

MAJA GUTMAN<sup>1</sup>

## Moške zadeve?

**Izveček:** Članek se loteva analize nanizanke *Moške zadeve* oz. *Queer As Folk*, ki je bila zadnjih pet let aktualna v ZDA, Kanadi in v Evropi. Analiza obravnava kulturne implikacije omenjene nanizanke in postavlja osrednje vprašanje pozicije gledalca oz. gledalke. Ugotavlja, zakaj je nanizanka požela neverjeten uspeh, kako se je kot taka brala ter na kakšen način je gledalce in gledalke šokirala. Z obravnavanjem kritik, ki so se pojavile ob predvajanju nanizanke, skuša članek odkriti različne načine branja. Obenem skuša dokazati, da ne glede na eksplicitno vsebino nanizanka vsebuje raznovrstne elemente, ki privabijo k malim zaslonom gledalce ne glede na njihove spolne preference, pojasni pa tudi, zakaj je tako.

**Ključne besede:** branje, produkcija, potrošnja, kritika, voajerizem

UDK:316.77

### Queer As Folk?

**Abstract:** The paper analyses the five-season series *Queer As Folk*, which had good ratings on the US Showtime, on Canada's Showcase, and later on a number of European channels. The analysis focuses on the cultural implications of *QAF* and raises the central question of the viewer's position. It explores the shock effects of the series and the reasons for its surprising popularity, identifying the different possible ways of reading it by examining the criticisms which appeared while the series was running. Moreover, the paper argues that, its explicit content notwithstanding, *QAF* contains diverse elements which attract viewers regardless of their sexual preference. Some elements of this "catch-all" strategy are demonstrated as well.

**Key words:** reading, production, consumption, criticism, voyeurism

---

<sup>1</sup>Maja Gutman je doktorandka na *Institutum Studiorum Humanitatis*, Fakulteti za podiplomski humanistični študij v Ljubljani, smer medijski študiji. E-naslov: maja.gutman@mtvadria.com.

## MOŠKE ZADEVE – NAŠE ZADEVE

Eden izmed filmskih vodnikov za homoseksualce je serijo, v originalu imenovano *Queer as Folk* (QAF), pri nas jo poznamo pod imenom *Moške zadeve*, imenoval za “nezaslišano zgodbo o skupini gejev in lezbijk, ki živijo v Pittsburghu, se koncentrirajo pretežno na odnose, kariero, ljubezen in ambicije /.../ gre za junaški, realističen, smešen in grafičen portret modernega gejevskega življenja”.<sup>2</sup>

Naj že takoj na začetku omenimo, da gre za dve različici iste serije, in sicer britansko in nekoliko “mehkejšo”, ameriško. Ameriška je simulirala mesto Pittsburgh, britanska pa Manchester. Scenarij sta pisala Ron Cowen in Daniel Lipman.<sup>3</sup> Serijo je v vseh epizodah predvajala TV-mreža Showtime, ameriška plačljiva televizijska znamka, ki jo uporablja mnogo TV-kanalov po svetu, najbolj pa je razširjena v ZDA.<sup>4</sup>

QAF je ameriško-kanadska TV-serija, v produkciji Showtime in Temple Street Productions. Posneta je po istoimenski britanski seriji britanskega pisca in producenta Russlla T. Daviesa. Ameriško različico QAF so režirali številni kanadski režiserji, znani po svojem neodvisnem filmskem ustvarjanju. Serija govori o življenju petih gejev, ki živijo v Pittsburghu, v Pensilvaniji. Brian, Justin, Michael, Emmet in Ted ter lezbični par Lindsay in Melanie so osrednji liki, skupaj z Michaelovo mamo Debbie. V drugi sezoni je bil dodan še en lik, Ben, Michaelov partner.

Ime serije originalno izhaja iz severnoangleškega dialekta: “*there’s nought so queer as folk*”, kar v pravilni angleščini pomeni “*there’s nothing as weird as people*” ali “Nič ni bolj čudnega od ljudi.”<sup>5</sup> Serija je imela izredno veliko gledanost tako na ameriškem Showtime kot na Canada’s Showcase.<sup>6</sup>

---

<sup>2</sup> Daniel, 2003, 17.

<sup>3</sup> Oba sta ustvarila serijo NBC “Sestre”, leta 1985 pa sta za omenjeno dramo prejela nagrado Emmy. Kasnejše sezone so pisali še Michael MacLennan, Efrem Seeger, Brad Fraser, Del Shores in Shawn Postoff.

<sup>4</sup> Showtime originalno spada pod okrilje Viacom (MTV, VH1, Comedy Central, Dreamworks, Paramount). Showtime je od leta 1978 tudi na satelitu in tekmuje s še vedno nekoliko večjim tekmeccem HBO. Dostop na spletno stran Showtimea je možen le znotraj ZDA.

<sup>5</sup> Izvirni naslov serije *Queer as Folk* vsebuje tudi namerno dvoumnost – beseda “queer” namiguje na “pedre” kot običajne ljudi oz. družbeno skupino, ki ima posebne značilnosti (kot katerakoli druga), a je še vseeno delo “običajnega folka”. Da imajo torej geji svoje značilnosti, a vendar tvorijo segment “navadnih ljudi”.

<sup>6</sup> Pred letom dni smo lahko gledali četrto sezono nadaljevanke, in sicer na Kanalu A, ob četrtek ob 23.30.

Prva sezona se je v ZDA začela predvajati decembra 2000 (do junija 2001) in je imela 22 epizod. Druga sezona je sledila januarja 2002 (do junija 2002), skupaj v 20 epizodah. Tretja sezona se je pričela marca 2003 in končala junija istega leta, skupaj v 14 epizodah. Četrta sezona se je začela leta 2004 šele v aprilu, 14 epizod pa se je zvrstilo do junija istega leta. Zadnja, peta sezona se je začela maja 2005, v 13 epizodah pa se je zaključila istega leta avgusta. Mnogi so bili prepričani, da bi serija zdržala še eno leto, Showtime pa je zaradi vse večjih stroškov produkcije (rast kanadskega dolarja) serijo dokončno zaključil s peto sezono. Ron Cowen in Daniel Lipman sta izjavila, da bi – če bi se sezona zavlekla v šesto leto – zgodbe začele trpeti, celotna serija pa se izpela, kljub temu pa je dočkala ugledno starost, kar se tiče “življenjske dobe”.

Prvi *off*, ki ga slišimo v prvi epizodi, z *establishing shotom* Babyloga je: “Vedeti morate eno stvar. Vse se vrti okoli seksa.” Sama naracija prve epizode obeh serij (ameriške in britanske) se začne z zgodbo najstnika (Nathan/Justin), ki dobtedno išče svoj prostor v gejevskem okrožju Manchestra/Pittsburgha. Kmalu naleti na Stuarta (VB)/Briana (ZDA), na privlačnega, uspešnega spolnega plenilca, in njegova iniciacija v gejevsko sceno se prične. Od njega se nauči nabora protokolov, ki jih začne hitro uporabljati, npr. naboj čustvenih izrazov “naslednje jutro” po t. i. “*one-night stand*” s frazo: “Sem te že imel.”<sup>7</sup>

### LIKI SKOZI NARACIJO

Brian Kinney je privlačen 29-letni predstavnik za stike z javnostjo (kasneje z lastno oglaševalsko agencijo) z izrazitim seksualnim apetitom. Njegov oče je bil alkoholik, mati pa je bila obsesivno katoliško usmerjena. Brian se v življenju ukvarja pretežno s seboj, rad ima iskreno poželenje, ljubezen in romantiko pa pripisuje slabičem. Briana je upodobil igralec Gale Harold, ki je v enem izmed intervjujev takole opisal svojo vlogo: “Močan karakter je, izjemno jasen. Kreiran je kot zelo seksualna, zagnana, neizprosna in nesentimentalna oseba. Glede na to, da je gej in živi v današnji Ameriki, je verjetnost, da ga izstrelji iz lastne orbite, precejšnja. Vročično živi svoje življenje in zdi se, kot da vedno hodi po tankem ledu. Vedel sem, da bo to izvrstna vloga.”<sup>8</sup>

Brian je neizprosna in iskanju resnice in neposredna v njenem artikuliranju: “Samo dve vrsti heteroseksualnih ljudi sta na svetu. Tisti, ki te odkrito sovražijo, in tisti, ki te sovražijo za hrbtom.”<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Kendall, Martino, 2006, 72.

<sup>8</sup> URL: [http://www.theatermania.com/content/news.cfm?int\\_news\\_id=1343](http://www.theatermania.com/content/news.cfm?int_news_id=1343).

<sup>9</sup> Epizoda 1/02.

Tudi pri komunikaciji na delovnem mestu je verbalno neposreden, ne glede na to, da dela s strankami, oglaševalci. Njegov nastop je suveren, deluje, kot da stranke potrebujejo njega in ne on njih, zato si privoščič marsikaj:

Gardner Vance: "Slišim govornice, da ste gej."

Brian: "Govornice so točne. Ampak dokler ne naskakujem vas, se vas to ne tiče."<sup>10</sup>

Michael Novotny je njegov najboljši prijatelj iz otroštva, kmalu bo tudi on dopolnil 30 let. Je prodajalec (kasneje menedžer) v Wal-Martu. Že dolga leta je zaljubljen v Briana, toda vseeno mu uspe vzpostaviti relativno trdno zvezo s profesorjem gejevskih študijev Benom, čeprav še vedno obiskuje Babylon. Razlika med dvema likoma (Michael : Brian) je morda najbolje opazna v Michaelovem monologu na samem začetku serije:

Michael: "Kot sem rekel: samo za seks gre. Razen, seveda, ko se daješ dol.

Takrat gre za: Bo po tem ostal? Ali bo odšel? Delam vse v redu? Kaj delam?

Razen, seveda, če si Brian Kinney. Potem je: "Koga k\*\*\* briga, kaj si misliš?

Lahko si srečen, da me imaš."<sup>11</sup>

Ben, Michaelov partner, je HIV-pozitiven. Par kasneje posvoji sina Hunterja, prav tako HIV-pozitivnega zaradi predajanja prostituciji v otroštvu. Michael ima precej dominantno, a ljubečo mater Debbie, ki streže hrano v bližnji restavraciji (mesto zbiranj) in je zaprisežena aktivistka za pravice homoseksualcev. V šestnajsti epizodi prve sezone pove:

"Ko so ljudje zvedeli, da je Michael gej, so govorili in počeli okrutne stvari. Prijatelji, sosedi, družina. Celo moja prekleta sestra ni hotela več pripeljati otrok sem. Bala se je, da bi jih Michael nadlegoval. Takšni so ljudje. Nevedni in prestrašeni. In ničesar ne moreš storiti, lahko jih edino izobražuješ ali pa postreliš. Pridružila sem se P-Flagu,<sup>12</sup> ker sem ugotovila, da je to bolj praktično od streljanja." Debbie skrbi tudi za brata Vica, ki boleha za aidsom.

Ted je star 33 let, po poklicu je računovodja in ima izrazit manjvrednostni kompleks. Emmet je živahen Američan z juga, ki dela v trendovski trgovini.

---

<sup>10</sup> Epizoda 2/17.

<sup>11</sup> Epizoda 1/01.

<sup>12</sup> P-Flag je ameriška organizacija, obsega preko 200.000 članov in se zavzema za enake pravice homoseksualcev. Daje pravne, formalne in druge nasvete družinam homoseksualcev in njihovim prijateljem ([http://www.pflag.org/About\\_PFLAG.about.o.html](http://www.pflag.org/About_PFLAG.about.o.html)).

Justin je star komaj 17 let, je umetnik (slikar), in ko spozna Briana, se vanj v trenutku zaljubi:

Justin: "Pravkar sem videl Boga."

Daphne:<sup>13</sup> "?"

Justin: "Njegovo ime je Brian Kinney."<sup>14</sup>

Istega dne, ko Brian spozna Justina, postane tudi oče; z umetno oploditvijo namreč zanosi njegova kolegica iz študentskih let, lezbijka Lindsay, učiteljica umetnosti, ki ima za partnerico odvetnico Melanie – slednja Briana precej odkrito sovraži. Njuna zveza sicer deluje stabilno, toda skozi nadaljevanja se izkaže, da si nista zvesti. Melanie kasneje umetno zanosi z Michaelom. Politično so aktivni vsi akterji – zavzemajo se za enake pravice gejev in lezbijk. Nadaljevanja dosežejo vrhunec z eksplozijo v nočnem gejevskem klubu Babylon, kjer umrejo štirje ljudje, dosti jih je tudi ranjenih. Grozljivi dogodek pretrese sicer psihično močnega Briana, ki Justinu končno prizna svojo ljubezen, kar je v popolnem neskladju z njegovi načeli. Kasneje načrtujeta celo poroko, ki pa jo prekrizajo ambicije umetniško nadarjenega Justina; na koncu se par razide. Melanie in Lindsay se preselita v Kanado, da bi obema otrokoma omogočili boljše življenje, saj je kanadska skupnost do gejevskih in lezbičnih parov strpnejša (dovoljene so poroke med istospolnimi partnerji). Zgodba se konča, kjer se je začela: v Babylonu, ko Michael in Brian plešeta na pesem "Proud" pevke Heather Small in Michaelovim glasom v *offu*: "In 'dum dum' se nadaljuje. Vedno se bo. Ne glede na to, kaj se zgodi. Ne glede na to, kdo bo predsednik. Kot nam je vedno pela naša dama diska, nebeška Gloria Gaynor: Preživeli bomo."<sup>15</sup>

## KULTURNE IMPLIKACIJE

Producenti so se pri snemanju nadaljevanke namenoma izognili standardnim, poznanim četrtim,<sup>16</sup> ki tradicionalno veljajo za gejevske. Britanska različica je postavljena v Manchester, ameriška pa v Pittsburgh – posneta je dejansko v Kanadi, natančneje v Torontu, v predelu Church and Wellesley Gay Village. Pittsburgh je bil izbran kot najbližja paralela angleškemu Manchestru.

<sup>13</sup> Njegova sošolka, heteroseksualna (op. avt.).

<sup>14</sup> Epizoda 1/01.

<sup>15</sup> Epizoda 13/05.

<sup>16</sup> New York – Chelsea, Los Angeles – West Hollywood, San Francisco – Castro District.

Nočni klub Babylon, idealizirana gejevska oaza, kjer je v vsaki epizodi posnet vsaj en del dogajanja, deluje kot nekakšen sanjski erotični "getaway": stroboskopske luči, nešteto popolnih moških teles (*go-go boys*), progresivni *house*, mlada moška klientela. Klub daje vtis, kot da smo se znašli na *after-party* Armanijevih moških modelov nekje v Milanu.

Ameriška verzija *QAF* je kmalu postala hit. Prvotna marketinška strategija je sicer merila na moško gejevsko občinstvo, a se je kmalu izkazalo, da velik delež občinstva sestavljajo gledalke.

Prelomne scene, ki so zaznamovale *QAF*, so se začele že v prvih delih, ko so gledalci lahko prvič videli simulacijo doslej morda najbolj eksplicitno nakazanega spolnega akta med dvema moškima, kar je še posebej šokiralo ameriško publiko, saj (niti) nakazanih spolnih aktov na televiziji tradicionalno ni bila vajena. Scene so vsebovale skupne masturbacije, analni spolni odnos in nakazane felacije. Čeprav je v primerjavi z britansko verzijo še vedno šlo za mehkejšo različico, je nanizanka uspela izzvati močne reakcije gledalcev; te so se merile predvsem v uspehu visoke gledanosti. Zanimivo je tudi to, da se ne glede na odkrito prikazovanje zlorabe drog in sekvenc, ki so prikazovale spolno občevanje, pričakovana reakcija konservativnega pola nikoli ni konkretno materializirala.

Gledano z vidika perečih družbenopolitičnih tem je serija v svojih petih sezonah zaobjela skorajda vse aktualne tematike: istospolno poroko, uporabo in zlorabo rekreativnih drog (steroidi), droge nasploh (kokain, ekstazi, marihuana), posvojitvev otroka s strani istospolnih partnerjev, umetno oploditev, nasilje nad homoseksualci, zaščito pred spolnimi boleznimi, HIV, otroško prostitucijo, diskriminacijo na delovnem mestu, utemeljeno na spolnih preferencah, internetno pornografijo itd.

## HUMOR

Na vse omenjene tematike se navezujejo bodisi epizode, sekvence in dialogi, za katere je značilno, da jih po večini spremlja dosti sarkazma:

Cody: "Super. Zdaj lahko seksaš v Teksasu. Jupii ja jej! Misliš, da si še kdo upa reči temnopoltemu črnuh? In Izraelcu – Žid? Brcnili bi te v rit, da bi letel na drugo stran Zemlje. Nimajo pa težav s tem, da nas imenujejo toplovodarje ... Zakaj? Ker lahko. Ker vedo, da smo vsi reve. Da smo preveč posrani, da bi ukrepali. Torej kar nadaljujte. Podpisujte svoje peticije, pišite pisma in žvižgajte v svoje male piščalke. Toda nič se ne bo spremenilo,

dokler ne udarimo nazaj. Dokler se naučimo reči: Ne. Zajebavaj. Se. Z. Mano.”<sup>17</sup>

Humoristična drama premore konkretno mero kvalitetnih dialogov, ki so v nekaterih segmentih dodobra izpiljeni. Ravno humor v QAF lahko dojemamo kot “povezovalni člen” med heteroseksualno in homoseksualno publiko – je edinstven, včasih splošen in se ne nanaša nujno le na homoseksualno tematiko. Sarkazem je namreč namenjen “obema stranema” gledalcev:

Lindsay: “Želim imeti gube, želim imeti sive lase in hočem, da bi mi Gus prinesel na svet vnučke. Rada bi se postarala z Melanie.”

Brian: “Lahko bruham kar tukaj?”<sup>18</sup>

Drama vsebuje tudi tipične dialoge, ki jih lahko spremljamo v situacijskih komedijah (sitkomih):

Brian: “To je tako kot v sedmem razredu, ko sem ti posodil kolo z desetimi prestavami, pa si mi ga vrnil z uničenim prednjim blatnikom in strganim sedežem ...”

Michael: “Zbil me je avtobus!”<sup>19</sup>

Ne manjka pa niti “gejevskega” humorja ali pa na splošno zdravega humorja o moških, ki ga recimo ženske revije, pa tudi nadaljevanke, namenjeno izključno ženski publiko, običajno povsem spregledajo:

Ted: “Poglej njegove prsne mišice.”

Emmett: “Ja, popolne so.”

Brian: “Ja, implantati so.”<sup>20</sup>

Dialogi so hitri in premišljeno zastavljeni, mnogi kritiki pa so piscem scenarija očitali, da jim posvečajo preveliko pozornost, kar naj bi še posebej veljalo za britansko verzijo. Vendar je serija doživela neverjeten uspeh, saj ne glede na to, da predstavlja manjšinsko skupnost, vsebuje kakovostne humoristične dialoge; ti prihajajo s strani homoseksualcev in to na njihov račun:

<sup>17</sup> Epizoda 4/02.

<sup>18</sup> Epizoda 1/20.

<sup>19</sup> Epizoda 4/01.

<sup>20</sup> Epizoda 1/12.

Michael: "Ima Brianove oči in usta, pa Lindsayjin nos ..."

Ted: "No, če bi imel Melaniejin penis, potem bi imeli težave."<sup>21</sup>

Ali pa:

Michael: "Povem ti, preden boš znorel ... Tvojih dildov ni tu. Porničev tudi ni. Vse smo morali pospraviti, da jih ne bi našla tvoja mama."

Ted: "Dobro, pričakujem jih nazaj. Vseh 33. Čistih."<sup>22</sup>

### MOŠKE ZADEVE – *GAY SERIES FOR STRAIGHT PEOPLE?*

Posvetimo se predvsem sestavi nadaljevanke in njenim protagonistom. Z analizo njihovih medosebnih odnosov bomo poskušali ugotoviti, kako je nadaljevanka vplivala na gledalce. Vprašanje, ki si ga na tem mestu moramo zastaviti, je, koliko je nadaljevanka o gejih res – gejevska.

Eden izmed producentov nanizanke, Tony Jonas, je bil, ko je scenarij bral prvič, zaprepaden: "Ko sem prvič bral material za scenarij, sem bil v šoku; toda ko sem prešel te občutke, sem spoznal, da gre v bistvu za solidno, inteligentno in sarkastično-zabavno serijo."<sup>23</sup>

S prizori dveh moških sredi spolnega akta (prizori so posneti s hitrimi kadri in vrtečo se kamero) je kamera prešla v voajersko funkcijo, pri čemer je odnos dveh homoseksualcev postal vizualiziran in ekraniziran ter s tem detabuiziran in demitologiziran. Največ zanimanja je serija požela pri publiku, ki teh prizorov – bodisi resničnih ali televizijskih – ni nikoli videla. To pa je bilo heteroseksualno občinstvo. Spregovorimo o tem nekoliko podrobneje.

Glavne vloge so podeljene, dobijo jih geji. Heteroseksualci prvič v tako veliki produkciji in v tako velikem obsegu gledanosti dobijo stranske vloge. Večji del občinstva pa so gledalke. Kako objasniti paradoksalno situacijo in – ali je res paradoksalna? Je torej vloga geja prešla iz alternativne v *mainstreamovsko* kulturo?

Pri tem je treba spomniti kar na nekaj dejavnikov. Še preden pa jih obravnavamo, naj navedem izsek intervjuja, ki ga je leta 2001, torej ob predvajanju prve sezone, naredil neki novinar<sup>24</sup> z Galom Haroldom (G. H. – v nanizanki Brian), ki

<sup>21</sup> Epizoda 1/02.

<sup>22</sup> Epizoda 1/04.

<sup>23</sup> *Television Reviews*, 2000, 220.

<sup>24</sup> Intervju je delal Jim Caruso, spletna stran, za katero je pisal ([www.theatermania.com](http://www.theatermania.com)), obsega poročila o gledališčih; Gale Harold je namreč tisti čas odigral vlogo homofoba v gledališki igri "Uncle Bob".



ga v uvodniku intervjuja naslovi s “super gejevskim žrebcom iz Moških zadev.”<sup>25</sup>

J. C.: “Na spletni strani QAF sem opazil veliko sporočil, iz katerih je razvidno, da so tvoji oboževalci – ženske. To me je nekoliko presenetilo, glede na to, da je tvoj lik očitno homoseksualen.”

G. H.: “Mislim, da imajo ženske prvič možnost videti ta način življenja, če seveda ne kupujejo gejevskih pornofilmov! Vse je zelo eksplicitno. Moški že od nekdaj gledajo ljubljenje žensk, bodisi v revijah ali v filmih. Če te moški seksualno privlačijo, obstaja razlog, da sta ti vseč tudi dva v situaciji, povezani s seksom. To je pravi temelj dinamike! In obrne pozicijo moči, saj ženske tega še niso videle. To je bizaren sociološki rezultat celotne serije.”<sup>26</sup>

Ne le, da je šlo, kot v intervjuju navaja Gale Harold, za “bizaren sociološki rezultat”, temveč tudi za pomemben aspekt nagovarjanja publike. Zdi se, da je vloga in dinamika gejev pripomogla k feminističnim razpravam o ženski kot taki, čeprav gre v nadaljevanju glede na pozicijo kamere nedvomno za moški pogled, pa tudi objekt pogleda ostaja *moški*. Pri tem nemara velja spomniti na nekaj temeljnih odkritij psihoanalize. Po Freudovem modelu subjekta govorimo o dečkovi zasedbi moške seksualnosti kot eni izmed možnih zasedb. Ta se po mnenju Freuda<sup>27</sup> lepo kaže v psihični sliki patriarhalnega družbenega reda. Kasneje Mulveyjeva ponovi Freudov model spolne konstitucije subjekta in pokaže, da je subjektna pozicija, ki jo zasede gledalec v *mainstreamovskem* hollywoodskem filmu, vselej moška, saj v klasičnem pripovednem filmu pogled implicira moško ugodje.<sup>28</sup> Mulveyjeva pravi, da mora ženska v trenutku, ko stopi v kino, pustiti svoj spol zunaj (saj ga ne more z ničimer identificirati), zasesti mora dominantno spolno mesto moškega gledalca, kot ga predpisuje filmski tekst, ali drugače: brati mora po moško. Ker sama nase gleda kot moški, pomeni, da je postala objekt. Kaj se torej zgodi pri *Moških zadevah*? Katere pozicije zasede osrednji lik homoseksualca? Gejevskih vlog smo bili v zadnjih desetih letih vajeni iz številnih *sitkomov*, med njimi je morda najbolje izpostaviti *Will in Grace*. Kendall in Martino v svojem delu *Gendered Outcasts and Sexual Outlaws: Sexual Oppression and Gender Hierarchies in Queer Man's Life* ugotavljata:

<sup>25</sup> URL: [http://www.theatermania.com/content/news.cfm?int\\_news\\_id=1343](http://www.theatermania.com/content/news.cfm?int_news_id=1343).

<sup>26</sup> Prav tam.

<sup>27</sup> Mulvey, 2001, 275.

<sup>28</sup> H. Vidmar, *Ženski žanri*, 2001, 20.

“V *Will in Grace* ‘nezaslišana kraljica’<sup>29</sup> Jack prosjači Willa, da vstavi besedo ‘seks’ nazaj v besedo ‘homoseksualen’, kar seveda nikoli ne naredi v osrednjem terminu<sup>30</sup> *mainstreamovskega* TV-prostora. Fantje in dekleta v *Queer As Folk* to seveda naredijo vsak teden.”<sup>31</sup>

Lika geja, kot smo ga poznali pred tem, asekualnega, večnega inventarja telovadnic, očarljivega, zabavnega in kakopak najboljšega ženskega prijatelja in tolažnika (*Will in Grace*), ni več: pri QAF postane homoseksualec osrednji lik, glavni protagonist, aktiven, ekspresiven, bistveno agresivnejši. Heteroseksualni liki naenkrat dobijo stransko vlogo. Da gre za gejevsko invazijo, v svoji knjigi *All the Rage: The Story of Gay Visibility in America* ugotavlja tudi Suzanna Danuta Walters: “Medtem ko so do sedaj imeli geji na TV (in v *mainstreamovskih* filmih) stranske vloge pomočnikov, sosedov, glede na heteroseksualce z velikim heteroseksualnim pogledom na svet, so v tem primeru vsi liki homoseksualni in edina atrakcija mesta.”<sup>32</sup>

Mnogi v tovrstnem preobratu prepoznavajo ključ do uspeha nanizanke: dve glavni pritožbi o pojavljanju gejev na TV – da so simbol osame, izolirani od drugih gejevskih kolegov in da so asekualni, saj so v svojih *sitkomovskih* vlogah kategorično zanikali mesene užitke – sta bili izzvani z adutom, ki ga je v rokavu nosila ta serija, ali kot je rekel Josh Gamson: “Pri *Queer As Folk* so bili heteroseksualni liki zgolj obiskovalci /.../ geji pa so bili seksualni. To je, čudno, nekakšen napredek.”<sup>33</sup>

### SMISEL DISTORZIJE

Robinson v svoji knjigi *Queer Wars: The New Gay Right and Its Critics* odpusti nadaljevanki sicer močno prisoten nadrealizem in jo kljub temu jemlje kot kulturni fenomen: “Ne bom podal nepreklicne izjave in trdil, da QAF razločno in jasno predstavlja sodobni gejevski svet. QAF namreč trpi za resno distorzijo, ki je prisotna v vsaki televizijski nadaljevanki, ne glede na žanr: igralski liki so na

---

<sup>29</sup> V originalu “*outrageous queen*” Jack. Jack je drugače drugi gejevski protagonist v omenjeni seriji.

<sup>30</sup> *Prime time* (op. avt.).

<sup>31</sup> Kendall, Martino, 2006, 71.

<sup>32</sup> Walters, 2003, 121.

<sup>33</sup> Prav tam.

videz preveč atraktivni, situacije so preveč melodramatične, dialogi preveč načrtovani. Toda ne glede na konvencionalna pretiravanja, še vedno zajema mnogo pomembnih značilnosti sodobne gejevske realnosti.”<sup>34</sup>

Na prvi pogled ima nanizanka idealno, če že ne raznovrstno strukturo “*catch-all*”: seks brez zadržkov, hedonizem, *joie de vivre*, direktna povabila, erotizirana moška telesa. Toda tudi famozni “*It’s all about sex*” po nekaj nadaljevanjih počasi izgublja čar. Navsezadnje je videti, kot da vsi v klub hodijo zavoljo seksa, čemu torej neprestana razočaranja zaradi neuspešnih razmerij? In ali ravno ta komponenta ni tipično *mainstreamovska* formula, ki se neprestano vrti okoli iskanja pravega? Liki v nanizanki se gibajo med telovadnico, garderobo, spalnico, klubom in restavracijo. Njihova prijateljstva delujejo večno, medtem ko so ljubezenske veze skoraj po definiciji kratkotrajne. Prevladuje občutek praznine, saj nihče ne artikulira dejanskih želja in zahtev pri vzpostavljanju resne zveze. Tako postane Justin povsem psihično na psu, ko mu nedosegljivi Brian za rojstni dan podari ležečega moškega žigola. Njuno “razmerje” je kot skupno soglasje numerično deklariranih pravil v zvezi, od katerih se zdi, da tista jasna, evidentna ostajajo zatrta.<sup>35</sup> Jezik kot posebni označevalni register morda na tem mestu zasluži nekoliko več pozornosti. Omenjali smo že, da gre za precej ekspresivno izražanje, kot tako pa ima v praksi ponavadi dva povsem nasprotna si učinka: bodisi privabi gledalce zaradi “sočnega” jezika ali jih zaradi istega vzroka (če se pretirava s kletvicami) odvrne od gledanja:

Brian: “Ne verjamem v ljubezen. Verjamem v seks.”<sup>36</sup> Je iskren in učinkovit. Noter in ven, z maksimalnim užitkom in minimalnim sranjem. Ljubezen je nekaj, o čemer nakladajo heteroseksualni ljudje, da bi se potem lahko dajali dol. Potem končajo prizadeti, ker je vse temeljilo na laži, že od samega začetka. Če je to tisto, kar hočeš, potem si poišči čedno dekletce ... in se poroči.”<sup>37</sup>

### GUILTY PLEASURE ZA ŽENSKE = USPEH

Prav gotovo je QAF bolj kot v smislu konkurence glede drame pometel v smislu podiranja socialnih tabujev. Ti so za seboj pritegnili pozornost gledalcev.

<sup>34</sup> Robinson, 2005, 152.

<sup>35</sup> Kendall, Martino, 2006, 72.

<sup>36</sup> V originalu tudi najbolj citiran verz celotne QAF, nekakšen *credo*: “*I don’t believe in love. I believe in fucking.*” (Prav tam.)

<sup>37</sup> Epizoda 1/02.

Zanimiva je bila tudi poteza Showtime.<sup>38</sup> Omrežje, ki je imelo preko 22,3 milijona naročnikov, se je dolga leta bojevalo v senci megalomanskega HBO, ki je imel 35,7 milijona naročnikov. QAF je, če že ne drugega, pritegnil ogromno pozornosti.<sup>39</sup> Tudi v Veliki Britaniji je nanizanka naletela na velik odziv, tako pozitiven kot negativen, *The Guardian* je 22. junija 1999 zapisal:

“Prva britanska gejevska drama *Queer As Folk* je glede na danes izdano poročilo prejela največ pritožb od vseh do sedaj predvajanih dram. Neodvisna televizijska komisija je prejela več kot 160 pritožb, ki so se večinoma nanašale na prvo epizodo serije, predvajane na Channel 4, ki prikazuje spolni odnos 15-letnega fanta in promiskuitetnega 29-letnika. V zgodovini ITC<sup>40</sup> je edini, ki je dobil več pritožb, film Martina Scorseseja *Zadnja Kristusova skušnjava*, ki je bil kakor omenjena serija predvajan na Channel 4. Channel 4 je izjavil da ostaja ‘izjemno ponosen’ na nanizanko. Direktor programa Tim Gardam je dejal, da je serija ‘skrajšala našo misijo, ki je na ekran želela postaviti alternativne poglede in glasove’ in da je ‘postavila nove temelje televizijske drame in izzvala veliko reakcijo občinstva’.”<sup>41</sup>

So *Moške zadeve* ne glede na realistične elemente res vsaj klavrn približek povprečnemu prikazu gejevske skupnosti? Seveda ne. Toda to vedo tudi gledalci, zato se včasih zdijo tovrstne debate o resničnosti in fikciji nekoliko pretirane in brezpredmetne. Ne gre namreč za dokazovanje resničnosti, saj bi v najslabšem primeru lahko govorili o žanru dokumentarnega filma. Gledalec ne sede pred ekran, da bi doživil resničnost – takšno kot je, brez olepšav. Seveda se strinjamo s kritikami, da se zdi “da QAF substituirajo seksualnost celotne skupnosti in implicirajo dejstvo, da moška homoseksualnost pomeni popoln izbris vsega drugega. Delo je prikazano le toliko, kolikor napeljuje k seksu in zdi se, da Brian zapelje vsako stranko, ki vstopi v njegovo prestižno firmo.”<sup>42</sup> Tega se gledalec zaveda. Tudi nadrealističnih prigod, kot je slednja:

“Ko se prijatelj Ted zbudi iz kome, Brian, kakopak seksa z nekim zdravstvenim delavcem. Če je to skupnost, potem prav gotovo nima določenega kraja.

<sup>38</sup> Preden so bile pravice prodane omrežju Showtime, se je to moralo strinjati, da bo pri ameriški verziji nanizanke čim bolj ostalo zvesto britanski, še posebno v odkritosti. (Prav tam.)

<sup>39</sup> Kendall, Martino, 2006, 220.

<sup>40</sup> Neodvisna televizijska komisija (op. avt.).

<sup>41</sup> Iz: Billingham, *Sensing the City Through Television*, 2003, 184.

<sup>42</sup> Walters, 2003, 122.

Britanske serije kapitalizirajo močno urbano okolje (ki ni London), tu pa je Pittsburgh, brez posebnih ločevalnih oznak, kjer so ljudje v barvah nevidni /.../ luč mesta pa je antiseptična in razveljavljena.”<sup>43</sup>

Pred očmi imamo torej nadaljevanko, ki je pometla s standardnimi stereotipi prvenstveno v tem, da je namesto ženskega erotiziranega telesa postavila v ospredje moškega. Gledalke so lahko na lepem občutile “guilty pleasure” ne le v telenovelah, ampak v voajerističnem opazovanju dveh golih moških sredi akcije – ne samo športne, kot smo je bili vajeni doslej, ampak sredi erotiziranega, pa vendar moškega spolnega akta. Da so ob tem prišle gledalke na svoj račun, v primerjavi s heteroseksualnimi gledalci, ki so takih spolnih scen (v ženski izvedbi) že dolga leta navajeni, sploh ni sporno. V tem primeru res lahko govorimo o nadaljevanki za ženske, ali če se izrazimo generično: o nadaljevanki za vse ljubitelje lepih, postavnih mladih moških teles. Pri tem tudi ni dvoma, da gre za precej obširno ciljno skupino. Pomudimo se še nekoliko pri ženskem spolu in poskušajmo ugotoviti, skozi koga se identificira, ter si postavimo vprašanje: Kako se ženska kot spol reflektira skozi odnose med protagonisti v sami nadaljevanki? Nikakor, kajti *antagonizma med spoloma v nadaljevanki ni*:

“Potencialno alternativna upodobitev gejevske družine se izgubi v krempljih prikazovanja lezbičnega para, ki se odloči, da bo imel otroka z Brianom, ki ga iskreno sovraži ena izmed partnerk.<sup>44</sup> Ali kot je spretno opazil neki kritik: “To, da ima Brian dobre gene, je očitno Lindsay pomembnejše od tega, da bi se za eno največjih odločitev v življenju raje posvetovala s svojo življenjsko sopotnico.”<sup>45</sup>

QAF je prvenstveno nadaljevanka, namenjena mladi ženski publiki, ki se rada razvaja ob pogledih na postavna mlada moška telesa, ki torej uživa ob pogledu na polgolo moško telo in obožuje kombinacijo humorja in lepote v enem. Ob tem mirno zanemari svoje vprašanje identifikacije in se ležerno prepusti voajerskim, estetskim in hedonističnim užitek, pri čemer prejme še dobro dozo črnega humorja. S. D. Walter vidi skozi to, saj jim pasivne vloge, ki jih imajo ženske v tej nadaljevanki, četudi gre za lezbični par (in avtoritativno mamo), enostavno ne more odpustiti:

<sup>43</sup> Walters, 2003, 122. Prevod iz: “place-less.”

<sup>44</sup> Melanie (op. avt.).

<sup>45</sup> Walters, 2003, 123.

“Brian dejansko nikoli ne skrbi za otroka. Kadar pa mu že posveča pozornost, to stori na bahaški način. Do matere svojega otroka ima zaničevalen odnos in neusmiljen prezir, čeprav nam nekatere scene jasno podajajo toplo zmedenost, ko recimo prikazujejo spečega Briana z dojenčkom na prsih. Kako drugače je torej to? Ženska (homoseksualna ali heteroseksualna), ki drži v naročju otroka, ni vredna niti omembe. Za moškega pa je to ekvivalent domačnosti, vreden posnetka. Lezbijke so tu – tako kot ženske v mnogih filmih in TV-nadaljevanjih – kot nadomestek za prehrano /.../ To razmerje nima zgodovine, nima zgodbe, nima ničesar, razen boja, ki se vrti okoli Briana. Prav gotovo sta bolj seksualni kot večina lezbijk, ki smo jih do sedaj videli na TV, toda zagotovo gre za zgodbo o fantih, za njihovo zgodbo, in dekleta so kakor v zgodbah heteroseksualnih moških naključna. Kako gejevsko je to?”<sup>46</sup>

Do podobnih sklepov sta prišla tudi David Alderson in Linda Anderson v *Territories of Desire in Queer Culture: Refiguring the Contemporary Boundaries*, kjer ugotovita, da bi aktivna ženska vloga lahko spodkopala stabilno dinamiko gejevskih odnosov, s tem pa posledično zmanjšala gledanost: “Moška seksualnost ostaja norma, po kateri je definirana ženska seksualnost, ne glede na spolno orientacijo. Za *mainstreamovsko* televizijo homoseksualnost, tako moška kot ženska, pomeni nekaj novega, vsaj glede na oguljeno zgodbo, v kateri “fant spozna dekle”. Toda razmere, v katerih je naša drugačnost definirana, so še vedno v povezavi s spolom. Resnično gejevska dinamika bi destabilizirala definicije obeh spolov in njihovih seksualnosti; problematizirala bi načine, pri katerih je ena definicija konstruirana znotraj in v povezavi z drugo. Takšna dinamika pa bi perverzno naredila za manj uporabno (*consumable*) pri mešanem občinstvu, ki ga išče program v času največje gledanosti.”<sup>47</sup>

Produkcije, namenjene množičnemu občinstvu, postajajo tako specifične, rigidne in strogo podvržene uveljavljenim zakonitostim.<sup>48</sup> Večkrat lahko slišimo

---

<sup>46</sup> Walters, 2003, 124.

<sup>47</sup> Alderson, Anderson, 2001, 211.

<sup>48</sup> Tovrstna zakonitost pa ne velja le za uspešne nadaljevanke, filme, knjige. Lep primer so izdaje licenčnih revij (*Cosmopolitan*, *Playboy*, *Elle*), ki morajo ne glede na svojo “pestrost”, “drznost”, “igrivost” in “kreativnost” strogo upoštevati nešteta in dosledna pravila izdajatelja. Naj navedem primer: slovenska izdaja *Cosmopolitana* je pred tremi leti zavrnila moj predlog intervjuja z Radetom Šerbedžijo, saj poleg previsoke starosti igralec po mne-

kritiko nekaterih filmskih uspešnic, češ da so “sterilne”. V tem primeru za QAF to težko trdimo, dejstvo pa je, da tudi najbolj zloglasne serije upoštevajo določena pravila oz. vsebujejo elemente skupnega imenovalca za uspeh, ki so: ženska in moška vloga, hedonizem, zabava, kariera, lepo telo, humor. Ženska v tej nadaljevanki ni subjekt; svojo “emancipacijo” nevede delno kompenzira le z zamenjavo objekta – pred njo namreč v tipično moškem pogledu ne leži več objekt ženske, temveč objekt moškega.

#### NOVA BLAGOVNA ZNAMKA – *IT’S OK TO BE GAY*

“Razlika med našim pivom in njihovim pivom je, da naše pivo pomeni “Seks” in ne “Clydesdale.”<sup>49</sup> Če hočeš biti kul, če hočeš biti popularen, če se hočeš dajati dol, potem piješ to.”<sup>50</sup> S tem pa se niso strinjali oglaševalski strategji korporacije *Beck’s Beer*. Zadnjo serijo so sicer spremljala opozorila o grobem izražanju (*strong language*), toda ne glede na splošno uspešnost predvajane serije je Channel 4 v zadnji sezoni QAF izgubil kar 2 milijona dolarjev vreden oglaševalski posel zaradi umika oglaševalca *Beck’s Beer*. “Potrošniški diskurz, ki definira gejevstvo (*gayness*) kot atraktiven, hedonistični način življenja še vedno naleti na čuden odziv pri moralnem diskurzu.”<sup>51</sup>

Oglaševalski poraz je bil kratkega daha, kajti serija je žela uspehe tako na Showtime (ZDA) kot na Canada’s Showcase. V Kanadi je zadnja, peta sezona imela še posebej veliko gledanost, oglaševalci pa so dobesedno okupirali oglasni prostor. Tako se je morala serija predvajati uro in deset minut, da bi lahko na vrsto prišli vsi oglasi, ne da bi bilo treba rezati scene (za sam Showcase to ni pomenilo posebnih težav, saj oglasov med nadaljevankami ne predvajajo).<sup>52</sup>

Ne glede na “konservativno” politiko oglaševalca avtorja menita, da je s predvajanjem serije britanski Channel 4 redefiniral svojo podobo (*brand*), saj način predstavitve gejevskega življenja v nanizanki pomeni modernost in svobodo: “Channel 4 ponuja odličen primer “geja”, ki je v nekaterih sekcijah popularnih

---

nju uredništva ni izpolnjeval kriterija lepote. Izide slovenske izdaje npr. redno pregledujejo založniki v ZDA. Pri tem je seveda treba osvetliti tudi sam problem avtorstva – večina člankov je namreč napisana po t. i. predlogah.

<sup>49</sup> Clydesdale je konjska pasma, razširjena predvsem v Ameriki.

<sup>50</sup> Epizoda 1/02.

<sup>51</sup> Alderson, Anderson, 2001, 210.

<sup>52</sup> URL: [http://en.wikipedia.org/wiki/Queer\\_as\\_Folk\\_%28U.S.%29#General\\_description](http://en.wikipedia.org/wiki/Queer_as_Folk_%28U.S.%29#General_description).

medijev postal intenzivno rekonstruiran, saj je namesto zaničevane identitete postal seksi in glamurozna identiteta.<sup>53</sup>

Generalni direktor Channel 4, Michael Jackson, je serijo postavil kot osrednji faktor nove vizije njihovega kanala (“*the experience of living now*”). Ni šlo več za vprašanje gejevske skupnosti kot manjšine in njene prezentacije preostalemu delu populacije. Lahko torej govorimo – ob predpostavki različnega branja teksta te nanizanke –, da je gej postal nova ikona *mainstreama*? Vzemimo za primer najbolj zloglasni lik nanizanke, Briana Kinneyja, ki ima te attribute: dober avto, odlično službo (svoje oglaševalsko in marketinško podjetje), dober videz, poln bančni račun, sodobno, moderno in prostorno strešno stanovanje, vsak večer drugega ljubimca, solastništvo popularnega gejevskega kluba Babylon itd., skratka tisoč in en razlog, da se ob tovrstnem idealnem naboru atributov identificira z njim tudi tisti moški, ki svojo spolno preferenco še vedno stavi na ženski spol in mu dejstvo, da je osrednji lik gej, niti ni več tako tuje, torej ga nekako sprejme ali vsaj tolerira.

Govorimo lahko torej še o enem segmentu populacije, ki ga do zdaj nismo posebej izpostavljali, toda ker s konkretnimi empiričnimi podatki ne razpolagamo, na tej točki odnehamo in raje ugotovimo: moška in ženska homoseksualnost lahko pritegneta občinstvo, kot komentira Michael Bronski: “Ko je gejevska čutnost uporabljena kot prodajna strategija, začno gejevske podobe implicirati neko razliko, s tem pa dopuščajo heteroseksualnim potrošnikom tudi prostor, ki je drugačen, ki sili iz dolgočasnega *mainstreama*.”<sup>54</sup> Pri tem avtorja dodajata še pomemben dejavnik, ki je v tem segmentu nepogrešljiv – glasbo: “Prednost gejevske seksualnosti je, da ni obremenjena s politiko feminizma, že nekaj časa pa je tudi povezana z imenitnimi klubi in glasbo, dostopno mlademu občinstvu, po katerem hlepi kanal.”<sup>55</sup>

Gre torej za enega od označevalnih registrov, ki v nanizanki igra precej močno vlogo. Tako je klub Babylon prikazan v hitrih kadrih, na trenutke celo nekoliko zmedeno in megleno (posledica opojnih substanc?), kadri so tudi subjektivni, glasba pa ni več v ozadju, temveč igra v nekaterih sekvencah odločilno vlogo, saj so dogodki v klubu večkrat zmontirani v obliki glasbenega videospota. Glasba je vrsta progresivnega *housa* in *elektra*, ki že tradicionalno (konec 80., začetek 90. let 20. stoletja) izhaja iz gejevskih klubov.

---

<sup>53</sup> Alderson, Anderson, 2001, 209.

<sup>54</sup> Alderson, Anderson, 2001, 209.

<sup>55</sup> Prav tam.



## ODMEV JAVNOSTI

Zanimivo je, da se heteroseksualno občinstvo ni odzvalo v kritičnem duhu. Plaz kritik se je namreč sprožil od homoseksualcev; ti so nasprotovali portretiranju gejev kot brezsrčnih mesenih užitarjev (“*flesh-eaters*”).<sup>56</sup> Tokrat gejevska tematika, premišljeno zapakirana, ni ogrela gejevske manjšine, pridobila pa je heteroseksualno, še vedno večinsko populacijo gledalcev. Šok gre prav gotovo pripisati precej eksplicitnim prikazom spolnosti in homoseksualnosti kot taki.

Očitki gejevskih skupnosti so predvsem leteli na nerealistični portret gejevske družbe. Producenti serije so poudarili tako na začetku kot na koncu vsake epizode v pisni obliki, da izjave, ki se pojavljajo v posameznem delu (prve tri sezone) ne poskušajo posploševati upodobitev v nadaljevanki. Kljub temu so očitki mnogih gejevskih piscev leteli tudi na to, da v nanizanki ni predstavljenih drugih ras, da so igrani liki na pogled preveč privlačni, da pretiravajo s prikazovanjem spolnega občevanja na javnih mestih (kar je v večini zveznih držav ZDA nezakonito), da pretiravajo s seksualnim življenjem nasploh, navsezadnje pa tudi s prikazovanjem uporabe drog. Vsekakor se je največji plaz kritik vsul na ameriško verzijo kot blede kopijo britanske in mnogi so prekomerno dozo ekraniziranega spolnega občevanja in golote pripisali interesu visoke gledanosti, ameriški različici pa so očitali tudi strahopetnost, ker naj bi ameriški lik Justina v primerjavi z britanskim Nathanom “postarala”, saj je bil slednji v prvi epizodi star komaj 15 let, medtem ko je v ameriški različici star 17.<sup>57</sup>

## BRANJE TEKSTA

Vsak gledalec je seveda avtonomen, v laičnem jeziku večkrat pravimo, da je “svet zase”. Vendar nas uspešnost nanizanke, filma ali oddaje večkrat zavede, ko govorimo o tem, kaj je gledalcem všeč. I. Ang izpelje, da “dejanskega občinstva nikoli ni mogoče zajeti z neposrednim empiričnim sinoptičnim pogledom”.<sup>58</sup> Pri konstruiranju predstave televizijskega gledalca se občinstvu kot generičnemu pojmu množice gledalcev nikakor ne moremo izogniti. Težava postane, ko si pod tem pojmom predstavljamo nedefinirano maso ljudi, ki nadaljevanko “bere” na isti način.

<sup>56</sup> Alderson, Anderson, 2001, 210.

<sup>57</sup> Primerjava dveh različnih sekvenc istega scenarija (ameriška in britanska verzija) je dostopna na [www.youtube.com/watch?v=h9e5rvsmrgs](http://www.youtube.com/watch?v=h9e5rvsmrgs) in še na [http://en.wikipedia.org/wiki/Queer\\_as\\_Folk\\_%28U.S.%29#General\\_description](http://en.wikipedia.org/wiki/Queer_as_Folk_%28U.S.%29#General_description).

<sup>58</sup> V: Vogrinc, 1995, 147.

Težave pri tako naivnem zamišljanju televizijskega občinstva so že stare, podrobneje jih je med različnimi teoretiki televizije obravnavala že poprej omenjena I. Ang: "Moramo se upreti skušnjavi, da bi o televizijskem občinstvu govorili kot o ontološko stabilnem univerzumu /.../ ravno obratno: naša začetna pozicija mora izhajati iz spoznanja, da družbeni svet dejanske publike sestoji iz neskončnih in neštetihi ter razkropljenih praks in izkušenj, ki nikoli ne bodo in tudi ne smejo biti del nekega totalnega sistema znanja."<sup>59</sup> Avtentičnega glasu "pravega občinstva"<sup>60</sup> torej ni, občinstvo (če že uporabimo ta pojem) je dinamično in kompleksno. Toda razcepitev občinstva na posameznike in njihove individualne prakse, ki se, mimogrede, razlikujejo tudi glede na njihove okoliščine in trenutno razpoloženje,<sup>61</sup> nam bo težko objasnila uspeh (veliko gledanost) oddaje ali nanizanke. Ostane nam torej operacija s konceptom različnih, a uspešnih branj.

Sposodimo si za trenutek pojem "uporabnika" in ne pojma gledalca, saj ta deluje nekoliko bolj suvereno. Uporabnik lahko namreč po mili volji spreminja nastavitve na kateremkoli sredstvu sodobne tehnologije, najsi bo to mobilni telefon ali osebni računalnik. Uporabnik torej "nekaj počne" z njimi, kaj pa se dogaja, ko gleda televizijo? Kako serijo o življenju homoseksualcev gleda dekle in kako njen fant? Kaj z njo počnejo? Kako na isto serijo gleda homoseksualec in kako njegova mama? Predpostavka glavne kulturne vloge "mama", "gej", "fant" pa je le ena izmed družbenih vlog. Družbene kategorije so namreč strogo podrejene redukcionizmu, Morley to celo imenuje sociologizem.

Ustavimo se torej še pri samem problemu branja in njegovi subjektivni poziciji. Tega vprašanja si ne postavljajo le teoretiki; z branjem teksta si belijo glavo pisci scenarijev in navsezadnje režiserji. Če torej občinstvo razbijemo na subkulturne formacije, še nismo prišli do odgovora, kajti družbeni razredi kot taki nimajo trdnih, nespremenljivih, pripisanih ali enotnih svetovnih nazorov. "Kot prvo, diskurzi ne morejo biti analizirani ali reducirani na nivoju razredov ter izključno definirani na ekonomski podlagi; ne glede na to, da občinstvo je določeno ekonomsko, družbeno in politično."<sup>62</sup>

<sup>59</sup> V: Newcomb, 1993, 369, prev. avt.

<sup>60</sup> V: Newcomb, 1993, 378, prev. avt.

<sup>61</sup> Včasih menjamo TV-programe prestando, včasih ne. Tudi sami ne bi znali napovedati, ali bomo danes pogledali oglasni blok med informativno oddajo ali ne. Še več, večina ljudi ne ve niti, ali bo isti dan gledala televizijo ali ne. Več o tem glej Gutman, M.; IRD I. in IRD II.: *Pregled 10 oddaj 24 ur. Analiza ankete in analiza oglasov.*

<sup>62</sup> Morley, 1992, 69.

Pri tem Morley zavrne tudi pomoč psihoanalize, saj jemlje subjekt izolirano od vseh drugih, tj. socialnih in zgodovinskih struktur (da ne omenjamo kulturnih, izobraževalnih in institucionalnih praks), pa tudi od drugih tekstov.

Vsak subjekt, kot smo videli na zgornjem primeru, torej vstopa v diskurz z neko "platformo" izkušenj, zato bi lahko rekli, da branje ne deluje po enostavnem, mehničnem principu vzvoda in škripca. Gledalci so torej pester nabor individualiziranih entitet: "Kar enega zanima, drugega dolgočasi. Nekdo se lahko pozitivno odzove na vladnega predstavnika, ki govori o zadnjih političnoekonomskih potezah, medtem ko bi drug vanj (op. avt., v TV) najraje zabrisal mačko (ali obratno)."<sup>63</sup> Morley nadalje ugotavlja: "Isti človek je lahko hkrati produkcijski delavec, član sindikata, simpatizer socialnodemokratske stranke, potrošnik, rasist, lastnik hiše, nasilnež in kristjan."<sup>64</sup>

Različne vloge v družbi deloma zahtevajo tudi različno branje teksta. Ugotavljali smo že, da je občinstvo različno reagiralo na omenjeno serijo, družbena skupina homoseksualcev je recimo videla nanizanko z drugačnimi očmi kot ženske gledalke. Gejevska kritika je letela predvsem na popačeno predstavitev življenja te skupnosti, medtem ko je ženski del zadovoljeval estetske in voajerske užitke (t. i. *guilty pleasure*). Glede na uspeh lahko sklepamo, da je nanizanka zadovoljevala fantazijo (ne glede na spol), ta pa je, kot navaja Elizabeth Cowie, lahko tudi del dnevnega sanjarjenja, ki ga je nadaljevanka skoraj brez dvoma spodbujala.<sup>65</sup> Zdi se tudi, da je fantazija skupni imenovalac sicer med seboj različnih branj, kot da je fantazija tista preferenca, ki jo nanizanka ponuja. Vseeno se ustavimo za hipec pri Morleyju: "Sporočilo vedno vsebuje več kot eno potencialno "branje". Sporočilo sicer preferira eno branje, toda nikoli ne more biti ograjeno z eno vrsto branja: sporočilo je polisemično."<sup>66</sup> Toda bodimo previdni tudi tukaj, kajti pomanjkljivost, ki jo je Morleyju očital že Vogrinc,<sup>67</sup> je ravno v polisemiji. Občinstva ne moremo dojemati kot nedefenirano maso, prav tako pa ne moremo verjeti v neskončne možnosti različnih branj: "Tako stališče je v bistvu psihologistično, saj neomejenost individualnih rab medijev ni drugega kot pozabljanje na dejansko družbeno determiniranost porabnikov, ta pa reducira polise-

<sup>63</sup> Morley, 1992, 135.

<sup>64</sup> Prav tam.

<sup>65</sup> Cowie, 1999, 356.

<sup>66</sup> Morley, 1992, 85.

<sup>67</sup> Vogrinc, 1995, 28.

mijo branj na nekaj osnovnih variant.”<sup>68</sup> Je torej pri našem primeru *Moških zadev* ena izmed teh variant skupnega imenovalca različnih branj – fantazija? Maso oz. občinstvo smo v iskanju odgovora namreč razbili na subjekte in vplivu psihoanalize in njenih odkritij enostavno ne moremo ubežati. “Posvojitev Freudovega in Lacanovega opisa fantazije nam dopušča mnogokratne (če že ne protislovne) pozicije subjekta, zagotavlja pa tudi striktno pozornost na relacijo želje in zakona, tj. simbolnega in imaginarnega.”<sup>69</sup> Pri tem pa dobimo dve povsem različni branji fantazije: za Freuda je fantazija del izpolnitve želje. Za Lacana se subjekt konstruira okoli manka, fantazija<sup>70</sup> ta manko zakrije in je zatorej fantazija del obrambe subjekta.<sup>71</sup>

Brez konkretnega empiričnega materiala lahko predpostavljamo, da gledalci spremljajo gejevsko dramo v nadaljevanjih zaradi dveh povsem različnih razlogov: bodisi zato, ker sami izhajajo iz homoseksualne subkulture in tako preverjajo resničnost serije, (kako drugi vidijo nas) ali kot heteroseksualci, ki se zanimajo za drugo subkulturo (kdo so oni, kako živijo, kje so podobnosti). Fantazija lahko deluje v različnih smereh: kot estetski užitek ob razkazovanju teles (gledalke, gejevsko občinstvo) ali pa povsem “klasična” fantazija o situiranem življenju, ki ga preferira nadaljevanka (obe skupini in heteroseksualna moška publika). Tu je še gledanje, ki ponuja rešitev: bežanje, krinko pred dolgočasnim, sivim vsakdanjikom. Če k temu dodamo še humor, hedonizem, sočen jezik, pestro nočno življenje, uspešno kariero, dober videz, s tem neposredno nagovarjamo obe skupini gledalcev in spolne reference pustimo povsem ob strani. *QAF* je uspelo oboje. Pri tem sta se obe ciljni skupini sešteli, kar je po merilih gledanosti dovolj, da govorimo o komercialnem uspehu nanizanke.

## KAKO JE BRALA TEKST KOMERCIALNA TELEVIZIJA

V zadnjem delu se bomo na kratko lotili lanskoletne predvajane četrte sezone *QAF* na komercialni televiziji POP TV oz. na njenem sestrskem Kanalu A. Serija se je predvajala vsak četrtek ob 23.50. Da je šlo za eksplicitno seksualno temati-

---

<sup>68</sup> Prav tam.

<sup>69</sup> Penley, 1992, 480, prev. avt.

<sup>70</sup> Lacan primerja fantazijo z ustavljenjo podobo na kinematografskem platnu; tako kot se film na neki točki ustavi, da bi se izognil prikazu travmatične sekvence, ki bi mu sledila, se fantazijska scena aktivira kot obramba, da bi zakrila kastracijo (Evans, 1996, 60), prev. avt.

<sup>71</sup> Penley, 1992, 493, prev. avt.

ko na začetku serije, je sporočal simbol v levem zgornjem kotu ekrana, pa tudi sam nočni termin predvajanja. Pri tem naj omenimo, da so serijo sprva namerali predvajati na slovenski nacionalni televiziji, a naj bi si zaradi zadržkov glede vsebine navsezadnje premislili.<sup>72</sup>

Naključno smo izbrali del nadaljevanke, in sicer 17. 8. 2006, ter naredili transkripcijo predvajanih oglasov pred in med nadaljevanke ter po njej. Oglasni bloki so bili trije; prvi se je začel z reklamo proti vodnemu kamnu – *Calgon*, sledila je depilacijska krema *Veet*, barva za lase *Schwarzkopf*, napovednik za nanizanko *Življenje na plaži*, reklama za spletno stran “*Frendi in flirt*” ter *Camay* – gel za prhanje. Drugi reklamni blok: *Mexx* – nova dišava za ženske, *Head and Shoulders* (šampon za lase), prva reklama za moško občinstvo (*Sens* – oblačila za moške), prodaja zgoščenke (DVD) *Naša mala klinika*, napovednik za filmsko serijo *Pandorina skrinjica*, reklama za *Beo-Beo* – revija za zgodnje učenje tujih jezikov, *Calgonit 5 v 1* ter gel za lase *Pantene*. Tretji reklamni blok: *Taft* – lak za lase, *Jar* – detergent za ročno pomivanje posode, *Novoles* – otroška spalnica (?), *Sweety* hit pop sms mobilne melodije, napovednik za film *Kako bolje umreti*, *Bull Dog* – energijski napitek, šampon *Herbal Essences* ter detergent za posodo *Pril*. Oglasi torej nagovarjajo pretežno ženske gledalke, izmed vseh 23 predvajanih oglasov v treh oglasnih blokih pa le en oglas neposredno nagovarja moško občinstvo, tj. *Sens*. Sodeč po reklamah lahko trdimo, da je komercialna televizija nanizanko pozicionirala med ženski del občinstva, čeprav ob tem ne gre zanemariti dejstva, da je gejevška publika velik porabnik ženske kozmetike.

Ne glede na povedano in ugotovljeno velja pri *Moških zadevah* (kljub “avantgardnemu statusu”) naslednja formula za uspeh: faktorji šoka, voajeristični posnetki, ki učinkujejo kot vaba, sočni jezik, ki ima na malih ekranih še vedno status drznega, humor, zapleti, estetika, moški pogled. Slednji je seveda usmerjen na moške, zaradi česar ženska kot gledalka delno kompenzira svojo objektno pozicijo za subjekt. Sodeč po uspehu *QAF*, lahko pričakujemo bohotenje moškega objekta v popularni kulturi tudi v prihodnje. In ne glede na to, da feminizem in homoseksualnost ne gresta ravno z roko v roki, se bosta pri objektu lepote vendarle še srečevala. Skupni imenovalec je bil, če je imel lastnost različnih branj, do sedaj še vedno tista formula, ki si je pred enačaj drznila postaviti uspeh različnih branj.

<sup>72</sup> Večer, 6. 12. 2000.

BIBLIOGRAFIJA

- ANG, I. (1993): "Understanding Television Audiencehood", v: NEWCOMB, H., ur., *Television, The Critical View*, Oxford University Press, New York, 367–386.
- ALDERSON, D., ANDERSON, L. (2001): *Territories of Desire in Queer Culture*, University Press, Manchester.
- BILLINGHAM, P. (2003): *Sensing the City Through Television*, Intellect Books, Bristol.
- COWIE, E. (1999): "Fantasia", v: EVANS, J., HALL, S., ur., *Visual Culture: The Reader*, Sage Publications, London, 356–468.
- DANIEL, L., JACKSON, C. (2003): *The Bent Lens*, Allen & Unwin.
- EVANS, D. (1996): *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, Routledge, London in New York.
- KENDALL, C. N., MARTINO, W., ur. (2006): *Gendered Outcasts And Sexual Outlaws*, Haworth Press, New York.
- MULVEY, L. (2001): "Vizualno ugodje in pripovedni film", v: VIDMAR, H. K., ur., *Ženski žanri. Spol in množično občinstvo v sodobni kulturi*, ISH, Dokumenta, Ljubljana.
- MORLEY, D. (1992): *Television Audiences & Cultural Studies*, Routledge, London.
- PENLEY, C. (1992): "Feminism, Psychoanalysis, and the Study of Popular Culture", v: GROSSBERG, L., NELSON, C., TREICHLER, P., ur., *Cultural Studies*, Routledge, New York, 479–500.
- ROBINSON, P. A. (2005): *Queer Wars: The New Gay Right and Its Critics*, University of Chicago Press, Chicago.
- VOGRINC, J. (1995): *Televizijski gledalec*, Studia Humanitatis, Ljubljana.
- WALTERS, S. D. (2003): *All the Rage: The Story of Gay Visibility in America*, University of Chicago Press, Chicago.