



Punce

Konec 90. let se je na ameriških televizijah prvič pojavila do tedaj razmera nova vrsta sitcoma, ki se je razvila iz klasičnih *buddy* serij, kot so bili *Prijatelji* (*Friends*, 1994–2004) in *Seinfeld* (1989–1998). *Sexcom* (ki je z uvedbo 50-minutne namesto klasične 30-minutne dolžine včasih postal neločljiv od *dramedyja*) je definiralo to, da naj bi se vsak dramaturški lok, daljši od ene same epizode, ukvarjal izključno z razmerji in odnosi med protagonisti. Tendenca TV-postaj po specializaciji in iskanju prodajnih niš, segmentiranju televizijskega občinstva

na moške ali ženske (s pripadajočimi dihoto-mijami javnih in zasebnih sfer, pri katerih je situacijska komedija tradicionalno pripadala zadnji) in potreba plačljivih kabelskih televizij po ustvarjanju produkcije, ki bi pomagala pridobiti naročnike za celotno kabelsko televizijo (zaradi česar je bilo pomembna ponudba za vsakega člana gospodinjstva), sta kmalu privedli do pojavljanja serij, ki so ciljale na žensko občinstvo starosti 18–34 ali 25–34, najopaznejše *Raztresena Ally* (*Ally McBeal*, 1997–2002) na FOXu in *Seks v mestu* (*Sex and the City*, 1998–2004) na HBO.

Punce

Tina Poglajen

Velik uspeh zadnjega je privedel k množičnemu pojavljanju serij z (izključno) ženskimi protagonistkami, npr. seriji *Lipstick Jungle* (2008–2009, NBC) in *Cashmere Mafia* (2008, ABC) istih ustvarjalcev, *Razočarane gospodinje* (*Desperate Housewives*, 2004–2012, ABC), *Opravljenka* (*Gossip Girl*, 2007–, The



CW), *Victorious* (2010, Nickelodeon) in podobne. V veliki večini glavni ženski liki sledijo istim (štirim) značajskim tipom: lik romantične, naivne idealistke; lik cinične, včasih nevrotične intelektualke; »radoživen« lik svobodomiselnega, pogosto promiskuitetne ženske in četrti, ki variira od najčistejše oblike *straight (wo)man* do materinskega povezovalnega člana med vsemi drugimi. Pri večini je tako kot pri *Seksu v mestu* povezovalni element zgodbe predvsem prijateljstvo med ženskami. Četudi so razmerja z moškimi pomemben del zgodbe, se protagoniste vedno znova vračajo nazaj v ženski krog, ki

ostaja enak in je s pogovorom med njimi pomemben vir informacij za sprejemanje »obveščenih odločitev« v njihovem življenju. Iz tega vidika prijateljstvo med ženskami, ki je bilo v okviru ideologije spolnih vlog o romantični heteroseksualni ljubezni tradicionalno postavljeno na oddaljeno drugo mesto, postane potencialen vir odpora proti omejitvam kapitalistične in patriarhalne družbe. Očrnitev ženskih skupinskih dejavnosti in želja je tradicionalno vključevala getoizacijo množičnih tekstov, ki so vsebovali prikaze takih skupinskih dejavnosti in želja: *chick flicks*, *girl-power* produkcije in podobno. Morda torej ni presenetljivo, da je pojav oz. edinstvenost novih »ženskih« serij (tu je govora predvsem o *Seksu v mestu*, ki ga njegove prej omenjene naslednice po stopnji priljubljenosti kot tudi pojavljanju v razpravah še zdaleč niso dosegle) spodbudil diskurz o reprezentaciji ženske seksualne želje in aktivnosti (*agency*) v polju masovne produkcije; pri čemer so bile protagoniste zaradi upiranja družbenim omejitvam izmenično označene za feministične ikone, hkrati pa kritizirane zaradi vedenja, ki naj ne bi bilo povsem v skladu z ideali feminizma.

Podobno se je zgodilo *Puncam* (*Girls*, 2012–), letos nastali seriji o štirih prijateljicah, dvajset-in-nekaj-letnicah v New Yorku, ki se primerjavam s svojo HBO-predhodnico ne more docela izogniti. Kljub temu da gre pri *Puncah* na koncu vseeno za precej drugačno serijo, so nekateri nastavki namreč enaki: punce so sicer mlajše, so pa prav tako bele, izobražene, celo kozmopolitske – skratka, privilegirane; tipizacija likov okvirno sledi prej omenjeni klasični štiričlanski skupini; četudi se serija ukvarja z njihovimi romantičnimi in seksualnimi razmerji z moškimi, pa je v ospredju vseeno (bolj ali manj) prijateljski odnos med puncami samimi, težave v odnosih med njimi pa so upodobljene z enako (ali celo večjo) mero resnosti in kompleksnosti kot tiste v romantičnih odnosih; serija raziskuje njihova občutja in želje v dojemanju sveta in medosebnih odnosov. Četudi Hannah, diplomantka književnosti, ki si želi postati pisateljica (Lena Dunham), ki jo v prvem delu starši odrežejo od nadaljnjih finančnih prilivov, nima službe, ne gre za resnejši socialni problem: najhujše, kar se ji lahko zgodi, je po njenih besedah, da bo »moralna delati v McDonaldsu«; nakar jo njena najboljša prijateljica Marnie (Allison Williams) pomiri, da do česa takega ne bo nikoli prišlo. Če se prva sezona *Punc* zač-

ne z nerodno Hannah, ki v ljubezni nima sreče in se vedno znova vrača k čustveno nedostopnemu Adamu, ima materinska perfekcionista Marnie fanta, ki jo s svojo »ljubeznijo« duši in katerega dotik se ji zdi podoben »otipavanju ogabnega strica na zabavi«. Njena prijateljica Jessa (Jemima Kirke) je s svojim neodgovornim ravnanjem njeno nasprotje, ter skoraj vse ostale izmenično pripravlja do izgubljanja živcev in zavisti s svojim živahnim spolnim življenjem, *posh* britanskim naglasom in pripovedmi o boemskih potovanjih. Njena sestrična Shoshanna (Zosia Mamet), pa takrat, ko ne obupuje nad tem, da je še vedno devica, prisega na knjige, kot so *Listen, Ladies: A Tough Love Approach to the Tough Game of Love* (kar med drugim vodi do prepira o tem, kdo *The Ladies* sploh so. »Jaz nisem the ladies,« besno reče Jessa, ko ji Shoshanna predava o tem, da te fant, če te ne povabi na zmenek, hoče samo izkoristiti, in da je seks »od zadaj« ponižujoč). Ne glede na zgodbe ostalih treh pa je ključen element serije v večini Dunhamina Hannah – zapleti ostalih protagonistk včasih služijo le razvoju njene osebne zgodbe, pri tovrstnem *one-woman bandu* (Dunhamova je poleg glavne igralka še scenaristka, režiserka in producentka *Punc*) pa nekateri liki (predvsem Shosanna) včasih neizogibno služijo le za vzpostavlanje kontrasta z značajskimi potezami nje same.

Serija, ki je bila zaradi tematike, producenta Judda Apatowa, predvsem pa zaradi priljubljenosti avtoričinega celovečernega neodvisnega filma *Tiny Furniture* (2010) deležna visokih pričakovanj in spremljanja javnosti že od predprodukcije dalje, je po predvajanju prvega dela 15. aprila letos postala predmet številnih (seveda ne izključno) ostrih kritik. Največ se jih je nanašalo na »belost« domnevnega New Yorka v *Puncah*; belke so vse štiri protagonistke, pa tudi stranski liki;¹ ter na neizpolnjena pričakovanja o reprezentaciji vseh punc – kljub obljubi »od nas, za nas« (seveda je pričakovanje, da bo neka serija predstavljala celoten spol, milo rečeno nenavadno). Druge pritožbe so se nanašale na njihovo ekonomsko, kulturno

1 Jezo je še dodatno podkurila scenaristka *Punc* Lesley Arfin, ki je v odgovor na očitke, da *Punce* ne predstavljajo ne-belih punc, na twitterju napisala, da jo pri *Precious* (2009, Lee Daniels) najbolj motilo, da v njej ne najde nobene reprezentacije sebe. Tweet je bil kasneje izbrisan, Lesley Arfin pa ima cameo v 4. epizodi *Punc*, kjer temnopolti sodelavki (pomenljivo?) reče, da je za nego kože boljši beli kot pa rjavi sladkor.



Punce

in socialno privilegirano ter (posledičen) občutek samoumevne upravičenosti, pri čemer je spet smiselna omemba pomanjkanja reprezentativne produkcije ženskega spola v popkulturi in posledičnih nerealnih pričakovanj do redkih manifestacij le-te.

Zanimivejše so obtožbe o postfeminizmu, ki naj bi prežemal serijo in njene protagonistke. Hannah in njene prijateljice so v precejšnji meri nesimpatično nezrele in pasivne, nefeministični pa so tudi spolni odnosi glavnih dveh likov: Hannah se spušča v ponižujoč, neljubeč seks s fantom, v katerega je nesrečno zaljubljena, Marnie pa se je naveličala svojega preveč prijaznega fanta z »vagino« in se samozadovoljuje ob misli na narcisoidnega umetnika, ki ji reče, da se bo, ko jo bo prvič *počukal*, ustrašila, ker je *moški*. Na splošno je seks v *Puncah* večinoma v najboljšem primeru nespektakularen, v najslabšem pa popolno nasprotje zabavnosti in opolnomočenja, ki smo jima bili priča pri *Seksu v mestu*. »I felt like I was cruelly duped by much of the television I saw,«² je v zvezi s tem rekla Lena Dunham v intervjuju za New York Times. Kritikam navkljub bi se dalo trditi, da ima vsaka izmed protagonistk drugačno razmerje s feminizmom: Jessa s svojo promiskuitetnostjo in neobvezujočim seksom v tem pogledu spominja na zagovornice feminizma tretjega vala, medtem ko se Marnie v življenju spopada z nekakšnim Friedanovskim nezadovoljstvom kot posledico pomanjkanja interesov in zanimanj izven urejenega življenja v paru. Pri Shosanni kot najmanj definiranemu

liku se zgodba večinoma vrti okrog dekonstrukcije, oziroma bolje, preobračanja kulta devištva, saj ravno zaradi tega, ker je devica, kljub temu, da to poskuša, ne more seksati z nikomer – očitno namreč nihče ne mara več devic. Pri Hannah kot najbolj zaokroženem in kompleksnem liku o eni sami ideji ne moremo govoriti, vseeno pa njeno delovanje seže od prej omenjenega »postfeminističnega« do skoraj obsedeno ciljno usmerjenega, pri čemer na prvo mesto (zaradi takih ali drugačnih razlogov) vedno postavlja svoje pisateljevanje, kar jo spravi v težave tako v odnosu z najboljšo prijateljico kot tudi v odnosu s fantom. Dejstvo, da so ti in podobni dejavniki serije lahko predmet kritike zaradi svojega domnevnega antifeminizma, pa še bolj kaže na prej omenjeno pomanjkanje produkcije, ki bi predstavljala ženske in njihovo spolno življenje.

Podobna nadkompenzacija se pričakuje tudi pri samih značajih *Punc*. Že pri *Tiny Furniture* se je govorilo o pojavu nove vrste ženskega lika, t. i. *female slacker*, ki je v moški variaciji uspešno obstajal že nekaj časa (*Veliki Lebowski* [Big Leowski, 1998, Joel in Ethan Coen]); *Punce* pa to nadaljujejo (najočitneje s protagonistko Hanno). Sicer priljubljene (in pogosto uporabljane) ženske like značajsko večinoma povezuje aktivna osebnost, pogosto pa tudi druge značajske poteze, tradicionalno povezovane z moškostjo: Beatrix Kiddo, Lisbeth Salander, Marge Gunderson, Nikita, Sydney Bristol, Buffy Summers, Turanga Leela, Arya Stark, Brienne of Tarth, Daenerys Targaryen,

Elaine Benes, Daria Morgendorffer, Dana Scully, Roseanne Conner, Sarah Connor, Juno, Thelma & Louise, Tracy Flick, Catherine Trammell ... v primerjavi z Rachel Green, s Carrie Bradshaw, Sanso Stark, Felicity Porter, ki jih družijo večja pasivnost oz. reakcijsko delovanje. V nasprotju s tem je pri moških likih najti večjo raznolikost značajev, ki na priljubljenost lika ne vpliva: liki Bena Stillerja, Adama Sandlerja, Steva Carella, Woodyja Allena kot tudi že prej omenjeni Jeffrey Lebowski, Al Bundy, George Costanza in podobni so prav tako popularni in zastopani kot njihove bolj »možate« in aktivno-delujoče različice. Kljub temu da ženski liki v *Puncah* na prvi pogled morda delujejo postfeministično, bi torej lahko rekli, da s svojo kompleksnostjo in hkrati netipičnostjo prevprašujejo stereotipno zgrajene, nadkompenzirane značaje ženskih likov v popkulturi, kljub temu, da njihovo delovanje ne ustreza vedno standardom tradicionalnega liberalnega feminizma; serija sama pa omejitve patriarhalne in kapitalistične družbe ne zanika, niti jih ne ignorira (na primer spolno nadlegovanje na delovnem mestu); v svetu *Punc* je feminizem še vedno potreben, četudi se puncam samim tega ne uspe vedno držati.

Seveda realističnosti serije ne gre jemati preveč dobesedno. V skladu z naraščajočo popularnostjo *cringe comedyja*³ v stilu Michaela Scotta, persone Zacha Galifianakisa (predvsem v seriji skečev *Between Two Ferns* [2008–]), adolescentno nerodnimi liki Michaela Cere, Louieja in ostalimi liki Judda Apatowa je neprimerno lažje do seksa kot do vseh ostalih stvari pristopati na ironičen način, z vso nelagodno nerodnostjo, ponižanjem, bednostjo in alienacijo, ki so na svoj značilno poseben komičen način neprimerno bolj kul od povprečno zadovoljive seksualne izkušnje. Nerodnosti *Punc* kljub svoji očarljivosti verjetno niso nič bolj »realistične« ali reprezentativne kot glamuroznost *Seksa v mestu*, kjer liki v seksu dejansko uživajo, ne le odtujeno opazujejo, kako absurdno je vse skupaj. Nerodnost in odtujenost in kontrastna glamuroznost ter razkošje *Seksa v mestu* gresta z roko v roki z marketinškimi strategijami za prodajanje generacijama Y in X: Generacija Y oziroma milenijci naj bi zaradi neprenehne izpostavljenosti najrazličnejšim ponudbam in oglasom postali odporni na vse klasične

3 »Komedija neugodja«, katere predhodnik naj bi bil že *Diplomiranec* (The Graduate, 1967, Mike Nichols).

marketinške prijeme, ki jih vidijo kot preveč vsiljive in nepristne. V nasprotju s tem naj bi generacija X, odrasla v 90. letih, ko je ekonomija cvetela, navajena na razkošje ter občutek »najboljšega«. Ko Lena Dunham reče: »I think I may be the voice of my generation. Or at least a voice of a generation,«⁴ govori ravno o tem, ironično, in z milenijsko nerodnostjo, ki vključuje asertivnost in hkrati takojšnje zanikanje same sebe.

Na samozanikanju deloma temelji celoten *cringe comedy*, del nove, postmoderne komedije. Zanj ne veljajo več ista pravila smešnosti, kot so veljala za na primer šale o Američanu, Rusu in Bosancu (Kantova trditev, da je smešna postavitev heterogenih konceptov v isti okvir), niti tista, ki so veljala za komedijo *Treh lakajev* (*The Three Stooges*): Hobbesov humor, ki se porodi iz nenadnega občutka večvrednosti; šale prinašajo smeh ravno zato, ker »nekdo trpi in to nisem jaz«, saj ogromno današnje komedije temelji prav na samozanichevanju. Tudi Bergsonovo pravilo o smešnosti, ki je posledica spotikanja ob pomanjkanje posameznikove prilagodljivosti, je z neprestanim spotikanjem vsepovsod postalo irelevantno.

Značilna za postmoderno stanje je tudi frustracija (neizpolnjenega) pričakovanja: ne le posameznega, temveč pričakovanja na splošno, z njegovim linearnim konceptom vzroka in posledice, zanašanje na stabilnost in koherentnost, in naivnost glede delovanja sveta. Če je moderno sistematično uničevalo koncept prostora (na primer pri *Prijateljih*, ki so bili postavljeni v New York, vendar pa ta postavljenost na videz ni bila pomembna) z domnevo o mogoči dislociranosti ter z univerzalnimi koncepti, ki se lahko aplicirajo na življenje vsakogar, ne glede na prostor, se postmoderno zaveda takih lažnih predpostavk. *Punce* se zavedajo specifičnosti življenja v New Yorku (Hannina mantra za dvig samozavesti pred zmenkom je »*You are from New York, therefore you are just naturally interesting. [...] The worst stuff that you say sounds better than the best stuff some other people say.*«⁵) – celo specifičnosti življenja v svojem predelu Brooklyna (ko Hannah ponesreči zaspri na vlaku, se, ko se zbudi, znajde v povsem drugem svetu: getu podobnem

Coney Islandu, hkrati pa ugotovi, da ji je nekdo ukradel ročno torbo). K temu sodi tudi zavedanje lastnih *problemov prvega sveta* (in ultimativnim problemom prvega sveta): spet smo pri omembi McDonalda, ki je po besedah enega izmed likov »*krasna stvar zato, ker lahko greš v McDonalds celo v Sudanu – in veš kakšen okus bo imela hrana? Okus po domu.*« Če so zapleti v zvezi z intimnostjo pri *Puncah* trivialni, za to trivialnost velja popolnoma enako pravilo samozavedanja: Hanni prijatelj očita, da je njeno pisanje osebnih esejev, ki naj bi se »nekoč dotaknili tudi strahu pred bližino«, egocentrično in banalno: »*Nič na svetu ni bolj trivialnega od intimnosti. Piši raje o resničnih stvareh, kot je kulturni kriticizem, kisli dež, ogroženost pand, rasno profiliranje, ločitev, smrt! Smrt je najresničnejša stvar, kar jih je.*« Adam jo v prepiru obtoži nečesa podobnega: »*Misliš, da veš, kaj je trpljenje, samo zato, ker imaš pet kil preveč?! [...] Najmanjša jebena violina na celem svetu igra 'Moje srce krvavi' samo zate.*« S točno zastavljenim ciljnem občinstvom in z načinom konzumacije v mislih ter načelom »za nas, od nas« se *Punce* zavedajo tudi lastnega statusa v kulturi, odnosa do lastne produkcije, ki je povezana z vpletenostjo na proizvodnjo in potrošnjo.

Ta za spremembo od *Seksa v mestu* ni vezana na materialni fetišizem, temveč fetišizem kulturnih referenc in prikimavanj: poslušanje Feist, MGMT, Robyn, omenjanje znamk antidepressivov, vrst vina, liki, ki se

mimogrede znajdejo v kadru, medtem ko berejo kratke zgodbe Woodyja Allena ali pa celo oponašajo njegove monologe iz filma *Annie Hall* (1977); in nenazadnje reference na referenčno predhodnico, *Seks v mestu*: Shoshanna pravi, da je »... *definitely a Carrie at heart, but sometimes Samantha comes out. And when I'm at school, I try hard to put on my Miranda hat,*«⁶ pri čemer tako ustvarjalci kot gledalci vemo, da je v resnici Charlotte. *Punce* so tako specifične, da se včasih zdi, da gre za omrežje kulturnih referenc, ki zgoščene same zase sestavljajo posameznikovo identiteto in pravijo: »*Vidite? Jaz sem to in to in to.*« Uporabljen jezik je le metafora oz. citat vseh prejšnjih pomenov tega istega jezika ali posamezne besede, s čimer ironija postane neizbežna. Resnice ni več, »resnica« je vse, kar je še ostalo – in pripoznanje tega je edina še avtentična stvar. Postmoderna serija si ne domišlja, da je lahko nekaj več, temveč se raje poslužuje milenijske refleksivnosti in interaktivnosti.

Tako *Punce*, katerih relativno uspešna gledanost in kritiški boom sta HBO po štirih predvajanih delih že prepričala v odobritev druge sezone in s svojo (morda presenetljivo) sestavo občinstva, ki je v 60 odstotkih moškega spola, bolj kot del tradicionalnih, getoiziranih ženskih žanrov postanejo glasnik generacije (četudi le eden izmed glasnikov neke egocentrične, narcisoidne, nerodne in s komunikacijsko tehnologijo zraščene generacije).



Tiny Furniture

4 »Mislim, da je povsem možno, da sem glas svoje generacije. Ali vsaj eden izmed glasov neke generacije ...«

5 »Prihajaš iz New Yorka, torej si sama na sebi zanimiva oseba. Najhujše, kar lahko izjaviš, še vedno zveni boljše od najboljših stvari, ki jih izjavijo nekateri drugi ljudje.«

6 »... po srcu definitivno Carrie, čeprav včasih na površje pride Samantha. In ko sem v šoli, se zelo potrudim, da bi bila podobna Mirandi.«