

BILJANA ŽIKIĆ<sup>1</sup>

## Vpisovanje *Njene zgodbe* v ideološke konstrukte popularne kulture

**Izveček:** Članek je zasnovan na vsebinski in diskurzivni analizi 35 tekstov, prispelih na nagradni tečaj revije *Ona*, z naslovom *Njena zgodba – Rojstvo*. Pri analizi tekstov smo opazili narativne strukture, teme in motive, ki so v soglasju s podobami globalne popularne kulture, namenjene ženski publiki. Široka konzumpcija in reprodukcija ženskih žanrov izhaja iz skupnih ženskih fantazij, želj in problemov ne glede na nacionalno, starostno, razredno ali etnično razliko. Po drugi strani je ta ženska (sub)kultura svojevrstni kanal, ki omogoča, da ženska privatna vprašanja postanejo vidna v javnem diskurzu.

**Ključne besede:** ženski žanri, ženske, javni diskurz, popularna kultura

UDK 316.77:396

### ***Her Story* in the Ideological Framework of Popular Culture**

**Abstract:** The article is based on a content and discourse analysis of 35 texts, submitted to the editorial office of the women's supplement *Ona (She)* for the open competition *Njena zgodba – Rojstvo (Her Story – Birth)*. The analysis has revealed narrative structures, motifs, and themes matching the global picture of popular women's genres. The large consumption and reproduction of these genres is rooted in universal female fantasies, desires and problems regardless of national, generational, ethnic or class boundaries. At the same time, this women's (sub)culture is a channel through which their private issues are given a public voice.

**Key words:** women's genres, women, public discourse, popular culture

<sup>1</sup> Biljana Žikić je doktorandka na Institutum Studiorum Humanitatis, Fakulteti za podiplomski humanistični študij v Ljubljani, smer medijski študiji. E-naslov: biljanazik@yahoo.com.

“Ja, čudovito čudno je to življenje, ki ga živimo, pomislim in srknem požirek grenke kave.”<sup>2</sup>

*Osebnostno je politično* je sporočilo feministk v 70. letih prejšnjega stoletja, artikulirajoč med drugim nujni ženski angažma v javnem prostoru in zahtevo po politizaciji osebnega (privatnega) življenja. Tradicionalistična delitev na javno (politično) in privatno (osebno) sfero je pripomogla k depolitizaciji privatnega življenja, s tem pa so ženski problemi (*women's issues*) kot tradicionalno pripadajoči kategoriji osebnega, domačega, družinskega itn. ostali izven politične debate in javnega značaja. Strategije *vpisovanja* ženske v javnem kulturnem prostoru v sodobni družbi so v tesni zvezi z mediji, saj je javni prostor posredovan z množičnimi mediji, feministični slogan *osebno je politično* pa je tudi zelo aktualen. Izbira in konzumpcija proizvodov popularne kulture je potemtakem tudi osebna izkušnja, ki ima svoj politični značaj, a medijsko posredovane kulturne forme zakladnice reprezentacij, ki naj bi spodbudile politično debato o različnih sferah javnega in privatnega življenja.

Popularne medijsko posredovane kulturne forme, ki imajo predvsem žensko publiko so ženski žanri z globalnimi razsežnostmi: televizijske in filmske melodrame, *soap opera*, literarna romanca in ženske revije, telenovela in intimne rubrike, kje, so glavne teme romantično-ljubezenska razmerja ter razmerja doma in družine.<sup>3</sup> Popularnost teh žanrov in jasna spolna opredeljenost njihove publike je osnova izjemnega zanimanja feminističnih in medijskih analitikov, ki skozi desetletja ne pojenja. Stališča feministk so bila sprva sovražna tej kulturni formi zaradi patriarhalnega modela, ki daje ženskam družbene vloge požrtvovalne matere, soproge in gospodinje in ne problematizira moške dominacije v družbi, ter zaradi nerealnosti romantične fikcije, ki se masovno proizvaja za manipulacijo žensk.<sup>4</sup> Teoretični preobrat v medijskih študijah v središče analize postavi publiko, medtem ko vprašanje, *kaj počnejo mediji z ljudmi* zamenja z vprašanjem *kaj ljudje počnejo z mediji*.<sup>5</sup> Raziskovanje publike ni več zasnovano na predpostavki, da je to brezoblična masa, ki pasivno sprejema sporočila vsemogočih, manipula-

---

<sup>2</sup> Iz prispelega teksta na razpis *Njena zgodba – Rojstvo* revije *Ona*, priloge *Dela in Slovenskih novic*, šifra: Urška

<sup>3</sup> Vidmar, 2001a.

<sup>4</sup> Greer, 1971.

<sup>5</sup> Vogrinc, 1995; Morley, 1992; Halloran, 1970.

tivnih medijev, temveč je (publika) koncipirana kot diskurzivna formacija, ki sodeluje v konstrukciji pomena medijskega teksta. Tako se tudi ženska publika afirmira kot aktivni konzument. Spolni diskurz se glede na to formira na različnih nivojih konstrukcije pomena; nivo produkcije, teksta in recepcije. Študije recepcij s konkretnimi primeri dokazujejo kompetentnost publike, da dekonstruira tekst in ga bere na različne načine, odvisno od lastnih interpretativnih repertoarjev, konteksta recepcije in prakse konzumpcije medijskega teksta, s tem pa področje ženskih žanrov doživlja študijsko prevrednotenje.

Ena izmed najpomembnejših analiz ženske recepcije ljubezenskega romana, ki razsvetljuje aktivno vlogo žensk v konstrukciji pomena popularnih ljubezenskih romanov ter njihovo kompetenco in znanje, nujno za branje tega žanra, je študija Janice Radway, *Reading the Romance*.<sup>6</sup> Raziskujoč bralno prakso dvajsetih oboževalk ljubezenskega romana, avtorica pride do zaključka, da je branje za žensko kreiranje lastnega sveta, počitek od vsakodnevnih, ponavljajočih, dolgočasnih poslov, družinskih obveznosti ter odgovornosti, ki jih nalaga patriarhalna družba. Ženska s pomočjo romana kreira svoj prostor v katerem se lahko neobremenjeno prepusti svojim užitek, za katere drugače nima časa niti možnosti. Poleg tega, Radwayeva v intervjujih odkrije, da imajo oboževalke ljubezenskih romanov zelo jasne zahteve glede tekstov. Če tekst ne izpolni njihovih pričakovanj ga odvržejo in označijo za lažnega.<sup>7</sup> Predhodnica v analizi vpeljuje ženskih kompetenc v medijske produkte Charlotte Brunsdon v svoji analizi popularne nadaljevanke *Crossroads* ugotavlja: "Tako kot Godardov film od občinstva zahteva določene oblike kulturnega kapitala [...] tako to zahteva tudi [...] *soap opera*."<sup>8</sup> To so poznavanje žanra, znanje, ki je specifično za posamezno nadaljevanke, in kulturno znanje o družbeno sprejemljivih kodih in konvencijah vedenja v osebni življenju. Na ta način se afirmirajo "kulturno konstruirane sposobnosti žensk – občutljivost, intuicija in nujno dajanje prednosti skrbem osebne življenja".<sup>9</sup> *Soap opera* potemtakem tekstualno implicira žensko občinstvo, ker zahteva gledalca, "ki pozna pravila romance, zakona in družinskega življenja, da lahko nadaljevanke razume".<sup>10</sup>

<sup>6</sup> Radway, 1984.

<sup>7</sup> Slabi ljubezenski romani: ni srečnega konca, preveč nasilja in grobosti, liki so promiskuitetni, eksplicitne erotične scene, brutalnost likov itn.

<sup>8</sup> Brunsdon, 2001, 238.

<sup>9</sup> Prav tam, 239.

<sup>10</sup> Prav tam.

## KONCEPT ŽENSKÉ IN ŽENSKÉGA DISKURZA

Velika večina publike, ki konzumira žanre, zasnovane na melodrami, je ženskega spola. Razlikovanje, zasnovano na spolu (*sex*) pa ni dovolj za razumevanje funkcioniranja teksta na polju spolne (*gender*) dinamike. Spol je družbeno in kulturno pogojen. Biti moški ali ženska ni danost, temveč zahteva neprestano delo.<sup>11</sup> Spol potemtakem ni fiksna kategorija in lastnina individuuma, temveč je proces, ki konstruira subjekte in ki neprestano traja. Vprašanje je, kako je spol artikuliran v medijski konzumpciji oziroma kako so spolne identitete – moški in ženski subjekti – konstruirani v praksi vsakodnevnega življenja, katerega je medijska konzumpcija bistveni del.

Spolna identiteta kot diskurzivna kategorija je nestalna in odvisna od konteksta. Konkretna ženska lahko v nekaterih kontekstih pridobi karakteristike moške diskurzivne pozicije, kot to dokazuje Laura Mulvey s teorijo skopofilije, ugodja gledanja.<sup>12</sup> “V trenutku ko gledalec/gledalka stopi v kino, pusti svoj spol za zaprtimi vrati dvorane in zasede dominantno spolno mesto moškega gledalca, ki ga zanj/zanjo predpiše filmski tekst”.<sup>13</sup> Toda če hollywoodski film interpelira moško subjektno pozicijo, lahko za ženske žanre rečemo, da nagovarjajo ženski spol kot svoje občinstvo, tj. privilegirajo žensko spolno identiteto. Potemtakem gledalec že v najavni špici tipične *soap opere* ali telenovele, “zapusti svoj spol” in zasede dominantno spolno mesto gledalke. Podobno seveda velja za druge ženske žanre, ki zahtevajo in hkrati formirajo žensko subjektno pozicijo, kot so romance ali ženske revije.

Ženski žanri vpeljejo ženski diskurz kot specifično obliko ženske izkušnje, problemov in dilem ter specifične načine reševanja konfliktov. Raziskujoč kontekst gledanja *soap opera*, Mary Ellen Brown vpelje žensko “opravljivsko mrežo” (*gossip network*) kot subkulturni fenomen, s katerim ženske konstruirajo diskurz odpora v odnosu do dominantne (moške) kulture.<sup>14</sup>

## NIZKA (TRIVIALNA) NASPROTI VISOKI KULTURI

Ženska množična kultura je zgodovinsko dejstvo. Ne glede na to konzumpcija te kulture dolgo ni bila predmet zanimanja raziskovalcev in analitikov. Eden od raz-

---

<sup>11</sup> Van Zoonen, 1993, 123.

<sup>12</sup> Mulvey, 1989.

<sup>13</sup> Vidmar, 2001a, 20–21.

<sup>14</sup> Brown, 1994, 17.

logov je po mnenju Ksenije H. Vidmar politične narave in se "dotika same ideološke organizacije zahodne kulture v polarno matrico visoka/nizka kultura, ki [...] temelji na utiševanju, zanikanju in razvrednotenju vsega, kar stoji zunaj modernističnega kanona umetnosti.<sup>15</sup> Avtoritarne dihotomije: visoka/nizka kultura, prava umetnost/kič, resna/pogrošna književnost so omogočile kritiki, da trivialni književnosti odreče vsak umetniški, v končni fazi pa tudi kulturno-družbeni status. Kritični odgovor na masovni pojav trivialne književnosti (detektivski roman, kriminalka, ljubezenski roman, avanturistični in znanstveno-fantastični roman) sploh ni obstajal oziroma je v svojih posameznih pojavnih oblikah pripomogel k preziru in moralnemu stigmatiziranju tovrstnih žanrov.<sup>16</sup> S tem je tudi konzumpcija kulturnih form z nizkim statusom izpostavljena vrednostni sodbi kot oblika družbeno nesprejemljivega načina obnašanja.

Čeprav lahko trdimo, da trivialna književnost z estetskega stališča in književne kritike nima visoke vrednosti, ostaja ena izmed najtrdovratnejših in najuspešnejših žanrov, saj obstaja že od 1. stol. pr. n. št.<sup>17</sup> Z razvojem masovnih komunikacij in masovne produkcije doživlja ta kulturna forma pravi razcvet. Mnenje kritike, kot pravi Jadranka Goja, ni moglo škodovati žanru. "S tem se ni doseglo nič več kot samo pregon na margino družbe. Lahko bi se reklo, da prizadevanja književne kritike niso bila uspešna, ker niso zadela bistva, ki je očitno izven literature."<sup>18</sup>

### SUBVERZIVNI POTENCIAL ŽENSKEGA ŽANRA

S stališča književne kritike so ljubezenski romani ničvredna in prezirana kulturna forma. Če pa ta fenomen obravnavamo kot žanr ki je masovno konzumiran, se nujno kažejo drugi aspekti obravnave. Trivialno literaturo obravnavamo kot kritiko vsakodnevnega življenja iz katerega so izginile vse vrednote, ki so značilne za sam žanr: ljubezen, nežnost, pravica, dobro, nagrada, avantura, bogastvo, potovanja itd.<sup>19</sup> Trivialna literatura potemtakem imaginarno korigira slabo in trivialno življenje.<sup>20</sup> Dobra ilustracija življenjske realnosti, v kateri so strastni bralci/bralke ljubezenskih romanov, je dejstvo, da so bili vojaki v JLA zvesti bralci

<sup>15</sup> Vidmar, 2001a, 13.

<sup>16</sup> Goja, 1987.

<sup>17</sup> Slapšak, 2001, 133.

<sup>18</sup> Prav tam.

<sup>19</sup> Prav tam.

<sup>20</sup> Prav tam.

tega žanra, kakor je pokazala sociološka raziskava v 80. na Hrvaškem.<sup>21</sup> Kolikor težja je za posameznika realnost (življenjski prostor, omejen z avtoriteto, marginalen in nesvoboden), toliko je večja potreba za branjem romanc kot terapevtskim sredstvom.

Prav v tem marginalnem položaju publike ženskih žanrov je osnova za potencialno subverzivne pomene v odnosu do t. i. visoke literature in patriarhalnega diskurza. Če se vrnemo k Janice Radway in njenim intervjuvanim bralkam, vidimo da ženske z branjem romanc gradijo svoj prostor kot oazo svobode, zasebnosti in skrbi zase in svoje užitke. Tako sam akt branja dobi opozicijski oziroma rezistentni karakter. Drug moment potencialnega upora patriarhalnemu diskurzu je narativna in tematska struktura romanc, kjer ženska "igra glavno vlogo". Vsa dogajanja v romanci so predstavljena z ženskega stališča. Ženska, ki je v obstoječi družbeni hierarhiji, pa tudi v okvirih dominantnega kulturnega modela, na katerega se naslanja visoka kultura, v poziciji Drugega, prevzame tu položaj subjekta.<sup>22</sup> Ženski žanri, kot romanca in *soap opera* mobilizirajo kulturne kompetence bralk in gledalk. Čustveni zapleti, družinsko življenje in medosebna čustvena razmerja pletejo zgodbo in afirmirajo vrednostni sistem, tipičen za ženski diskurz. Zgodba romantične fikcije se zasnjuje na moči ženske, da spremeni moškega. Zgodba napreduje tako, da ženska s svojimi lastnostmi in vrednotami (dobrota, lepota, čustvenost, nežnost, poštenost itn.) spremeni grobega, egoističnega, promiskuitetnega moškega, kakršen je na začetku romana, v dobrega, nežnega in požrtvovalnega, ki skrbi za njo in njene želje.

V *soap operah* ni identifikacije s heroino, ker heroine ni. Obstaja pa več likov, ki so v zelo zapletenih emocionalnih odnosih, kjer se vrednote, kot sočutje, dialog, razumevanje, pravični ukrepi, izjemno cenijo. Struktura *soap opere* je krožna, neskončna, brez začetka in konca, hkrati pa se v njih nič ne zgodi. Prav v tem ležijo eni od osnovnih argumentov za njihov ženski in feministični potencial. Soapi so vedno brez pravega sklepa in v nasprotju s klasično pripovedjo, pravi Tanja Modleski in poudarja da "lahko imajo tudi učinek negacije tipičnih (in moških) oblik užitka v naši družbi".<sup>23</sup> Tekst *soap opere* konstruira žensko subjektno pozicijo, kot idealno mati.<sup>24</sup> Hkrati pa soapi "zagotavljajo ventil za žensko jezo

---

<sup>21</sup> Slapšak, 2001.

<sup>22</sup> Lukić, 1995.

<sup>23</sup> Modleski, 2001, 224.

<sup>24</sup> Prav tam, 205.

skozi figuro zle ženske”. Poseben užitek za žensko je, “ko vidi, da moški prestaja enake strahove in krivdo, kakšne navadno izkusijo ženske, in ko vidi, da prejema podobne vrsti kazni za svoje prekrške”.<sup>25</sup>

Pri konzumpciji ženskih žanrov gre predvsem za užitek, še več za, pravico do užitka. Brownova razloge za popularnost *soap oper* in ljubezenskih romanov najde v uživanju prepovedanega, v rezistenci.<sup>26</sup> Na ta način ženske izkoriščajo tradicionalno patriarhalne kulturne forme sebi v prid ter subvertirajo kulturne standarde in norme.

Socialno nezaželeno dejanja, branje in gledanje ženskih žanrov plačujejo ženske s poslušanjem očitkov s moških avtoritet in tudi občutkom krivde, ker zaradi svojega užitka zanemarjajo družinske obveznosti, ali pa se počutijo manj vredne zaradi konzumpcije nizkih kulturnih form. Moralna panika zaradi slabega vpliva romanc, *soap oper* in popularne kulture na ženske, predvsem gospodinjice, se formira v psevdoznanstvenem diksurzu že od začetka raziskovanja masovnih komunikacij. Jim McGuigan navaja primer, ko znani psihiater Louis Berg v 40. letih na podlagi osebnega poslušanja *soap opere*, zagovarja tezo, da *soap opere* povzročajo “akutna anksiozna stanja, tahikardije, aritmije, povečanje krvnega tlaka, pospešeno dihanje, nočne more, vrtoglavico in želodčne probleme”.<sup>27</sup>

Tako konzumpcijo ženskih žanrov lahko obravnavamo kot subkulturni fenomen, ki ponuja “nesankcionirane užitke” in počitek od “uveljavljenih vrednost in pravil”, ker zaseda “prostor razveseljujoče popustljivosti, kulturnega greha, *jouissance*, ki karnevalizira kulturno korektnost”.<sup>28</sup> Začetno točko v analizi ideološkega teksta ženskega žanra nam lahko pomeni razlaga Anette Kuhn, ki trdi, da v družbi, v kateri reprezentacije same po sebi upravljajo moški, ti žanri ponujajo vsaj možnost obstoja ženske želje in ženskega stališča.<sup>29</sup>

## VPISOVANJE NJENE ZGODBE V PODOBE POPULARNE KULTURE

Revija *Ona* naslavlja svojo publiko kot ženske. Njene bralke so tudi avtorice tekstov, ki so prišli na razpis *One* za najboljšo zgodbo na temo *Njena zgodba – Rojs-*

<sup>25</sup> Prav tam, 213.

<sup>26</sup> Brown, 2001, 244

<sup>27</sup> McGuigan, 2000.

<sup>28</sup> Slapšak, 1997, 16.

<sup>29</sup> Kuhn, 2001, 58.

tvo. Bralke in pisateljice v *Oni* pa so hkrati tudi bralke popularne kulture. Tako ustvarjajo krog, v katerem se pomen konstruira v določenem ženskem diskurzu: pisateljice – tekst popularne kulture – bralke.

Analize tekstov *Njene zgodbe* nismo zasnovali na presoji estetskih vrednosti, ampak jih obravnavamo kot družbeni in antropološki fenomen ter jih razumemo kot ideološki tekst, v katerem smo poskusili prepoznati, kako se vpisujejo v ideološke konstrukte ženskih žanrov in kako je konstruirana ženska, tj. bralka/pisateljica, ter v katerih momentih lahko beremo potencialno subverzivnost ženskega oziroma trivialnega žanra. *Njena zgodba* vsebuje narativne in tematske obrazce ter podobe tipične za ljubezenske romane, *soap opere*, in druge žanrsko določene medijske produkte, namenjene ženski publiki.

## ROJSTVO

Tema razpisa je spodbudila različne asociacije avtoric, verjetno tudi drugačne od teh, ki so na prvi mah pričakovane: materinstvo in rojstvo otrok. Avtorice v ospredje postavljajo žensko in njena čustva, emocionalne probleme in odnose z drugimi. Rojstvo se bere kot ponovno rojstvo same ženske, kot njena iniciacija, korenita sprememba življenja, ali kot rojstvo ljubezenskega razmerja. Ženska iniciacija se zgodi v heteroseksualni ljubezni. Z ljubeznijo, zaznajo realnost na nov način, ki ženski odpira oči za druge stvari, različne od vsakodnevne rutine. Ljubezen daje smisel življenju. Njeni sopotnici, strast in lepota, pričarata imaginarni okvir, v katerem je ženska želja prignana do skrajnih meja.

V analiziranih tekstih se razkrijeta dva svetova: resnični svet, ki je svet dolžnosti, dolgčasa, rutine vsakdanjika in čarobni svet, svet ljubezni, uživanja in strasti. “V odmaknjenosti od resničnega sveta”, sveta trdih patriarhalnih zakonov, obveznosti in zahtev, ženske pišejo o svojih težavah in svojih (re)kreacijah. Za ponovno rojstvo žensk je predvsem zaslužna ljubezen in intimni dialog s seboj ali umišljeni dialog z nerealizirano ljubeznijo, prijateljem, partnerjem, s katerim ženska zaznava svoje prave probleme in jih rešuje tako, da se zavzema za se in za svojo pozicijo v tem svetu. “Se pravi, popolnoma nov pogled na svet. Ustvarjanje svojega sveta. Rojstvo nekega novega sveta. Njenega lastnega sveta!”<sup>30</sup> Rojstvo v analiziranih tekstih tudi pomeni sprejemanje in izvajanje neke odločitve: sprememba delovnega mesta, izobraževanje in izpopolnjevanje.

---

<sup>30</sup> Šifra: Manika.



Odmeve feministične literature najdemo v tekstu z motivi biblijskega mita. Predelava biblijske zgodbe o rojstvu Jezusa v ospredje dogajanja postavi Kristusovo sestro: "Že čez nekaj minut se je iz materinih ledij izvil še en otrok, otrok, ki svojega prihoda na svet ni oznanil z glasnim vriskom, kot da bi vedel, da bo za vedno ostal skrivnost. Bila je deklica."<sup>31</sup> Babica je poskrbela za Kristusovo sestro, ki jo je v tajnosti odnesla domov, da ne bi nihče izvedel, kaj se je zgodilo, dokler so "zunaj vsi, pastirji in živali občudovali novorojenega sina Gospodovega".<sup>32</sup>

### LJUBEZENSKA ZGODBA

V ospredju je po pravilu ljubezenska zgodba, ki se konča s srečnim koncem, vendar so pa tudi zgodbe brez srečnega konca, kar pa se dogaja samo v izjemnih situacijah zaradi zunanjih dejavnikov. Status največje vrednote, ki ima tudi neskončno in absolutno moč, je ljubezen.

"Vse nemogoče je postalo mogoče. Dolgo zadrževano hrepenenje, vse se je spojilo v eno, v eno neskončno toploto, tisto toploto, brez katere ne biljka, ne droben metulj ne more živeti, brez katere je življenje prazno, ničevno - ljubezen"<sup>33</sup>

Doživetje ljubezni je enkratno, neponovljivo, nepozabno; po pravilu je "na prvi pogled", "kot nikoli prej", zgodi se nepričakovano in nenadoma in je opisano kot novo čustvo, ki ga ženska "ni prej nikoli poznala". Čeprav je novo čustvo je oseba, ki sproži ljubezen, lahko že znana: "Zdelo se mi je kot da ga poznam celo življenje."

### LJUBEZENSKI TRIKOTNIK

Ljubezenski trikotnik je zelo pogosto obravnavan. Trikotnik ustvarja čustvene težave in trpljenje, ki se lahko razreši na več načinov. Ljubezen vse premaga in patriarhalne institucije, kot so zakon, resna dolgoletna zveza, ali družina, so nemohčne, da bi se zoperstavile "pravemu in strastnemu ljubezenskemu razmerju". Drug način razrešitve je, da ženska šele po strastni avanturi ugotovi, da je njena "prava ljubezen" njen mož ali zaročenec, ali pa srečo znova najde v družinskem življenju. Še ena možnost je, da se "prava ljubezen" ne more ustvariti, ker bi zaradi tega drugi, bližnji trpeli. "Za njiju tukaj ni bilo upanja. Saj sta bila oba poročena. Le ljubila sta se, nikogar nista želela prizadeti."<sup>34</sup> "Prava ljubezen" pa vse-

<sup>31</sup> Šifra: 22M.

<sup>32</sup> Prav tam.

<sup>33</sup> Šifra: Nat.

<sup>34</sup> Šifra: Pupa.

kakor ne umre, ta se spet razplamti “po dolgih letih”, ko se dva nekdanja zaljubljenca slučajno srečata. Ljubezenska zgodba dobi mistični značaj s tem, ko se govori o njej kot možnosti, ki je uresničljiva samo na drugem svetu. V takšni zgodbi se razvijejo motivi biblijske zgodbe: ko zaljubljena ženska umre se “na nebu rodi nova zvezda”, ki spremlja vsak korak svojega ljubimca, on pa “se zamišljeno ozira v nebo in išče zvezdo, ki je najbolj oddaljena. Ve, da je tamkaj ona, ki z ljubeznijo tiho čaka, da ju tam onkraj, v pozabi tega, usoda zopet združi. Tokrat za vedno.”<sup>35</sup>

### INTERTEKSTUALNOST

Intertekstualnost, ki je karakteristična za vse analizirane tekste, se včasih razkrije z direktnim napotilom k medijskemu modelu: “Enkrat na teden se srečajo. Kot tiste suhice iz *Seksa v mestu*. Vendar so one bolj realne.”<sup>36</sup> Zgodba iz popularne nadaljevanke je prilagojena domačemu kontekstu, toda struktura je v celoti obdržana. V nekaterih tekstih lahko prepoznamo postfeministične podobe žensk, ki spominjajo na popularne nadaljevanke (*Ally McBeal*), kjer je ženska prikazana kot uspešna in samostojna, vendar intimno nesrečna. Podobo uspešne, ampak osamljene in globoko nesrečne ženske (ki je “zgrešila pravi smisel svojega ženskega življenja (družino, otroke itn.) zaradi kariere”) kot dominantnega ideološkega konstruktura v sodobni popularni kulturi Mary Brown razlaga kot zgled, kako dominantna kultura sprejme emancipatorsko podobo ženske in jo hkrati zavrne.<sup>37</sup>

Elemente detektivskega romana najdemo v enem izmed tekstov, ampak z ženskega vidika in z ljubeznijo v prvem planu, in sicer z vsemi značilnostmi žanra detektivske zgodbe: hitro življenje, bogastvo, luksuzne zabave, sprememba fizične podobe in začetek novega življenja. “V kratkem času sem izživela toliko in čutila toliko kot drugi v vsem svojem življenju.”<sup>38</sup>

Narativni in tematski model, ki je karakterističen za tipično romanco, avtorice razvijajo z natančnostjo zvestih bralk romanc. Podobni obrazci se pojavljajo v različnih tekstih: ona je bogata, uspešna in poslovna ženska, ampak nesrečna. “Milo je zajokala. Mar je to vse kar ima ona od življenja. Delo od ranega jutra do poznega večera, pogodbe, prevzemi, sestanki, potovanja. Vse to prinese denar, le-

---

<sup>35</sup> Prav tam.

<sup>36</sup> Šifra: Nove generacije.

<sup>37</sup> Brown, 1994, 17.

<sup>38</sup> Šifra: 13-23-33.

ta pa ne prinese sreče”.<sup>39</sup> Tudi on je nesrečen, njegovo življenje je prazno in nesmiselno, dokler se dve “izgubljeni duši ne najmeta” in med njima se rodi ljubezen. Šele s pomočjo ljubezni se “ponovno rodita”.

V drugi skupini tekstov je analogija s televizijskimi nadaljevankami (*soap opere*) očitna. Tu so v ospredju ljubezenski trikotniki, družinske skrivnosti, ki pridejo po dolgih letih na dan, amnezija, plastična kirurgija, ki ima za cilj zakrivanje identitete, poskusi samomora itn.

## KONTEKST

Kontekst, v katerem se ljubezenska zgodba razvija, popolnoma ustreza popularnemu klišeju. Ljubezen se zgodi na ranču, na hipodromu med pripravami za konjsko dirko, v “idilicnem toskanskem mestecu”, v beneški gondoli, v razkošni vili ob robu mesta, na ladji, na obali morja, na izletu v naravi, na poletnem dežju ali v zimski noči “pri rahlem snegu” in pod ulično svetilko, tudi pod kostanji, v hladu lipe, pod cvetočo češnjo; če je zgodba v notranjosti hiše, je obvezen del interiera kamin. Najpogosteje se ženska (skoraj v vsaki zgodbi) primerja z metuljem, s princeso; srečni par je podoben “kraljeviču in kraljični iz pravljice”, “dvema golobčkoma” itn.

## EROTIKA

V tekstih, ki so narejeni po obrazcu ljubezenskih romanov, erotika ni predstavljena eksplicitno, jo zgolj slutimo. Ljubezen je bolj pravljíčna, usodna, platonska, in patriarhalno obarvana (on jo je “poljubil na čelo, na lica, pa na ustnice”)<sup>40</sup> in s srečnim koncem: “srečna in združena sta za vedno”<sup>41</sup> ter “do konca svojih dni”.

Erotične scene so pogoste v funkciji opisa avantur, ki so strastne in nepozabne. “Zbudil je žensko v meni. Pogoltnil naju je vrtinec strasti. S poljubil je prekril moje telo. Bil je nežen, toda močen. Predel je kot mačka. Pomaknila sem se nižje. Bil je nezemeljsko.”<sup>42</sup> “Bil je močen, nežen, izkušen. Nikomur doslej se nisem predala s tako strastjo, nikoli se nisem počutila tako ženske. Tisto noč sem postala prava ženska, ženska ki je vzljubila svoje telo.”<sup>43</sup> V nekaterih zgodbah se pojavljajo motivi, ki se vpisujejo v relativno nove medijske podobe žensk v popu-

<sup>39</sup> Šifra: Golobova želja.

<sup>40</sup> Prav tam.

<sup>41</sup> Prav tam.

<sup>42</sup> Šifra: Barbara.

<sup>43</sup> Šifra: Aleša.

larni kulturi. V teh je ženska predstavljena kot moderna, neodvisna, izredno uspešna, karieristka, ki ima željo po bogatem seksualnem življenju in to tudi javno izraža. "Tuhtam o vrednosti, postaviti svojo kocko usode na prepih ter se podati na novo, bolj vznemirljivo življenjsko pot, ali naj pozabim na to zaletavost in se sprijaznim z dolgočasnim vsakdanom, natrpanim s stresnimi odločitvami na odgovornem delovnem mestu, z gospodinjskimi opravili, peljati Tima na tisoč in en krožek, zvečer pa vsa izčrpana doživeti še en seksualni polom brez orgazma s Petrom."<sup>44</sup> Popularno sodobno medijsko podobo neodvisne ženske, ista avtorica opiše takole: "Človek sem in hkrati moderna ženska, ki išče ljubimce, je nepotešena, preobremenjena, a samostojna in neodvisna."<sup>45</sup>

### SPREMEMBA/INICIACIJA

Motiv ženske, ki spremeni drugače zdolgočaseni rutinski vsakdan, je zelo pogost. Ženska takrat popolno drugače zaznava svet okrog sebe in spremembo opazijo: sodelavci, otroci, prijateljice, sosedje, partner. Tudi ženska svoje do tedaj "dolgočasno" življenje vidi povsem drugače. Vsakdanjik je naporen in prazen: "Nedeljski popoldnevi so tako dolgočasni. Nič se ne dogaja! Zlaganje posušenega perila, likanje, priprava šolske torbe."<sup>46</sup> Po ljubezenskem dogodku pa se vse spremeni: "Nič več dolgočasna nedelja. Sonce je tako lepo sijalo na jasnem modrem nebu [...] redki mimoidoči so imeli tako mile izraze na obrazu. Hčerka me je stisnila za roko: 'Mami, ti si pa vesela.' Veliki kup likanja potrebnih oblačil me sploh ni motil. Jutranje obveznosti so bile lahkotne, nič me ni motilo, z veseljem sem odšla v službo. Dnevi ki so sledili so bili kot božji dar. Uživala sem v vsakem trenutku dneva. Življenje je dobilo drugačen smisel."<sup>47</sup>

Pripovedi v prvi osebi ednine odkrijejo intimni svet žensk. Avtorice spregovorijo o svojem notranjem svetu ter o težavah s svetom okoli sebe, kjer se na videz urejeno in idilično družinsko življenje odkrije skozi žensko pripoved kot svoje nasprotje: "Trudil se je, da bi me stlačil v model čustveno uravnotežene ženske, ki mora biti vzor trem otrokom. Bila sem kot testo; na eni strani ga tlačiš v model, na drugi uide ven. Nikoli ni obupal nad modelom. Nad mano vsakič znova."<sup>48</sup>

---

<sup>44</sup> Šifra: Hermina.

<sup>45</sup> Prav tam.

<sup>46</sup> Šifra: Aleša.

<sup>47</sup> Prav tam.

<sup>48</sup> Šifra: Otrok.

## TRPLJENJE

Drugačna medijska podoba ženske v popularni kulturi je podoba ženske kot matere in gospodinje, tiste, ki trpi in ki se prepozna v trpljenju: "Rojstvo otroka ni dano vsakemu, dano je samo nam ženam, da skozi bolečino spoznamo lepoto življenja in ga znamo ceniti."<sup>49</sup> Pogosta podoba ženske, ki v eni roki drži otroka, z drugo pa kuha, je karakteristična za vaški kontekst. "Pri tem je z levico božala nabrekli trebuh, z desnico je mešala enolončnico in govorila fantku ali deklici, kaj ti ni vedela, ali rase in se oglašča v njej deklica ali deček"<sup>50</sup> Če je zgodba postavljena v vaški kontekst, je ženska predstavljena izključno kot mati in gospodinja, kar bi lahko bilo predmet zasebne analize o popularnih konstruktih in podobah žensk v urbanem in ruralnem okolju.

## SOLZE

Solze sreče ali solze žalosti, so vsekakor neizogiben motiv v skoraj vsakem analiziranem tekstu in kažejo še eno značilnost ženskega žanra, da omogočajo izpolnitev ženske identitete kot "*self-in relation*."<sup>51</sup> Steve Neal pravi, da so solze "nosilec želje – fantazije – da je potešitev možna [...] Solz nikoli ne bo tam, kjer ni upanja, da je tam Drugi, ki lahko odgovori nanje."<sup>52</sup> Z drugimi besedami, ženska želja za združitvijo z Drugim v ljubezni ne glede na to, ali je na koncu zgodbe izpolnjena, vsekakor pridobi svoj prostor artikulacije.

## SAMOCENZURA/PROGRAM

Zavedajoč se nizkega literarnega in družbenega statusa ženskega žanra, se avtorice včasih distancirajo od svoje pisave in izvajajo samocenzuro, s poudarjanjem zavedanja o tem, da je vse, kar pišejo "patetično", "romantično", "nesmiselno", da se nad tem tudi one zgražajo, ampak vseeno pišejo.

Želja po vpisovanju v moški, javni diskurz je v enem izmed tekstov direktno izrečena. Avtorica želi biti ustvarjalna in za svoje pisanje zahteva javno priznanje, da pa bi bila pri tem uspešna, mora sprejeti dominantne vzorce vladajočega diskurza, ki so v nasprotju z njenim okusom: "Dali so mi vzorce scenarijev. Po branju sem bila zgrožena: kvantanje, preklinjanje, alkoholizem, nasilje, prostaški in

<sup>49</sup> Šifra: Gimnazijka.

<sup>50</sup> Šifra: Tonja B.

<sup>51</sup> Chodorow, 1978.

<sup>52</sup> Neale, 2001, 81.

grobi seks, potenciranje skrajne bede. Vem, kaj so hoteli poudariti: da življenje mojih zdomcev, ki so olikani, lepi, bogati in celo izobraženi, ni realnost.”<sup>53</sup>

Ženski žanri se pogosto kritizirajo zaradi svoje nerealnosti, ki je razlog za nizko vrednost. Vendar Ang Ien razlaga, da v ženskih žanrih obstaja druga vrsta realnosti, ki je v zvezi s subjektivnim doživljanjem sveta, s “strukturom občutkov” (*structure of feeling*).<sup>54</sup> Emotivni realizem strukturira naracijo in afirmira osebno, ne pa kolektivno izkušnjo, čustva, ne pa dogajanje.

Direktno naslavljanje (nagovor) bralca/bralke (drugega) v eni od analiziranih ljubezenskih zgodb lahko razložimo kot željo po združitvi z bralcem/bralco in željo po vpisovanju vrednostnega sistema romanc v dominantni diskurz: “Naj bo ta zgodba namenjena vsem tistim, ki ljubijo. Vsem tistim, ki so občutili to radost, ta smisel življenja. Pa tudi tistim, ki na ta trenutek še čakajo. Le ljubite in pustite biti ljubljene.”<sup>55</sup>

#### DO KONCA ŽIVLJENJA ...

Patriarhalno-kapitalistična družba ne le tolerira, ampak tudi množično proizvaja romance kot zabavo za ženske, ker na prvi pogled narativna struktura deluje kot potrditev patriarhalnih vrednosti in omogoči pobeg iz realnosti, s čimer se ublažijo vsakodnevne napetosti. Znotraj te ideologije obstaja prostor kot potencialna niša ženskega subverzivnega branja, ki ga je treba prepoznati in raziskati brez predsodkov o nizki in množični kulturi, da bi se polja ženske moči raziskala in vpisala v javni diskurz. Ženski žanri afirmirajo značilne vrednote, načine obnašanja, vedenja, reševanja problemov in vrednostne sisteme: ljubezen kot merilo vseh stvari, občutljivost za male probleme in vsakodnevne težave, reševanje problemov s kompromisi v dialogu brez nasilja in agresije, identifikacija s slabšim in nemočnim, neizključevanje, strpnost, razumevanje potreb drugih. Ideološki tekst ženskega žanra ni kulturno, rasno ali razredno pogojen in ne pozna geografskih niti etničnih mej. Prav v tem nekontekstualiziranem ideološkem tekstu lahko prepoznamo elemente, pomembne za globalni ženski politični diskurz. Bralke oziroma pisateljice formirajo “skupnost čustvovanja” ali “interpretativno skupnost”, v kateri se konstruirajo in uporabljajo podobni pomeni in strategije

---

<sup>53</sup> Šifra: Sanjarenje.

<sup>54</sup> Ang, 1985, 45.

<sup>55</sup> Šifra: Golobova želja.

ter katere dejavnost omogoča ločitev skupine in njenega pogleda od dominantne kulture.<sup>56</sup>

V tekstih ki so prispeli na razpis *Njena zgodba*, beremo o enakih problemih in željah žensk, ki so ponavljajoči se obrazci obnašanja in vedenja tudi v mehiški telenoveli, ameriški *soap operi* ali evropski romanci. Te želje so potisnjene in skrite, v javnem družbenem diskurzu pa nelegitimne. "Vzeti si pravico do vsakdanjega užitka," pravi Brownova, "je za ženske politično dejanje. Zato s tem, ko izberemo *soap opero* za svoj kulturni kapital, pridobimo vrsto strateških vrednosti, ki so nasprotne dominantnim konstrukcijam realnosti, delujemo politično"<sup>57</sup> V tekstih *Njene zgodbe* obstajata dva sveta: resnični svet (svet javnega diskurza) in imaginarni, zaželeni ženski svet.<sup>58</sup> Radwayeva pravi, da "ko ženske berejo romance, ne bežijo iz realnosti, ampak gradijo realnosti, ki so manjše omejene od njihove."<sup>59</sup>

Tekste *Njene zgodbe*, ki po svojih značilnostih pripadajo ženskemu žanru, tako beremo kot ženski odgovor na problematično situacijo in poskus njenega reševanja: opozoriti na svoje probleme in se vpisati v dominantni, moški, javni diskurz. Ženske v svojem žanru iščejo pravico do svojega glasu, do svojih želja in fantazij, tudi pravico do uživanja, do (samo)potrditve, do priznanja vrednot, ki jih afirmira ženski diskurz. Tako masovno konzumpcijo ženskega žanra vpišemo v feministične zahteve po politizaciji osebnega in vsakodnevnega ter v ženskem žanru prepoznamo točke potencialnega subverzivnega dejanja in uveljavljanja ženskega pogleda v dominantni popularni in politični kulturi.

"Za to bo še čas. Do konca življenja."<sup>60</sup>

## BIBLIOGRAFIJA

Ang, I. (1985): *Watching Dallas: Soap opera and melodramatic imagination*, New York, Routledge.

Berger, J. (1972): *Ways of Seeing*, London, BBC and Penguin Books.

<sup>56</sup> Brown, 2001.

<sup>57</sup> Prav tam, 266.

<sup>58</sup> Dominantni politični diskurz občasno vpelje elemente ženskega diskurza, ampak samo ob posebnih priložnostih (politični govori pri volilnih kampanjah ali ob praznikih – novo leto, božič ipd.).

<sup>59</sup> Radway, 1984, 24.

<sup>60</sup> Šifra: Jahalka.

- Brown, E. M. (2001): "Kulturni kapital in strateške oblike vednosti", v: Vidmar, 2001, 241–267.
- Brown, E. M. (1994): *Soap opera and women's talk*, London, Sage.
- Brundsdon, C. (2001): "Crossroads. Zapiski o soap operi", v: Vidmar, 2001, 231–267.
- Chodorow, N. (1978): *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley, University of California Press.
- Gamman, L., Marshment, M., ur. (1988): *The Female Gaze; Women as Viewers of Popular Culture*, London, The Women's Press.
- Goja, J. (1987): "Problemi trivijalne književnosti: neki socio-psihološki aspekti", v: Slapšak, S., ur., *Trivijalna književnost*, Beograd, SIC, 163–167.
- Greer, G. (1971): *The Female Eunuch*, London, Paladin.
- Halloran, J. (1970): *The Effects of the Television*, London, Panther.
- Kuhn, A. (2001): "Ženski žanri. Melodrama, soap opera in teorija", v: Vidmar, 2001, 43–59.
- Lukić, J. (1995): "Ljubić kao arhetipski žanr", *Ženske studije*, 2–3.
- McGuigan, J. (1992): *Cultural Populism*, New York, Routledge.
- Modleski, T. (1984): *Loving with a Vengeance: Mass Produced Fantasies for Women*, London, Methuen.
- Modleski, T. (2001): "Iskanje jutrišnjega v soap operah današnjega dne", v: Vidmar, 2001, 195–229.
- Morley, D. (1992): *Television, Audiences and Cultural Studies*, London, Routledge.
- Mulvey, L. (1989): "Visual pleasure and narrative cinema", v: *Visual and other Pleasures*, Bloomington, Indiana University Press, 14–28.
- Neale, S. (2001): "Melodrama in solze", v: Vidmar, 2001, 61–83.
- Radway, J. (1984): *Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Culture*, Chapel Hill and London, University of North Carolina Press.
- Slapšak, S. (1997): *Pustolovski roman potuje na vzhod*, Ljubljana, ISH.
- Slapšak, S. (2001): *Ženske ikone XX veka*, Beograd, Biblioteka XX vek.
- Štrajn, D. (1989): *Melodrama*, Ljubljana, Revija Ekran.
- Van Zoonen, L. (1993): *Feminist Media Studies*, London, Sage.
- Vidmar, K. H., ur. (2001): *Ženski žanri*, Ljubljana, ISH.
- Vidmar, K. H. (2001a): "Ponavljjanje pogleda. Ženski žanri v preseku množične kulture", v: Vidmar, 2001, 11–40.
- Vogrinc, J. (1995): *Televizijski gledalec*, Ljubljana, ISH.