strana: ona je „impulzivna, nepotisnuta, sebična i ne odgovara nijednom autoritetu.“ Njezina iskusna seksualnost, odustajanje od škole te razgolićena odjeća prikazuju nižu klasu i status izopćenice te njezin devijantni moral u odnosu na konvencionalni. (Turner, 2009: 7)

Nakon što Faith slučajno ubije čovjeka, ponesena ubijanjem vampira, Buffy kao moralni autoritet zahtjeva da se Faith pokaje. (*Bad Girls* i *Consequences*, 1999.) Iako je sugerirano da se Faith osjeća loše zbog toga što se dogodilo, ona te osjećaje ne pokazuje drugima. U suočavanju s ubojstvom koje je počinila, Faith odabire biti ubojica, odbijajući bol koju tradicionalni moral od nje zahtjeva. Faithino uživanje u ubijanju vampira odvelo ju je preko ruba i bilo kakav legitimitet koji je imala kao „drugačija“ u odnosu na Buffy je negiran. Faithina volja da postoji kao žena ratnica koja je apsolutno samostalna i koja povezuje nasilje i seksualnost je u svijetu serije odbijena, marginalizirana i disciplinirana. U opoziciji s Buffy koja predstavlja „ispravnu“ verziju ženskosti i žene ratnice, lik Faith služi kao upozorenje o

opasnostima koju može donijeti neobuzdana ženska moć. (Turner, 2009: 8) To je naglašavanje ponovno vidljivo kada Faith zamijeni tijelo s Buffy u epizodi *Who Are You* (2000.) u četvrtoj sezoni i shvaća da je Buffyn način života koji je dosad odbijala „pravi“ način života, ponovno naglašavajući da je ženskost koju Buffy utjelovljuje ona prava ženskost. (Turner, 2009: 9) Kako Rita Felski, britanska teoretičarka kulturalnih studija, upozorava u knjizi *Literature After Feminism*, ako nam je cilj imati što raznovrsnije ženske likove, moramo pristati i na zle ženske likove jer „ne možemo imati žensku moć djelovanja bez mogućnosti ženske pogreške i okrutnosti. (Felski, 2003. navedeno u Grdešić, 2020: 160) Rušenje patrijarhalnog autoriteta u seriji doživljava svoj kraj u zadnjoj, sedmoj sezoni. Mitologija Ubojice vampira kaže da je njezina moć prisiljena na takav čin. Od početka serije, od sukoba sa svojom sudbinom, do napuštanja Vijeća čuvara pa sve do zadnje epizode gdje Buffy neopozivo mijenja način na koji moć Ubojica funkcionira, „moć“ je upravo ključni pojam. Život koji je Buffy proživljavala kao „odabrana“ Ubojica vampira vrtio se oko toga da ona posjeduje moć koju nitko drugi ne posjeduje. Vampiri i ostali demoni htjeli su je ubiti i posjedovati njezinu moć, Vijeće čuvara htjelo ju je kontrolirati, a ona nije željela nositi teret svoje posebnosti. (Brannon, 2006: 1)

U epizodi *Checkpoint* (2001.) iz pete sezone, Vijeće čuvara se vraća kako bi prenijelo informacije o demonskoj božici Glory koju Buffy pokušava zaustaviti, no prvo žele Buffy provjeriti i testirati. Isto kao i u epizodi *Helpless*, Vijeće gleda Buffy kao oružje koje je potrebno iskoristiti. Njezin individualizam i njezin život za njih nema vrijednost. U trećoj sezoni, Čuvar Wesley bio je spreman žrtvovati Willow kako bi pobijedili glavnog zlikovca te sezone, (*Choices*, 1999.) pozivajući se na tisućljetnu tradiciju Čuvara i Ubojica te na kasnije otkrivenu povijest mitologije Ubojice vampira u kojoj je skupina muškaraca djevojci iz svojeg plemena nasilno podarila demonske moći, tako stvarajući prvu Ubojicu vampira – ženu ratnicu koja je izopćena i lišena izbora. Ta moć prenosila se generacijama sve do Buffy i uz konstantno nadgledanje Čuvara. (Brannon, 2006: 3) U susretu s prvom Ubojicom, Buffy komentira da tradicionalni odnos Ubojice i Čuvara ne funkcionira zbog načina na koje se društvo promijenilo, izjavljujući da ona ima priliku otići u *shopping* kada god hoće. (*Restless*, 2000.)

Sedma sezona započinje izjavom da je u središtu toga odnosa – moć. (*Lessons*, 2002.) Upravo to definira i sama Buffy dvije sezone ranije:

BUFFY: Razgovarala sam s mnogo ljudi zadnjih nekoliko dana. Svi su se izredali kako bi mi rekli koliko sam nebitna. I konačno sam shvatila zašto. Moć. Ja ju imam. Oni nemaju. To im smeta.

Buffy – ubojica vampira, „Checkpoint“ (5x12)

Buffy izjavljuje i da je Vijeće „vrlo dobro u svom poslu“ (*Checkpoint*, 2001.), pokazujući da nije zainteresirana samo izvrnuti odnos moći dominacije i kontrole već želi pronaći novo rješenje. (Brannon, 2006: 4) U sedmoj sezoni, Buffy trenira skupinu djevojaka koje mogu biti „potencijalne“ Ubojice vampira, kasnije osmišljavajući plan kojim bi svima njima podijelila svoju moć. Iako bi „širenje moći Ubojice svim potencijalnim stavilo moć izvan kontrole te bi postojala veća mogućnost 'pobunjeničkih Ubojica' poput Faith,“ Buffy ističe da je izbor sada na svakom zasebno, a ne na Vijeću. (Brannon, 2006: 7)

BUFFY: Što ako bi tu moć mogli imati sada? U svakoj generaciji, jedna ubojica rođena je jer je skupina muškaraca koji su umrli prije više tisuća godina tako odlučila. Oni su bili moćni ljudi. Ova žena (Willow) moćnija je nego svi oni zajedno. Ja kažem da promijenimo to pravilo. Ja kažem da bi moja moć trebala biti vaša moć. Odsada, svaka djevojka u svijetu koja bi mogla biti Ubojica, bit će Ubojica. Svaka djevojka koja bi mogla imati moć, koja bi mogla ustati, ustat će. Ubojice, sve zajedno. Odaberite. Jeste li spremne biti snažne?

Buffy – ubojica vampira, „Chosen“ (7x22)

Na samom kraju serije, Buffy jasno raskida s tradicijom, no stavlja izazov pred ideju da je moć individualna. Ona nudi drugačiji način, onaj koji je naučila u zajedničkoj borbi protiv zla sa svojim prijateljima, za razliku od svih Ubojica prije nje, uključujući i Kendru koja zbog strogih pravila kojih se držala nije „imala svoj put“ te Faith koja se apsolutno prepuštala svojoj moći do te granice da je izgubila kontrolu nad sobom. (Richardson i Rabb, 2007: 2) Buffy uništava tradiciju odabrane jer moć više nije samo njezina, jer više nije potrebna smrt jedna da bi se aktivirala druga. Ona i sve ostale Ubojica sada imaju moć odabrati normalan život koji ona nije mogla imati ili život ratnice u koji je ona bila prisiljena, što i sama Faith primjećuje u zadnjoj sceni: (Brannon, 2006: 7-8)

FAITH: Sada više nisi jedina odabrana. Moraš živjeti kao osoba.

Buffy – ubojica vampira, „Chosen“ (7x22)

Xander izjavljuje da su „spasili svijet,“ na što ga Willow ispravlja da su „promijenili svijet“. (*Chosen*, 2003.) Buffy nudi novi model rodnih odnosa, otkrivajući da sve žene imaju potencijal djelovati i da se, u konačnici, sve vrti oko moći, tko ju ima i tko ju zna iskoristiti. (Brannon, 2006: 8)

Iako se Buffy može shvatiti kao buntovna žena ratnica koja izaziva postojeće društvene strukture te svojim pacifizmom, suosjećanjem i borbom protiv zla s prijateljima prikazuje

ženu ratnicu na sasvim novi način, (Early, 2001: 6) žene u seriji su ograničene u područje ženskosti koje je zrcalo Buffyne. Različite vrste ženskosti istraživane su kroz druge likove i serija bez sumnje izjednačava žensku moć s muškom, ali negira istinsku samostalnost predstavljajući „ispravnu“ verziju ženskosti i ograničenja unutar kojih ženska moć mora operirati. (Turner, 2009: 10) Sudbina i dužnost nametnute su Buffy preko muških figura koji joj govore koja je njezina dužnost, a prema čemu je istovremeno i „osnažena“ i „bez moći“. U usporedbi s Kendrom koja je učinkovita te s Faith koja je opsesivna, Buffy pokušava nadići svoj identitet i izgraditi novu sebe putem novih pravila. (Richards, 2010: 128) Feministička poruka zadnje sezone, svojim naglaskom na slobodi izbora, može se shvatiti kao svojevrsan odgovor na patrijarhalne restrikcije nametnute Buffynoj moći.

6.2.2 VAMPIRI, ILI PROTIV ČEGA SE BUFFY ZAPRAVO BORI

U jednom od mnogih intervjua u kojima je Joss Whedon izjavio da je svrha serije bila izokrenuti stereotip uplašene plavuše koju ubija čudovište, nadodao je kako je htio i da ona „preuzme noć natrag.“ (Whedon, 1998. navedeno u Chandler, 2003: 1) Fraza *take back the night* slogan je nastao 1970-ih s ciljem osvještavanja o seksualnom nasilju koje žene doživljavaju u mračnim ulicama, a Whedonova upotreba istoga sugerira da rat između Buffy i vampira služi kao metafora za feminističke borbe s patrijarhalnim društvom, prema čemu je *Buffy* stavljena u kontekst koji imitira stvarnost mnogih mladih američkih žena. (Jackson, 2016: 2) Međutim, vampiri u *Buffy* su više od karikatura patrijarhalnog društva: njihovi identiteti su fluidni, dopuštaju seriji da preko njih razmatra mnogo više pitanja. Vampiri poput Mastera, Angela, Spikea, Darle i Drusille na različite načine doprinose feminističkom tekstu *Buffy*. Koristeći ih kao metafore, *Buffy* ulazi u dijalog o mnogim problemima suvremenog društva, poput promjenjivih rodnih uloga, seksualnog nasilja, droge, vršnjačkog pritiska, sukoba s autoritetima, fluidne seksualnosti, itd. Postavljajući srednju školu iznad Hellmoutha, srednja škola u *Buffy* doslovno je pakao, fantastična metafora preko koje serija prikazuje stvarni emocionalni strah odrastanja i stanje često prepoznato tijekom srednjoškolskog obrazovanja. (Chandler, 2003: 1-2)

Buffy se koristi feminističkom teorijom koju su popularizirale feministice poput Adrienne Rich i Jill Johnston, teorijom da su američko društvo stvorili muškarci koji žele održati žene izvan područja moći. Unatoč mnogim naprecima u društvu, mnoge feministice smatraju da izvor njihove borbe još uvijek nije pobijeđen. Promatrajući *Buffy* kao mikrokozmos

američkog društva, vampiri i demoni mogu se shvatiti kao manifestacije još uvijek prisutnih seksističkih stavova u društvu. Mjesto radnje serije, gradić Sunnydale, sam po sebi metafora je društva koje prikriva opasnosti. U prvoj epizodi serije Buffy se pita „kako bi išta zlo moglo postojati u Sunnydaleu“ (*Welcome to the Hellmouth*, 1997.), kako bi išta zlo moglo postojati u sunčanom i dosadnom gradiću, kako ga Cordelia opisuje, nakon čega kamera prolazi kroz zemlju i prikazuje vampire u špiljama ispod grada. U trećoj sezoni otkriveno je da sam gradonačelnik Sunnydalea pokušava prikriti sve što se događa u gradu. On je metafora pokvarenog političara koji istovremeno zagovara „obiteljske vrijednosti“ te pravi dogovore s raznim demonima kako bi skupio moć za sebe. (*Doppelgangland*, 1999.) Faith izjavljuje da je gradonačelnik „napravio ovaj grad kako bi nahranio demone,“ upućujući na činjenicu da sama struktura Sunnydalea podržava patrijarhalno društvo. (*Enemies*, 1999.)

Gradonačelnik Sunnydalea Richard Wilkins III., čovjek je koji je prodao svoju dušu kako bi postao besmrtnan. Prema njegovom zastarjelom jeziku iz 1950-ih te autoritarnom stavu prema podanicima i prema Faith, njegovoj „posvojenoj kćeri“, Wilkins se može shvatiti kao još jedna figura patrijarhalnog društva. Obiteljske vrijednosti koje zagovara prikazane su kao licemjerje njegovog lika koji bi mogao biti karakteriziran kao zlikovac, dok protagonisti iste stavove iznose jedino kao šalu, npr. kada Buffy kaže da je „staromodna i naučena da muškarci iskopavaju trupla, a žene imaju djecu.“ (*Some Assembly Required*, 1997.) Postojanje Wilkinsa kao zlikovca ukazuje na činjenicu da Buffy ne smije ubiti ljude nego samo demone. Ljudi su u mnogim slučajevima prikazani opasnijima od vampira jer za njih ne postoji jednostavno rješenje. Buffy može ubiti vampire koji su čisto zlo, može se lako suprotstaviti njihovoj „otvorenoj“ opasnoj seksualnosti, no ne može se lako riješiti suptilnije rodne nejednakosti koju simbolizira Wilkins i njegov lik. (Chandler, 2003: 10) Odrasli u Sunnydaleu nikada ne primjećuju ono što se događa:

GILES: Ljudi imaju tendenciju racionalizirati ono što mogu i zaboraviti ono što ne mogu.

Buffy – ubojica vampira, „The Harvest“ (1x2)

Jedini koji se toj strukturi suprotstavljaju su Buffy i njezini prijatelji, oni koji su na marginama društva, izopćeni iz popularne skupine u školi, te se prema tome i borba dobra i zla odvija na marginama društva. (Chandler, 2003: 2)

U povijesti popularne kulture, vampiri su nosili brojna značenja, od oličenja vraga u klasičnim hororima i romanima do suvremenijih simpatičnijih prikaza. Središnji prikaz vampira uvijek je bila njegova zavodljiva priroda, često naglašeno seksualna i zabranjena. Vampiri su

predatori, a njihova seksualnost kodirana je kao prijetnja, pogotovo njihovim žrtvama koje su najčešće žene. Ugriz vampira, nasilna razmjena tjelesnih tekućina, čita se kao vrsta silovanja. (Chandler, 2003: 2) Vampiri su transgresivna bića u odnosu na rod i seksualnost, „nemrtvi“ umjesto mrtvi ili živi; seksualni, ali jedino sposobni reproducirati se kroz smrt. Vampiri zamagljuje područje između maskuliniteta i feminiteta. Oni postoje izvan okvira ljudskog društva, ali su sposobni nezamjetno kretati se u društvu poput običnih ljudi, strah koji je često povezan s homoseksualnošću. Bez obzira je li vampir muškarac ili žena, on ili ona zavodi i penetracijom napada svoje žrtve bilo kojeg spola. (Buttsworth, 2002: 186) Promatrajući vampire kao izraz seksualnih opasnosti patrijarhalnog društva, *Buffy* kao svoju misiju ima tu opasnost razotkriti. (Chandler, 2003: 2) Preko vampira *Buffy* istražuje stvarne strahove oko intimnosti i seksa, stavljajući ih u sferu nadnaravnog. (Richards, 2010: 123) Međutim, stvarni je prikaz vampira u seriji fluidan te se znatno mijenjao kroz sedam sezona. Mitologija *Buffy* znatno se oslanja na *Drakulu* (1931.) i klasični horor. Vampiri Jossa Whedona vraćaju se na stariji prikaz vampira gdje su im religiozni objekti poput križa i svete vode prijetnja, iako je kršćanstvo kao izvor te moći u seriji rijetko spomenuto. Nadalje, vampiri su definirani kao čisto zlo jer nemaju dušu, dok su mnogi prikazi vampira nakon 1970-ih često sasvim izostavljali religiju i ignorirali koncept zla. (Chandler, 2003: 2)

Buffy se poziva na „stare“ vampire kako bi stvorila svojevrstnu parodiju. Dok je Drakula plemić, ljubazan i smiren, jedini znak da je vampir njegova blijeda koža, većina vampira s kojima se Buffy bori tijekom serije nisu uopće prikazani kao ljudi: oni nose protetiku i šminku koja prikriva činjenicu da su prije bili ljudi te reže i nasilno napadaju Buffy poput životinja. S druge strane, vampiri koji su među glavnim likovima – poput Angela, Spikea, Drusille, Darle, Mastera, Harmony – većinu vremena ne nose svoje vampirsko lice te su prikazani kao moralno sivi likovi s kompleksnim emocijama te vlastitim obiteljskim zajednicama koje stvaraju s drugim vampirima.

MASTER: Zachary se nije vratio s lova prošlu noć.

DARLA: Ubojica.

MASTER: Zachary je bio snažan i oprezan. I opet ga je Ubojica uzela... kao što je uzela mnoge iz moje obitelji.

Buffy – ubojica vampira, „Angel“ (1x7)

U svakodnevnom životu vampiri izgledaju kao ljudi, a u borbi razotkrivaju svoje vampirsko, demonsko lice. Njihovi osjećaji i djela (kada im nije cilj samo pronaći žrtvu) nisu ni na koji način drugačiji od pravih ljudi, sugerirajući da su vampiri ipak više od oličenja čistog zla. S te

strane *Buffyni* vampiri također posjeduju karakteristike „novih“ vampira. Buffy se s vampirima bori samo kada nose svoje demonsko lice – zlo u njima je vidljivo te im se ona prema tome lako može suprotstaviti. Stvarajući konkretne demone s kojima se Buffy bori i dajući joj načine kako ih pobijediti, serija pretlače apstraktne probleme i ideje u fizičke manifestacije, aludirajući na borbu feminizma i ukorijenjenog patrijarhalnog društva. (Chandler, 2003: 3)

U klasičnim hororima, tišina je ključni element straha. Buffy se sa svojim neprijateljima ne bori samo fizički nego i verbalno. Buffy sprda vampire, kao što Willow objašnjava:

WILLOW: Pa, Ubojica uvijek ima neku opasku ili igru riječima, mislim da to zbunjuje i plaši vampire.

Buffy – ubojica vampira, „Anne“ (3x1)

Buffy prebacuje moć s vampira (muškarca) na sebe (ženu). Koristi se ne samo nasiljem nego i jezikom, nasuprot mnogih žena u starijim vampirskim hororima koje se ni na jedan ni na drugi način nisu suprotstavljale vampirima. Buffy postavlja sebe kao samostalnu, osnaženu ženu.

BUFFY: Ja sam Buffy, a ti si povijest!

Buffy – ubojica vampira, „Never Kill a Boy on the First Date“ (1x5)

Opaska je doslovna; *Buffy* je promijenila odnos vampira i njihovih žrtvi. Vampir Master glavni je zlikovac prve sezone serije. On služi kao parodija „starog“ vampira po uzoru na Grofa Orlocka u *Nosferatu* (1922.). Oboje imaju deformirano lice i slične geste te im nedostaje seksualni element vampirizma, iako je kod obojice ta seksualnost nadomještena njihovim odnosom s glavnom heroinom. Nina iz *Nosferata*, čitajući knjigu o vampirima, otkriva da je jedini način riješiti se Grofa tako da žena čistog srca ponudi svoju krv. „Čisto srce“ sugerira djevičanstvo, a promatranjem vampirskog ugriza kao čina seksualne naravi, Nina pristaje na silovanje. U *Buffy*, Master je zarobljen ispod Hellmoutha, a jedini način da se oslobodi je da pije Buffynu krv. (*Prophecy Girl*, 1997.) Scena njihovog sukoba podsjeća na tradicionalne vampirske narative. Buffy je uplašena i osjeća se bespomoćno zbog proročanstva koje tvrdi da će u toj borbi umrijeti. Nosi bijelu haljinu, simbolika je preočita: svi ju likovi komentiraju te ona predstavlja Buffyno djevičanstvo i shvaća se kao vjenčanica, a čin ugriza vrsta je „seksualne inicijacije.“ Koristeći slične sposobnosti poput Drakule, Master hipnotizira Buffy, imobilizira ju, te joj zatim pije krv, nakon čega ona pada u vodu i utapa se. Dok Nina ostaje mrtva, Buffy se vraća u život: Angel i Xander ju pronalaze, nakon čega ju

Xander oživljava. U *Nosferatu* je potrebna smrt žene kako bi prijetnja bila uništena; u *Buffy* je potrebno njezino uskrsnuće kako bi prijetnja mogla biti uništena. *Buffy* ruši zapadnu tradiciju da je „smrt žene potrebna za utvrđivanje ili ponovno uspostavljanje reda.“ (Chandler, 2003: 4-5)

BUFFY: Osjećam se snažno. Osjećam se drugačije.

Buffy – ubojica vampira, „Prophecy Girl“ (1x12)

Buffy shvaća da Master više ne posjeduje nikakve moći nad njom. Kada se ponovno susreće s njim, Master je zatečen činjenicom da je živa, da nije odigrala svoju tradicionalnu ulogu vampirskog narativa, na što mu ona odgovara jednom od svojih karakterističnih opaski.

MASTER: Trebala si umrijeti! Bilo je zapisano!

BUFFY: Što mogu reći? Oborila sam zapisano.

Buffy – ubojica vampira, „Prophecy Girl“ (1x12)

Ranije u epizodi je već Buffyna mama najavila što će se dogoditi, izjavivši u vezi sasvim različitog razgovara s Buffy da „može raditi što hoće. Je li negdje zapisano?“ (*Prophecy Girl*, 1997.) Buffy ubija Mastera jednim potezom, gurnuvši ga kroz stropni prozor nakon čega ga probada drveni stup ograde. „Njezina snaga, moć i samouvjerenost destabiliziraju tradicionalnu maskulinu moć vampirskog lika u horor žanru. Ova serija provodi tu destabilizaciju fizičkim ubojstvom Mastera.“ (Chandler, 2003: 5)

Seksualni aspekt vampirizma prikazan je u budućim sezonama na mnogo eksplicitniji način. U drugoj sezoni, Buffy ulazi u romantičnu vezu s vampirom Angelom. Zbog kletve koja je bačena na njega, Angel posjeduje dušu i kaje se za sva zla djela koja je počinio tijekom svojih sto godina haranja svijetom kao vampir. Angel je također izvor većine melodrame u seriji. Prvi put kada se pojavi u već spomenutoj sceni iz prve epizode serije, Angel je simbolični silovatelj kojeg je Whedon zamislio: tajanstven i privlačan, nosi crnu odjeću i dolazi i odlazi tako tiho da ga se ne može čuti. Njegov je lik pokušaj iskrene reprezentacije vampira nego parodije; s obzirom da nije niti smiješan niti objekt zabave, Angel ima potencijal uistinu biti zastrašujuća pojava. Upravo to se događa u drugoj sezoni: Buffy spava s Angelom nakon čega on gubi svoju dušu, jer je uvjet njegove kletve bio da ako ikada doživi trenutak istinske sreće, ponovno će izgubiti dušu. (Chandler, 2003: 7)

„Simboličnom se implikacijom prvog seksualnog iskustva sedamnaestogodišnje Buffy s vampirom naglašavaju opasnosti seksualnih susreta.“ (Wilcox, 1999: 7) Zli Angel je poput muškarca koji se više ne javlja nakon odnosa, sarkastično govori Buffy „nazvat ću te,“

(*Innocence*, 1998.), a njegov dijalog predstavlja muškarca koji je zaveo mlađu ženu kako bi je iskoristio:

ANGEL: Znaš što je bio najgori dio? Praviti se da te volim. Da sam znao kako bi se lako prepustila, ne bih se ni trudio.

Buffy – ubojica vampira, „*Innocence*“ (2x14)

Njegova transformacija dopušta seriji proučavanje čestih strahova oko posljedica istraživanja vlastite seksualnosti. Zapadno društvo promatra žensku seksualnost kao prijetnju, žene su kritizirane ako su seksualno aktivne, prikazivane i omalovažavane kao „drolje“ ili „kurve.“ (Chandler, 2003: 7) Takav stav prikazan je i od strane nekih likova u seriji, npr. Cordelije kada prvi put vidi Faith kako pleše „razvratnije“ u klubu s muškarcem te ju opisuje kao „drolju“ (*Faith, Hope & Trick*, 1998.) ili kada Willow govori da će „lako primijetiti“ Faith u gradu jer je „razgolićena drolja koja se šepuri okolo“. (*This Year's Girl*, 2000.)

Angel se poziva na tu „tradiciju“, nazivajući Buffy „pro“ (prostitutkom) (*Innocence*, 1998.), unatoč tome što zna da prije njega nije imala odnos ni s kim drugim. Feministički tekst *Buffy* suprotstavlja se toj oznaci, ne samo time što naglašava herojsku snagu glavne junakinje, već i što izvrće rodne uloge. Buffy kao glavna junakinja, kao vođa u borbi protiv zla, igra tradicionalno mušku ulogu, dok je Angel taj koji ju prati. Angel je također podvrgnut binarizmu koji je inače rezerviran za žene. Razlika između Angela s dušom i Angela bez duše imitacija je djevica/drolja dihotomije. Međutim, ta dihotomija nije opovrgnuta nego preokrenuta: samo Angel s dušom žrtva je razdvojenosti na dobrog i zlog, na dvije različite osobe, dok zli Angel preispituje tu polarizaciju koju mu drugi likovi nameću. (Chandler, 2003: 8) On negira da ga ostali likovi trebaju promatrati kao drugu osobu, govoreći da je konačno ono što istinski jest. (Magoulick, 2006: 738)

BUFFY: Ti nisi Angel.

ANGEL: Voljela bi to misliti, zar ne? Nema veze. Ti si me napravila muškarcem koji jesam.

Buffy – ubojica vampira, „*Innocence*“ (2x14)

Buffy osjeća olakšanje jer zna da osoba s kojom se bori doslovno nije ista osoba s kojom je spavala. (Chandler, 2003: 8) Kao što Buffy objašnjava u ranijoj epizodi, biti vampir funkcionira tako da „umreš i demon se useli u tvoju staru kuću.“ (*Lie to Me*, 1997.) Buffy je ta koja krivi samu sebe za sve što se dogodilo, dok je Angel odriješen krivnje, očigledno i u činjenici kada Jenny Calendar pokušava pronaći „lijek“ za njegovo stanje:

JENNY: Angel, čekaj, ovo je tvoj —

ANGEL: Lijek? Ne, hvala. Već sam to probao.

Buffy – ubojica vampira, „Passion“ (2x17)

U epizodi *Passion* (1998.), Angel predstavlja još jednu dodatnu opasnost – osobu koja vreba svoje žrtve. U sukobu s Buffynom mamom, s obzirom da ona ne zna da je on vampir, a Buffy Ubojica, ona ga promatra samo kao dečka koji ne može prihvatiti činjenicu da je prekinuo s curom.

JOYCE: Govorim ti, ostavi ju na miru.

ANGEL: Umrijet ću bez Buffy. Ona će umrijeti bez mene.

Buffy – ubojica vampira, „Passion“ (2x17)

Angel igra na Joycinu pretpostavku da je on običan čovjek, daleko podcjenjujući njegovu prijetnju. Buffy nabavlja ekvivalent sudske zabrane pristupa, bacajući magiju na svoju kuću koja ukida Angelov poziv, izazivajući još jedan tradicionalni aspekt vampira gdje on mora biti pozvan u nečiju kuću kako bi mogao slobodno ulaziti. Buffy se također ne oslanja na tradicionalno maskulinu policiju kako bi ga zaustavila, već na Willow, prijateljicu i vješticu, dajući ženama moć suzbiti muško nasilje. (Chandler, 2003: 8)

Angelovo ponašanje u epizodi *Passion* istražuje opasnosti psihopatskog ponašanja osobe koja vreba žene, ne samo na realističan način već i preko filozofije europske vizualne tradicije. Prije nego je ukinula njegov poziv, Angel je ulazio u Buffynu kuću i crtao i nju i njezinu mamu kako spavaju te ostavljao te crteže u Buffynoj sobi. Crteži golih žena pretpostavljaju muškog promatrača (u ovom slučaju, Angela) te pasivnost na papiru otkriva više o žudnjama promatrača nego oslikane figure. (Chandler, 2003: 8) Feministička filmska kritičarka Laura Mulvey objašnjava da „muški pogled“ ne skida ženama samo odjeću već i njihovu samostalnost, tretirajući ih s posesivne pozicije kao pasivne objekte čija je svrha služiti kao vizualni objekt. U svijetu seksualne nejednakosti, zadovoljstvo gledanja podijeljeno je na aktivno/muško i pasivno/žensko. Muški pogled projicira svoje fantazije na žensku figuru. (Mulvey, 1975: 62) Drakulin hipnotizirajući pogled daje mu stvarnu moć nad ženama dok je Angelova moć simbolična. Milujući Buffyno lice dok spava, Angel ostvaruje svoju moć nad njoj, jasno prikazujući vezu između muškog pogleda u vizualnim umjetnostima i pozicije žena kao seksualnih objekata. (Chandler, 2003: 8)

U istoj epizodi Angel lovi i ubija Jenny Calendar, profesoricu iz Buffyne škole i Gilesovu ljubavnicu. Njezino mrtvo tijelo ostavlja na Gilesovom krevetu, ruke i noge raširene u

pasivnoj poziciji. Mulvey objašnjava da način prezentacije ženskog tijela kodiran za snažan vizualni i erotski utjecaj postavlja ženu kao objekt muške žudnje. (Mulvey, 1975: 62) Držanje njezinog tijela izražava iste ideje kao i slika *Nell Gwynne* iz 17. stoljeća koja prikazuje голу sluškinju kralja Charlesa II. u sličnoj poziciji kao Jenny, tj. prikazuje njezinu podčinjenost njemu. Poput slikara, Angel je sposoban manipulirati s Jenny jer je mrtva. Giles nikada nije „posjedovao“ Jenny, a Angel mu ovim činom daje do znanja da ju je on prvi „iskoristio“. Kombinacijom voajerizma, vrebavanja i nasilja, Angel prikazuje zastrašujuće implikacije muškog pogleda. Buffy se bori s njime na kraju epizode, kažnjavajući ga za njegovo ponašanje te ga gotovo ubija. (Chandler, 2003: 9)

Vampiri u kasnijim sezonama služe kako bi se dalje zamutile binarne kategorije dobra i zla. Angel je spoj te dihotomije, dok Spike uništava ideju apsolutnosti. U drugoj sezoni, demon Judge želi uništiti svo dobro na svijetu te komentira da Spike i Drusilla smrde od ljudskosti jer su zaljubljeni. (*What's My Line, Part 2*, 1997.) Prisutnost ženskih vampira, tj. ženskih zlikovaca daje dodatnu nijansu prikazu ženske moći kao dobre i muške moći kao opasne. (Chandler, 2003: 9) Lorna Jowett u knjizi *Sex and the Slayer* (2005.) promatra ženske zlikovce u *Buffy* s pozicije prijeteće ženske moći. Poput Buffy, i vampirice u seriji preokreću tradicionalne rodne uloge. Prvi vampir koji se pojavi u seriji nije visoki, mračni stranac već Darla, sitna plavuša obučena u školsku uniformu. (Lowett, 2005. navedeno u Potts, 2007: 417) Čudovišnost ženskih vampira uvijek je vezana uz seksualnost. Ženski vampir kroz povijest najčešće je istovremeno bio prikazan kao seksualna noćna mora i seksualna opsesija muškaraca, (Diehl, 2004: 2) a prikaz Drusille predozirane heroinom te nejasni seksualni odnos koji ona i Spike imaju s Angelom sugerira seksualnu dekadenciju povezanu s ovisnošću i amoralnošću. (Kellner, 2004: 6-7) One su fatalne žene, čiji je motiv proturječan jer u nju nije upisan samo „muški“ strah pred „ženskom prirodom“ i ženskom seksualnošću već i neodoljiva privlačnost prema onome što je muškarcu strano i što ne može kontrolirati. (Grdešić, 2020: 157) Laura Diehl, američka kritičarka, u svome radu *Why Drusilla is More Interesting Than Buffy?* navodi da vampirice poput Drusille i Darle, sa svojom *pop-punk* gotičkom estetikom pozivaju gledateljice da se poistovjete s njihovom pretjeranom transgresivnošću. Dok su ljudski likovi i vampiri poput Angela (kada ima dušu) disciplinirani unutar okvira seksualne moralnosti, Drusilla i Darla nude alternativne prikaze ženske seksualnosti. (Diehl, 2004: 1)

U epizodi *Who Are You?* (2000.) Buffy i Faith zamijene tijela te tijekom epizode Faith spava s Rileyem, Buffynim novim dečkom. Ranije mu Faith, praveći se da je Buffy, govori da mu se Faith ne bi svidjela jer je on predober za nju:

BUFFY (FAITH): Nije prava i vesela, kao što bi djevojka trebala biti. Ima sklonost predati se svojim životinjskim instinktima.

Buffy – ubojica vampira, „Passion“ (2x17)

Njezine riječi kritika su otvorene seksualnosti koju Faith predstavlja. Međutim, Buffy nije zadovoljna Rileyem; nakon što spava s njime u jednoj epizodi mora ići van i ubiti vampira (*Buffy vs Dracula*, 2000.) ponovno se pozivajući na Faith i njezinu vezu između nasilja i užitka. U šestoj sezoni Buffy ulazi u seksualnu vezu sa Spikeom, poigravajući se svojom seksualnošću, istražujući uzbudljivije i nasilnije mogućnosti. Takve erotske transgresije mogu se promatrati kao suprotstavljanje ideologiji romantične ljubavi koja je posebice nametnuta ženama. Međutim, Buffy osjeća sramotu i grižnju savjesti nakon prvog spolnog odnosa sa Spikeom: (Diehl, 2004: 11)

SPIKE: Stvari su se promijenile.

BUFFY: Hoćeš li prestati? Jedino što se promijenilo je što osjećam gađenje prema samoj sebi. To je moć tvoga šarma. Posljednja noć bila je najperverznije, ponižavajuće iskustvo moga života.

Buffy – ubojica vampira, „Wrecked“ (6x10)

Napredovanje njihove veze dovodi do snažne osobne mržnje i srama kod Buffy, pogotovo u epizodi *Dead Things* kada priznaje Tari da je u vezi sa Spikeom.

BUFFY: On je sve što mrzim. On je sve protiv čega bih trebala biti. Ali jedino kada išta osjećam je kada... nemoj nikome reći, molim te.

TARA: Neću.

BUFFY: Način na koji bi me promatrali... ne mogu...

TARA: Neću nikome reći, ne bih to napravila.

BUFFY: Zašto ne mogu prestati? Zašto ga puštam?

TARA: Voliš li ga? U redu je ako ga voliš. Napravio je puno toga dobrog, i on tebe voli. U redu je i ako ga ne voliš. Trenutačno ti je jako teško, i ti ga —

BUFFY: Što? Iskorištavam ga? Što tu može biti u redu?

TARA: Nije tako jednostavno.

BUFFY: Je! Pogrešno je. Ja sam pogrešna.

Buffy – ubojica vampira, „Dead Things“ (6x13)

Vrhunac tog odnosa u konačnici dovodi do pokušaja silovanja Buffy (*Seeing Red*, 2002.) Bilo kakva erotska mogućnost ženske seksualnost istraživana preko Buffy i Spikea – ranije sugerirana preko Faith – prikazana je kao nemoguća i neprihvatljiva, rezervirana samo za odudarajuće likove poput Faith ili za monstruozne likove, za vampire poput Angela i Spikea te vampirice poput Drusille i Darle. (Diehl, 2004: 12) Na taj je način transgresivna seksualnost kodirana kao opasna (Grdešić, 2020: 150), ne samo preko vampira, već i preko ljudskih likova koji u određenim trenucima serije svojim ponašanjem odudaraju od prihvatljivog dominantnog morala.

6.2.3 ZAŠTO SE BUFFY ZALJUBILA U VAMPIRA

Jedan od televizijskih žanrova s kojima TV-serija *Buffy – ubojica vampira* graniči je i sapunica. *Buffy* „kombinira žanrove horora i fantazije, gotičkog romana, tinejdžerskih drama, sapunica i epskih avantura.“ (Kellner, 2004: 2) Kreator serije, Joss Whedon, *fan* je sapunica, opisavši *Buffynu* spin-off seriju *Angel* kao „manje sapunicu“ od *Buffy*, time komentirajući da je *Buffy* barem malo sapunica. (Da Ros, 2004: 2) Giada da Ros, talijanska novinarka i televizijska kritičarka, u svome radu *When, where, and how much is Buffy a soap opera?* definira karakteristike sapunica koje se mogu pronaći i u *Buffy*. Jedan od ključnih elemenata sapunica koji je prisutan i u *Buffy* je duga priča koja se prati kroz cijelu sezonu serije. Takve priče nisu sinonimi za sapunice, ali ono što je specifično za sapunice je veći naglasak na likovima i njihovim problemima nego na samoj radnji serije. *Buffy* se posebno ističe i čudovištima koja su metafore za stvarne probleme mladih. Te metafore proizlaze iz likova i njihovih problema, poput romantičnih veza, samopouzdanja, sukoba s društvom, starenja, seksualnog identiteta, odnosa s roditeljima, s autoritetima, itd. Stavljajući naglasak upravo na te probleme, *Buffy* posjeduje karakteristike sapunica. (Da Ros, 2004: 3)

Talijanski televizijski autor Paolo Taggi objašnjava da su sapunice izgrađene na nizu nevidljivih propusta, tj. likovi ne jedu, ne tuširaju se, ne spavaju, nego samo rade simbolične geste – važne su samo riječi. (Taggi, 1997. navedeno u Da Ros, 2004: 4) Ovakav se opis na prvi pogled ne odnosi na *Buffy* jer likovi rade sve spomenuto, a konstantna akcija serije prikazana kroz borbe i dalje odmiče *Buffy* od sapunica. Međutim, u podrobnijoj analizi načina na koji se *Buffy* bori može se primijeniti fraza „simbolične geste.“ Stil borbe u *Buffy* režiran je oko dijaloga koji likovi izgovaraju prema čemu su borbe simbolične geste, a dijalog pravi temelj radnje. Ono što pokreće naraciju nije akcija nego dijalog, akcija je trenutak čekanja,

trenutak prije pravog emocionalnog vrhunca. Tim naglaskom na emocionalni faktor serije *Buffy* je iznimno blizu sapunicama, što dodatno potvrđuje i John Medlen, redatelj Buffynih akrobacija, objašnjavajući da su Buffyni pokreti uvjetovani fazama njezinog života, (Da Ros, 2004: 3) te producenti serije Jane Espenson i Tracey Forbes koji objašnjavaju da konstrukcija epizode počinje od emocionalne priče likova, od tematike koje se žele dotaknuti u toj epizodi i metafora koje žele koristiti. Iako je emocionalni život važan dio većine fikcije, ono što čini sapunice sapunicama je jači naglasak tog aspekta serije, nešto što je dio *Buffy* od samog početka do njezinog kraja. (Da Ros, 2004: 7-8) U popularnoj kulturi sve se vrti oko emocionalne snage *showa* i gledatelji pronalaze sebe u emocionalnoj snazi priča koje sapunice pričaju. (Labaš i Mihovilović, 2011: 103)

Jedan od najupečatljivijih aspekata sapunica su ljubavne veze. Shelly Moore objašnjava da „*Daytime* zna kako par spojiti, rastaviti te početi skroz ispočetka i prolaziti sve ponovno – i da još uvijek gledate.“ (Moore, 1990. navedeno u Da Ros, 2004: 13) Sapunice, kao i drugi „ženski žanrovi“, u prvi plan stavljaju privatnu sferu uz koju se veže obitelj i dom, ljubav i brak, prijateljstvo i zajednica. (Grdešić, 2020: 106) Sapunice se lako mogu sumirati na temelju svojih ljubavnih parova, a tako i *Buffy*: Buffy-Angel, Xander-Cordelia, Willow-Oz, Buffy-Spike, Xander-Any, Willow-Tara, itd. Naglasak na ljubavnom životu glavnih likova postavljen je već u prvoj epizodi serije gdje u drugom susretu s Willow Buffy razgovara o dečkima. (*Welcome to the Hellmouth*, 1997.) Svaka sapunica ima i svoj „superpar“ koji pokušava biti zajedno unatoč svemu, a u kontekstu *Buffy* se to odnosi na Buffy i Angela. Čak i kada Angel napusti seriju, unatoč svim drugim Buffynim vezama, Angel ostaje njezina prava ljubav. Njihov odnos najveći je izvor melodrame u seriji, pogotovo u prve tri sezone, gdje je i većina glavne priče u drugoj sezoni posljedica Buffyne i Angelove veze te seksualnog odnosa gdje Angel izgubi dušu i postane zlikovac u ostatku sezone. (Da Ros, 2004: 14)

Angela McRobbie, britanska feministica i teoretičarka kulturalnih studija, u svome eseju *Postfeminizam i popularna kultura* objašnjava da su glavne heroine u serijama poput *Seks i grad* i *Ally McBeal* oslobođene i uživaju u vlastitoj seksualnosti, ali ono što konstantno traže je onaj jedan muškarac zbog kojeg će sve vrijediti. (McRobbie, 2007: 262) Buffy također spada u tu kategoriju. Kao mlada žena iz obitelji srednje klase u Americi 90-tih godina, te pogotovo kao Ubojica vampira, Buffy posjeduje vlastitu moć i nitko ju ne može kontrolirati. Međutim, emocionalni fokus serije nije na njezinoj borbi protiv zla već na njezinom ljubavnom životu – onome za što se konstantno bori jer joj njezina sudbina to oduzima. Melodrama je ključni resurs u seriji koja se bavi intimnošću i seksualnim odnosima. Melodrama u *Buffy* karakterizira one odnose između likova koji su blokirani njihovim

razlikama, npr. melodrama je korištena kako bi se serija mogla bolje baviti žudnjom u Buffy/Angel odnosu koji je prožet dihotomijama poput živa/mrtav, ubojica vampira/vampir, mlada/star, itd. (Richards, 2010: 122)

BUFFY: Spojevi su ono što normalne djevojku imaju. Želiš znati o čemu ja razmišljam? Taktike zasjede. Odsijecanje glave. To nisu stvari od kojih su napravljeni snovi.

Buffy – ubojica vampira, „Halloween“ (2x7)

Postavlja se pitanje kako Ubojica vampira koja provodi svoje vrijeme u noći u napuštenim zgradama i grobljima, boreći se protiv vampira, može imati „društveni život“? Konzistentno s Buffynim otporom prema svojoj sudbini kao Ubojice vampira te prema dominantnom diskursu koji nameće ljubav kao jedini put ostvarenja za mlade djevojke, Buffy pokušava pronaći dečka kako bi mogla biti „normalna“: „Skoro se osjećam kao djevojka“, Buffy izjavljuje kada pleše s dečkom u epizodi *Never Kill a Boy on the First Date* (1997.). Međutim, Buffyn problem nalazi se u činjenici da ne može imati odnos s „normalnim“ muškarcem jer će ga njezin život dovesti u opasnost. Prema tome, paradoksalni odgovor da ono što se može shvatiti kao „normalno“ u kontekstu Buffynog života je muškarac koji pripada istoj sferi života kao ona. (Richards, 2010: 129)

U svome eseju *'I Only Have Eyes For You': A Disobedient Reading of the Buffy/Angel Romance in Whedon's Buffy the Vampire Slayer*, Rachel Melnyk navodi Buffy i Angela kao primjer ljubavnog para označenog lošom srećom, opisanog kao „klasično romantični“ te „romantični ideal“. Angel, vampir s dušom star 240 godina ideal je byronskog heroja – misteriozan muškarac, mračan, zgodan, rezerviran, svjestan sudbine svojeg postojanja i opterećen krivnjom. Buffy kao Ubojica vampira, razdvojena između svoje sudbine i normalnog života, savršena je gotička heroína: „mlada, nevina djevojka, odvedena na pogrešni put svojom ljubavlju za misterioznog, mračnog starijeg muškarca.“ (Melnyk, 2015: 2) Zbog činjenica da će Angel izgubiti dušu ako ikada doživi trenutak istinske sreće s Buffy, što se i događa u drugoj sezoni nakon čega Angel postaje najveća prijetnja u Buffynom životu, njih dvoje ne mogu biti zajedno jer su svjesni da njihova ljubav riskira sigurnost cijeloga svijeta. Takav su zaokret neki kritičari opisali kao onaj koji „nikada prije nije dosegnut u nijednoj drugoj televizijskoj drami.“ (Beagle, 2004. navedeno u Melnyk, 2015: 2) Melnyk objašnjava da je popularna kultura posebno korisno područje za čitanje tekstova u svrhu otkrivanja njihovih subverzivnih karakteristika. Feministička čitanja tekstova su posebno korisna za otkrivanje narativa o ženama i za žene. (Melnyk, 2015: 1-2) Feminističko

čitanje Buffy/Angel veze otkriva primjere zlostavljanja i kontrole koji nije odmah vidljiv ako se serija promatra kroz okvir patrijarhalnog ideala ljubavi. Epizoda *I Only Have Eyes for You* (1998.) iz druge sezone prikazuje Buffy u potrazi za „oprostom“ za Angelovo stanje, tj. Buffy krivi samu sebe što je spavala s Angelom i „dovela“ do toga da je postao zao.

WILLOW: Došla si, vidjela, odbila.

BUFFY: Misliš onog dečka? Nisam sada u raspoloženju za izlaženje.

WILLOW: Možda bi trebala biti.

BUFFY: Mislim da nisam spremna za to, Will.

WILLOW: Previše razmišljaš. Trebaš biti impulzivna.

BUFFY: Impulzivna? Sjećaš se mog bivšeg dečka, vampira? Spavala sam s njime, izgubio je dušu, i sada je moj dečko zauvijek nestao, a demon koji nosi njegovo lice ubija moje prijatelje.

Buffy – ubojica vampira, „I Only Have Eyes for You“ (2x19)

Osim što Buffy smatra da je kriva za Angelovo stanje, Willow ju potiče da traži novog dečka jer smatra da će tako pronaći olakšanje, sugerirajući da je najbolje rješenje za njezine probleme nova ljubavna veza, ponovno aludirajući na to da je ljubav jedini način ostvarenja za mlade žene.

U istoj epizodi radi se o učeniku Srednje škole Sunnydale, Jamesu Stanleyu, koji je 1955. ubio svoju profesoricu i ljubavnicu Grace Newman kada je pokušala prekinuti njihov odnos jer je smatrala da ne mogu biti zajedno i da on zaslužuje „normalan život“. James je nakon ubojstva počinio i samoubojstvo, te nastavio kao duh tjerati ljude u školi da ponovno proživljavaju njihove zadnje trenutke. Epizoda stvara poveznicu između Buffy i Jamesa, pogotovo nakon što James šalje Buffy vizije svoje prošlosti koje su dovele do njegovog kraja te konačno nakon što opsjeda Buffy na kraju epizode. Sve druge žrtve koje je James odabrao bili su muškarci, dok je Buffy jedina žena. Ona kasnije objašnjava da ju je James odabrao jer je „bila jedina osoba s kojom se mogao poistovjetiti“ u kontekstu veze Buffy i Angela. Buffy snažno reagira na Jamesov čin ubojstva, smatrajući da ne zaslužuje „oprost jer je u trenutku slijepe strasti uništio osobu koju je volio najviše na svijetu.“ Iz njezinih reakcija jasno je da njezina osuda Jamesa proizlazi iz njezine vlastite osude prema samoj sebi. (Melnyk, 2015: 4-5)

Poveznica između Buffy i Jamesa naglašava veliku dobnu razliku s njihovim starijim ljubavnicima. U trećoj sezoni Angel napušta Sunnydale objašnjavajući da Buffy s njime ne

može imati normalan život (*The Prom*, 1999.), isti razlog zbog kojeg Grace pokušava ostaviti Jamesa. Iako je veza Jamesa i Grace prikazana kao strastvena i puna ljubavi, ona predstavlja tabu vezu u kojoj je odnos moći nejednak. Slično tome, odnos Buffy i Angela može se smatrati „klasično romantičnim“ i čitati kao istinska ljubav, što i sama serija konstantno naglašava, no takav odnos zapravo predstavlja iskorištavanje moći. Iako su čitatelji pozvani razmotriti nejednakost James/Grace te Buffy/Angel veze, serija u konačnici obje veze predstavlja kao istinsku ljubav kroz svoj odabir slabog osvjetljenja, emocionalne glazbe i bliskih kadrova. Činjenica da su James i Buffy maloljetnici nije spomenuta, što stavlja poseban naglasak i drugačije značenje na Buffynu vezu gdje je Angel star 240, a ona 17 godina. (Melnyk, 2015: 4) „Angelova dob postavlja upitnik na njegove motivacije u stvaranju odnosa s Buffy; (...) on je istovremeno *Prince Charming* koji zadovaljava fantazije mladih djevojaka, zabranjeni predmet, ali i pohotni stariji muškarac.“ (Lowett, 2005. navedeno u Melnyk, 2015: 5)

GILES: Nažalost, on ne zna što hoće. To je problem, napada druge, postajući sve zbunjenijim, bjesnijim.

BUFFY: Znači, normalan tinejdžer. Samo mrtav.

Buffy – ubojica vampira, „I Only Have Eyes for You“ (2x19)

U opisu Jamesa kao duha, serija prikazuje Buffynu svijest o ranjivosti tinejdžera, a i činjenicu da je svjesna nejednakosti u svojoj vezi s Angelom. Angel je svjestan da je on odrasla osoba u vezi, prikazano njegovim očinskim ponašanjem, (Melnyk, 2015: 6) poput praćenja bez njezinog znanja kako bi ju zaštitio (*Angel*, 1997., *Pangs*, 1999.) do donošenja odluka za njezino dobro (*The Prom*, 1999.), gdje kraj njihove veze naglašava nedostatak Buffyne samostalnosti u tom odnosu. (Diehl, 2004: 9) Ti primjeri Angelove kontrole objašnjeni su preko njegove snažne ljubavi – on mora raditi te stvari jer ne može prihvatiti činjenicu da bi joj se nešto loše moglo dogoditi. Romantiziranje kontrole predstavlja prikrivanje kategorija ljubavi i muške dominacije kombinacijom agresivnosti i ljubavi. Patrijarhalnim čitanjem njihovog odnosa, dominacija i kontrola muškarca u vezi definira se kao romantično i poželjno jer se predstavlja kao „čuvanje“ umjesto negiranje autonomije žene. (Melnyk, 2015: 6)

Usporedba Buffy i Jamesa stvara narativ gdje su motivacije tih dvaju likova predstavljene sličnima. James je svjestan da je Grace moćnija strana u njihovoj vezi te njegova nasilna reakcija prikazuje da je svjestan da je nemoćan te se može protumačiti kao pokušaj izjednačavanja ili preuzimanja moći. Stavljajući poveznicu između Buffy i Jamesa, serija izjednačava Jamesovo ubojstvo Grace s Buffynim spolnim odnosom s Angelom. Na taj način

ženska seksualnost ponovno je prikazana kao opasna, kao nešto što može nanijeti štetu, pa čak i ubiti, a u Buffynom slučaju „uništiti“ muškarca, lišiti ga njegove ljudskosti i pretvoriti u čudovište. To je primjer koji nastavlja niz patrijarhalnoga straha od ženske seksualnosti – ponovno pričanje priče o Adamu i Evi – gdje žena i njezino tijelo „uništavaju“ muškarca i imaju potencijal „uništiti cijeli svijet.“ Buffy je prikazana kao ona koja potiče na seks u vezi s Angelom, umjesto kao jedna od dvoje voljnih članova odnosa. Krivnja ne dolazi samo iz njezinog unutarnjeg stanja već i osudom drugih likova: (Melnik, 2015: 7-8)

BUFFY: Sigurno sam te razočarala.

GILES: Nisi.

BUFFY: Ali sve je ovo moja krivica.

GILES: Želiš li da mašem prstom i kažem ti da si se ponašala nepromišljeno? Jesi, i mogu. Ali znam da si ga voljela, i on je dokazao više nego jednom da te volio. Nisi mogla znati što će se dogoditi.

Buffy – ubojica vampira, „Innocence“ (2x14)

Postavlja se pitanje za što je Buffy zapravo kriva? Jer, u ranijoj je epizodi prikazano da nije bila nepromišljena, već je razmišljala i razgovarala o svojoj namjeri da želi spavati s Angelom. (*Surprise*, 1998.) Okrivljavanje Buffy za Angelovu promjenu i za traumu koju proživljava reprodukcija je patrijarhalnih stavova prema kojima je jedini način da žena zadrži svoj integritet, odbijanje seksualnosti. Angelova (ne)odgovornost – pogotovo kao starije osobe u odnosu – nije spomenuta, nego je on prikazan kao žrtva, onaj kojemu je ljudskost oduzeta, a kada mu se duša i vrati (*Becoming, Part 2*, 1998.), Angel je odriješen krivice. Pitanje krivice dobiva svoj „odgovor“ u *I Only Have Eyes for You* (1998.) nakon što Grace (u tijelu Angela) sprječava Jamesa (u tijelu Buffy) da se ubije te mu oprašta.

GRACE/ANGEL: Nemoj to raditi.

JAMES/BUFFY: Ali ubio sam te!

GRACE/ANGEL: To je bilo slučajno. Nisi ti kriv.

JAMES/BUFFY: To je moja krivica! Kako sam mogao —

GRACE/ANGEL: Ja bih se trebala ispričati, James. Mislio si da sam te prestala voljeti, ali nikad nisam. Voljela sam te do kraja.

Buffy – ubojica vampira, „I Only Have Eyes for You“ (2x19)

Osvjetljenje, glazba, te na kraju poljubac između Buffy i Angela prikazuje ovo kao strastvenu i romantičnu scenu, kao izjavu o ljubavi između Buffy i Angela. Međutim, ovaj dijalog prikazuje Grace kao onu koja je kriva za vlastito ubojstvo, onu koja preuzima odgovornost za njegova djela. Grace je „kriva“ što je Jamesa nagnala da pomisli da ga je „prestala voljeti“, opravdavajući njegov ekstreman čin ubojstva i samoubojstva u ime ljubavi. Na taj je način Buffyna „krivica“ za odnos s Angelom još jasnije prikazana. Serija ne pokazuje da je Grace odgovorna za nejednakost u njihovom odnosu zbog činjenice da je mnogo starija. Jasno je prikazano da se James u tom odnosu osjeća nemoćno, govoreći da „ne razgovara s njime kao da je neko glupo dijete.“ Prema tome, Grace *jest* dijelom kriva za ono što je James napravio, ali ne iz pozicije s koje serija to prikazuje – epizoda ju krivi što ga je „prestala voljeti“, a ne zato što ga je kao starija osoba iskoristila. Slično tome, epizoda krivi Jamesa zato što je emocionalno nestabilan, a ne zato što je ubio Grace. (Melnyk, 2015: 10)

Buffy, baš poput Jamesa, pokušava izjednačiti nejednakost koja postoji u odnosu s Angelom. Konstantno naglašava da je s mnogo starijim muškarcem i da mora sebe izmijeniti kako bi mu odgovarala, primjerice u epizodi *Halloween* kada se oblači u ženu iz 18. stoljeća kako bi bila poput „djevojaka koje je volio kada je bio njezinih godina.“ (*Halloween*, 1997.) U epizodi *Surprise* (1998.), Buffy govori Willow da je u određenom trenutku veze „seks neizbježan,“ upućujući na njezin osjećaj pritiska da postane intimna s Angelom. Daljnje promišljanje o Buffynom komentaru postavlja pitanje odakle taj pritisak dolazi, ako ne od Angela? Najvjerojatnije objašnjenje je da dolazi od samog narativa o ljubavi koji uči da je seks jedina vrsta ostvarenja moći unutar ljubavnog odnosa, (Melnyk, 2015: 11) tj. da su mlade djevojke sklone prilagoditi se dominantnoj kulturnoj predodžbi ženske seksualne privlačnosti kao jedinog puta do uspjeha. (Grdešić, 2013: 256) U skladu s dominantnim narativom o ljubavi, Buffy se trudi postati „dobar seksualni objekt“ te bi zbog toga mogla biti primorana spavati s Angelom, „jer patrijarhalni narativ ljubavi ženama oduzima autonomiju i moć.“ (Melnyk, 2015: 11-12)

Svaki Buffyn uspjeh kao „superheroine“ nije skoro nikada u potpunosti njezin jer joj životom dominiraju muškarci koji joj ili izdaju zapovjedi ili je s njima u ljubavnoj vezi, te se njezini uspjesi ne mogu promatrati odvojeno od njih. U usporedbi s mnogim muškim herojima popularne kulture poput James Bonda, Supermana ili Batmana koji pronalaze ženu koja će im biti istinski partner, žene ratnice poput Buffy ili Xene često razotkrivaju svoje partnere kao neprijatelje te su prisiljene boriti se s njima. Iako Buffy nije u konvencionalnom odnosu s Angelom, Rileyem ili Spikeom, jer njezina moć izaziva postojeće strukture, ona nikada nije u potpunosti samostalna. (Magoulick, 2006: 740) Kao što Lorna Jowett objašnjava, narativi

„heteroseksualne ljubavi i seksa mogu biti mjesta istovremenog prihvatanja i otpora patrijarhalnih struktura.“ (Jowett, 2005. navedeno u Melnyk, 2015: 12) Svojim tretiranjem Buffyne seksualnosti, *Buffy* otkriva da je, poput kulture koju predstavlja, sukobljena oko seksa, a posebice oko adolescentne ženske strasti. (Melnyk, 2015: 9) Međutim, važno je spomenuti da je u zadnjoj sezoni pitanje Buffynih ljubavnih odnosa stavljeno sa strane kako bi pitanje oslobađanja ženske moći bilo u središtu. Time što je u zadnjoj sezoni predstavila žensku moć na nov način, serija *Buffy* se tek na samom kraju pokušala odmaknuti od romantike kao ključa ženskog ispunjena. (Diehl, 2004: 12)

6.2.4 GRANICE BUFFYNOG FEMINIZMA

Gotovo da se danas može govoriti i o novom podžanru televizijskih serija čije su junakinje agresivne ratnice koje ne prežu od nasilja kako bi uspostavila pravdu i red, a među kojima se nalazi i Buffy. Kao glavna junakinja serije, Buffy je „sposobna riješiti konfliktne situacije, ironična je, lukava, ne podržava patrijarhat, graciozna je, sklona nenasilju, radi na izgradnji zajednice, a za partnera izabrala je brižnog muškarca, što su neke od novih odlika koje Buffy unosi u tradiciju televizijskih junakinja.“ (Early, 2001. navedeno u Sever Globan i Pavić, 2016: 141) U Buffy se odražavaju postfeminističke ideje devedesetih godina 20. stoljeća kada je postalo važnije biti „jaka žena“ nego „feministica“, kada se feministička borba za ravnopravnost među spolovima prestala gledati samo u okviru deklarativnog pristanka uz feminističku ideologiju i verbalnost zagovaranje feminizma, već pravi feminizma znači „biti snažna žena“, preuzeti na sebe do tada tradicionalno muške odlike fizičke snage, hrabrosti, neovisnosti, upornosti, samosvijesti i racionalnog logičkog zaključivanja, pa se ženski identitet shvaća kao mnogostruk i složen. (Sever Globan i Pavić, 2016: 142)

Mary Magoulick, američka teoretičarka popularne kulture, u svome radu *Frustrating Female Heroism: Mixed Messages in Xena, Nikita, and Buffy* govori da je *Buffy – ubojica vampira* nastala kao odgovor na nezadovoljstvo ženske publike nedostatkom ženskih heroina na televiziji, ali da nove heroine nisu ništa manje seksualizirane niti su stvorile nekakve nove ideje o tome što znači biti heroj kao žena, već su prenijeli tradicionalne uloge muških akcijskih heroja na žene. Te „snažne žene“ 1990-ih privukle su veliku pozornost te su hvaljene za svoju snagu i samostalnost kao primjer novih modela ženskih heroina, (Magoulick, 2006: 731) no upravo tu se mogu i pronaći ograničenja *Buffynog* feminizma.

U skladu sa suvremenom ženskom kulturom, Buffyna snaga nije negacija njezine izražene ženskosti. Ona je snažna i uvijek puna sarkazma, a odjevne kombinacije su joj uvijek besprijeorne te je ona ultimativna *femme*, nikad ne izazivajući osjetljive definicije fizičke ženskosti. *Girl power* predstavljena u Buffy često je prikazana u medijima kao istinski feminizam, iako je zapravo način zaobilaznja kompleksnosti feminizma. Žensko osnaženje pretvoreno je u robu preko proizvoda koji služe kao reklama za seriju ili uputa kako imati vitko tijelo kakvo ima Sarah Michelle Gellar. (Fudge, 1999.) Nove junakinje poput Buffy su, prema tome, i komercijalna roba. (Sever Globan i Pavić, 2016: 147)

Zaključujemo kako se TV-serija *Buffy* nalazi na razmeđu popularnofeminističke „girl power“ pozicije te stvarnog feminizma, strukture koja je, kako Joss Whedon navodi, namjerna: „ako mogu učiniti da tinejdžerski dječaci prihvate djevojku koja preuzima kontrolu nad situacijom bez da znaju što se zapravo događa, to je bolje nego ih pokušati uvjeriti o feminizmu.“ (Whedon, 1998. navedeno u Fudge, 1999.) Buffyna pretjerana ženskost snižava njezin feministički potencijal jer i sama serija nikada ne dopušta da gledatelji zaborave da je u glavnoj ulozi žena – cijeli koncept serije temelji se na tome da je „iznenađujuće“ da se u Buffynoj ulozi nalaza plavuša sitnije tjelesne građe. Bolji feministički uzor možda bi bila Willow, pametna vještica i ekspert za računala koja svu svoju moć stječe samostalno, ali onda serija možda nikada ne bi bila uspješna jer ne smije biti zaboravljeno da se *Buffy*, u konačnici, temelji na komercijalnom uspjehu koji jedino može postići komercijalnom definicijom ženskosti i seksualnosti. (Fudge, 1999.) Čini se da je, prema tome, „ženama dopušteno biti opasnima samo ako su istovremeno seksi i lijepe, vjerojatno zbog toga da bi ih se učinilo manje prijetećima i prihvatljivijima. (Sever Globan i Pavić, 2016: 147)

Također je važno primijetiti izokretanje uobičajene spektakularizacije ženskog tijela u *Buffy*, jer je sama Buffy manje seksualizirana unutar serije od Angela koji je prikazan s upadljivijim i erotiziranim tijelom. To je još jedan od pokazatelja novosti u odnosu na tradicionalni način prikazivanja rodnih uloga jer su nove akcijske junakinje poput Buffy osmišljene za žensku publiku, zbog čega dolazi do većeg izražaja seksipilnosti muških likova koji bi „mogli pogodovati novoj paradigmi ženskog voajerizma ili vizualnog uživanja u gledanju muškog lika.“ (Sever Globan i Pavić, 2016: 147) Prema tome, prikazi u *Buffy* nisu tako jednostrani kako se možda na prvu ruku čini. Kako je i u ovome radu demonstrirano, oni su kompleksni i kontradiktorni, (Vint, 2002: 4), te ženski likovi u seriji nisu samo fizički privlačni nego s vremenom stvaraju slojevitost i dubinu karaktera. (Sever Globan i Pavić, 2016: 147) Vizualni prikaz Buffy inzistira na njezinoj seksualnoj dimenziji, ali sam napisani tekst usredotočen je na prikazivanje njezine moći. Sherryl Vint, američka teoretičarka medijske kulture, u svome

eseju *'Killing us softly?' A feminist search for the 'Real' Buffy* postavlja pitanje negira li prikazivanje Buffyne seksualnosti feminističku dimenziju teksta te znači li to povratak patrijarhalnim stereotipima žena? (Vint, 2002: 4) Vint se poziva na Fiskea i njegove tezu da „program postaje tekst u trenutku čitanja“ (Fiske, 1987: 14) zagovarajući da čitanje Buffy kao seksualnog objekta ne umanjuje čitanje Buffy kao transgresivne žene ratnice. (Vint, 2002: 4) Buffy kao lik posjeduje možda više zajedničkog s heroinama poput Sare Connor iz *Terminatora* (1984.) ili Ripley iz *Aliena* (1979.) nego sa svojom suvremenicom Xenom. Objašnjenje toga je da televizijske serije često stvaraju svoje heroine kao seksualne objekte unutar i izvan serije, dok *Buffy* ne posjeduje tu razinu unutar serije: Buffy kao lik nije pretjerano seksualizirana, što je pomak od drugih popularnih žena ratnica poput Xene ili *Wonder Woman*, te sama serija stvara područje u kojemu je ženska moć shvaćena ozbiljno, (Vint, 2002: 5), gdje vampiri, unatoč simboličkim seksualnim predatora, poštuju Buffynu poziciju kao Ubojice vampira te ju promatraju sa strahom. (Fudge, 1999.)

Taj je konflikt ključan za prikaz Buffynog lika jer ona time pokazuje da je više od seksualnog objekta i da ne mora negirati vlastitu privlačnost tijekom demonstracija svoje moći. (Vint, 2002: 2) Televizijski tekstovi poput *Buffy – ubojice vampira* potkopavaju binarnu opoziciju između ženskosti i feminizma: „postfeministički trenutak također je i popularno feministički trenutak. On se konstituira kroz televizijske programe koji predstavljaju pozitivan sadržaj za mlade žene, za one koje mogu uživati u feminističkim uspjesima svojih majki, ali više ne moraju postavljati ženskost i feminizam jedno protiv drugog.“ (Imre, 2009: 402) Upravo to izdvaja Buffy od drugih ženskih heroina, jer unatoč svojim kontradikcijama kao feministička heroina, Buffy je za svoje vrijeme nudila prikaz ženske heroine koja je mogla sve: biti lijepa i pametna, ali i spasiti svijet, sve kroz određenu dozu samosvijesti i ironije. (Fudge, 1999.)

BUFFY: Ovo su 90-te. 1990-te, zapravo, i mogu raditi oboje!

Buffy – ubojica vampira, „Never Kill a Boy on the First Date“ (1x5)

6.3. GDJE JE *BUFFY* U POPULARNOJ KULTURI 2020. GODINE?

Buffy – ubojica vampira je značajna kao serija koja je bila dio velikog zaokreta na televiziji, prijelaza s epizodičnog narativnog formata na serijski. *Buffy* je započela kao hibrid u tom kontekstu te su danas serije s dugotrajnim narativima postale standardom. *Buffy* nije izazvala reakcije samo u akademskom svijetu već i u televizijskom te je njezin utjecaj teško zapravo mjerljiv, ali upravo se *Buffy* može zahvaliti na današnjem superherojskom žanru televizijskih

serija, koje prate slične narative s glavnim zlikovcem svake sezone te ih karakterizira brzi dijalog i skupina glavnih likova koji surađuju zajedno. Neke od takvih serija su *Smallville*, *Green Arrow*, *The Flash*, *Agents of SHIELD*, itd. Autori serija poput *Lost*, *Dr Who* te *Veronica Mars* isticali su *Buffy* kao seriju koja je i na njih snažno utjecala. (Martin, 2017.)

Buffyn utjecaj na samu televiziju je opipljiv, ali postavlja se pitanje gdje se *Buffy*, kao serija s kraja prošloga stoljeća koja se još uvijek često spominje kao primjer feminističke serije, nalazi u usporedbi s nekim suvremenijim televizijskim heroinama? Televizijske serije 1990-ih se danas iz feminističke perspektive promatraju kao problematičnije nego tada, ali otvorile su put za mnoge druge serije sa ženama u glavnim ulogama. (Paige, 2020.) Prije *Buffy*, većina serija s glavnim ženskim ulogama bile su humoristične serije, a nakon *Buffy*, *Xene* i *X-Files-a* uslijedio je niz dramskih serija sa „ženama ratnicama“ u glavnim ulogama, poput *Veronica Mars*, *Homeland*, *Orphan Black*, *Jessica Jones*, *Supergirl*, *Batwoman*, itd. (Martin, 2017.) Mnoge su od tih junakinja pozdravljene kao dugo očekivano osvježenje u popularnoj kulturi, koje na nove načine definiraju što znači biti žena, no postavljaju pitanje „znači li to što žene koriste fizičku silu ravnopravno s muškarcima i što su emotivno neosjetljivije nužno i rodnu ravnopravnost? Mogu li one biti ravnopravne svojim muškim pandanima, a da ne preuzmu sve njihove karakteristike, poput agresivnosti, korištenja oružja, osvetoljubivosti i borbe za moć? Hoće li se žene nužno emancipirati time što će tek preslikati stereotipne muške obrasce ponašanja, zatomiujući svoju žensku stranu?“ (Sever Globan i Pavić, 2016: 148)

Možda je u kontekstu žanra fantastičnih žena ratnica kojemu bi i *Buffy* pripadala najbolji suvremeni nastavak bila *Jessica Jones* iz 2015. godine. *Jessica Jones* hvaljena je za ozbiljan pristup temama poput seksualnosti, silovanja i PTSP-a. (Williams, 2018.) *Jessica Jones* je na mnoge načine slična *Buffy*, riječ je o sarkastičnoj glavnoj protagonistici i ljudima koji joj pomažu u borbi protiv zla. Kao primarni odnos u seriji postavljano je prijateljstvo između dvije žene, Jessice Jones i njezine najbolje prijateljice Trish Walker. Obje imaju svoje ljubavnike, no ljubavni zapleti su sporedna priča. Primarna je priča serije njihov napor u zaustavljanju osobe koje su im prijetnja u životu, a u prvoj sezoni je to Kilgrave, muškarac koji može kontrolirati umove drugih ljudi, koji je Jessicu držao godinu dana kao zatvorenicu, silujući ju u zabludi da imaju stvarni odnos. Nakon Kilgravea Jessica pati od PTSP-a te je ključ njezinog lika suočavati se s vlastitim životom umjesto tražiti partnera. Na početku serije, Jessica je privatni detektiv te kao što se od heroja i očekuje, Jessica spašava ljude koji ju trebaju, poput Hope Schlottman, nove žrtva Kilgravea, pa i one koji to možda ne zaslužuju, poput Jeri Hogarth koja je pokušala iskoristiti Kilgravea za svoju korist. *Jessica Jones* pridobila je svoje „feminističke“ karakteristike upravo putem sukoba s Kilgraveom, koji se

može shvatiti kao „oličenje patrijarhata“, muškarca koji „uzima sve što želi, pa i seks od bilo koje žene za kojom žudi.“ (Hogan, 2015.)

Jessica se smatra „snažnim ženskim likom“ poput i Buffy. (Gallaway, 2018.) Definicija „snažnog ženskog lika“ u „progresivnim“ serijama smatra da takav lik mora biti sve što stereotipna žena nije: fizički snažna, emocionalno zatvorena te predstavljena publici kao tradicionalno privlačna, tj. takav je lik izokretanje uloge muškog heroja. (Moy, 2016: 2) U toj se definiciji mogu pronaći razlike između Buffy i Jessice: Buffy je fizički snažna, no ta snaga tek kasnije u seriji postaje ključni dio narativa, dok je inače prikazana kao „*girlie-girl*“ koja prihvaća svoju rodnu ulogu na hiper-svjestan način kako bi bila prihvatljiva i prepoznatljiva gledateljima, čak iako se njezino djelovanje može promatrati kao „feminističko“. Za *Buffy* je ključno da pokušava „destabilizirati binarnosti kroz ambivalenciju i dvosmislenost te kroz različita križanja hibridnosti,“ tj. Buffy prihvaća svoje rodne uloge čak i dok ih pokušava odbaciti. (Lorna Jowett, 2005. navedeno u Moy, 2016: 3)

Jessica, međutim, nije „*girlie*“ poput Buffy, ona je gruba, ima tamno crnu kosu, nosi crnu kožnu jaknu te previše konzumira alkohol. Ona je također fizički snažna, ali *Jessica Jones* ne posjeduje dimenziju koja seksualizira glavne junakinje poput *Buffy*, ni unutar ni izvan serije. Kostimografkinja serije Elizabeth Vastola navodi da se „žene u seriji oblače kako bi za sebe oblačile. Ne oblače se za članove suprotnog spola. Ne oblače se za muški pogled ni za bilo kakav pogled. Oblače se za ono što jesu, kao način izražavanja kako se osjećaju u vezi sebe.“ (Gallaway, 2018.) *Jessica Jones* se mnogo otvorenije dotiče tema koje zanimaju treći val feminizma, pa možda tako i lakše stječe titulu „feminističke serije“, pa i preko činjenica da je seriju osmislila žena, Melissa Rosenberg, a u drugoj sezoni su redateljice svih epizoda bile žene, prema čemu se *Jessica Jones* ne bavi se samo temama koje se tiču žena nego i daje glas ženama kako bi te priče mogle biti ispričane. (Gallaway, 2018.)

Jessica će lakše dobiti titulu feminističke heroine nego Buffy, ali mnogi kritičari također propitkuju feminizam *Jessice Jones*, jednako kao što su mnogi propitali i feminizam *Buffy*. (Bastién, 2016., McArdle, 2015.) Možda je ključ ovdje ponovno se vratiti na Fiskea i na njegovu tvrdnju da značenje nastaje u procesu čitanja. *Buffy* i *Jessica Jones* obje posjeduje mnoštvo značenja, kao što feminizam posjeduje mnoštvo značenja, prema čemu „istinska“ feministička serija ne može ni postojati. Samo osnaživanje glavnih heroina u ovakvim serijama neće ih automatski učiniti feminističkim serijama, nego je potrebno promotriti narativ i likove kroz koji one prolaze. (Moy, 2016: 13) „Držimo da je put rodne ravnopravnosti ipak i u njegovanju različitosti i vlastitih specifičnosti, a ne tek u pukom preslikavanju onih koji imaju moć i fizičku snagu. To znači da je i dalje potrebno u medijima

prikazivati žene u različitim ulogama i s različitim karakteristikama, a idealna televizijska junakinja bila bi ona koja neće do cilja dolaziti koristeći svoje razgolićeno tijelo, biti u represivnim partnerskim vezama i šutljivo trpjeti brutalan svijet koji je okružuje. Nasuprot tome, ona treba graditi i potvrđivati svijet bez toliko nasilja, baš kao što bi to trebali činiti i njezini muški pandani.“ (Sever Globan i Pavić, 2016: 148)

I *Buffy* i *Jessica Jones* obje su nastale u vremenu popularnog feminizma i postfeminizma i nepošteno je osuditi seriju kao jedno i drugo i sasvim zanemariti i njihov feministički dio. U *Jessici Jones*, kao seriji koja je nastala skoro 20 godina kasnije, mogu se vidjeti određene razlike u usporedbi s *Buffy*, ali je *Buffy*, unatoč problematičnim karakteristikama koje posjeduje (što ne znači da *Jessica Jones* nema svoje problematične aspekte), zapamćena kao feministička serija. Možda je najvažnije promotriti kontekst u kojemu je serija nastala i dojam koji je ostavila na gledatelja, jer će svaki gledatelj ili gledateljica, u konačnici, u trenutku „čitanja“ morati sami odlučiti smatraju li je li serija feministička ili ne. Za obje serije je također ključno spomenuti da na određene načine izazivaju status quo, što australska teoretičarka kulturalnih studija Meaghan Morris smatra dovoljnom „minimalnom“ karakteristikom feminizma: „Feminizam jest minimalno pokret nezadovoljstva 'svakodnevnim' i zadržljivim definicijama svakodnevnog kao 'načina na koji stvari stoje.“ (Morris, 2006. navedeno u Grdešić, 2013: 34)

7. ZAKLJUČAK

BUFFY: Spasili smo svijet. Ja kažem da se odemo zabaviti! Mislim, sva sam se uljepšala.

Buffy – ubojica vampira, „Prophecy Girl“ (1x12)

Popularna kultura mjesto je borbe za proizvodnju značenja. Zbog svoje je složene strukture televizijska serija *Buffy – ubojica vampira* snažno odjeknula ne samo u TV svijetu već i u akademskom koji se sa zanimanjem bavio fenomenima serijala i ponudio mnoštvo analiza i interpretacija. Na temeljno pitanje postavljeno u ovome radu - je li *Buffy* feministički, popularnofeministički ili postfeministički tekst, teško je dati jednoznačan odgovor. Neosporivo je da je *Buffy* nastala kao feministička opozicija žanru horora u kojemu arhetipska plavuša bude ubijena na početku filma. Međutim, kao i svaka fikcija, *Buffy* je odraz svoje publike i vremena u kojem je nastala. Ona je dio *girl power* trenda u popularnoj kulturi devedesetih godina 20. stoljeća, ideje koja se zalaže za osnaživanje pozicije žena u društvu na mnogobrojnim aspektima, ali to nije postavljeno u opoziciju s pretjeranom ženskošću. Činjenica da je značajan fokus serije na Buffynom ljubavnom životu i na njezinoj želji da bude više „normalna“, a manje žena ratnica, što dovodi do mnogih problematičnih čitanja serije, stavlja glavnu junakinju bliže popularnofeminističkoj definiciji ženskog lika. Zaključiti da je serija feministički tekst ne bi bilo u potpunosti točno jer su interpretacije serije različite i često kontradiktorne te se određeni aspekti mogu promatrati kao opozicija dominantnoj ideologiji. Zaključiti da je pak riječ o postfeminističkome tekst ne bi bilo pošteno jer je serija ipak na svoj ironičan način svjesna pozicije i opozicije koju Buffy kao sitna ženskasta plavokosa žena ratnica predstavlja.

Prema tome, možda je najbolje *Buffy - ubojicu vampira* shvatiti kao popularnofeministički tekst koji je apsolutno prožet popularnom kulturom, u kojem je feminizam zabavan, i koji je preko svojeg autentičnog prikaza vremena u kojem je nastao možda jedan od najboljih autentičnih proizvoda svoga vremena. Moguće je vidjeti i određeni pomak u seriji, gdje je prva sezona bila prvenstveno usredotočena na Buffyn ljubavni život i njezinu žudnju da bude „normalna“ djevojka, dok se zadnja sezona odmaknula od romantike kao ključne tematike i usredotočila na pitanje moći. Propitivala se pozicija u koju je u tom smislu stavljena Buffy kao žena i kako se ona može osloboditi pritiska dominantne ideologije i značenja koje joj se nameću. Kao što je popularna kultura u svojoj osnovi kontradiktorna i kao što su definicije feminizma često kontradiktorne, tako je i *Buffy – ubojica vampira* televizijska serija značajno obilježena kontradiktornošću.

8. LITERATURA

- 1) Anand, Tara, 2018. *A Brief Summary of the Third Wave of Feminism*,
<https://feminisminindia.com/2018/04/27/brief-summary-third-wave-of-feminism/>
(pristupljeno 19.6.2020)
- 2) Banet-Weiser, Sara, 2018. Postfeminism and Popular Feminism, *Feminist Media Histories*, 4 (2), str. 152-156,
<https://online.ucpress.edu/fmh/article/4/2/152/37089/Postfeminism-and-Popular-Feminism> (pristupljeno 29.6.2020)
- 3) Bastián, Angelica Jade, 2016. *Calling a show „feminist“ doesn't make it feminist*,
<https://theoutline.com/post/293/calling-a-tv-show-feminist-doesn-t-make-it-feminist?zd=2&zi=lzza7zha> (pristupljeno 20.8.2020)
- 4) Budgeon, Shelley, 2011. *The Contradictions of Successful Femininity: Third-Wave Feminism, Postfeminism and 'new' Femininities*, u Gill. R., Scharff C., *New Femininities*, Palgrave Macmillan, London, str. 279-292
https://link.springer.com/chapter/10.1057/9780230294523_19 (pristupljeno 29.6.2020)
- 5) Buttsworth, Sara, 2002. „Bite me“: Buffy and the penetration of the gendered warrior hero, *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 16 (2), str. 185-199,
<http://www.public.asu.edu/~kleong/staffpage/course/Buffy%20gendered%20hero.pdf>
(pristupljeno 10.7.2020)
- 6) Chandler, Holly, 2003. Slaying the Patriarchy: Transfusions of the Vampire Metaphor in BtVS, *Slayage*, 3 (1),
https://www.whedonstudies.tv/uploads/2/6/2/8/26288593/chandler_slayage_3.1.pdf
(pristupljeno 28.7.2020.)
- 7) Da Ros, Giada, 2004. When, Where and How Much is Buffy a Soap Opera?, *Slayage*, 4 (1/2), https://www.whedonstudies.tv/uploads/2/6/2/8/26288593/daros_slayage_4.1-2.pdf
(pristupljeno 10.8.2020.)
- 8) DeKnight, Steven S., 2002. *Dead Things*, *Buffy – ubojica vampira*, Mutant Enemy Productions
- 9) DeKnight, Steven S., 2002. *Seeing Red*, *Buffy – ubojica vampira*, Mutant Enemy Productions
- 10) Des Hotel, Rob i Batali, Dean, 1997. *Never Kill a Boy on First Date*, *Buffy – ubojica vampira*, Mutant Enemy Productions

- 11) Des Hotel, Rob i Batali, Dean, 1998. Phases, *Buffy – ubojica vampira*, Mutant Enemy Productions
- 12) Diehl, Laura, 2004. Why Drusilla's More Interesting Than Buffy, *Slayage*, *Slayage*, 4 (1/2), https://www.whedonstudies.tv/uploads/2/6/2/8/26288593/diehl_slayage_4.1-2.pdf (pristupljeno 7.8.2020.)
- 13) Duda, Dean, 2002. *Kulturalni studiji – ishodišta i problemi*, Zagreb, AGM
- 14) Early, Frances, 2002. Staking Her Claim: Buffy the Vampire Slayer as Transgressive Woman Warrior, *Slayage*, 2 (2), https://www.whedonstudies.tv/uploads/2/6/2/8/26288593/early_slayage_2.2.pdf (pristupljeno 11.7.2020)
- 15) Ellsworth, Carl, 1997. Halloween, *Buffy – ubojica vampira*, Mutant Enemy Productions
- 16) Espenson, Jane, 1999. Pangs, *Buffy – ubojica vampira*, Mutant Enemy Productions
- 17) Fiske, John, 2001. *Television culture*, Taylor & Francis e-Library
- 18) Fudge, Rachel, 1999. *The Buffy Effect: Or, a tale of marketing and cleavage*, <https://www.bitchmedia.org/article/buffy-effect> (pristupljeno 9.8.2020.)
- 19) Fury, David, 1999. Choices, *Buffy – ubojica vampira*, Mutant Enemy Productions
- 20) Fury, David, 1999. Helpless, *Buffy – ubojica vampira*, Mutant Enemy Productions
- 21) Gallaway, Lauren, 2018. *Is 'Jessica Jones' a Feminist Show?* <https://www.fandom.com/articles/is-jessica-jones-a-feminist-show> (pristupljeno 20.8.2020.)
- 22) Gill, Rosalind, 2007. Postfeminist media culture: Elements of sensibility, *European Journal of Cultural Studies*, 10 (2), str. 146-166, https://www.researchgate.net/publication/251319362_Postfeminist_media_culture_Elements_of_a_sensibility (pristupljeno 29.6.2020)
- 23) Gordon, Howard i Noxon, Marti, 1997. What's My Line, Part 1, *Buffy – ubojica vampira*, Mutant Enemy Productions
- 24) Grady, Constance, 2017. *Buffy the Vampire Slayer's feminism is still subversive, 20 years later*, <https://www.vox.com/culture/2017/3/10/14868588/buffy-the-vampire-slayer-feminism-20th-anniversary> (pristupljeno 13.7.2020)
- 25) Grdešić, Maša, 2013. *Cosmopolitika – kulturalni studiji, feminizam i ženski časopisi*, Zagreb, Disput
- 26) Grdešić, Maša, 2020. *Zamke pristojnosti – eseji o feminizmu i popularnoj kulturi*, Zagreb, Fraktura

- 27) Greenwalt, David, 1998. Faith, Hope & Trick, *Buffy – ubojica vampira*, Mutant Enemy Productions
- 28) Greenwalt, David, 1997. Angel, *Buffy – ubojica vampira*, Mutant Enemy Productions
- 29) Hammer, Rhonda i Kellner, Douglas, 2008. *Third Wave Feminism: Sexualities, and the adventures of the posts*, https://link.springer.com/chapter/10.1057/9780230621312_14 (pristupljeno 19.6.2020)
- 30) Hogan, Heather, 2015. „Jessica Jones“ Is An Awesomely, Aggressively Feminist Superhero Series, <https://www.autostraddle.com/jessica-jones-is-a-queer-feminist-mindfck-of-superhero-tv-318123/> (pristupljeno 22.8.2020)
- 31) Hollows, Joanne, 2000. *Feminism, femininity and popular culture*, Manchester and New York, Manchester University Press
- 32) Ileš, Tatjana, 2016. *Godine dobrih iluzija: uvod u šezdesete godine u hrvatskoj književnosti i (popularnoj) kulturi*, Osijek, Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Odjel za kulturologiju
- 33) Imre, Aniko, 2009. Gender and quality television, *Feminist Media Studies*, 9 (4), str. 391-407, <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14680770903232987> (pristupljeno 8.7.2020)
- 34) Jackson, Debra, 2016. Throwing Like a Slayer: A Phenomenology of Gender Hybridity and Female Resilience in Buffy the Vampire Slayer, *Slayage*, 14 (1), https://www.whedonstudies.tv/uploads/2/6/2/8/26288593/jackson_slayage_14.1.pdf (pristupljeno 5.8.2020.)
- 35) Jackson, Sue, 2020. „A very basic view of feminism“: feminist girls and meanings of (celebrity) feminism, <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14680777.2020.1762236> (pristupljeno 30.6.2020)
- 36) Kellner, Douglas, 2004. *Buffy the Vampire Slayer as Spectacular Allegory: A Diagnostic Critique*, <https://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/buffy.pdf> (pristupljeno 12.7.2020)
- 37) Kellner, Douglas, 2008. *Medijska kultura i trijumf spektakla u Europski glasnik, Godište XIII, br. 13.*, str. 261-279
- 38) King, Ty, 1997. Some Assembly Required, *Buffy – ubojica vampira*, Mutant Enemy Productions
- 39) King, Ty, 1998. Passion, *Buffy – ubojica vampira*, Mutant Enemy Productions

- 40) Labaš, Danijel i Mihovilović, Maja, 2011. *Masovni mediji i semiotika popularne kulture*, https://hrcaak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=112136 (pristupljeno 28.5.2020)
- 41) Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=19203> (pristupljeno 16.6.2020)
- 42) Magoullick, Mary, 2006. Frustrating Female Heroism: Mixed Messages in Xena, Nikita and Buffy, *The Journal of Popular Culture*, 39 (5), str. 729-755, <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1540-5931.2006.00326.x> (pristupljeno 9.8.2020)
- 43) Martin, Ian, 2017. *In which I ramble about Buffy the Vampire Slayer and pretend to know what I'm talking about*, <https://medium.com/@iannitram/in-which-i-ramble-about-buffy-the-vampire-slayer-and-pretend-to-know-what-im-talking-about-b038b666a176> (pristupljeno 18.8.2020)
- 44) McRobbie, Angela, 2007. Post-feminism and popular culture, *Feminist Media Studies*, 4 (3), str. 255-264, <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/1468077042000309937> (pristupljeno 12.8.2020)
- 45) Melnyk, Rachel A., 2015. „I Only Have Eyes For You“: A Disobedient Reading of the Buffy/Angel Romance in Whedon's Buffy the Vampire Slayer, *Watcher Junior*, 8 (2), https://www.whedonstudies.tv/uploads/2/6/2/8/26288593/melnyk_watcherjunior_8.2.pdf (pristupljeno 5.8.2020.)
- 46) Moy, Luke, 2016. „Are You Ready to be Strong?“ Buffy the Vampire Slayer as Transgressive to the Strong Female Character Stereotype, *Watcher Junior*, 9 (1), https://www.whedonstudies.tv/uploads/2/6/2/8/26288593/moy_watcherjunior_9.1.pdf (pristupljeno 5.8.2020.)
- 47) Noxon, Marti, 1997. What's My Line, Part 1, *Buffy – ubojica vampira*, Mutant Enemy Productions
- 48) Noxon, Marti, 1998. I Only Have Eyes for You, *Buffy – ubojica vampira*, Mutant Enemy Productions
- 49) Noxon, Marti, 1998. Surprise, *Buffy – ubojica vampira*, Mutant Enemy Productions
- 50) Noxon, Marti, 1999. Consequences, *Buffy – ubojica vampira*, Mutant Enemy Productions
- 51) Noxon, Marti, 1999. The Prom, *Buffy – ubojica vampira*, Mutant Enemy Productions
- 52) Noxon, Marti, 2000. Buffy vs Dracula, *Buffy – ubojica vampira*, Mutant Enemy Productions
- 53) Noxon, Marti, 2002. Wrecked, *Buffy – ubojica vampira*, Mutant Enemy Productions

- 54) Paige, Rachel, 2020. *24 Essential TV Shows For Every Pop Culture-Loving Feminist*, <https://www.refinery29.com/en-us/best-feminist-tv-shows#slide-2> (pristupljeno 18.8.2020)
- 55) Petrie, Douglas i Espenson, Jane, 2001. Checkpoint, *Buffy – ubojica vampira*, Mutant Enemy Productions
- 56) Petrie, Douglas, 1998. Revelations, *Buffy – ubojica vampira*, Mutant Enemy Productions
- 57) Petrie, Douglas, 1999. Bad Girls, *Buffy – ubojica vampira*, Mutant Enemy Productions
Buffy – ubojica vampira, Mutant Enemy Productions
- 58) Petrie, Douglas, 1999. Enemies, *Buffy – ubojica vampira*, Mutant Enemy Productions
- 59) Petrie, Douglas, 2000. This Year's Girl, *Buffy – ubojica vampira*, Mutant Enemy Productions
- 60) Potts, Annie, 2007. Review: Lorna Jowett: Sex and the Slayer: A Gender Studies Primer for the Buffy Fan, *Feminism & Psychology*, 17 (3), <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/09593535070170031106?icid=int.sj-abstract.similar-articles.3> (pristupljeno 17.7.2020)
- 61) Reger, Jo, 2015. *Feminism, First, Second and Third Waves*, <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1002/9781405165518.wbeosf036.pub2> (pristupljeno 20.6.2020)
- 62) Richards, Chris, 2010. What are we? Adolescence, sex and intimacy in Buffy the Vampire Slayer, *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 18 (1), str. 121-137, <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/1030431032000181030> (pristupljeno 22.7.2020)
- 63) Richardson, J. Michael i Rabb, J. Douglas, 2007. Buffy, Faith and Bad Faith: Choosing to be the Chosen One, *Slayage*, 6 (3), https://www.whedonstudies.tv/uploads/2/6/2/8/26288593/richardson_rabb_slayage_6.3.pdf (pristupljeno 16.7.2020)
- 64) Rosenberg, Melissa, 2015-2019. *Marvel's Jessica Jones*, Marvel Television, ABC Studios i Tall Girls Productions
- 65) Sever Globan, Irena i Pavić, Antonija, 2014. Zgodne i opasne: novi lik junakinje u sjevernoameričkim televizijskim serijama, *Medijske studije*, 7 (13), str. 136-151, https://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=246061 (pristupljeno 23.6.2020)
- 66) Sloan Brannon, Julie, 2007. „It's about power“: Buffy, Foucault, and the Quest for Self, *Slayage*, 6 (4),

- https://www.whedonstudies.tv/uploads/2/6/2/8/26288593/brannon_slayage_6.4.pdf
(pristupljeno 12.7.2020)
- 67) SocialistWorker, 2011. *The „SlutWalk“ Phenomenon: Women refuse to take the blame for rape*,
<https://socialistworker.co.uk/art/24401/The%20'SlutWalk'%20phenomenon:%20Women%20refuse%20to%20take%20the%20blame%20for%20rape> (pristupljeno 25.6.2020)
- 68) Suisted, Sara, 2005. Breaking Conventions to Build the Buffyverse, *Watcher Junior*, 1 (1),
https://www.whedonstudies.tv/uploads/2/6/2/8/26288593/suisted_wj_1.1.pdf (pristupljeno 4.8.2020)
- 69) Turner, Amanda, 2009. „Because it's wrong“ Limitations of Female Empowerment in Buffy the Vampire Slayer, *Watcher Junior*, 4 (1),
<https://www.whedonstudies.tv/uploads/2/6/2/8/26288593/turner-final-4-2.pdf>
(pristupljeno 17.7.2020)
- 70) Van Hulst, V. 2007. *Buffy the Story Teller: a study into the way in which the popular television series Buffy the Vampire Slayer provides usable stories for its viewers*,
<https://dspace.library.uu.nl/bitstream/handle/1874/23266/scriptiedefinitief.pdf?sequence=1> (pristupljeno 5.7.2020)
- 71) Vint, Sherryl, 2002. „Killing us Softly“? A Feminist Search for the „Real“ Buffy, *Slayage*, 2 (1), https://www.whedonstudies.tv/uploads/2/6/2/8/26288593/vint_slayage_2.1.pdf
(pristupljeno 20.8.2020)
- 72) Whedon, Joss i Greenwalt, David, 1997. School Hard, *Buffy – ubojica vampira*, Mutant Enemy Productions
- 73) Whedon, Joss, 1997. Lie to Me, *Buffy – ubojica vampira*, Mutant Enemy Productions
- 74) Whedon, Joss, 1997. Prophecy Girl, *Buffy – ubojica vampira*, Mutant Enemy Productions
- 75) Whedon, Joss, 1997. The Harvest, *Buffy – ubojica vampira*, Mutant Enemy Productions
- 76) Whedon, Joss, 1997. Welcome to the Hellmouth, *Buffy – ubojica vampira*, Mutant Enemy Productions
- 77) Whedon, Joss, 1997-2003. *Buffy the Vampire Slayer*, Mutant Enemy Productions, Sandollar Television, Kuzui Enterprises i 20th Century Fox Television
- 78) Whedon, Joss, 1998. Anne, *Buffy – ubojica vampira*, Mutant Enemy Productions
- 79) Whedon, Joss, 1998. Becoming, Part 2, *Buffy – ubojica vampira*, Mutant Enemy Productions
- 80) Whedon, Joss, 1998. Innocence, *Buffy – ubojica vampira*, Mutant Enemy Productions

- 81) Whedon, Joss, 1999. Doppelgängerland, *Buffy – ubojica vampira*, Mutant Enemy Productions
- 82) Whedon, Joss, 2000. Restless, *Buffy – ubojica vampira*, Mutant Enemy Productions
- 83) Whedon, Joss, 2000. Who Are You, *Buffy – ubojica vampira*, Mutant Enemy Productions
- 84) Whedon, Joss, 2002. Lessons, *Buffy – ubojica vampira*, Mutant Enemy Productions
- 85) Whedon, Joss, 2003. Chosen, *Buffy – ubojica vampira*, Mutant Enemy Productions
- 86) Wilcox, Rhonda V. 2001. „There Will Never Be a 'Very Special' Buffy“: Buffy and the Monsters of Teen Life, *Slayage*, 1 (2),
[https://www.whedonstudies.tv/uploads/2/6/2/8/26288593/wilcox - slayage 1.2.pdf](https://www.whedonstudies.tv/uploads/2/6/2/8/26288593/wilcox_-_slayage_1.2.pdf)
(pristupljeno 28.7.2020.)
- 87) Williams, Zoe, 2018. *Jessica Jones: mind control and redemption – the timely return of the feminist superhero*, <https://www.theguardian.com/culture/2018/feb/24/jessica-jones-mind-control-and-redemption-the-timely-return-of-a-feminist-superhero> (pristupljeno 21.8.2020)
- 88) Žimbek, Ivana Mihaela, 2014. *Vodić kroz pravce i valove feminizma za početnice/ke*, <https://voxfeminae.net/pravednost/vodic-kroz-pravce-i-valove-u-feminizmu-za-pocetnice-ke/> (pristupljeno 18.6.2020)