



Misliti najstniško *femme fatale* postfeminizma

Ana Pikovnik

244

KINO: št. 58–59/2026

Razcvet lika *femme fatale* v filmih noir in kasneje še neonoir ni slučajen. V obdobju med drugo svetovno vojno in po njej napoči trenutek hitrih in temeljitih družbenih sprememb, ki med drugim pomembno vplivajo na odnose med spoli. Ženske so namreč ob soočenju s pomanjkanjem moške delovne sile prisiljene vstopiti na širši trg delovne sile. V tem kontekstu se pojavi *femme fatale* filma noir, ki je tako kot že njena predhodnica iz obdobja *fin de siècle*, ko *femme fatale* prvič odločno vstopi v kanon zahodne kulture, manifestacija družbenih strahov patriarhalne družbe pred spreminjajočimi se odnosi moči. Ženske pa lahko moč, vsaj takšna je glavna predpostavka tega strahu, pridobivajo le na račun slabjenja moških. Za podobno viharo obdobje hitrih sprememb velja tudi prelom tisočletja. Gre namreč za čas vzpostavitve globalne ekonomije, vzpona potrošništva in političnega premika k neoliberalizmu, katerega glavni cilji so razgradnja starih socialnih institucij, individualizacija in fetišizacija podjetništva. Ta razgradnja in globalizacija na eni strani ter razrast potrošništva na drugi imajo med drugim daljnosežen vpliv na definicijo deklitstva, ki postane sinonimno s potrošništvom. Situiran na repu drugega vala feminizma, se vzpostavi tako imenovani postfeminizem, »katerega konstrukcije sodobnih odnosov med spoloma so globoko protislovne.«¹ Vse to se odraža v izrazito bipolarnem razumevanju

1 Gill, Rosalind. 2008: »Culture and Subjectivity in Neoliberal and Postfeminist Times«. *Subjectivity*, let. 25, št. 1, str. 442.

deklitstva, na krilih katerega je ob prelomu tisočletja mogoče misliti novo najstniško *femme fatale*.

Nekaj podobnega opazi že Katherine Farrimond v svoji knjigi *The Contemporary Femme Fatale: Gender, Genre and American Cinema* (2018), ki vzpon nove najstniške *femme fatale* povezuje s tako imenovano krizo deklitstva, ki izhaja iz konflikta med razumevanjem mladih deklet kot naših upov za prihodnost na eni, ter reprezentacijo deklet kot šibkih in v težavah na drugi strani.² Najbolj jasni in zanimivi manifestaciji te nove *fille fatale* pa vidi v filmih *Podle igre* (*Cruel Intentions*, 1999) in *Verjemi lepoticici* (*Pretty Persuasion*, 2005). Opazke Farrimond o prisotnosti nove *femme fatale* v filmih potrjuje dejstvo, da lahko danes, na ozadju družbeno-političnih sprememb, ki jih je prinesel prelom tisočletja, opazamo novo obliko *femme fatale*, ki podobno kot njene predhodnice zahteva poglobljeno analizo.

Kako razumeti *femme fatale*?

Femme fatale je lik brez trdne definicije, saj se vedno znova pojavlja kot odziv na dano družbeno realnost in kot tak obstaja v mnogih materializacijah in medijih. Predvsem je oživiljanje njenega arhetipa opazno »v obdobjih boja žensk za svoje pravice in enakost z moškimi – zlasti v smislu spola in spolnosti –, kot tudi med kapitalističnimi ekonomskimi krizami, ki jih pogosto razumemo kot krize moškosti.«³ Tako je različnim upodobitvam *femme fatale* kljub različnim obdobjem in medijem, v katerih se pojavljajo, skupno predvsem to, da si je lik *femme fatale* nemogoče zamišljati brez temeljne predpostavke neenakosti med spoli.

Poleg te temeljne predpostavke so za filmsko *femme fatale* pomembni še štirje dejavniki: (1) Dana družbeno-politična realnost in z njo povezani strahovi patriarhalne družbe pred spreminjajočimi se odnosi med spoli: *femme fatale* ne more obstajati, če v družbi ne obstajajo spolno zaznamovana pričakovanja in neenakost. Toda njen lik ni lik, ki bi dano realnost pasivno sprejemal, saj jo lahko razumemo kot »'performans', ki ogroža in izziva hegemonске vloge, ki jih vzpostavlja, narekuje in si jih prizadeva ohranjati patriarhat.«⁴ Ker pa dana družbeno-politična realnost vpliva na oblikovanje družbenih pričakovanj, se skupaj z njimi preoblikujejo tudi načini, kako je *femme fatale* transgresivna. Tako se *femme fatale* v fin de siècle pojavi kot odgovor na strah, da t. i. nova ženska⁵ »ni več ženska, kot si jo je zamislila narava. Utelesa uničenje, ne pa ustvarjalnosti. Izgubila je sposobnost ljubezni in s tem svojo vlogo žene in matere.«⁶

2 Farrimond, Kathrine. 2018: *The Contemporary Femme Fatale*. New York: Routledge, str. 67.

3 Silva, Antônio Márcio da. 2014: *The »Femme« Fatale in Brazilian Cinema*. New York: Palgrave Macmillan, str. 8.

4 *Ibid.*, str. 5.

5 Nova ženska oziroma izv. *New Woman* je povezana predvsem s prvim valom feminizma in sufražetskim gibanjem.

6 Ridge, George Ross. 1961: »The 'Femme Fatale' in French Decadence«. *The French Review*, let. 34, št. 4, str. 353.

Podobno tudi femme fatale filma noir uteleša patriarhalne družbene strahove med in povojnega obdobja. Tokrat gre za kritiziranje posebne neodvisnosti oziroma »brezbrižnosti« žensk »do žrtvovanja katerekoli svoje osebne želje, da bi nastopile namesto moških, poklicanih v vojno.«⁷ Za temeljito obravnavo lika je torej vedno znova potrebna tudi analiza družbeno-politične realnosti, v kateri se pojavlja. (2) Zahodni lepotni standardi: če je za njen lik pomembno, da pridobiva moč nad moškim subjektom preko zapeljevanja, je torej pomembno, da je definirana kot lepa. »*Femmes fatales so izključno mlajše od štirideset let in ustrezajo normativnim standardom lepote in telesne tipologije. Njihova moč izvira iz tega, da lahko izpolnjujejo patriarhalne standarde, ki jih večina žensk ne more izpolniti.*«⁸ Slednje še toliko bolj drži za ameriške in evropske filme, v zvezi s katerimi Caputi poudarja, da »večina standardnih podob, povezanih z belo femme fatale, dejansko izvira iz kolonialističnih in rasističnih projekcij o temnopoltih ženskah;«⁹ namreč, ravno tiste lastnosti, zaradi katerih je ženska oziroma femme fatale tudi noir, po kolonialističnem razumevanju pripadajo temnopoltim ženskam – to so predvsem poželjenje, spolna agresivnost, nasilnost, promiskuitetnost, dvoličnost, izdaja ... (3) Lik zapeljanega: zapeljanega se tradicionalno vedno prikazuje kot moškega. V kontekstu boja za enakost je to mogoče razumeti kot moško tesnobo pred izgubo družbene moči, saj se ob feminizmu oziroma boju za enakost pogosto pojavlja predpostavka, da ženske pridobivajo moč na račun moških. Ta predpostavka pa se je prenesla tudi v lik femme fatale, ta je namreč usodna le ob prisotnosti moškega protagonista. V noiru in neonoiru se tako s femme fatale »ravna kot z zlimi predmeti, to pa zaradi tega, kar njihova telesa lahko naredijo moškimi.«¹⁰ Pri tem je zapeljani moški pogosto ideal tradicionalnega modela hegemonne moškosti, ki se reducira na »heteroseksualnost, belskost, fizično moč, zatiranje čustev, kot so žalost, sočutje ali obžalovanje (čustvena stoičnost), športnost, nagnjenost k tveganju in teknovalnost.«¹¹ Za femme fatale je torej vsaj tradicionalno pomembno, da s svojo seksualnostjo ogroža moškega, ki ustreza hegemonemu modelu moškosti, saj ima šele kot tak dostop do družbene moči, za katero si prizadeva tudi sama. Povedano drugače: v resnici torej ni toliko pomemben spol zapeljanega kot dejstvo, da ima zapeljani dostop do družbene moči, do katere je sama nima, pri čemer se slednje res najpogosteje manifestira v odnosu med aktivnim moškim protagonistom in femme fatale. Vseeno smo v redkih primerih priča femme fatale z bi- ali homoseksualnimi nagnjenji, kjer gre najpogosteje za način prikazovanja femme fatale kot še bolj pokvarjene, saj sedaj ogroža oba

7 Večeřová, Monika. 2021: »The African American Femme Fatale: How Black Hard-Boiled Fiction Encourages Misogynoir«. *Theory and Practice in English Studies*, let. 10, št. 2, str. 24.

8 Farrimond 2018, str. 10.

9 Caputi, Jane. 2004: *Goddesses and Monsters*. Madison: The University of Wisconsin Press, str. 52.

10 Večeřová 2021, str. 31.

11 Douglas, Susan J. 2019: »Media, Gender and Feminism«. V: Curan, James, in Hesmondhalgh, David, ur. *Media and Society*. London: Bloomsbury Academic, str. 47.

hegemonistična spola.¹² (4) Žanr: tako način, kako se bodo v femme fatale manifestirali dani družbeni strahovi, kot tudi lik zapeljanega sta odvisna od žanra filma, v katerem se pojavljata. Žanri, kot sta triler in akcijski film, od junakov zahtevajo in so bolj odprti za pokvarjenost, izdaje, korupcijo in manipulacijo, kar gradi dodatno tenzijo v samem filmu, in so okolje, v katerem se femme fatale najpogosteje pojavlja. Tako nekateri celo enačijo film noir, ki je prežet z navedenimi lastnostmi, in femme fatale.¹³ Hkrati pa to pomeni, da so določeni drugi žanri vsaj na prvi pogled nezdržljivi z manipulativnim in pokvarjenim svetom femme fatale.

Vsi štirje dejavniki vplivajo na femme fatale tako v filmu noir (štirideseta leta 20. stoletja) kot kasneje neonoir. Čeprav so redko eksplicitno poimenovani, jih lahko zasledimo v mnogih analizah likov. Glede na ugotovitve je ob prelomu tisočletja in v novi družbeno-politični realnosti pričakovati tudi novo manifestacijo femme fatale, in to Farrimond opazi v liku najstnice. Čeprav so se »najstnice pojavljale tudi v filmih noir klasičnega obdobja, niso delovale kot *femmes fatales*. Ko so bile v ospredju najstnice ali manj zrele mlade ženske, je njihovo življenje pogosto rabilo za osvetlitev zlobnosti femme fatale.«¹⁴ V devetdesetih letih 20. stoletja pa je opaziti, da najstniška dekleta postanejo središče tudi širše medijske pozornosti. V ZDA so tako najstniška dekleta v devetdesetih postala krizna generacija: »[K]ljub temu da se deklet ne obtožuje za širše družbene probleme, je jasno, da je tisk dekleta sam po sebi konstruiral kot družbeni problem.«¹⁵ Če je torej za prvo polovico 20. stoletja še veljalo, da mlajša ženska oziroma najstnica v vlogi zapeljivke ni nič kontroverznega, dober primer česar je *Lolita* (Kubrick, 1962), se je odnos do nje v devetdesetih spremenil. Medtem ko so bili odzivi na Kubrickovo *Lolito* relativno pozitivni, odnos se jim je namreč zdel realističen in mogoč –

Ga. Juanita Harper, 27: To se lahko zgodi v resničnem življenju. Tako da nisem bila presenečena ... Ga. Anna Casa, 42: Takšnih deklet je veliko, ki jih zvabijo moški ... Ga. Barbara Puleo, 24: Mislim, da je bila mamina napaka, da je imela toliko moških okoli sebe, zaradi česar je bila odgovorna za hčer. Deklica ni bila nikoli nadzorovana ... Gdč. Virginia Venturini, 15: Mislim, da je deklica izkoristila starejšega moškega, in mi je bilo žal zanj. Albert Scarkilli, 48: Zgodba je razumljiva, moški srednjih let se zaljubi v mlado dekle. Dejal bi, da ga je prevzela. Charles Puleo, 27 let: To se je lahko zgodilo komurkoli. Žal mi je bilo očima – starejšega moškega, ki je imel zvezo s tako punco.¹⁶

12 Silva 2014, str. 131.

13 Hanson, Helen, in O'Rawe, Catherine. 2010: »Introduction: 'Cherchez la femme'«. V: Hanson, Helen, in O'Rawe, Catherine, ur. *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts*. New York: Palgrave Macmillan, str. 2.

14 Farrimond 2018, str. 59.

15 Mazzarella, S. R., in Pecora, N. 2007: »Girls in crisis: Newspaper coverage of adolescent girls«. *Journal of Communication Inquiry*, let. 31, št. 1, str. 21.

16 Po Hatch, Kristen. 2002: »Fille fatale: Regulating images of adolescent girls, 1962–1996«. V: Gateward, Frances, in Pomerance, Murray, ur. *Sugar, spice and everything nice: Cinemas of*

– se je še pred izidom *Lolite* (Lyne, 1997) okoli nje že razvil precejšen škandal. Hatch tem diskurzom okoli primernosti filmov, kot sta *Loliti*, pripisuje tako vlogo utrjevanja nedolžnega otroštva kot tudi poudarjanje vloge odraslih pri vzdrževanju le-tega. Vse skupaj se dogaja »v luči radikalnih družbenih sprememb druge polovice dvajsetega stoletja, zlasti redefinicije ženskosti in zmanjšanja patriarhalne avtoritete, so polemike, ki obkrožajo te filme, sredstvo za krepitev ženske materinske vloge in izražanje skrbi glede moške spolnosti.«¹⁷

Dekliška femme fatale se tako začne razvijati v obdobju, ko »odrasla ženska zdaj naseljuje isti svet kot moški, toda ženska, ki je še otrok, se giblje v veselju, v katero on ne more vstopiti.«¹⁸ Za fascinacijo Hollywooda z deklinško seksualnostjo je odgovorno tudi sprejemanje psihoanalitičnih teorij v splošno zavest povojnega časa – predvsem Ojdipovega kompleksa. Tako je obveljalo prepričanje, »da je deklinčina spolnost ustrezno razvita v razmerju do patriarhalne družinske strukture.«¹⁹ Z razvojem prvega vala nove fille fatale se je zbudilo tudi gibanje, katerega namen je bil varovanje pred spolnimi zlorabami otrok. Na eni strani je šlo za gibanje, ki se je razvilo iz desničarskega nasprotovanja LGBTQ pravicam in slogana *Save Our Children*, na drugi pa iz novega feminističnega vala, ki se je osredotočal na problem posilstva in pornografije. Posledično se zgodi tudi premik v razumevanju vloge očeta, »odrasel moški ni več odgovoren za razvoj deklinčine spolnosti zaradi svoje vloge očeta. Deklica je bila sedaj dovzetna za njegov nevarni pogled.«²⁰ Kljub temu da se je očetova vloga v njenem razvoju spremenila, je strah, ki ga je fille fatale poosebljala, ostajal enak. Razpad jedrne patriarhalne družine naj bi se zgodil z možnostjo vstopa žensk v profesionalno sfero. Namreč, »če je bila spolnost najstnic ogrožena, so za to krivili odrasle ženske, ki so jih pustile ranljive za pogled moških.«²¹ Kjer se je nekoč predpostavljala moška samokontrola, je sedaj ženska tista, ki naj bi z »odpovedjo« materinski funkciji zatajila mlada dekleta.

Ob koncu tisočletja pa najstnice že lahko nastopijo kot polnokrvne femmes oziroma filles fatales. Farrimond trdi, da se ta vzpon fille fatale zgodi na podlagi izrazito bipolarnega dojetanja deklinštva, ki je bil značilen za to obdobje. Seveda se je to pojmovanje vzpostavilo na ozadju socialno-politične klime, ki je skupaj z ostalimi tremi že omenjenimi dejavniki izoblikovala to novo fille fatale 21. stoletja.

girlhood. Detroit: Wayne State University Press, str. 164.

17 *Ibid.*, str. 164.

18 Beauvoir, Simone de. 1962: *Brigitte Bardot and the Lolita Syndrome*, prev. Bernard Fretchman. London: The New English Library LTD, str. 14.

19 Hatch 2002, str. 165.

20 *Ibid.*, str. 172.

21 *Ibid.*, str. 174.

1. Neoliberalizem in postfeminizem konca tisočletja ter njuni strahovi

Prevladujoča dejavnika pri novi konstrukciji deklitstva, kakor jo vidi Farrimond, sta neoliberalizem, ki je v ospredje prišel z Margaret Thatcher ob koncu 20. stoletja, in postfeminizem s preloma stoletja. Oba dejavnika sta med seboj močno prepletena. Gill njune podobnosti in prepletenosti razume kot tako močne, da se sprašuje, ali ni morda neoliberalizem »sam po sebi spolno zaznamovan in so ženske konstruirane kot njegov idealni subjekt.«²² Komplet neoliberalnih politik, ki se proti koncu 20. stoletja iz sfere politične ekonomije vedno bolj premikajo proti razgradnji politik socialne države, je prežet z idejo individualizma. Neoliberalizem se namreč vse pogosteje razume kot producenta subjektov, ki so podjetniško naravnani, razumni, preračunljivi in predvsem samoregulatorni, pri čemer so v očeh javnega diskurza ravno ženske vedno znova tiste, ki so vpoklicane v vlogo takega subjekta. Ima pa ta novi neoliberalni subjekt tudi ogromno podobnosti s subjektom postfeminizma, ki je prav tako aktiven, svobodno izbirajoč in samoredefinirajoč.²³ Pri čemer svoboda neoliberalizma postane paradokсна prisila; ženska mora namreč nenehno izbirati, se samoreformirati in redefinirati, saj lahko šele s tem ostane relevantna v novem imperativu nenehnega samoizboljševanja preko potrošnje. To seveda pomeni, da se je prisiljena odpovedati ravno svobodi in avtonomiji, ki ju opeva neoliberalizem.

Postfeminizem osemdesetih let in naprej je neposreden odgovor na drugi val feminizma šestdesetih in sedemdesetih let, ko ženske ugotovijo, da se formalna enakost »lahko izkaže za iluzorno, ko državljanske in politične strukture, ki omogočajo takšne procese enakosti, že delujejo v prid prevladujoči skupini, in kažejo, da diskurzi moči dejansko predpostavljajo neenakost že v samih svojih koreninah.«²⁴ Boj se zato osredinja predvsem na razkranjanje globljih sistemov neenakosti in telesne avtonomije. Na področju kulture je šlo predvsem za preizpraševanje upodobitev žensk v množični kulturi, pojavi se želja po prikazovanju resnične ženske, kar se kaže predvsem v (pol)dokumentarnih filmih. Tako s svojo obliko kot z vsebino se je feministična kultura postavljala v opozicijo glede na množično kulturo, katere diskurz je bil razumljen kot izrazito patriarhalen. Kljub tej opozicijski poziciji pa je z rastjo popularnosti ženskih študij in s konkretnimi pridobitvami gibanja feminizem vstopal tudi v množično kulturo. Konkretna dediščina drugega vala feminizma »je bila klima, v kateri so bile nekatere feministične skrbi 'vključene' v glavne politične, kulturne in zakonodajne okvire.«²⁵ V nasprotju s feminizmom drugega vala je postfeminizem pogosto zastopan v popularni kulturi in se pogosto predstavlja kot prepričanje o nepotrebnosti feminizma, saj naj bi bile njegove zahteve

22 Gill 2008, str. 443.

23 *Ibid.*

24 Whelehan, Imelda. 1995: *Modern Feminist Thought*. Edinburg: Edinburgh University Press, str. 1.

25 Hollows, Jane, in Moseley, Rachel. 2006: »Popularity Contests: The Meanings of Popular Feminism«. V: Hollows, Jane, in Moseley, Rachel, ur. *Feminism and Popular Culture*. Oxford: Berg, str. 7.

že dosežene, zato je danes odveč. Postfeminizem organizirani politični boj, kot ga je poznal feminizem, spreobrne v individualni potrošniški projekt. Po eni strani »tako, da vključuje, predpostavlja ali naturalizira vidike feminizma; kar je še pomembnejše, deluje tudi tako, da feminizem komodificira prek figure ženske kot opolnomočene potrošnice.«²⁶ Neoliberalni in postfeministični subjekt se tako lepo dopolnjujeta, saj »vrednote, kot so podjetništvo, individualizem in širitev kapitalističnih trgov, dekleta in ženske sprejemajo in prevzemajo kot način oblikovanja lastnega jaza.«²⁷ Ob dejstvu neoliberalnega izčrpanja »odgovornosti starih družbenih institucij, kot so družina, izobraževanje, medicina in pravo, ki so bile zgodovinsko zadolžene za ustvarjanje in reprodukcijo kategorije deklice kot določene vrste subjekta,«²⁸ se na tem mestu trdno usidra potrošniška družba, tako »komercialne vrednote zdaj zavzemajo ključno mesto pri oblikovanju kategorij mladostniške ženskosti.«²⁹ Iz socialno-političnega konteksta, v katerem imajo dekleta novo, povečano kupno moč, na eni strani nastanejo nove študije deklitstva, na drugi pa se pojavi razumevanje deklet kot hkrati opolnomočenih, ogroženih in ranljivih.³⁰ Ta dvojnost v dojemanju deklet je nujno že vpisana v postfeminizem sam, saj so v njem feministične ideje hkrati izražene in zanikane, posledično »so njegove konstrukcije sodobnih odnosov med spoloma globoko protislovne.«³¹ Kot nove potrošnice so dekleta postala tudi del medijske krajine – od približno devetdesetih let prejšnjega stoletja so »dekleta postala osrednje figure medijske kulture, še toliko pomembnejšo vlogo igrajo v postfeminističnih žanrih.«³²

Shields Dobson v dani družbeno-politični klimi prepozna štiri pogoje postfeminizma:

- 1) nadaljevanje in poudarjanje objektivizacije ženskega telesa v zahodni vizualni kulturi, ki je zdaj razumljena kot s strani žensk izbrana ali celo željena; 2) poudarjanje »nove ženskosti« v kulturi in predstavitev, ki konstruirajo in obravnavajo deklice in mlade ženske kot močne, samozavestne, sposobne in zabavne subjekte v nasprotju z zgodnejšimi modeli šibke ženskosti; 3) zelo odmevne razprave o seksualizaciji deklet in mladih žensk v zahodnih kulturah, ki so deklice in mlade ženske postavile v položaj, ko potrebujejo zaščito, nadzor in regulacijo; in 4) psihopatologizacija ženskosti.³³

26 Tasker, Yvonne, in Negra, Diane. 2007: »Introduction: Feminist Politics and Postfeminist Culture«. V: Tasker, Yvonne, in Negra, Diane, ur. *Interrogating Postfeminism*, Durham, London: Duke University Press, str. 2.

27 Banet-Weiser, Sarah. 2018: »Postfeminism and Popular Feminism«. *Feminist Media History*, let. 4, št. 2, str. 154.

28 McRobbie, Angela. 2008: »Young Women and Consumer Culture: An Intervention«. *Cultural Studies*, let. 22, št. 5, str. 532.

29 *Ibid.*

30 McDermott, Catherine. 2022: *Feel-Bad Postfeminism*. London: Bloomsbury Academic, str. 15.

31 Gill 2008, str. 442.

32 McDermott 2022, str. 15.

33 Dobson, Amy Shields. 2015: *Postfeminism and Digital Culture*. New York: Palgrave Macmillan, str. 29.

Za novonastale družbene strahove sta ključna pogoja prikazovanje žensk, deklic in mladih žensk kot močnih, samozavestnih itd., in razmah razprav o seksualizaciji deklet. Skozi čas se je namreč oblikovalo prepričanje, da je šlo opolnomočenje deklet predaleč. Feminizem tako postane »vpleten v zgodbo o agresivnosti in zlobnosti deklet, kar kaže na kompleksno vpletanje feminističnega diskurza v sodobni postfeministični 'spolni režim'.«³⁴ Narativ tako postfeminizma na eni kot neoliberalizma na drugi strani za novoodkrita agresivnost deklet krivi neuspešne rezultate feminističnih ciljev. Trdi namreč, »da plačujemo družbeno ceno patološke ženskosti, ki je vstopila v javno sfero prek feminističnih pridobitev za ženske;«³⁵ povedano drugače, fille fatale je utelešenje patološke agresivne ženskosti, ki je razumljena kot posledica feminizma. Istočasno s tem pa se pojavlja nov val seksualizacije ženskih in tudi dekliških teles, z minimalno spremembo. Seksualizacija ženskega telesa je sedaj predstavljena kot zelena in izbrana. Kljub postfeminističnemu predstavljanju ženske kot subjekta s spolnimi željami in nagoni pa so »še vedno na ogled, in deloma je prav predstavitev domnevne ženske želje in aktivnega odločanja tista, ki ženska telesa postavlja kot zaželeno v postfeminističnem kulturnem kontekstu.«³⁶ Hkrati s podeljevanjem spolne svobode, moči dekletom in mladim ženskam, predvsem preko kulturnih predstavitev in javnih diskurzov, lahko opazimo tudi »panične protekcionistične in moralistične diskurze o kulturni seksualizaciji in njenih domnevnih učinkih na dekleta in mlade ženske.«³⁷ Dekleta in mlade ženske se tako znajdejo v kulturni krajini, ki jih spodbuja k aktivnemu pristopu k lastni seksualnosti,³⁸ v nasprotnem primeru so pogosto razumljene kot frigidne, hkrati pa še vedno obstajajo mehanizmi, ki ženske za tak pristop k seksualnosti kaznujejo.

Znotraj širšega družbenega konteksta neoliberalizma in postfeminizma se znajde Kimberly (*Verjemi lepotici* [Pretty Persuasion, 2005]), ki si na vse pretege želi postati igralka, a agenti v njej nikakor ne prepoznajo potenciala. Toda Kimberly je več kot jasno, kako deluje sistem, zato se odloči povzročiti škandal. Skupaj s še dvema prijateljicama profesorja dramatike obtožijo spolnega nadlegovanja. Vsaka od njih ima sicer svojo pot, a nad vsemi prevladuje predvsem želja Kimberly, da se vzpostavi kot dekle, o katerem se govori. Prevara je na sodišču razkrinkana, vendar se izkaže, da je bil to Kimberlyjin načrt, saj na koncu dobi želeno vlogo, čeprav na račun prijateljic. Prvič jo spoznamo na avdiciji, kjer provokativno pleše pred dvema moškima srednjih let, ki jo gledata z izredno stoičnim pogledom. Glede na ostale kandidatke za vlogo, o katerih več nekoliko kasneje, nam hitro postane jasno, da gre za izredno seksualizirano vlogo, to še dodatno potrди dialog, kjer eden od dveh agentov pravi »si precej huda mrha« in »Cody se ti seveda želi zavleči v hlačke« ter »zamigaš z ritko gledalcu pred nosom, in

34 Ringrose, Jessica. 2006: »A New Universal Mean Girl«. *Feminism & Psychology*, let. 16, št. 4, str. 414.

35 *Ibid.*, str. 415.

36 Dobson 2015, str. 30.

37 *Ibid.*, str. 35.

38 Ta v tem kontekstu seveda ostaja heteroseksualna.

'hopla'. Zvezda je rojena.« Toda Kimberly si tega želi, želi si biti igralka, torej je v kontekstu postfeminizma njena seksualizacija izbrana, aktivna in zelena. Farrimond trdi, da oba filma, torej tako *Verjemi lepotici* kot *Podle igre* (Cruel Intentions, 1999), »likov neposredno ne obsojata in ponižujeta, temveč zastavljata vprašanja o avtonomiji, spolnosti in družbeni sprejemljivosti, kar pušča prostor za sočutno branje stiske najstniške femme fatale kljub končnemu padcu, ki ga doživi v obeh zgodbah.«³⁹ Toda sočutno branje femme fatale nikakor ni novo; kot ob filmu (neo)noir opozarja že Mary Ann Doane, femme fatale »tako kot vsaka druga upodobitev – ni popolnoma pod nadzorom svojih ustvarjalcev, in ko se enkrat razširi, začne živeti svoje življenje,«⁴⁰ in ravno v tem njenem novem življenju se odprejo možnosti za sočutno branje lika. Kar je pri teh filmih resnično novo, je razumevanje seksualnosti same. Z novim razumevanjem ženske kot zmožne poželjenja spolni užitek femme fatale namreč ni več le navidezen.⁴¹ Pogostejši so prizori spolnosti, ki so osredotočeni na njen užitek, kar dodatno podpira tudi način prikaza danega trenutka, iz katerega je njen partner Barry povsem odrezan, vidimo namreč izključno Kimberly. Vseeno to ne pomeni, da svoje spolnosti ne izkorišča več za pridobivanje moči nad junakom.

Gre za »priznavanje seksa ne le kot sredstva za dekleta, da dobijo tisto, kar želijo, temveč kot izraz same želje.«⁴² Kimberly je sicer promiskuitetna, vendar so prizori spolnosti, ki so usmerjeni v njen užitek, pogosti. Še posebej je omenjeno, da se spolni odnosi med njo in Barryjem vedno znova osredotočajo na njen užitek. Vseeno njena želja ni kaznovana. Kasneje v filmu izvemo, da se je med drugim želela maščevati tudi svoji prijateljici, katere fant je njen bivši, ki pa je Kimberly zapustil ravno zaradi njene promiskuitetnosti. V pogovoru, ki poteka med Kimberly, Rando in Brittany pri Kimberly doma, sicer izvemo, da je Kimberly veliko bolj izkušena od svojih dveh prijateljic, kar potrди tudi pogled v preteklost, kjer za trenutek vidimo Kimberly in njenega bivšega fanta med spolnim odnosom, a pri tem v kadru za Kimberly ni prostora. Podoben kader film uporabi še dvakrat, med spolnim odnosom med Kimberly in novinarko ter Joshem in Kimberly. Kljub temu da v filmu torej že lahko vidimo zametke njene seksualnosti in njenega užitka, je to precej obrobno, v večini primerov namreč njen spolni užitek ostaja navidezen.

V povezavi s tem je nezanemarljivo tudi končno sporočilo filma, ki je sicer izšel tik pred razširitvijo gibanja #metoo (#jastudi), a vseeno sporoča, da so dekleta in mlade ženske z novo močjo, ki jim jo je priskrbel feminizem, postale zlobne. Z lažnimi obtožbami spolnega nasilja in svojo novoodkrita seksualnostjo uničujejo moške in njihove patriarhalne jedrne družine.

39 Farrimond 2018, str. 67.

40 Doane, Mary Ann. 1991: *Femmes Fatales*. New York: Routledge, str. 3.

41 Bronfen, Elisabeth. 2004: »Femme Fatale: Negotiations of Tragic Desire«. *New Literary History*, let. 35, št. 1, str. 106.

42 Farrimond 2018, str. 70.

Podobne družbene pritiske predvsem med željo in tem, kar je razumljeno kot pretirana želja, katere meja ni samo nejasno začrtana, temveč se spreminja glede na spol tistega, ki želi, doživlja tudi Kathryn v filmu *Podle igre*. Skupaj s polbratom sta znana zapeljivalca, popularna in pametna najstnika. Pomembno pa je, da je nakazano, da med njima obstaja tudi določena mera privlačnosti, kar Kathryn omogoča določeno nadvlado nad Sebastianom. Kathryn sicer spoznamo v vlogi nekakšne tutorke mlajši Cecile, ki naj bi se jeseni vpisala na šolo, ki jo že obiskuje Kathryn. Ko Cecile in njena mama odideta, spoznamo, da je bila vse to igra, da je Kathryn enako pokvarjena kot njen polbrat, dejstvo, da ga privlači, pa izkorišča v svojo prid. Kot opazi Farrimond, »za Kathryn pri seksu ne gre za binarna nasprotja moškega užitka in ženskega uspeha, temveč za kompleksno prepletanje njenih lastnih želja, tako spolnih kot materialnih, in erotične manipulacije, ki jo uporablja za uresničitev teh želja.«⁴³ Podobno kot Kimberly je namreč tudi sama izkusila, da ima spolna želja za žensko določene meje, ki se jih ne sme prestopiti. Dvojno merilo, ki se ga Kathryn zaveda, je tekom filma večkrat tudi poimenovano. Ko Kathryn prosi Sebastiana, naj zapelje Cecile, izrecno pove, zakaj se bo maščevala njej, in ne svojemu bivšemu Courtu Reynoldsu – »če bo napad narejen direktno na Courta, bo sled vodila naravnost k meni. Tega pa ne smem dovoliti. Vsi me imajo radi in poskrbeti nameravam, da bo tako tudi ostalo.« Zaveda se, da lahko življenje, ki ga trenutno živi, tako seksualno kot nasploh, živi samo, dokler ji to dopuščajo drugi. Dokler jo drugi razumejo kot vestno, prijetno, »čisto«. To je opazno tudi na njenih oblačilih, ki pogosto skrivajo, kdo zares je. Ko se Kathryn zapleta v pogovore z drugimi odraslimi ali želi, da bi jo jemali resno, je oblečena precej bolj zrelo, kot ko je sama oziroma s svojim bratom. Takrat je pogosteje oblečena v oblačila, ki razkrivajo precej več.

Na drugi strani si Sebastian lahko privoščiti ugled zapeljivca: »Si predstavljaš, kaj bi to naredilo mojemu ugledu? Natepavanje hčerke glavnega, preden se začne šola.« Kathryn torej potrebuje Sebastiana, da izvede maščevanje zanj, saj bi sama tvegala preveč, moč nad njim pa pridobiva s svojo seksualnostjo. Tudi v tem filmu lahko zasledimo sporočilo, ki odraža strah pred feminističnimi cilji. Ob končnem razkrinkanju in Sebastianovi smrti namreč vsa krivda prevar in izkoriščanja pade na Kathryn. Ta je tako kaznovana ne le za svoje napake, temveč tudi za Sebastianove, s tem pa postane nekakšen grešni kozel in dokaz, da je šlo feministično opolnomočenje žensk predaleč. Mlade ženske so sedaj namreč postale zlobne, nesramne in škodoželjne, in to ne le do moških, temveč tudi do svojih vrstnic.

Nova femme fatale se torej znajde v novem, kompleksnejšem razumevanju ženske seksualnosti, ki ženskam sedaj omogoča, da želijo, a je ta možnost še vedno omejena. Nejasno, a pomembno razlikovanje med prostaško in opolnomočeno žensko »kaže na to, da se standardi ustrezne spolnosti za ženske zelo razlikujejo glede na javno dožemanje ženske spolne izkušnje in identitete.«⁴⁴ Hkrati pa sta tudi njeni seksualizacija in

⁴³ *Ibid.*, str. 69.

⁴⁴ Farrimond 2018, str. 71.

objektifikacija sedaj prikazani kot prostovoljni in želeni, a vseeno namenjeni moškemu gledalcu. Fatalna še vedno postaja preko kršenja patriarhalnih norm, predvsem tistih, ki so povezane z ambicijami in seksualnostjo. Najpogosteje pa v tem obdobju nastopa kot manifestacija prepričanja, da je šel feminizem predaleč in da so ženske sedaj ob pomanjkanju patriarhalnega nadzora postale patološko agresivne in zlobne.

2. Zahodni lepotni standardi

Postfeministična *femme fatale* predvsem na področju videza minimalno odstopa od modela svoje noir predhodnice. Ker je postfeministična *femme fatale* bela, mlada, vitka in lepa, gre za nadaljevanje rasnih in razrednih predpostavk lika *femme fatale*, ki pa jih postfeminizem in neoliberalizem ne razgradita, ampak jih celo utrujeta. To je razvidno iz tega, da je postfeminizem »v osnovi bel in srednjega razreda, zasidran je v potrošnji kot strategiji (in prostem času kot področju) za ustvarjanje samega sebe. Tako predstavlja tudi strategijo, s katero se prikrivajo druge vrste družbenih razlik.«⁴⁵ Tako Kimberly kot Kathryn sta belopolti, mladi dekleti, ki izhajata iz višjega razreda, kar jima omogoča njun življenjski slog in posledično doseganje lepotnih standardov. Šele njun višji položaj v družbi jima namreč omogoča dostop do finančnih, kulturnih in izobraževalnih sredstev, predvsem pa do časa, da zasledujeta dane lepotne standarde. To še dodatno dokazuje izključujoče postfeministične potrošniške trge. To potrđita tudi Kathryn in Sebastian, ki celo kritizirata nove družbene povzpetnice kot lahke in dolgočasne, pogosto pa so prikazane celo kot otroške. Cecile je v primerjavi z elegantno Kathryn izrazito otroška. Resda med njima sicer obstaja starostna razlika nekaj let, a je Cecile kot ena od povzpetnic prikazana kot izrazito naivna in otročja, to lahko vidimo tako v njenem obnašanju – ko na primer pije »ledeni čaj« v Sebastianovi postelji, brca z nogami, se kotali in pači – in na njenih oblačilih kot tudi na njeni sobi, ki je polna igrač, predvsem punčk in medvedkov. V primerjavi z njo je Kathryn kot polnokrvna predstavnica višjega razreda precej bolj elegantna tako po obnašanju kot po svojih oblačilih. V *Verjemi lepotici* sicer lahko zasledimo nekaj likov, ki niso WASP⁴⁶ porekla, a ti so pogosto podvrženi stereotipnemu in poenostavljenemu razumevanju svojih identitet, ki služijo predvsem ostrenju satire na eni strani, na drugi pa ohranjanju belega patriarhalnega statusa quo, ki se ga postfeminizem niti ne trudi izzivati. Na delu je tudi postfeministična vizualna kultura s težnjo, da so ženska telesa »s hiperženstveno modno kulturo izrazito feminizirana, objektivizirana in disciplinirana.«⁴⁷ To lahko opazimo že v prvih minutah filma *Verjemi lepotici*, ko se kamera sprehodi po čakalnici na avdiciji. V čakalnici so mladoletna dekleta oblečena v izrazito razkrivajoča oblačila in so zgolj na voljo na pogled, kar kaže na hiperfeminizacijo in objektivizacijo v vizualni kulturi. Uniforme, ki jih uporablja šola, so namenjene prav temu, oprijeta

45 Tasker in Negra 2007, str. 2.

46 *White Anglo-Saxon Protestant* oziroma beli anglosaški protestanti.

47 Dobson 2015, str. 31.

siva krila in prav tako oprijete svetlo rožnate srajce. Da je njihov namen ravno hiperfeminizacija in objektivizacija, se pokaže v trenutku, ko profesor Anderson svoji ženi podari povsem enako krilo, le da je to še nekoliko krajše. Žena to podobnost hitro opazi in jo celo poudari. Čeprav gre že tako za zelo mlada dekleta, njihova oblačila to ves čas še dodatno poudarjajo. Uniforme, ki dekleta predstavljajo kot izrazito mlada, jih po drugi strani seksualizirajo, seksualizacijo pa film še dodatno utrdi z mnogimi drugimi sugestivnimi namigi, na primer z načinom, kako se dekleta pogovarjajo o cigarah ali kako predvsem Kimberly je kolaček, z načinom, kako prebere esej itd., ki vzpostavljajo sporočilo, da se dekleta jasno zavedajo svoje seksualiziranosti in jo namerno izbirajo. Kasneje, ko je stvar že na sodišču, Kimberly spremljamo v izrazito deklških oblačilih, ki še dodatno nakazujejo, da gre za mlado dekle, lahko pa bi šlo še za mlajšo. Uporablja namreč svetlo rožnate odtenke z bleščicami in kristalčki, pogosto nosi tudi rožnato pentljo v laseh. Kljub temu da njena oblačila poskušajo nakazovati »čisto« deklštvo, so hkrati izredno oprijeta in predvsem izpostavljajo njeno telo moškemu pogledu. Podobno lahko opažamo tudi pri Kathryn, katere oblačila sicer niso deklška, v resnici se približujejo drugemu ekstremu. So zelo elegantna, v njih izgleda precej starejša, kot je. Ostajajo pa njena oblačila prav tako oprijeta in jo, tako kot Kimbelry, izpostavljajo moškemu pogledu. Tega dostikrat še stopnjujejo njene geste, predvsem položaj njenih rok, ki pogled gledalca pogosto usmerjajo v njeno telo, največkrat v njene prsi.

Za *femme fatale* je torej pomembno, da ne preizprašuje lepotnih standardov, saj bi ji njihovo kršenje odvzelo edino pot do moči. Edini način, da si pridobi prevlado nad moškim in posledično moč, je, da presega svoje »nasprotnice« in je bližje temu, da bi dosegla lepotne standarde, ki jih povprečne ženske (tako v filmu kot v vsakdanu) ne morejo, saj so le – ti zastavljeni na način, da sicer nikoli ne morejo biti zares doseženi.⁴⁸

3. Lik zapeljanega

Kathryn je v tem pogledu še relativno tradicionalna *femme fatale*. Kot že omenjeno, je njena žrtev Sebastian, ki ga zapeljuje z namenom uresničitve svojega maščevanja, ki ga ne more izpeljati sama. Bistveno je, da Sebastian, čeprav ne izpolnjuje vseh pogojev hegemonie moškosti, kot jih lahko zasledimo pri noir in *neonoir* junakih, poseduje več družbene moči kot Kathryn. Če si lahko Sebastian moč lasti kljub svojim pretkanosti, pokvarjenosti, manipulativnosti in promiskuitetnosti oziroma ravno zaradi njih, so to lastnosti, ki bi, če bi prišlo do razkrinkanja, Kathryn moč povsem odvzele. To lahko vidimo tudi ob samem zaključku filma. Kljub temu da Sebastianov dnevnik razkriva prevare obeh, se vsi njuni sošolci, kot tudi širša družba, postavijo na njegovo stran, medtem ko Kathryn postane izobčenka. On je junak, ona pa zlobna. Na drugi strani Kimberly ne zapelje profesorja, njega le izkoristi, zapelje novinarko Emily Klein. Če pogledamo Kimberlyjin odnos s profesorjem, nam je hitro jasno, da zaradi tipa filma, v katerem se znajdeteta, ta nima nobene moči ne samo nad

⁴⁸ Gill 2008, str. 442.

njo, temveč tudi nasploh. Gre za postfeministični film, katerega namen je pokazati, da so ženske in dekleta pod okriljem feminizma dobile preveč moči, ki pa je razgalila njihovo inherentno zlobno naravo, in da nihče nima moči, da bi jih ustavil. Kimberly profesorja resda izkoristi in uniči, a se ji za to v resnici niti ni treba potruditi, prikazan je namreč kot izjemno pasiven. Elhallaq sicer opozarja, »da bi ženski lik prepoznali kot *femme fatale*, mora biti prisoten naiven moški protagonist,«⁴⁹ a spregleda, da to v resnici ni osnovna predpostavka. Osnovna predpostavka bi bila, da *femme fatale* potrebuje prisoten naiven lik z večjo družbeno močjo, kot jo poseduje ona sama. Res je sicer, da je to v zahodni patriarhalni družbi najpogosteje moški, specifično beli moški, toda gre za to, da moški posedujejo družbeno moč, ki je *femmes fatales* nimajo; s tem se spet vračamo k iztočnici, da je za njen lik najpomembnejše, da v družbi, v kateri se pojavlja, obstaja neenakost med spoli. Če se vrnemo h Kathryn in Sebastianu, ima Kathryn prednost le, dokler je Sebastian svojo družbeno moč pripravljen uporabljati njej v prid, v zameno pa mu Kathryn ponudi edino stvar, ki jo lahko, svojo seksualnost. Ko se namreč sreča s Sebastianovo zavrnitvijo, se vedno znova zateče nazaj k svojemu telesu in seksualnosti. To lahko vidimo že na samem začetku, bolj izrazito pa je, ko ga prosi, naj nekoliko pohiti z njunim planom. Sebastianu se namreč usede v naročje, govori z globljim in šepetavim glasom ter mu poljubi roko.

Podobno Kimberly zapelje novinarko, ki ima moč, da s svojim poročanjem vpliva na javno mnenje. Da je bil to njen namen, ji tudi naravnost pove – »medtem ko bodo drugi lizuni zahtevali mojo glavo na kolu, bo najbolj priljubljena in vplivna poročevalka v mestu pihala v drugačen rog. Edina me boš branila.« V zadnjem soočenju med njima pa se razkrije, da Emily ni le imela moči, ki je Kimberly ni imela, temveč je bila tudi neizmerno naivna. »Mislila sem, da si takšna, kot sem bila jaz v srednji šoli. Osamljena, pametnejša od ostalih in nerazumljena. A nisi. Ena tistih hudobnic si, ki so me zmerjale in zaradi katerih sem bila ves čas nesrečna.« Pomembno pa je, da se to zadnje soočenje zgodi na stopnišču, pri čemer Emily stoji spodaj, Kimberly pa nekaj stopnic više. Film tako tudi vizualno Kimberly postavlja nad Emily. Kimberly je torej svojo seksualnost izkoristila, da je zapeljala Emily, s tem pa je lahko preko nje dostopala do moči, ki je sama ni imela. Šele sedaj lahko situacijo obrne povsem sebi v prid. Je pa pri Emily pomembno še eno dejstvo, namreč da je lezbijka oziroma da je njeno prikazovanje kot lezbijke že izjemno problematično. To je še posebej endemično za prikazovanje lezbijk v zahodni vizualni kulturi, kjer so te najpogosteje predstavljene kot nasilne in ne-ženske.⁵⁰ Tudi Emily se tej pasti ne izogne. Prikaz njene agresivne želje skozi aktivno, skoraj agresivno iskanje teme za poročanje in izjemno agresivno poljubljanje izbranke jo ves čas vzpostavljata skoraj kot moško, zagotovo pa ne žensko. Skozi zgodovino je bila namreč želja neločljivo povezana z moškostjo na eni in agresivnostjo na drugi

49 Elhallaq, Ayman Hassan. 2015: »Representation of Women as Femmes Fatales: History, Development and Analysis«. *Asian Journal of Humanities and Social Studies*, let. 3, št. 1, str. 86.

50 Hart, Lynda. 1994: *Fatal Women*. London: Routledge, str. x.

strani.⁵¹ Kljub temu da postfeminizem ženskam sedaj nudi možnost seksualne želje in do določene mere tudi seksualno svobodo, ju torej ne ponudi vsem ženskam enako.

4. Žanr

Čeprav sta oba filma nastala v istem obdobju in odsevata enako resničnost, se njenega prikazovanja lotita različno. *Verjemi lepotici* je v svoji zasnovi satira, katere namen je na posmehljiv način obravnavati dano družbeno klimo in preko tega podati kritiko. Pri tem je glavna kritika filma, ki združuje satiro in postfeministično doktrino, ta, da je feminizem s svojimi cilji šel predaleč – in zdaj imamo v družbi težavo z dekleti, ki so na račun moških dobila moč, ki pa jih je pokvarila in so postala zlobna. Pri čemer se dejstvo, da so postale zlobne, pripisuje njihovem spolu. *Verjemi lepotici* se prikaza dane kritike loti skozi subverzijo moči, ki je v satirah izredno pogosta. Večina moških likov, predvsem pa profesor Anderson, je v filmu prikazana kot izrazito pasivna. Ko kolega profesorja nagovarja, naj mu pusti, da ga brani, mu ta naveličano odgovarja: »Ne vem. Kakšen smisel sploh ima to? Nihče mi ne bo verjel. Nikoli ne bom zmagal.« Takšno razumevanje predvsem odraslih moških v filmu še dodatno potrdi dejstvo, da zlasti profesorja Andersona, a tudi ostale moške v filmu pogosto gledamo z višje perspektive. Ko Anderson sedi za mizo in mu Kimbelry bere svoj esej, ga gleda navzdol, saj on sedi, ona pa stoji, podobno se dogaja tudi na sodišču. Na drugi strani imamo Kimberly, ki je prikazana kot izrazito aktiven lik, njena dejanja in spletke so namreč tisti, ki poganjajo film. Če film Kimberly zaradi svojih karakteristik ne dopušča, da bi se kot femme fatale razvila ob profesorju Andersonu, se zato kot femme fatale razvije ob Emily, ki je glede na satirično spreobračanje vlog edina z močjo, ki je Kimberly sicer nima, a si je nadvse močno želi. Žanrska določila, ki na drugi strani določajo zgodbo filma *Podle igre*, so nekoliko širša. Gre namreč za žanr drame, ki ima precej ohlapna določila in ne narekuje karakterizacije likov. Hkrati pa resnobni ton drame dopusti, da se podobno kot v filmih noir in neonoir gradi določena mera napetosti. Kathryn kot lik se tako znajde v svetu prevar, korupcije in užitka, kar je okolje, ki je liku femme fatale najbližje. Tako prva polovica filma vestno gradi njen lik v smer femme fatale. V drugi polovici filma, ko v ospredje stopi odnos med Sebastianom in Antonnette, se Kathryn nekoliko izgubi v ozadju, njena vloga pa se približa vlogi ljubosumnice, tako da se ostrine njenega lika nekoliko izgubijo. Klasična struktura filma, katerega osrednji dogodek je prevara, tako postavlja Kathryn v podrejeni položaj do Sebastiana, ki ima v rokah večino »kart« in moči. Kathryn pa se do družbene moči lahko dokoplje samo tako, da zapelje Sebastiana. Kot opozarja že Farrimond, torej femme fatale ne pripada le določenemu žanru oziroma tipu filmov, temveč se lahko pojavlja v širšem spektru filmskih vrst.⁵² Vseeno film, v katerem se pojavlja, močno omejuje in narekuje meje njene manifestacije.

⁵¹ *Ibid.*, str. 10.

⁵² Farrimond 2018, str. 7.

Zaključek

Femme oziroma, bolje rečeno, fille fatale s preloma tisočletja se znajde v obdobju postfeminizma in neoliberalizma, ki ustvarita okolje, v katerem feminizem postane potrošniško blago, družbeno pa obvelja prepričanje, da je feminizem stvar preteklosti, preživet, njegovi cilji pa so bili že doseženi. Znotraj te družbene klime se vzpostavi na eni strani razumevanje deklet kot vsemogočnih, na drugi strani pa kot ogroženih in v težavah. Na podlagi tega se oblikuje novo pojmovanje ženske seksualnosti, ki ženskam po eni strani priznava seksualno željo, po drugi strani pa se mehanizmi za njeno omejevanje ohranjajo. Nadaljuje se tudi seksualizacija in objektivizacija ženskega telesa, z minimalno spremembo, da je ta sedaj predstavljena kot zelena in izbrana. Tudi nova fille fatale se torej ne more izogniti nadaljevanju objektivizacije. Še vedno je pod drobnogledom moških, da pa bi si jo želeli, mora zadoščati lepotnim standardom. Ti, tako kot pri njenih predhodnicah, ostajajo močno zasidrani v zahodnih lepotnih normah. Tudi zapeljani ostaja moški, čeprav sedaj že nekoliko odstopa od hegemonie moškosti; pomembno pa je, da v rokah še vedno drži več družbene moči, kot je ima fille fatale sama. V določenih bolj postfeminističnih žanrih se občasno v vlogi zapeljanega pojavlja tudi ženska, a ima to še vedno podobno vlogo, kot jo je imelo pri tradicionalni femme fatale, torej poudarjanje njene pokvarjenosti. Vlogo lika zapeljanega, kot tudi femme fatale same, pa pogosto omejujejo žanri v katerih nastopa. Zdaj namreč nastopa v širšem naboru žanrov, predvsem v postfeminističnih žanrih, kjer zastopa prepričanje, da je šel feminizem predaleč, s tem pa pokvaril naša dekleta in ženske, ki so z novoodkrita močjo postale zlobne.

Literatura

- Banet-Weiser, Sarah. 2018: »Postfeminism and Popular Feminism«. *Feminist Media History*, let. 4, št. 2, str. 152–156.
- Beauvoir, Simone de. 1962: *Brigitte Bardot and the Lolita Syndrome*, prev. Bernard Fretchman. London: The New English Library LTD.
- Bronfen, Elisabeth. 2004: »Femme Fatale: Negotiations of Tragic Desire«. *New Literary History*, let. 35, št. 1, str. 103–116.
- Caputi, Jane. 2004: *Goddesses and Monsters*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Doane, Mary Ann. 1991: *Femmes Fatales*. New York: Routledge.
- Dobson, Amy Shields. 2015: *Postfeminism and Digital Culture*. New York: Palgrave Macmillan.
- Douglas, Susan J. 2019: »Media, Gender and Feminism«. V: Curan, James, in Hesmondhalgh, David, ur. *Media and Society*. London: Bloomsbury Academic, str. 37–56.
- Elhallaq, Ayman Hassan. 2015: »Representation of Women as Femmes Fatales: History, Development and Analysis«. *Asian Journal of Humanities and Social Studies*, let. 3, št. 1, str. 85–91.
- Farrimond, Katherine. 2018: *The Contemporary Femme Fatale*. New York: Routledge.

- Gill, Rosalind. 2008: »Culture and Subjectivity in Neoliberal and Postfeminist Times«. *Subjectivity*, let. 25, št. 1, str. 432–445.
- Hanson, Helen, in O'Rawe, Catherine. 2010: »Introduction: 'Cherchez la femme'«. V: Hanson, Helen, in O'Rawe, Catherine, ur. *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts*. New York: Palgrave Macmillan, str. 1–8.
- Hart, Lynda. 1994: *Fatal Women*. London: Routledge.
- Hatch, Kristen. 2002: »Fille fatale: Regulating images of adolescent girls, 1962–1996«. V: Gateward, Frances, in Pomerance, Murray, ur. *Sugar, spice and everything nice: Cinemas of girlhood*. Detroit: Wayne State University Press, str. 163–181.
- Hollows, Jane, in Moseley, Rachel. 2006: »Popularity Contests: The Meanings of Popular Feminism«. V: Hollows, Jane, in Moseley, Rachel, ur. *Feminism and Popular Culture*. Oxford: Berg, str. 1–24.
- Mazzarella, S. R., in Pecora, N. 2007: »Girls in crisis: Newspaper coverage of adolescent girls«. *Journal of Communication Inquiry*, let. 31, št. 1, str. 6–27.
- McDermott, Catherine. 2022: *Feel-Bad Postfeminism*. London: Bloomsbury Academic.
- McRobbie, Angela. 2008: »Young Women and Consumer Culture: An Intervention«. *Cultural Studies*, let. 22, št. 5, str. 531–550.
- Ridge, George Ross. 1961: »The 'Femme Fatale' in French Decadence«. *The French Review*, let. 34, št. 4, str. 352–360.
- Ringrose, Jessica. 2006: »A New Universal Mean Girl«. *Feminism & Psychology*, let. 16, št. 4, str. 405–424.
- Silva, Antônio Márcio da. 2014: *The »Femme« Fatale in Brazilian Cinema*. New York: Palgrave Macmillan.
- Tasker, Yvonne, in Negra, Diane. 2007: »Introduction: Feminist Politics and Postfeminist Culture«. V: Tasker, Yvonne, in Negra, Diane, ur. *Interrogating Postfeminism*, Durham, London: Duke University Press, str. 1–27.
- Večeřová, Monika. 2021: »The African American Femme Fatale: How Black Hard-Boiled Fiction Encourages Misogynoir«. *Theory and Practice in English Studies*, let. 10, št. 2, str. 23–33.
- Whelehan, Imelda. 1995: *Modern Feminist Thought*. Edinburg: Edinburgh University Press.