

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

MAJA ŠIMAGA
MENTORICA: DOC. DR. SANDRA BAŠIĆ-HRVATIN

REPREZENTACIJE DEKLIŠTVA V TRIVIALNI
MLADINSKI LITERATURI

DIPLOMSKO DELO

LJUBLJANA, 2003

KAZALO

UVOD	1
1. TRIVIALNA LITERATURA	3
1.1. Definicija trivialne literature	3
1.2. Mladinska literatura	7
1.2.1. Mladinska trivialna literatura	9
2. KLJUČNI TEORETIČNI KONCEPTI	14
2.1. Ideologija	14
2.1.1. Ideologija in mladinska književnost	16
2.2. Diskurz	18
2.3. Subjekt	19
2.4. Reprezentacija	22
3. MLADOSTNIŠTVO	24
3.1. Mladostnice	25
3.1.1. Samopodoba	29
3.1.2. Zaljubljenost	30
4. FEMINISTIČNA LITERARNA TEORIJA	32
4.1. Feministična perspektiva v raziskovanju mladinske literature	38
4.1.1. Literarne junakinje	39
4.1.2. Branje »proti toku«	42
5. ANALIZA	44
5.1. Literarna socializacija	44
5.2. Besedilne in formalne značilnosti	47
5.3. Metodologija	48
6. PREDSTAVITEV LITERATURE	50
6.1. Dnevniki: resnična mladost	51
6.2. Punce v stiski	55
6.3. Dež	59
6.4. Fantje, žoga, punce	63
6.5. Kafe klub	66
6.6. Zaključek	80
7. SKLEP	85
LITERATURA	88

UVOD

*»I wonder that the novel readers
are not tired of reading one story so many times,
with only the variation of its being told differnt ways«*
Susanna Rowson, 1793
(prva ameriška avtorica bestsellerjev)

V pričujočem diplomskem delu bomo pod drobnogled vzeli dekliške like petih trivialnih del mladinske literature, ki so bili najpogosteje izposojano knjižno gradivo leta 2002 v Knjižnici Oton Župančič, enota Pionirska knjižnica, in Knjižnici Prežihov Voranc, enota Vič, mladinski oddelek. Zanimal nas bo način, na katerega so reprezentirani dekliški liki, ki so v izbrani literaturi večinoma tudi glavni in stranski liki.

Vprašanja, na kateri moramo takoj na začetku odgovoriti sta, zakaj ravno dekliški liki in zakaj ravno trivialna mladinska literatura. V okviru dosedanjega izobraževanja se je avtorica večinoma srečevala le s študijami reprezentacij ženskosti v množičnih medijih (predvsem v ženskih in najstniških revijah, popularnih TV nadaljevankah in ljubezenskih romanih). Ugotovitve teh študij je mogoče strniti v spoznanje, da je družbena in kulturna določenost spolne identitete ženske (anlg. *gender*) pogosto skrita pod iluzijo »naravnosti«, ki jo ponujajo množični mediji. V procesu odraščanja dekleta s privzemanjem teh kod »naravne ženskosti« dokončno izoblikujejo spolno identiteto, katere proces oblikovanja se je začel že v otroštvu z izgradnjo zavesti o biološkem spolu. Na ta proces imajo poleg staršev, šole in vrstnikov pomemben vpliv množični mediji, ki dekletom ponujajo trenutno veljavni standard ženskosti. Ob tem tudi ni zanemarljivo dejstvo, da so najstnice pomembna tržna niša za kozmetično, modno in zabavno industrijo, ki preko potrošništva še dodatno utrjujejo spolno identiteto in prodajajo sanje. V realnem življenju pa je najstništvo obdobje, v katerem se dekleta pogosto soočajo s pomanjkanjem samozavesti, konflikti z okoljem, nedosegljivimi podobami medijskih zvezd in razočaranji zaradi nerealnih ljubezenskih pričakovanj.

V času množičnih medijev je knjiga pogosto odrinjena na stran, čeprav je dolga stoletja pomenila razvedrilo, duhovno hrano in odgovore na različna vprašanja. Knjige odsevajo podobe preteklosti in sedanjosti in so zato pozornim bralcem tudi eden najboljših pokazateljev, kako spremenljiva je kategorija »ženskosti«. V raziskovanje trivialne literature in dekliških likov smo se napotili prav s tem namenom - da ugotovimo, koliko in v čem se reprezentacije deklišтва v knjigah razlikujejo od splošno sprejetih reprezentacij, ki jih ponujajo množični mediji. Ob tem smo se odločili za popularno mladinsko literaturo, katere pokazatelj popularnosti je pogostost izposojanja v knjižnicah. Tako smo se po eni strani izognili agresivnim marketinškim potezam založnikov, ki se trudijo izdaje svojih knjig narediti čim bolj opazne v javnosti, po drugi strani pa lastni pristranskosti; hkrati pa smo s tem seznamom zagotovili, da imajo izbrana dela res širši krog bralcev.

V teoretskem delu smo s pomočjo konceptov ideologije, diskurza, subjekta in reprezentacije najprej poskusili pojasniti literarno socializacijo, konstrukcijo ženskosti in vlogo literature pri njenem (re)produciranju. Pri tem smo se med drugim oprli na Althusserjevo pojmovanje ideologije, Foucaultovo opredelitev diskurza, Bakhtinovo sociolingvistično konstrukcijo subjektivitete in razumevanje reprezentacij Stuarta Halla. V nadaljevanju smo s pomočjo del DeBeauvoirjeve, Adlešičeve in Rostoharjeve osvetlili sociološke in psihološke značilnosti dejanske socializacije, ki so bile standard za vrednotenje literarne socializacije v analiziranih delih.

Našo nalogo uvrščamo v siceršnje raziskovanje dekliških podob v literaturi, ki se večinoma dogaja na področju feministične literarne kritike. Kot odskočna deska nam je služila analiza dekliške literature avtorice K. Vandergrift, dekliških likov avtorice Deborah O' Keffe in dekliškega branja v slovenskem prostoru avtorice Ljiljane Burcar. Omenjene avtorice opozarjajo, da je branje dekletom še vedno priljubljen način preživljanja prostega časa in jim je zato potrebno ponuditi pozitivne podobe, ki bi dekletom omogočile identifikacijo z nestereotipnimi modeli ženskosti, ki jih je pri analizi izbranih del (6. poglavje diplome) poskušala odkriti tudi avtorica diplomskega dela.

1. TRIVIALNA LITERATURA

Literarni teoretiki pri nas in po svetu ugotavljajo, da se vedno več bralcev vseh starosti odloča za branje trivialnih besedil, medtem ko ima »resna« literatura vse manj bralcev (Jamnik, 1997: 28; Jamnik, 1998: 76; Grosman, 1994: 15). Značilnosti trivialne literature so tesno povezane z njeno naravnostjo k preprostem zadovoljevanju bralca in z željo, vzgojiti bralca v trajnega potrošnika take literature. S stališča avtorja je razlika med umetnostnim in trivialnim besedilom v tem, da v umetnostnem besedilu avtor poskuša ubesediti lastno razmerje do sveta in svojo poglobljeno izkušnjo, medtem ko pri trivialnem besedilu opisuje precej enostavnejša doživetja, ki bralcem omogočajo pasivno in površno spremljanje. Avtor trivialne literature v tem smislu ne poskuša izraziti lastnih doživetij, marveč zgolj pri bralcih spodbuditi enostavno podoživljanje že vnaprej znanih zgodb z minimalno variacijo. Zgodbe so si zato zelo podobne, njihov potek je predvidljiv in pri bralcih ne vzpodbudi želje, da bi isto zgodbo ponovno prebrali ali o njej razmišljali. (Mlakar, 2001: 10)

1.1. Definicija trivialne literature

Literarna teorija definira trivialno literaturo (poimenovano tudi množična literatura, popularna literatura, ljudska literatura, kolportaža, zabavna literatura, kič, šund, plaža, poljudna literatura, potrošna literatura, nekanonizirana literatura, konformna literatura) kot *»estetsko in funkcionalno manjvredno množično literaturo«* (Hladnik, 1983: 6), *»ceneno, goli zabavi namenjeno literaturo brez posebnih umetniških teženj in vrednosti; ponavadi snovno bogata, dražljiva (pustolovske, vohunske, ljubezenske ipd. zgodbe), brez problemskih globin, serijsko delana in prilagojena najširši in množični potrošnji«* (M. Kmecl, 1996: 314).

Hladnik (1983: 35-37) podaja tudi definicije trivialnega v umetnosti, ki so nastajale iz estetskega, ideološkega, sociološkega, psihološkega in sociološkega zornega kota:

- estetskega: kič je tehnična pomanjkljivost (površnost, primitivnost, banalnost), shematičnost (črno-bela karakterizacija, klišeji v konfiguraciji oseb in dejanj, happy end, zamenljivost);
- ideološkega: trivialna literatura je potrjevalna literatura. Nima namena svet spreminjati, ampak ga hoče le regulirati (Nutz); Kič je literatura drugega, samopotrjevalega (afirmativnega) obdobja meščanske umetnosti (Adorno); Trivialna literatura je moralno škodljiva, k agresivnosti vzgajajoča literatura (pedagoška definicija);
- sociološkega, usmerjena na recipienta: kič je kultura mase (Broch); kič je uporabna (poceni) umetnost v nasprotju z reprezentativno umetnostjo. Njena uporabna, socialno-psihološka vrednost je v zabavanju, tolažbi, usmerjanju in kompenzaciji (historično-materialistična definicija);
- psihološkega, usmerjena na recipienta: kič je antropološka konstanta, latentna možnost v človeku, odraz stalnega stremljenja po sreči (Giesz);
- semiološkega: kič je umetnost po formuli, natančno sledi pravilom in algoritmom (Heinger); To velja za 19. stoletje. Danes prevladuje drugi tip kiča, modni kič, ki se je sposoben hitro spreminjati, da bi ustregel željam potrošnikov (Moles). Trivialna so besedila z minimalno obvestilnostjo, pa s toliko večjo konotativnostjo, čustvenim pozivom.

Beseda trivialen prihaja iz latinščine in pomeni »tripotje« ali razpotje, trivialis pa »ki se tiče tripotja«, v prenesenem pomenu: pouličen, prostaški, cenen, plehek, obrabljen, navaden, vsakdanji. Pri pridevniku trivialis je nad konkretnim pomenom »ki se tiče tripotja« že kmalu prevladal pejorativni preneseni pomen, ki se nanaša na jezik in stil. V srednjeveški latinščini je beseda dobila nov pomen- trivium je pomenil prve tri predmete: gramatiko, retoriko in dialektiko, ki so skupaj s kvadrivijem sestavljali sedem svobodnih umetnosti in znanosti, torej nižjo stopnjo srednjeveških šol. V 15. stoletju se je ta pomen prenesel v angleščino (zato trivialen za Angleže nima slabšalnega prizvoka), medtem ko so Francozi in kasneje Nemci, ki so to besedo prevzeli od Francozov, ohranili pejorativni pomen, in enako tudi slovenščina, ki je besedo prevzela iz nemščine.

Literarni teoretiki si niso edini, ali je trivialna literatura stalna spremljevalka umetniško vredne literature, ali pa je zgodovinski, v času omejen pojav. V prid prvi

trditvi D. Novaković navaja (1987: 17-22), da se trivialna literatura pojavlja že v helenističnem romanu antične Grčije; da je kič neke vrste antropološka konstanta pa so trdili teoretiki, ki so se metodološko oprli na fenomenologijo: L. Giesz (1960) W. Killy (1961) in A. Moles (1971)¹. Tako Giesz trdi, da trivialno izhaja iz človeka, ne iz predmeta: isti predmet namreč lahko sproži enkrat čisto estetsko ugodje, drugič pa kičast občutek (užitek), odvisno od sprejemnikove izobrazbe, razpoloženja ipd. Killy dopolnjuje Gieszovo teorijo z literarno analizo: v trivialni literaturi najde kopičenje adjektivov, lirizacijo, psevdosimboliko, ki naj vzbujajo »stimmung« ter srečni konec, namenjen kompenzaciji in samopotrjevanju. Proti fenomenološki usmeritvi so se postavili zlasti sociološko-marksistično usmerjeni raziskovalci, ki so nastanek trivialne literature pogojevali s specifičnim zgodovinskim okoljem. G. Ueding (1971) in G. Waldmann (1973) sta analizirala trivialno literaturo kot konkreten zgodovinski pojav. Tako Ueding vidi možnost za razvoj trivialne literature v pojavu meščanske družine. Meščanska družina se od t.i. velike družine razlikuje po tem, da ločuje med produkcijo in prostim časom; delom in počitkom, domom in podjetjem. Afektiranost, sentimentalnost, redukcija družbe na družino in narave na vrtiček, meščanski konformizem in potreba po polepševanju sveta-vse to so bili pogoji, ki so omogočili nastanek literature, ki je bralcu, vpetemu v tisti čas in okolje, bila povšeči. (Ueding pozitivno vrednoti pisanje Karla Maya, ker njegov svet ni meščanski salonski svet, ampak temu nasprotni svet pustolovščin in svobode). Waldmann pa podobno kot Killy izhaja iz analize besedila, vendar preko teksta ne odkriva splošnih človeških potreb, ki so vzrok tem značilnostim, temveč jih navezuje na zgodovinske potrebe določenega družbenega sloja. Literaturo razume kot sredstvo samoohranjanja, graditve ali rušenja. Iz njegovega stališča je neka literatura kič (=manjvredna) takrat, ko ponuja fiktivno ali kompenzatorično reševanje družbenih (političnih) problemov.

Hladnik (1983) zgodovino trivialne literature povezuje s splošnim dvigom pismenosti v drugi polovici 18. stoletja in s porastom kupne moči, zato analizo trivialne literature gradi na analizi bralca. Do 18. stoletja je bilo število bralcev majhno, saj je stopnja pismenosti v Evropi dosegala 15%. Bralec tistega časa se je enakovredno odločal

¹Povzeto po Pregelj (1997/98)

med knjigo, ki mu je nudila estetski užitek ter moralni in idejni poduk, in knjigo, ki mu je služila bolj za zabavo. Za vznik trivialne literature je bila odločilnega pomena nova plast bralcev, ki se je oblikovala kot posledica obveznega šolanja, rasti mestnega prebivalstva, tehnoloških iznajdb v tiskarstvu (hitrotisk, rotacijski stroj, stavni stroj). Narasla je kupna moč bralstva, odpirale so se javne knjižnice in ustanavljala bralska društva. Meščansko ločevanje sveta na posel in dom ter cepitev realnosti na ekonomsko-politično in kulturno je razcepilo umetnost na elitno in neelitno. Slednja je postala tržno blago, in enako tudi pisatelj, ki ne piše več po naročilu, ampak na zalogo, ki se ravna po željah bralcev in ki ni več odvisen od mecena, ampak od kupcev njegovih knjig. Meščanski dom, kategorija prostega časa in novi način branja (branje postane privatna zadeva, bralec prebere knjigo le enkrat) zahtevajo nov tip pisanja. Hladnik navaja podatek (1983: 14) da je leta 1770 v Evropi izšlo 73 naslovov romanov, leta 1800 pa že 1623. Elita ni več zmogla prebrati vsega kar je izhajalo, meščansko bralstvo pa je bralo samo tisto, kar mu je ugajalo. Tako je meščanski bralec po eni strani dobil pisanje po svojih željah, po drugi strani pa omalovaževanje elite, ki je ozavestila razliko med visoko in trivialno literaturo. Klasika in romantika sta dodatno utrdili delitev literature na trivialne in zabavne žanre ter visoko, žanrsko neopredeljivo literaturo. V 19. stoletju je visoka literatura opustila ideal družine, doma, ljubezni, zvestobe, itd., medtem ko jih je trivialna literatura še naprej ohranjala. Ob tem je v kapitalistični delitvi dela opravljala tudi tolažilno funkcijo, saj je bila proti industrializaciji in za mala podjetja, rešitev iz liberalistične brezobzironosti je videla v družinski složnosti in v ljubezni. Hladnik poudarja (1983: 16), da v tem obdobju pride do razkoraka med evropsko in ameriško trivialno literaturo, ki konflikt med meščanskim moralnim redom in buržujskim ekonomskim vzponom razreši manj konzervativno kot evropska: plemeniti junaki postanejo tudi bogataši in tako združijo oba modusa življenja.

Poleg množice raznovrstnih poimenovanj, je za razpravljanje o trivialni literaturi značilen vrednostni kriterij, in sicer od izrazite negativne naravnosti pa vse do pojmovanja, da sta z umetnostno literaturo enakovredni, oz. se dopolnjujeta. Nekaterim teoretikom se zdi vrednostni kriterij neploden (Hladnik, 1983: 6), zaradi *»odsotnosti oporne točke v obliki idealne vrednosti oz. univerzalnega merila«* obsojanje trivialne literature problematično (Radin, v Slapšak, 1987: 62), zaradi *»prevelikega števila kriterijev, od katerih ni noben docela ustrezen in zaradi uspešnega prekrivanja*

trivialnega in umetniškega v enem samem delu« (npr. v primeru postmodernistične proze), pa neustrezen (Bogataj, 1989: 85). Po Bogataju so bili predstavniki kritične teorije (Adorno, Horkheimer in Habermas) zadnji, ki so branili visoko umetnost pred množičnostjo; v zadnjih dvajsetih letih smo priče velikega števila primerov trivializacije umetnosti; literarno visoko izobraženi avtorji se vse bolj nagibajo k trivialnemu, vendar povečane komunikativnosti visoke umetnosti ne gre izenačevati z neproblematičnimi in stalno se ponavljajočimi vzorci komercialne množične kulture. Še bolj radikalen je pogled U. Eca, ki ne samo da zagovarja emancipiranost in enakovrednost preučevanja trivialne literature v primerjavi s kanonizirano, ampak celo trdi *»da bi lahko analizirali masovno kulturo, je treba uživati v njej; nemogoče je uživati v juke boxu, če se ti upira vreči kovanec vanj*« (v Pregelj, 1997/98: 332).

Obstaja še ena hipoteza o vdoru trivialnega v umetnost: trivialna zaokroženost s srečnim koncem naj bi obstajala v mitu, ki ga je novoveška racionalnost izrinjala in parodizirala. Pripovedne tehnike, značilne za prvo polovico 20. stoletja, so izrinile sklenjeno in zaključeno zgodbo, kot jo pozna romantično-realistična tradicija. Posledici razpada tradicionalne zaključene zgodbe sta katastrofičnost in fragmentacija romana. Povratek zgodbe z odsotnostjo katastrofe in junakovim premagovanjem ovir, ki ga pripelje do zelenega cilja, so značilnosti mita. Če je torej novoveška zgodba morala popeljati junaka v smrt, kjer sta se mu razkrili njegova ideologija in akcija kot nihilistični početji, je vračanje značilnosti mitske pripovedovalske razsežnosti v literaturo nosilec trivializacije. (Bogataj, 1989: 88)

1.2. Mladinska literatura

Mladinska literatura je definirana po starosti bralca: *»otroška/mladinska literatura je predvsem literatura, ki je prilagojena sprejemnim zmogljivostim mladega neodraslega bralca*« (Kmecl, 1996: 304). *»Mladinska literatura je podtip književnosti, njen integralni del, ki se od nemladinske loči po svojem bistvu, obstoju in zgradbi, namenjena pa je bralcu do starostne meje osemnajst let*« (Saksida, 1991: 7). *»Mladinska literatura je svojevrstno področje leposlovja in hkrati temeljno branje otrok do desetega leta*« (Kobe,

1987: 15). Če se avtorji strinjajo, da je *differentia specifica* mladinske literature bralec, pa si niso enotni v mnenju, kateri starosti je ta literatura natančno namenjena in prav tako ne določijo natančne starostne meje, ki bi znotraj mladinske literature razmejila otroško literaturo od mladinske:

Kmecl (1996: 305-307) predlaga razdelitev na osnovi psihoanalitičnih dognanj: prvi stopnji, ko otrok še ne loči jaz in svet, ne pripada nobena literatura, drugi (od dveh let dalje, ko se otrok začne zavedati ločenosti jaza in sveta) pripadajo otroške izštevance, tretjo (do sedem let, ko otrok še odkriva prave pomene sveta) označuje pravljica, predpubertetni dobi pripada pustolovski roman (svoboda združevanja predmetov/oseb s čudežnimi lastnostmi vse bolj kopni, zato se otrok preusmeri na samega sebe, svoje sposobnosti in prijatelje, s katerimi lahko užene vsakega sovražnika), v pubertetni pa se literatura začne približevati modelu »literature za odrasle«. V tem obdobju že osvojena in množeča se znanja iz humanistike, družboslovja in naravoslovja ter prve izkušnje preoblikujejo mladega bralca v »zrelega«, to pomeni v bralca, ki ga zanimajo besedila onkraj otroške igrivosti.

Drugačno razdelitev pa predlaga M. Crnkovič (v Zorn, 1995: 10): od treh do štirih let otroci najraje listajo slikanice in poslušajo kratke zgodbe, od štirih do sedmih je obdobje pravljice in pripovedke, od sedmih do osmih let je čas zgodbe in otroške poezije, od osmih do desetih let pa bolj realističnih pripovedk in še čas poezije, ki se kasneje večinoma izgubi. Od desetih do trinajstih let je čas avanturističnega romana in trivialne literature z otroci - junaki; deklice že posegajo po ljubezenskih knjigah. Pri štirinajstih prenekateri otroci berejo vse, kar jim pride pod roke in zapuščajo otroško literaturo. Sam avtor pa opozarja, da je takšna razdelitev zgolj okvirna, saj imata na bralno sposobnost otrok velik vpliv okolje in individualne sposobnosti.

Zorn ob tem opozarja tudi na dejstvo, da komaj določljivo mejo med otroško/mladinsko in odraslo literaturo kar naprej premikajo vzgoja, izobrazba in spoznavna meja otrok, ki se v zgodovinskem razvoju naglo širi. Tako je literatura, originalno pisana za odrasle (Martin Krpan, Robinzon, Gulliverova potovanja, Huckelberry Finn), danes del otroške literature. Enako pravljica, pripovedka, basen, pustolovski roman in veliki del ljudske literature danes pripadajo otrokom, pa v osnovi niso bile namenjene njim. Kot pravi Zorn (1995: 10) »*nekatero zgodbo in knjige so se v*

času svojega dolgega življenja postarale do mladosti. In z njimi so današnji otroci postali modri kot nekdanji starci.«

Zaradi nenatačne razmejitve med otroško/mladinsko literaturo smo se v diplomskem delu pri izbrani literaturi oprli na klasifikacijo knjižnice Otona Župančiča, enota Pionirska knjižnica, ki leposlovje za otroke in mladino deli na pet stopenj: leposlovje za starost do treh let (A), leposlovje za starost od treh do šestih let (B), leposlovje do devetega let starosti (C), leposlovje od desetega leta dalje (P) in leposlovje od trinajstega leta dalje (M). Leposlovje, namenjeno osnovnošolcem je še dodatno razdeljeno po stopnjah: I. stopnja je primerna za branje v 1. in 2. razredu, II. stopnja za 3. in 4. razred, III. stopnja za 5. in 6. razred in IV. stopnja za branje v 7. in 8. razredu.

Ob tem se zavedamo pomanjkljivosti te klasifikacije, saj temelji na zelo splošnih predpostavkah o bralnem razvoju in bralcem zastavlja omejitve s »prelahkim« ali pa »prezahtevnim« leposlovjem (Saksida, 2001: 7; Zorn, 1995: 10).

Izbrana dela so klasificirana kot P/III oz. M/IV, kar pomeni, da so namenjena bralcem v višjih razredih osnovne šole, torej obdobju, ko dekleta in fantje vstopajo v puberteto in najstništvo.

1.2.1. Mladinska trivialna literatura

Saksida (1994: 212) trdi, da je trivialna mladinska literatura podobna ostali trivialni literaturi, kar pomeni, da dognanja literarne teorije veljajo tudi zanjo. Hkrati pa ima trivialna mladinska literatura nekatere razločevalne značilnosti, npr.: otrok-nosilec dogajanja, odsotnost nekaterih žanrov (erotični roman), posebnosti recepcije (odraščanje, identifikacija z odraslim).

Zgodovina mladinske trivialne literature je tudi zgodovina slovenske trivialne literature: v 19. stoletju so iz nemščine prevedene robinzonade že mladinsko branje, namenjene vzgajanju mladine v duhu meščanskih vrednot. Prvega Robinzona, Cafov prevod Campejevega *Robinzona mlajšega* iz češčine, smo dobili leta 1849, od leta 1935 pa je Robinzon poznan tudi v slikanici. V 19. stoletju je licenčna znamka trivialne mladinske literature ime Christopha Schmida (1768-1854), nemškega nabožnega katoliškega pisatelja, ki je pisal dekliškovzgojno, najdensko in družinsko povest. V

dekliškovzgojni povesti je nedolžna junakinja ponavadi po krivem obdolžena in preganjana, a se zgodba vedno srečno razplete (*Nedolžnost preganjana in poveljučana, Roza Jelodvorska, Korotnica, koroška deklica...*). Tudi najdenska povest je zgrajena po podobni formuli: izgubljen, ugrabljen ali zanemarjen otrok s svojo pridnostjo in božjo pomočjo najde pokrovitelja ali starše ali napreduje po družbeni lestvici. V družinski povesti se ponavlja shema po svetu raztepane družine, ki se na koncu srečno združi. Na slovensko mladino je v prvi polovici dvajsetega stoletja imela velik vpliv tudi Johanna Spyri z junakinjo *Heidi*. (Hladnik, 1983: 75-76)

Po drugi svetovni vojni so psihologi, pedagogi, sociologi in tudi literarni ustvarjalci privzeli nov odnos do otroka in otroštva - otroštvo so začeli pojmovati kot pomembno in specifično kategorijo človeškega življenja. Ta specifičnost otroškega doživljajskega sveta in mišljenja se odraža v značilnem žanru mladinske literature tistega časa - fantastični pripovedi. Najbolj znana pisateljica tega žanra je zagotovo Astrid Lindgen s knjigami o Piki Nogavički (*Pika Nogavička*, 1945; *Pika Nogavička se vkrcava na ladjo*, 1946; *Pika Nogavička v deželi Taka-Taka*, 1948), ki je v liku Pike Nogavičke upodobila arhetip avtentičnega otroka in njegov doživljajski svet. Anna Krüger (v Kobe, 1987: 115) pravi, da je Pika Nogavička »zrcalna podoba otroškega duševnega življenja«. Poglavitna pisateljska optika je optika otroškega zornega kota, zato se v pripovedi vzpostavita dve ravni dogajanja - irealni, fantazijski svet otroka in realna vsakdanost. V slovenski mladinski literature sta prvi dve fantastični pripovedi izšli v petdesetih letih prejšnjega stoletja: *Udarne brigada* Antona Ingoliča (1946) in *Škorenjček Matevžek* Saše Vuga (1955). V obeh delih je mogoče najti vse značilnosti tega žanra: dve ravni dogajanja-realno in fantastično ter geografsko in časovno določenost dogajanja (Jugoslavija v času okupacije in NOB). Izrazita ideološka navezanost obeh avtorjev na NOB je eden od možnih razlogov, da je Metka Simončič (1965: 249-252) v obravnavi slovenske fantastične pripovedi za začetek tega žanra pri nas postavila deli Vitomila Zupana, *Potovanja v tisočera mesta* (1956) in Vida Pečjaka, *Drejček in trije Marsovéčki* (1961).

Poleg fantastične pripovedi se je po drugi svetovni vojni v mladinski literaturi začela uveljavljati realistična proza v smislu hotenja piscev, da bi čim bolj avtentično uprizarjali vsakdanjo problematiko otrok in mladine v njihovem realnem okolju.

Značilnosti teh besedil so: osrednji literarni junak je sodoben mestni otrok/mladostnik, ali kolektiven glavni lik (skupina, prijateljska družina), tematiziranje vsakdanjosti sodobne mestne mladine iz višjih razredov (osnovne) šole, trije značilni tipi pripovedi (Kobe, 1987: 109-179):

- neproblematična, vedra stran šolske in obšolske vsakdanjosti,
- pripovedi, v katerih se odnosi med mladimi in odraslimi zaostrijo v krizne situacije,
- pripovedi, v katerih glavni lik prerašča osnovnošolsko obdobje in kot dozorevajoči mladostnik med 15.-18. letom išče svojo samopodobo.

Značilna avtorja prvega tipa pripovedi sta S. Pregl (*Odprava zelenega zmaja* (1976), *Priročnik za klatenje* (1977)) in P. Kovač (*Andrejev ni nikoli preveč* (1977), *Urške so brez napake* (1980)). V zgodbah o počitniških dogodivščinah se dogajanje praviloma prenese iz urbanega okolja na deželo, kjer se literarni liki osebno potrjujejo v konfrontacijah samih s seboj in med seboj. Počitniške družbe so praviloma mešane, rojevajo se prve ljubezni in erotični vzgibi med spoloma. Najznačilnejši zgledi drugega tipa pripovedi so dela P. Zidarja (*Pišem knjigo* (1970), *Glavne osebe na potepu* (1975), *Mulci* (1975)). Pripoved je najpogosteje prvoosebna, kar omogoča subjektiven pogled na dogajanje in individualiziran način pripovedovanja, ki ga vzpostavlja raba pogovornega jezika (v sedemdesetih se že mnogi avtorji vseh mladinskih žanrov poslužujejo slenga). Razen konfliktov z okolico, je za ta tip pripovedi značilno tudi opisovanje konfliktnih situacij, ki se dogajajo v otrocih kot posledica čustvenega in telesnega zorenja in iskanja samega sebe. Najbolj izrazito se ti konflikti izražajo v liku outsiderja-samotnega posebneža (npr. P. Zidar: *Kukavičji Mihec* (1973), T. Rebolj: *Goldenbruk in Sanja* (1973)). Včasih se outsider naveže na žival (največkrat je to pes), npr. V. Mal: *Teci, teci kuža moj* (1975), *Sreča na vrvici* (1977), B. Hofman: *Ringo Star* (1980). V tretji model se uvrščajo daljša, že romaneskno zasnovana besedila, v katerih glavni literarni lik prerašča osnovnošolsko obdobje in išče samega sebe in svoje mesto v svetu odraslih. Glavni lik je praviloma star med 15.-18. let, živi v urbanem okolju, kot glavne osebe močno izstopajo mladostnice, mladostniki so v manjšini, tudi tu prevladuje prvoosebna pripoved glavnega lika. Glavna tema je ljubezensko zorenje mladostnika, dogajalna shema je: izstop glavnega literarnega lika (največkrat mladostnice!) iz

vrstniške družine zaradi ljubezenskega srečanja, prve erotične izkušnje, streznitev in nova stopnja zrelosti (A. Ingolič: *Gimnazijka* (1967), B. Jurca: *V sedemnajstem* (1972), *Ko zorijo jagode* (1974), D. Gračner: *Punčka, kje si doma?* (1984), S. Pregl: *Geniji v dolgih hlačah* (1985)...).

V devetdesetih je tako v slovenski kot v tuji mladinski literaturi postal opazen naraščajoči trend ubesedovanja tabu tem (Lavrenčič, 2001: 41), kjer se »problemom« iz sedemdesetih in osemdesetih (spolnost, neželena nosečnost, abortus, prestopništvo, mamila, alkoholizem) pridružijo teme devetdesetih (rak, aids, anoreksija, bulimija, homoseksualnost, incest, posilstvo...), opazen je pa tudi trend ubesedovanja te problematike v knjigah namenjenih vedno mlajšemu bralstvu (tabu teme se pojavljajo že v slikanicah-npr. C. Fries: *Pujsa imamo za soseda* (2000)!). I. Mlakar (2001: 6) ugotavlja, da obstajata samo še dva tabuja v mladinski literaturi, to sta politika in religija. Konec devetdesetih let dvajsetega stoletja je ponovno zacvetela fantastična pripoved: najznačilnejša predstavnika tega žanra v zadnjih dveh letih sta J. K. Rowling (knjige o Harryju Potterju) in R.R. Tolkien (trilogija *Gospodar prstanov*, *Hobit*).

Značilnost sodobne mladinske literature je tudi »žanrska mešanica«, ko se v enem delu prepletajo prvine različnih žanrov. Kljub temu je mogoče izluščiti nekatere značilnosti otroške in mladinske žanrske literature (Lavrenčič, 1999: 35):

- močno zastopano pustolovsko pripovedništvo v vseh starostnih skupinah;
- odsotnost kmečkih povesti, manjše zanimanje za zgodovinski roman: avtorji danes predvsem prikazujejo sodobni urbani svet;
- določeni žanri so namenjeni določeni starosti otrok:

-pravljice so namenjene otrokom v predšolskem in zgodnješolskem obdobju

-od 9. leta dalje segajo mladi bralci po pustolovskih, živalskih in fantastičnih zgodbah, detektivkah, dekliški literaturi, humornih pripovedih

-med bralci starejšimi od 10 let je prevladujoči žanr družbeni roman oz. realistične zgodbe, ki zrcalijo življenje mladih v današnjem svetu (tabu teme se pojavljajo predvsem v tem žanru); pri dekletih so priljubljene ljubezenske zgodbe, fantje pa raje posegajo po kriminalkah in grozljivkah, čeprav se ti žanri med seboj mešajo. Priljubljena literarna zvrst je dnevnik.

Žanrsko mešanje je povzročilo brisanje meje med dekliško in deško literaturo, ki se je pojavila v devetnajstem stoletju, kot posledica industrializacije. Industrializacija je razmejila javni in zasebni prostor, na novo določila vlogo moškega in ženske ter posledično omogočila pojav žanrsko povsem različno zasnovane literature za deklice in dečke. Prvotno deški žanri: šolske pripovedi, skavtske pripovedi, počitniške prigode, zgodbe o živalih-prijateljih je danes mogoče zaslediti tudi v dekliški literaturi, ki je sprva bila usmerjena v *»zgodbe, zaklenjene v družinsko domovanje«* (Burcar, 2002a: 22). Kljub vključevanju drugih žanrov, je dekliška pripoved še vedno primarno osredotočena na dogajanja v družinskem življenju, domačem okolju in ožji soseščini. Ta žanr zaznamujejo *»odtenki drobnih osebnih izkušenj, ki se prepletajo s čustvenim samopodoživljanjem in duhovnim dozorevanjem junakinje, ki se izteče v občutek dolžnosti samorazdajanja obstoječi skupnosti«* (Burcar, 2002a: 23).

Za analizo izbrana dela odsevajo zgoraj navedene značilnosti: namenjena so bralcem v višjih razredih osnovne šole (P/III in M/IV), tematsko obravnavajo življenje najstnikov v urbanem okolju in spadajo v žanr realističnih zgodb. Zgodbe ubesedujejo tematiko prijateljstva, ljubezni, medsebojnih odnosov in tudi tabu teme (probleme s samopodobo, anoreksijo, družinske probleme, rasizem). Prav tako je pri literarnih junakinjah mogoče opaziti značilnosti, ki jih omenja Burcarjeva (natančneje so značilnosti dekliških literarnih likov opredeljene v četrtem poglavju): razdajanje drugim in omejevanje lastnega jaza, okupiranost z videzom in samopodobo, čustveno doživljanje sveta. Čeprav podatki o strukturi bralcev niso dosegljivi, je večino knjig zaradi zgoraj omenjenih značilnosti in ženskih glavnih likov mogoče uvrstiti v dekliško branje.

Dekleta se ob branju bolj ali manj identificirajo z literarnimi junakinjami in s tem privzamejo tak odnos do sebe in okolice, kot jim ga ponuja knjiga. Skupaj z drugimi medijskimi vsebinami (TV programi, oglaševanjem, mladostniškimi in ženskimi revijami) trivialno dekliško branje vabi dekleta, da vstopijo v *»ženski svet«*, ne da bi bile ob tem opozorjene, da je ženskost (enako kot moškost) družbeni konstrukt.

2. KLJUČNI TEORETIČNI KONCEPTI

Simone de Beauvoir pravi, da se ženska ne rodi: ženska to postane (2000: 13). To pomeni, da je ženskost, čeprav skrita za argumentom »naravnosti«, družbeno in kulturno določena in je enako kot moškost rezultat družbenih norm, ki se s procesi socializacije prenašajo na posameznice in posameznike. Tudi literarne podobe odraščanja in ženskosti (tako kanonske kot trivialne literature) niso odsev od družbe neodvisne realnosti, pač pa jih oblikujejo (in hkrati recipročno same vplivajo na oblikovanje) družbeno sprejete »resnice« o ženski.

Ključni teoretični koncepti, s katerimi je mogoče pojasniti tako konstrukcijo ženskosti kot vlogo literature pri njenem (re)produciranju so: ideologija, diskurz, subjektiviteta in reprezentacija.

2.1. Ideologija

Marx govori o dominantnih idejah vsake dobe kot o »ideologiji vladajočega razreda«. Ideologija je zanj »*popačenje realnosti, napačna slika družbe, ki zaslepi člane družbe, da ne vidijo protislovij in konfliktov med interesi, ki so vgrajeni v njihove odnose. Posledica tega je, da sprejemajo svoj položaj kot normalen in naraven, pravilen in primeren*« (v Haralambos, Holborn, 1999: 19). Po Marxu se umetnost nahaja v družbeni nadstavbi in z odsevanjem vrednot vladajočega razreda le-temu pomaga vladati izkoriščanim.

Marxovo misel je nadgradil Althusser, ki ideologijo definira kot »*sistem (ki ima svojo lastno logiko in strogost) predstav (podob, mitov, idej ali pojmov), ki obstoji v neki družbi in igra v njej neko zgodovinsko vlogo*« (1980: 318). V dveh esejih, Ideologija in ideološki aparati države in Zapis o ideoloških aparatih države IAD (v Skušek-Močnik, 1980: 38-99) ugotavlja, da mora vsaka družbena formacija, če hoče obstajati, »*hkrati ko producira in zato, da bi lahko producirala, reproducirati pogoje za svojo produkcijo*«, natančneje, reproducirati mora produktivne sile in obstoječa produkcijska razmerja (1980: 39).

Reprodukcija delovne sile (ki skupaj s produktivnimi sredstvi tvori produkcijske sile) ne zahteva zgolj reprodukcije njene usposobljenosti, ampak tudi reprodukcijo podrejanja pravilom veljavnega reda - vladajoči ideologiji. Althusser razlikuje med državno oblastjo in državnim aparatom (AD), ki ga tvorita represivni in ideološki aparati države. Za razliko od represivnih aparatov države (vlade, vojske, uprave, policije, sodišč, zaporov..), ki »delujejo s silo«, ideološki aparati države predstavljajo *»določeno število realnosti, ki se neposrednemu opazovalcu kažejo kot jasne in specializirane institucije«* (1980: 51): verske, šolske, družinske, pravne (pravo sodi hkrati k represivnemu in ideološkemu AD), informacijske, kulturne. Ideološkim aparatom je skupna poenotena ideologija, ki je ideologija vladajočega razreda. Noben razred ne more trajno obdržati državne oblasti, ne da bi hkrati uveljavljal svojo hegemonijo nad ideološkimi aparati države in v njih. Za Althusserja ima ideologija ključni pomen v osmišljanju sveta: kot *»predstava imaginarnega razmerja med individui in njihovimi realnimi eksistenčnimi pogoji ima materialno eksistenco: vselej obstaja v nekem aparatu, v praksi ali praksah tega aparata«* (1980: 68).

Althusserjevo misel je na področju raziskovanja literature v eseju *Nekaj temeljnih konceptov* nadgradil Pierre Macherey. Osnovno Althusserjevo umestitev literature v ideološki aparat države je razširil z idejo o »zakonih« pisanja literature. Literarni diskurz deluje avtonomno, ne pa tudi neodvisno od idej in praks vladajočega razreda - to pomeni, da literatura in pisanje nista popolnoma ločena od drugih ideoloških formacij. Macherey trdi, da pisanje ni zgolj proces navdihnjenosti, ampak so pisatelji in pisateljice podvrženi zakonom leposlovja – samega žanra in domnevam o recepciji dela (1980: 209). Proces literarnega ustvarjanja je torej zavezan tako zakonom kot strukturnim značilnostim: težko si predstavljamo, delo, kjer npr. junak že na začetku romana izgine, prav tako mora fabula podlegati določenim pravilom, da bralci pripovedi lahko sploh sledijo. Umetnine torej ne ustvarja zgolj avtorjeva intenca, ampak je njeno ustvarjanje podvrženo literarnim zakonom. V njej ne moremo iskati le enega smisla; razložimo jo lahko le, če poznamo pogoje njene produkcije, ki pa so mnogoteri. Zato literarno delo ni poenoteno, je nepopolno: *»literarna umetnina kaže razsežnost neke razlike, kaže neko določeno*

odsotnost« (1980: 215). Naloga literarne kritike naj bi bilo raziskovanje teh odsotnosti, saj je pomembno tisto, česar umetnina ne pove, a z molkom manifestira.

Althusser prvotno ozko umestitev literature v ideološki aparat države razširi v eseju *A Letter on Art in Reply to Andre Daspre*, v katerem umetnost loči od ideologije: »resnične umetnosti ne uvrščam med ideologije, čeprav je umetnost v določenem odnosu do ideologije« (1971: 222). Vendar to velja samo za visoko umetnost, medtem ko popularna kultura (torej tudi trivialna literatura) ostajata pasivna in transparentna nosilca ideologije. Althusserjevo mnenje so v celoti podpirali tudi predstavniki Frankfurtske šole, izoblikovala pa so se tudi nasprotna mnenja o enakovrednosti oz. dopolnjevanju trivialne in visoke umetnosti, kar je bilo na kratko razloženo v prvem poglavju.

2.1.1. Ideologija in mladinska književnost

Šestdeseta leta so v preučevanje mladinske literature prinesla zahtevnejše oblike literarne kritike in s tem odkritje marsikaterih ideologij v klasičnih delih mladinske književnosti – npr. rasizem, kolonializem, patriarhizem... (Machado, 1995: 101).

Po mnenju literarne teorije slehrno literarno delo obsega poleg estetske in spoznavne funkcije še etično razsežnost. O etični funkciji v poeziji sta razpravljala že Platon in Aristotel; tako je Platon menil, da učinkujejo pesniška dela zelo močno na človekovo dušo ker sproščajo njene dobre ali slabe sile, medtem ko je Aristotel v *Poetiki* etični učinek imenoval katarza in menil, da literarno delo poslušalca vznemiri in pretrese ter s tem povzroči, da se njegova duša sama v sebi uravnovesi (v Kordigel, 1994: 5). Janko Kos v *Očrtu literarne teorije* kot etično definira vse tisto, kar lahko vpliva na bralčevo vrednostno razmerje do sebe, okolja in sveta. To funkcijo, ugotavlja, lahko označimo za ideološko, ker ponuja bralcu vrednote velikokrat v obliki idej, ki so včasih povezani v prave ideološke sisteme (1983: 33).

Mladinska literatura ima še posebej velike možnosti na vplivanje na etična načela mladega bralca, zato so pisanje za mlade dolgo pomenljivo usmerjali normativi pedagoških teorij v posameznih obdobjih, medtem ko sta estetska in spoznavna funkcija bili potisnjeni v ozadje. Po mnenju Kordiglove (1994: 6) je etično komponento mladinskega literarnega dela mogoče uporabiti na tri različne načine:

- mladinsko literaturo je mogoče uporabiti kot sredstvo, ki naj prispeva k podrejanju otroka svetu odraslih – v tem primeru gre za posredovanje (indoktrinacijo) ideoloških načel, na katerih temelji trenutna družbena ureditev,
- etična komponenta drugega tipa zahteva, da se v mladinski književnosti zlo zreducira le na začasno in minljivo sredstvo za dobre namene – mladostnike torej umetno zavaruje, da bi čimpozneje opazili strahote, ki se dogajajo okoli njih,
- tretji tip je naj sodobnejši – gre za literaturo, ki vidi svoje poslanstvo v tem, da mladini odstira socialne, etične, ekološke... probleme, jo nanje opozarja in jo istočasno mobilizira.

Etična načela/ideologija so v mladinskem literarnem delu ponavadi razslojena na tri ravnine: na prvi ravnini srečamo tista moralna in etična načela, ki jih avtor posreduje mlademu bralcu v obliki eksplicitnih vrednot. Na drugi ravni srečamo tista etična načela, ki jih avtor napravi vidna s pomočjo posebne pripovedne perspektive tako, da jih skupaj z bralcem opazuje iz črno-belega zornega kota, ki ne pozna kompromisarstva ali večplastnosti. Moralnih in etičnih načel, ki jih srečamo na tretji ravnini, avtor v besedilo ne vgrajuje hote. Ti segmenti, ki se bralcu odkrivajo pri »branju proti toku«, ponavadi pomenijo erozijo etičnih načel, ki jih je avtor hote gradil na prvem in drugem nivoju. (Kordigel, 1994: 7)

Postaviti literaturo v funkcijo otrokovega in mladostnikovega osebostnega razvoja pomeni tudi možnost odstiranja oblik bivanja, s kakršnimi se v realnem življenju verjetno ne bo srečal; literatura mu daje možnost da se z mehanizmom identifikacije prestavi v »notranjost« ene izmed literarnih oseb, doživi situacije in dileme, ki so enake ali diametralno nasprotno tistim, ki jih srečuje v realnosti. Na ta način se ustaljeni zorni kot doživljanja in ravnanja spreminja, vajene reči se pokažejo v novi perspektivi. Ob literaturi prehodi bralec v družbi literarnih junakov pot od predkonvencionalne faze, ko je njegovo ravnanje podrejeno zahtevam avtoritete in motivirano s strahom pred kaznijo (pravljice, v katerih kazni ni v nikakršnem sorazmerju s težo prekrška) preko konvencionalne faze, v kateri otrok predsvem vrednoti faktorje za ocenjevanje, ali je kazni za odstopanje od norme ustrezna ali ne (ali je človek ravnal iz zlobe, ali ga je le zapeljalo), do postkonvencionalne stopnje moralnega razvoja, ki se dogaja tam ob koncu

osnovne šole, ko se je bralec skupaj z literarnimi junaki ob literaturi in v realnem življenju vsaj z besedami bori za visoke etične ideale. (Kordigel, 1994: 9, Kropp, 1999)

Z odraščanjem bralec prehaja skozi različne stopnje bralnega razvoja: od najnižje, v kateri se identificira z vsemi čustvovanji in razmišljanji literarnih junakov, preko nekoliko višje, ko se zna do literarnih junakov že distancirati, do najvišje, zrele stopnje branja, ko do stališč, ki jih pooseblja literarni lik zavzame kritično distanco in pretrga identifikacijsko vez s fiktivnim nosilcem sporne vrednote - in delo kljub temu prebere do konca. (Kordigel, 1997: 18-20)

Zato ni pravo vprašanje, katera je ideološko neoporečna literatura za mladino, pač pa, kdo, kdaj in kje jih bo naučil kritičnega branja?

2.2. Diskurz

Pojma ideologije in diskurza sta povezala Purvis in Hunt (1993: 496), ki diskurz razumeta kot proces in ideologijo kot učinek tega procesa. V medijskih študijah diskurz označuje družbeno ustvarjen način razmišljanja in pogovora o določeni temi (Fiske, v Branston, Stafford, 1996: 126), lingvistika pa ga definira kot urejen sistem trditev ali jezikovnih uporab, ki vsebujejo predpostavke in izključitve (Branston, Stafford, 1996: 127). Ključni avtor za razvoj koncepta diskurza je Foucault, ki ga opredeljuje kot *»načine razumevanja samih sebe in kulture, ter načine oblikovanja vednosti o družbenih, individualnih in skupnih pomenih v različnih obdobjih«* (v Hall, 1997: 43). To, kar je skupno različnim področjem diskurzov in z njimi vednostim, ki se v njih oblikujejo, Foucault imenuje epistema (v Hall, 1997: 44). Episteme so zgodovinsko pogojene in vezane na oblast: oblast producira vednost, hkrati pa vednost legitimira oblast. Foucault (1991: 33) oblast pojmuje kot *»nekaj, kar kroži, ali bolje kot nekaj, kar deluje samo v obliki verige. Nikoli ni lokalizirana tu in tam, nikoli ni v rokah nekoga, nikoli ni prisvojena kot blago ali del bogastva. Oblast se uporablja in izvaja prek mreži podobne organizacije. In ne samo, da individui krožijo med njenimi nitmi; vedno so v poziciji hkratne izpostavljenosti in izvajanja te oblasti...«* (Foucault, 1991: 33). Oblast ne nadzoruje samo človekovih javnih praks, ampak tudi zasebne, saj deluje na način

ponotranjenosti: »Dovolj je pogled. Nadzorujoči pogled, ki bo na vsakega posameznika pritisnil s tako težo, da ga bo interioriziral do tiste točke, ko bo sam sebi postal nadzornik, ko bo vsak posameznik izvajal nadziranje nad in proti sebi« (Foucault, 1991: 48).

V procesu konstrukcije ženske identitete (ki se dogaja v dobi adolescence) dekleta ponotranjijo pogled nadzora, kot ga v knjigi *Ways of seeing* razume Berger: »moški delujejo in ženske se kažejo (men act and women appear). Moški gledajo ženske. Ženske opazujejo same sebe, ko so gledane. To ne določa le večine odnosov med moškimi in ženskami, ampak tudi odnos žensk do samih sebe. Nadzornik ženske v njej sami je moški/o: nadzorovana ženska/o. S tem se spremeni v objekt - natančneje, v objekt vida: tisto, kar vidimo« (v Bahovec, 1995: 22). Tudi Bartkyeva trdi, da v zavesti vsake ženske biva panoptični moški opazovalec, patriarhalni Drugi, katerega pogledu in sodbi je ženska nenehno izpostavljena. Zato mora biti žensko telo lepo (spolno privlačno), zunanji videz je ključni znak identitete, telo pa področje definiranja in redefiniranja ženskosti (v Bahovec, 1995: 29).

K temu naj še pripomnimo, da v konkretnem primeru trivialne mladinske literature diskurzi ne določajo zgolj tekstovne produkcije (tudi to, katero delo se uvršča v to kategorijo), pač pa tudi, katera kategorija mladostnikov je primerna za bralstvo, in nenazadnje, kaj sploh šteje v kategoriji »mladostništvo« in »literatura«.

Foucaulta torej ni zanimalo toliko kaj oblast je, ampak kako deluje. Zato je, tako kot Althusser, tudi on raziskoval načine subjektivacije (podrejanja oz. ponotranjenja oblasti).

2.3. Subjekt

Althusser trdi, da je sleherni ideologija mogoča le prek subjekta in za subjekte. Ideologija deluje tako, da »s pomočjo zelo natančne operacije, ki ji pravimo interpelacija (naslavljanje) novači subjekte med individui (novači vse) ali pa te individue spreminja v subjekte (spreminja vse).« Glede na to, da je ideologija večna, vselej-že interpelira individue v subjekte, to pomeni, da je individuum vselej-že subjekt, še celo pred svojim

rojstvom: še predno se otrok rodi, ga kot subjekt določi specifična ideološka družinska konfiguracija, v kateri ga pričakujejo, potem ko so ga spočeli; določen je v tej konfiguraciji in po njej. (1980: 72)

Podobno tudi Foucaultov subjekt ni samo podrejen oblasti, ampak je že od vsega začetka v oblasti: »Beseda subjekt ima dva pomena: podložnik nekoga drugega-preko kontrole in odvisnosti; priklenjenost na lastno identiteto-preko vesti in vedenja o sebi« (Foucault, 1991: 107). Subjekt torej ni racionalen in avtonomen individuum, kot je to predvideval humanizem (McCallum, 1999: 5), pač pa se kategorizira znotraj diskurzov. Zato Foucault vsem diskurzom pripiše t.i. subjektne pozicije, ki posameznikom omogočajo identifikacijo, tako da lahko individui sploh postanejo subjekti in so sposobni upomenjanja (v Hall, 1997: 55). Ker se ljudje simultano konstituirajo kot subjekti znotraj mnogoterih diskurzov (spola, starosti, spolne usmeritve, razreda...) to pomeni, da zasedajo mnogotere subjekte pozicije. Vendar pa nobeno človeško bitje ni zgolj pasivni objekt, nad katerim se uveljavlja oblast. Tovrstni diskurzni determinizem zanemarja rezistenco, ki pa je od oblasti neločljiva: subjekt se lahko npr. odreče eni diskurzni poziciji v zameno za drugo (McCallum, 1999: 4).

Za razumevanje sociolingvistične konstrukcije subjektivitete je pomembno delo ruskega lingvистa Bakhtina. Bakhtin, tako kot Althusser, trdi, da je jezik vedno ideološki in konstrukcijo subjektivitete razume kot proces, v katerem si individuum selektivno prisvaja in ponotranji ideološke diskurze drugih. Razlika med Bakhtinovim in Althusserjevim pojmovanjem konstrukcije subjektivitete je v tem, da se Althusserjev subjekt pasivno konstituira znotraj ideoloških pritiskov (je interpeliran), medtem ko je Bakhtinova konstrukcija subjekta aktivna - subjekt oblikuje svoj lastni diskurz skozi proces prisvojitve in asimilacije diskurzov drugih. V tem kontekstu je jezik »heteroglotska mnogoterost diskurzov, ki eksistirajo v dialogu s subjektom, ki jih prisvoji in govori.« (v McCallum, 1999: 103) Ali, povedano drugače: jezik sestavljajo različni družbeni jeziki, od katerih je vsak »pripet« k določeni ideologiji - torej so socio-ideološki: različnim družbenim skupinam pripadajo različni jeziki (socioleti): npr. profesionalni žargon psihologov, odvetnikov, žargon najstnikov, birokratski žargon, jezik političnih kampanj, duhovnikov... Sociolete določajo družbeni stratumi in stili govorcev,

ki so pripadniki različnih družbenih skupin. Te družbene skupine imajo različni družbeni status, moč in vpliv. Zato je glas neke družbene skupine lahko avtoritativen in hegemoničen in potlači druge glasove, vendar v vsaki družbi obstajajo proti-hegemonični glasovi, ki slabijo in spodkopavajo bolj avtoritativne. Zato Bakhtin (1981: 294) trdi, da je jezik heteroglossen – sestavljen iz kombinacije jezikov posameznih družbenih skupin, od katerih so nekatere v medsebojni opoziciji in boju za prevlado. Poleg družbenih jezikov, heteroglosijo tvorijo govorni žanri (pesmi, parodije, razprave, pridige, biografije, molitve, izpovedi, življenjske zgodbe, vsakodnevna konverzacija, konverzacija med intimnimi prijatelji, itd.), ki za razliko od družbenih jezikov, niso nujno vezani na posamezno družbeno skupino, pač pa na določen način izražanja in govorne situacije. Uporaba teh žanrov od posameznika zahteva kreativnost, hkrati pa tudi upoštevanje pravil in strukture, kar oblikuje posameznikovo besedišče in način govora tako, da postane predvidljiv in običajen. V načinu izražanja govoreče osebe sta vsebovana tako družbeni jezik kot govorni žanr; izražanje pa je hkrati heteroglotsko in dialoško. Bakhtin koncept dialogizma razlaga kot težnjo govorečega po odgovoru, odzivu. V vsakdanjem govoru besede razumemo tako, da postanejo del poslušalčevega konceptualnega sistema; razumevanje je torej neločljivo od odgovora. Dialogizem je usmerjenost k interakciji različnih jezikov govorca in poslušalca. Dialoškost torej opisuje določen odnos med dvema pozicijama, bodisi med posameznikom in ostalimi, med subjektom in jezikom/družbo, med dvema ideologijama ali diskurzoma, ipd. (Bakhtin, 1981: 87)

Bakhtinov koncept jezika in družbe je primenljiv v analizi (mladinske) literature: ker je mišljenje nemogoče zunaj jezika, sta zavest in subjektiviteta posledično vezani nanj. Subjektiviteta se oblikuje skozi selektivno vrednotenje in asimilacijo diskurzov, ki omogočijo umestitev znotraj heteroglosije in različnih socio-ideoloških gledišč (Bakhtin, 1981: 346). V kontekstu diplomske naloge se pomen koncepta subjekta in heteroglosije kaže v razkrivanju diskurzov in subjektivnih pozicij, ki jih dekleta ponotranjijo v moderni družbi: npr. večjo osebno svobodo in možnost izbire omejujejo diskurzi, ki žensko zadovoljstvo povezujejo z medijsko prevladujočim diskurzom romance (v dekliških knjigah, ženskih revijah, soap-operah, filmih...), ki dekletom in ženskam ponuja ljubezensko razmerje (in poroko) kot dokončno rešitev vseh njihovih težav.

Konzumiranje tovrstnih tekstov seveda ne pomeni, da mladostnice zgolj nekritično in pasivno sprejemajo romantični diskurz in subjektne pozicije, ki jim ga ponuja, saj jih vsakdanja realnost in druge medijske vsebine soočajo z alternativnimi diskurzi ženskosti in jim tudi omogočajo zasedanje drugačnih subjektivnih pozicij - npr. »girl power« in od fantov (bolj) neodvisno odraščanje (McRobbie, 1992, Gauntlett, 2002).

2.4. Reprezentacija

Medij literature je jezik, jezik pa je tudi »priviligiran medij, s katerim stvarjem podeljujemo pomen, v katerem se pomen producira in izmenjuje« (Hall, 1997: 1). Jezik ne podaja določenega pojava življenjskega sveta samega po sebi, ampak ga reprezentira. Koncept reprezentacije je mogoče razumeti dvopomensko: reprezentacija hkrati pomeni »govoriti o nekemu« (prikazovanje, predstavitev) in »govoriti za oz. v imenu nekoga« (predstavljanje, zastopanje): posameznika/skupine. Zato imajo reprezentacije potencialno močne ideološke posledice: »govorjenje o« in »govorjenje za« določenega posameznika ali družbeno skupino utrdi določeno splošno (pogosto negativno!) mnenje o njej in ima lahko konkretne družbene posledice. (Beere, 2000: 53)

Ljudi in družbene skupine je mogoče reprezentirati na tri načine: kot tipe, stereotipe in arhetipe, ki se medsebojno razlikujejo po stopnji preprostosti, klišeiziranosti, enostavnosti in vrednotnih sodbah, ki jih vsebujejo (Burton, 1997: 105). Stereotipiziranje se vedno pojavi tam, kjer so družbene relacije moči neenake in z ločevanjem med sprejemljivim in nezaželenim, »normalnim« in »nenormalnim« vzdržuje družbeni in simbolni red. (Hall, 1997: 258)

Raziskovanje reprezentacij ženskosti in tudi deklišstva v literarnih delih je pomembno področje raziskovanja feministične literarne teorije. Nekatera dognanja s tega področja so podrobneje predstavljena v naslednjih dveh poglavjih, tu se omejimo le na pomen reprezentacij za diplomsko delo.

V izbranih delih trivialne mladinske literature se reprezentiranje kaže kot »govorjenje o« deklištvu in »govorjenje v imenu odraščajočih deklet«: slednje pomeni, da je pripoved v mladinski literaturi pogosto prvoosebna in da, razen v primeru Nejke

Omahen in skupine avtorjev, ki so napisali *Dnevnik Resnična mladost* in so tudi v resnici srednješolci, ostali obravnavani pisatelji/ice s prvoosebno pripovedjo pri bralcih zgolj vzbujajo iluzijo avtentičnega dekliškega glasu. V diplomskem delu se bomo zato pomudili pri vprašanju, v kolikšni meri se reprezentacije mladostnic razlikujejo glede na spol in starost izbranih avtorjev. »Govorjenje o deklištvu« pa v našem primeru pomeni, da se izbrana mladinska literatura tematsko osredotoča na odraščanje sodobne, urbane mladine. Pri tem se literarna socializacija popolnoma vklaplja v model splošne socializacije, ki je, zlasti za mladostnice, natančneje razložena v naslednjem poglavju.

3. MLADOSTNIŠTVO

Sociološka tematizacija mladosti se začne šele v dvajsetem stoletju, čeprav že od razsvetljenstva dalje velja, da sta otroštvo in mladost pomembni življenjski obdobji, v katerih se izoblikuje človekov značaj. Z mladostniško dobo se pojavi več vrst razvoja: fizični, čustveni, intelektualni, akademski, socialni in duhovni, ki pa niso vedno v soglasju. Zato so za dobo odraščanja veljavna dva termina, puberteta in najstništvo, ki se nanašata na različne aspekte odraščanja: puberteta pomeni biološko odraščanje, medtem ko se najstništvo nanaša na socialno in osebno doživljanje odraščanja.

Znanstveniki so ugotovili, da tudi na puberteto vpliva kultura: npr. zaradi drugačnih prehranjevalnih vzorcev in rastnih hormonov v hrani ter elektrike (telesa so programirana tako, da sprožijo puberteto, ko je dekle izpostavljeno določeni količini svetlobe, kar se v dobi elektrike zgodi prej), dekleta dobivajo menstruacijo veliko prej, kot v devetnajstem stoletju in celo prej kot v petdesetih letih dvajsetega stoletja. Gledano s psihološkega stališča, zgodnja puberteta pravzaprav upočasni ostale vidike dekletovega razvoja, saj zgodnji telesni razvoj in zahodna kultura dekleta soočita z ženskostjo in pričakovanji, povezanimi z njo, ko je dekle v drugih segmentih odraščanja (mišljenju, čustvovanju, intelektualnem nivoju) še otrok. Po drugi strani pa dekleta dlje ostajajo v dobi najstništva: če so se v petdesetih in šestdesetih letih dvajsetega stoletja še večinoma poročale po srednji šoli, jih danes vedno več ostaja v primarnem družinskem okolju še v času študija in dlje.

Ključni dejavniki, ki v času mladostništva vplivajo na doživetje sveta so (Tomc, 1999: 10-13):

- ekspanzija množičnih medijev, ki omogočajo relativno nenadzorovano druženje in izpostavljenost sorodnim estetskimi, čustvenimi in miselnimi sporočili,
- šolanje, ki je lahko tudi prostor umika pred nadzorom odraslih in druženje z drugimi mladimi,
- urbanizacija,
- (od staršev pogosto nenadzorovan) prosti čas,
- vrednotno distanciranje od sveta odraslih,

- dvig materialnega standarda, kar spodbuja avtonomno potrošnjo,
- dejavniki kulturne industrije.

Če se omejimo na področje Slovenije, vidimo, da slovenska mladina živi pretežno v urbaniziranih okoljih, kjer se uveljavljajo tipični zahodni srednjeevropski ideali neavtoritarne vzgoje. Starševski monopol se krha pri odločanju o življenjskih stilih in preživljanju prostega časa otrok. Starševske avtoritete danes ne priznavajo že 10-14 letniki; mladi si jemljejo več svobode in samostojnosti pri stališčih in vrednotah. Za vrednotno usmerjenost deklet je (še vedno) značilno večje poudarjanje altruističnih in emotivno doživljajskih vrednot, večji pomen pripisujejo ugledu, miru, resnici, ljubezni, enakosti in poštenosti, medtem ko je pri fantih v ospredju hedonska vrednotna usmerjenost-višjo vrednost pripisujejo udobju in hrani. (Bohinec, 1995: 12-13)

3.1. Mladostnice

D. Lee in H. Newby (v Edley, Wetherell, 1995: 71) definirata socializacijo kot proces učenja normativnih standardov družbe. Primarna socializacija poteka v otroštvu, navadno v okviru družine. Z odzivanjem na odobravanje ali neodobravanje svojih staršev in s posnemanjem njihovih zgledov, se otrok uči jezika in kulture svoje družbe; med drugim tudi vedenja, mišljenja in čustvovanja, ki ga družba opredeljuje kot »moško« ali »žensko«.

De Beauvoirjeva meni (2000: 27), da se drami rojstva in odstavitve za dojenčke obeh spolov odvijata enako: v prvih treh ali štirih letih med obnašanjem deklic in dečkov ni razlike, tako pri prvih kot pri drugih lahko opazimo zapeljivo in nastopaško vedenje, s katerim želijo kompenzirati ločitev od matere. Vendar v procesu socializacije dečka silijo, da preseže ta stadij, medtem ko se pri deklicah učvrščuje nagnjenje, da iz sebe naredijo objekt. Medtem ko deček skozi igre, šport, fizične konfrontacije s prijatelji odkriva uporabo svojih moči, dobiva lekcije grobosti, se uči sprejemati udarce in prezirati bolečino, deklico učijo, da se mora, če hoče ugajati, truditi, da bi ugajala; da mora iz sebe narediti objekt – odpovedati se mora svoji avtonomiji. Seveda se socializacija od primera do primera razlikuje – v današnjem času vedno več deklet vsaj v najzgodnejšem obdobju

dobiva »moško vzgojo«, vendar ostaja dejstvo, da je »eno od prekletstev, ki visijo nad žensko to, da je v otroštvu na milost in nemilost prepuščena ženskam« (2000: 29), od katerih vsaj nekatere mislijo, da je najlažja pot za dekletovo uveljavitev v družbi ta, da jo napravijo »pravo žensko«. Če pa starši deklico vzpodbujajo v deškem obnašanju, lahko zaradi tega v kasnejšem obdobju odraščanja doživlja mladostniške konflikte še ostreje.

De Beauvoirjeva opozarja (2000: 35), da deklici v začetku procesa odraščanja možnost samopodreditve ponuja tudi gospodinjsko življenje (to pogosto počnejo tudi junakinje deklinškega žanra). Sodelovanje pri gospodinjskih opravilih je možno predvsem zato, ker med otrokom in gospodinjo ni velike razdalje: medtem ko dečka od moškega, ki je usposobljen za svoj poklic, ločijo dolga leta učenja, so deklici materine gospodinjske aktivnosti kmalu dostopne. Deklica sprejme te naloge sprva zato, da bi vladala: postati hoče matrona, ker se ji zdi, da je družba matron privilegirana. Ko pa jo stiki z drugimi, igra, učenje, spolna hierarhija, ki se ji razkrije v njenih družinskih izkušnjah, iztrgajo iz materinsega kroga, dojame, da svetu ne gospodarijo ženske, ampak moški. In to razodetje, po mnenju de Beauvoirjeve, dekletu neizogibno preoblikuje njeno zavest o sebi.

Književnost, s katero se deklica srečuje v otroški dobi, še vedno večinoma povečuje moškega: v šoli se uči o moških, ki so ustanavljali imperije, odkrivali zemljo in izumljali orodja, ki so vladali in še vladajo; mitologija, pripovedke in zgodbe so polni silnih in dejavnih moških in lahkomiselnih, muhastih in pasivnih žensk. V pripovedkah je sicer nekaj čarovnic, stark, ki imajo strašljivo moč, vendar to nikoli niso privlačne osebe. Zapeljive so vile, rusalke, sirene, ki se izmikajo moški nadvladi, a v človeški svet posegajo, ne da bi jim pripadala lastna usoda. Če pa jim je dana možnost spremeniti se v žensko, jih čaka jarem ljubezni in trpljenje - kot v diznjevsko neolepšani verziji Andersonove *Male morske deklince*. Ženski liki v najbolj znanih pravljicah (Sneguljčica, Trnuljčica, Pepelka) so pasivni, od njih se ne pričakuje nobena druga vrlina, kakor lepota. (de Beauvoir, 2000: 41; O'Keffe, 2000: 60) Feministična litararna kritika že od svojega začetka opozarja na moškosrediščno literaturo in reprezentacije žensk, tako v kanonizirani in trivialni literaturi kot v odraslem in otroškem/mladinskem leposlovju. Nekatere teh teorij so na kratko predstavljene v četrtem poglavju.

Zgodnja mladostniška doba je čas psihičnih in fizičnih sprememb, ukvarjanja s samim seboj, odtujevanja od staršev, obremenjenosti z odobravanjem okolice in gradnje identitete. Mladostnice se že na višji stopnji osnovne šole soočijo z močno seksualizirano in z mediji nasičeno kulturo in z izjemno močnimi pritiski družbe, ki zahteva lepe in izkušene ženske. Po mnenju Simone de Beauvoir dekleta v tem času spozna, da imajo v družbi moč moški in da dekletova lastna moč izhaja le iz podrejene vloge oboževanega objekta. Zato se neha se spraševati »Kdo sem?« in »Kaj želim?« in začne razmišljati »Kaj naj storim, da bom ugajala drugim?«. Pojavi se prepad med njenim pravim jazom in pravili primerne vedenja, ki jih narekuje okolje.

V dobi pubertete se telo mladostnice močno spreminja in dekleta to spremenjeno telo morajo sprejeti - novo telo mora postati del jaza. Dekleta čutijo velikanski pritisk, da bi bile lepe, zavedajo se stalnega ocenjevanja svojega videza. »Vsak dan v življenju ženske je lepotno tekmovanje«, pravi W. Bantam (v Pipher, 1999: 55), v tej tekmi pa izgubljajo dekleta, ki so ali preveč čedna, ali pa preveč neprivlačna. Naši kulturni stereotipi o lepoticah namreč vključujejo negativne predstave o njihovi pameti, neprivlačna dekleta pa so izločene iz družbenega življenja in tako ostanejo prikrajšane za pomembne razvojne izkušnje. Kar zahodna kultura označuje kot lepo, je v medijih mogoče doseči samo s pomočjo retuširanja slik, pravih kotov snemanja in sestavljanja delov teles, vendar tega deklicam nihče ne razloži. Zato so razpete med lastnim razvijajočim se telesom in družbenimi ideali, ki jih ne dosežajo, ob tem pa izgubljajo svoj sproščeni pogled na telo, ponotranjijo pogled patriarhalnega Drugega in si naprtijo samokritiko. Velika večina jih popusti družbenim pritiskom in začnejo preoblikovati svoja telesa: hujšajo, prekomerno telovadijo, se začnejo ličiti in spremljati modo. Dekliško čustvovanje je pretirano in nezrelo, nestalnost občutkov vodi v nepredvidljivo vedenje. Prav tako se v tej dobi dekleta šele učijo abstraktnega mišljenja, konkretnost njihovega mišljenja pa se kaže v potrebi po kategoriziranju sveta. Najstnice v svojih skrajnostih vidijo svet črno-bel: življenje je ali čudovito ali brezvredno, ljudje so krasni ali grozni. Najstništvo povzroča nasprotja s starši. Dekleta čutijo velik pritisk družbe, da zapustijo varnost svoje družine, se vključijo v najstniško kulturo in postanejo »samostojne«. Ko se oddaljijo od staršev, jim vrstniki pomenijo vse, zato prijateljstvo cenijo kot eno izmed največjih vrednot. To je čas poglobljenega iskanja same sebe v

medsebojnih odnosih in pogosto čas nabiranja prvih spolnih izkušenj. V vprašanju spolnosti so najstnice izpostavljene dvojnemu standardom: po eni strani so preko glasbe, televizije, filmov in pornografije nenehno izpostavljene spolno obarvanim sporočilom, s spolnim nadlegovanjem se srečujejo že na hodnikih osnovne šole, po drugi strani pa jim družba vsiljuje idejo romantične ljubezni in spolnosti kot posvečenega dejanja dveh, ki se imata rada. (Pipher, 1999: 54-73)

De Beauvoirjeva pravi (2000: 91), da v času mladostništva pri dekletu izbruhne konflikt med njeno izvorno zahtevo po tem, da bi bila subjekt, aktivnost, svoboda in na drugi strani med njenimi erotičnimi nagnjenji in družbenimi spodbudami, da se pripozna kot pasivni objekt. Če v tem spopadu zmaga slednji in se začne dojemati kot objekt, se ji zdi, da se podvaja, začinja »obstajati zunaj«. V delu *Vabilo na ples* (v de Beauvoir, 2000: 91) Rosamund Lehmann opisuje, kako glavna junakinja Olivija v ogledalu odkriva neznan obraz: »že nekaj časa je trenutek, ko se je tako ogledovala od glave do pete, spremljal čisto poseben občutek: nepričakovano in le včasih se je dogodilo, da je pred seboj zagledala tujko, neko novo bitje.« Dekleta pogosto sanjarijo, de Beauvoirjeva pravi, da zato, ker nimajo možnosti privzemanja sveta: »če bi morala delovati, bi morala najprej jasno vedeti, pri čem je, čaka pa lahko tudi sredi megle« (2000: 95). V sanjarjenje se zateka, da se izogne realnosti, v kateri se mora pretvarjati, da je objekt, in to čudoviti objekt, sama sebe pa doživlja kot negotovo, razpršeno eksistenco.

Dekleta se pogosto bojujejo proti mestu, ki jim ga vsiljuje družba, vendar je boj najpogosteje samo simbolni upor. V današnjem času je dekletom sicer omogočeno udejstvovanje v študiju, športu, politični in družbeni aktivnosti - pa kljub temu znatni del svoje pozornosti usmerjajo na zunanost, fante in čustva. Po mnenju de Beauvoirjeve (2000: 130) se prav tu vzpostavi začarni krog: ženska se veliko pogosteje kot moški odreče poklicnemu uspehu v prid ljubezenski zvezi, saj v te projekte ni vložila zadosti sebe, da bi ji njihovo zadovoljevanje prineslo dovoljšnjo korist. Poleg tega družba pri ženskah osebno častihlepje še vedno vrednoti bolj negativno in neuspeh v karieri ne obsoja tako strogo, kot pri moških. Od uspešnih žensk pričakuje, da bodo ob vsej uspešnosti *tudi ženske*, to je, da ne bodo izgubile svojih družbeno zaželenih atributov ženskoti, hkrati pa jim partnersko zvezo in zakon še vedno ponuja kot alternativno področje uveljavljanja.

3.1.1. Samopodoba

Zavedanje telesnih sprememb v najstniškem obdobju je močno povezano s samopodobo in samozavestjo (Matlin, 2000: 137). Samopodoba je sestavljen vidik človekove intrapersonalne komunikacije, njegovega notranjega življenja in globine. Je eden od pomembnih faktorjev v integraciji osebnosti, saj vsebuje tudi perspektivo prihodnosti-tisto, k čemur človek teži in usmerja svoje življenje. Osnovni pogoj za razvoj samopodobe je, da otrok lahko spozna sebe kot razločevalni objekt in hkrati razlikuje sebe od drugih objektov. Po Broughtonu (v Adlešič, 1999: 202-203) se samopodoba oblikuje v sedmih stopnjah:

- do 4. leta starosti otrok začne razlikovati med »zunaj« in »znotraj«,
- 5. in 6. leto: »jaz sem« se istoveti s telesom in njegov razvoj se povezuje z gibanjem,
- od 7. do 12. leta: »jaz sem« vključuje ideje o predmetih in reakcije na te predmete, telo in dušo,
- od 11. do 17. leta: razvije se reflektivno samozavedanje,
- pozna adolescenca: razvije se dobro razlikovanje med vedenjem in izkušnjo,
- zgodnja odraslost: »jaz sem« kot opazovalec se loči od »notranjega jaza« kot subjekta,
- odraslost: razvije se kontroliran in integriran »jaz sem«, ki uspešno združuje vse elemente samega sebe.

Shavelsonov model (v Adlešič, 1999: 204-205) pojmuje samopodobo kot »individualno zaznavo samega sebe, ki se oblikuje v interakciji z okoljem, oz. s pomembnimi drugimi in je: organizirana in strukturirana (s pomočjo samopodobe kategoriziramo različna spoznanja in informacije o sebi), večplastna, hierarhična in stabilna (splošnejši vidiki samopodobe so hierarhično nadrejeni tistim, ki se nanašajo na samopodobo v specifičnih situacijah). Oblikuje se postopoma v človekovem razvoju in vsebuje deskriptivno in evaluativno komponento.

Ameriški neopsihoanalitik Erikson je v teoriji psihosocialnega razvoja osebnosti pojasnil razvoj in ohranjanje identitete v vseh življenjskih obdobjih hkrati. Erikson predpostavlja, da se posameznik v življenju sooča z temeljnimi psihosocialnimi krizami.

Za vsako obdobje, ki ga opredeljuje posamezna kriza, je značilna samopodoba, ki se oblikuje pod vplivom posameznikovih osebnih in medosebnih izkušenj. Med najpomembnejšimi krizami je t.i. kriza identitete, ki se oblikuje v obdobju adolescence. V času krize se mladostnik ponovno sooča z nerazrešenimi konflikti otroštva in se z njimi spopada na drugačen, zrelejši način. Če jih uspe odstraniti, vstopi v odraslost kot integrirana osebnost z zrelo in pozitivno samopodobo. (v Adlešič, 1999: 203-204)

Na razvoj samopodobe torej vplivajo različni socialnopsihološki procesi, kot so sprejemanje informacij od pomembnih drugih, socialno primerjanje z drugimi osebami, prevzemanje vlog, vrednot in stališč socialnega okolja, v katerem posameznik živi in identifikacija z modelom. Interpersonalna komunikacija (notranji dialog posameznika) se razvije na podlagi socialnih interakcij, ki vsebujejo več partnerjev, lastnih mnenj, vrednotenj in stališč. Za pozitivno samovrednotenje je nujno, da je oseba sprejeta, potrjena in ljubljena takšna, karšna je in da se tega zaveda. Če se ji drugi-starši, prijatelji, učitelji posmehujejo, jo odbijajo in kritizirajo, se njeno samovrednotenje zniža. Če osebo obsojajo drugi, se tudi sama obsoja. Študija osnovnošolske mladine (Adlešič, 1999: 209-215) je pokazala, da so deklice proti koncu osnovne šole (7. razred) manj zadovoljne z zunanjim videzom kot četrtošolke in sošolci. To nezadovoljstvo je mogoče povezovati tudi z medijskimi podobami in najstniškim zvezdništvom, ki komaj razvijajočim se deklicam ponujajo podobe spolno dozorelih in atraktivnih žensk.

3.1.2. Zaljubljenost

Poleg samopodobe je pomembno področje čustvenega doživljanja za dekleta (prva) zaljubljenost in ljubezen. Predstave o ljubezni se oblikujejo v otroštvu in mladosti, ko oseba še nima dovolj informacij in izkušenj in tudi še ni dovolj kognitivno zrela. Vsako zaljubljanje in vsako razočaranje poziva k razmišljanju in spreminjanju predstav o ljubezni. Vendar večina mladih ne želi spremeniti svoje predstave o ljubezni, temveč najti realnost, ki bo ustrezala njihovi predstavi. Tako se pogosto začne iskanje prave ljubezni in pravega partnerja. Vsaka predstava o ljubezni vsebuje tri bistvene elemente: predstavo o pravem partnerju, predstavo o sebi in predstavo o pravem odnosu, ki se vzpostavi med subjektom in objektom ljubezni. Tudi tu ni mogoče prezreti medijskih sporočil, pa tudi trivialne ljubezenske literature, ki deklicam postavljajo referenčni okvir za vrednotenje

razmerij. Rostoharjeva (1999: 43-65) je v analizi predstav o partnerski ljubezni ugotovljala izkrivljenost predstav mladostnikov o ljubezni in partnerstvu. Ugotovila je, da osnovnošolke v primerjavi s starejšimi anketirankami (konec srednje šole) in anketiranci pogosteje izražajo naslednja prepričanja:

- ljubezen je smisel življenja,
- ljubezen je kozmično žarčenje (mistifikacija ljubezni),
- prava ljubezen je isto kot večna zaljubljenost,
- če je ljubezen prava, traja do konca življenja,
- v pravi ljubezni je seks vedno fantastičen (v to trditev so sicer bolj prepričani mlajši fantje, ki za prve neuspehe v spolnosti pogosto krivijo »nepravo« ljubezn. Tega pa se zavedajo tudi deklice, zato pogosto pristanejo na spolni odnos in ne izražajo nezadovoljstva, da ne bi izgubile fanta).

V analizi izbranih literarnih del bo velika pozornost posvečena prav odnosu literarnih junakinj do samih sebe: svojega telesa, čustev, svoje ženskosti in nadzorovanja same sebe. To se nam zdi pomembno vprašanje zaradi tega, ker je branje mogoče doživeti tudi kot »proces identifikacije z literarno osebo in mimetično vživljanje v literarni čas, prostor in literarno dogajanje« (Kordigel, 1997: 18). Bralka izbere eno izmed oseb v knjigi - ponavadi tisto, ki ji je najbolj podobna, in ob takem načinu branja literarna fantazija postane resničnejša od primarne resničnosti. V konkretnem primeru obravnavanih literarnih del pa ta literarna fantazija *ni drugačna* od primarne resničnosti; literarne junakinje reciklirajo iste družbeno veljavne vzorce ženskosti kot njihove bralke in tako še dodatno utrjujejo vse tiste »resničnosti«, ki jih dekleta konzumirajo preko množičnih medijev. S tem problemom se podrobno ukvarja feministična literarna teorija, ki je predstavljena v naslednjem poglavju.

4. FEMINISTIČNA LITERARNA TEORIJA

Začetki feministične literarne teorije segajo v začetek dvajsetega stoletja, ko je Virginia Woolf napisala delo *Lastna soba* (1929). Sledile so ji Katharine M. Rogers *Težavna družica* (1966), Mary Ellman *Razmišljanje o ženskah* (1968), Helene Cixous *Pregnanstvo Jamesa Joycea ali umetnost nadomestitve* (1968), Kate Millet *Politika spola* (1969), Luce Irigaray *Spekulum druge ženske* (1974), ki danes veljajo za začetnice te smeri feministične kritike. Feministična literarna teorija se je že od nastanka cepila na francosko in anglo-ameriško smer¹.

V francoski feministični teoriji ima pomembno vlogo Simone de Beauvoir, ki se v delu *Drugi spol* (1949), sicer ni eksplicitno ukvarjala z vprašanjem literature, je pa podala tezo o Drugosti ženske in pokazala, kako ta temeljna predpostavka vlada vsem aspektom družbenega, političnega in kulturnega življenja (torej tudi literaturi) in kako same ženske ponotranjijo vizijo o objektu in živijo v stanju »neavtentičnosti«. Novi rod feminističnih teoretičark, ki se je izoblikoval v času pariških študentskih nemirov leta 1968, je zavrnil feminizem Simone de Beauvoir in se usmeril k povzdigovanju pravice žensk, da cenijo svoje specifično ženske vrednote in zavračajo »enakost« kot prikrit poskus prisiliti ženske, da bi postale podobne moškim. V svojih raziskavah so se oprle na psihoanalizo in osredotočile na odnos žensk do pisanja in jezika. Najznačilnejše predstavnice francoske feministične misli so Helene Cixous, Luce Irigaray in Julia Kristeva.

Za začetnico anglo-ameriške smeri velja Mary Ellmann, ki v delu *Thinking About Women* (1968), trdi, da je zahodna kultura na vseh ravneh prežeta s pojavom, ki ga imenuje »mišljenje po spolni analogiji«: vrednotenje zunanjega sveta je podvrženo našemu konceptu moškega in ženskega temperamenta. V današnjem svetu je reproduktivna sposobnost žensk že skoraj zastarela in fizična moč moških odveč, zato bi se po mnenju avtorice morali odreči spolnim stereotipom: moški = močan in aktiven, ženska=šibka in pasivna, ki pa jih v vseh področjih človekovega življenja kar mrgoli.

¹Povzeto po T. Moi (1999)

Avtorica povzema enajst poglavitnih stereotipov ženstvenosti, kot jih prikazujejo moški pisatelji in teoretiki: brezobličnost, pasivnost, nestabilnost, omejenost, pobožnost, telesnost, duhovnost, iracionalnost, voljnost in naposled »nepopravljiva lika« Čarovnice in Furije. Opozarja tudi na različen stil pisanja: moški se večinoma odločajo za pisanje v odločnem, avtoritativnem slogu, ženskam pa so odredili jezik rahločutnosti. Kate Millett v delu *Politika spola* (1969) utemeljuje tezo, da je za pravilno razumevanje književnosti treba preučevati družbene in kulturne kontekste. Delo je razdeljeno na tri poglavja, *Politika spola*, *Zgodovinsko ozadje* in *Literarna refleksija*. V prvem delu avtorica predstavi razmerje moči med spoloma, v drugem preučuje feminizem v 19. in 20. stoletju, v zadnjem delu pa skuša prikazati, kako se politika spolne moči, ki jo je opisala v prejšnjih poglavjih, udejanja v delih D. H. Lawrencea, H. Millerja, N. Mailerja in J. Geneta. Deli Kate Millett in Mary Ellmann veljata za osnovni teoretični vir za študije »ženskih podob«, za iskanje ženskih stereotipov v delih (moških) piscev in v kritičnih kategorijah, ki jih moški kritiki uporabljajo pri presojanju ženskih del. Študije »ženskih podob« (predstavljene v zbirki esejev *Images of Women in Fiction: Feminist Perspective*, 1972) predvsem pomeni preučevanje »napačnih« ženskih podob v leposlovju-torej podob, ki so opredeljene v nasprotju do resnične osebe, ki jo književnost nekako nikoli ne zna predstaviti bralcu/bralki: S. Cornillon (v Moi, 1999: 56) pravi: »*Sodobna Američanka nameni precejšnji del svojega življenja britju nog in odstranjevanju dlačic z različnih delov svojega telesa. In vendar pri vsem cirkusu okoli žensk in njihovega suženjskega britja nog še nisem naletela na literarno junakinjo, ki bi si kdaj obrila ali izpulila eno samo dlako.*« Kljub pravilnosti te opazke namen umetnosti seveda ni natančno upodabljanje vsakdanje realnosti, pač pa te študije opozarjajo, kako pisatelji/ce nenehno izbirajo prvine, ki jih želijo uporabiti v svojem tekstu. V tistem času feministične kritičarke postavijo tudi zahtevo po upodobitvah vzornic v literaturi: literarno delo naj zagotavlja vzornice, vceplja pozitiven občutek ženstvene identitete z upodabljanjem žensk, ki se same realizirajo in katerih identiteta ni odvisna od moških (v Moi, 1999: 59).

Moi tej smeri feministične literarne kritike očita naiven pogled na odnos med literaturo in resničnostjo (primerjanje empiričnih socioloških dejstev v literarnem delu z ustreznimi empiričnimi podatki v resničnem svetu - npr. število žensk, ki so bile

zaposlene zunaj doma, ali ki so pomivale posodo) ter pretirano kritičen odnos do pisateljic, ki so pisale v ideoloških okoliščinah, v katerih je bilo nemogoče zadostiti feminističnim zahtevam iz sedemdesetih (1999: 60).

Vendramin (1997: 41) pa študij »ženskih podob« v idealizirani obliki vidi kot bodisi ujemanje politike in estetike, ali pa kot podrejanje slednje prvi, obe pa nekemu skupnemu »višjemu« cilju, kar ima za rezultat literarno delo najvišje (feministične) vrednosti. Ta teza ima po avtoričinem mnenju niz pomanjkljivosti: lastno izkušnjo je mogoče najbolje izraziti z realizmom, ki pa je kot umetniška smer bil aktualen pred stotimi leti; zahteva po ženski izkušnji in zahteva po realistični podobi žensk si nasprotujeta, kajti novi, drugačni modeli ali nove, »boljše« podobe žensk niso nujno tudi realistične. Tudi avtobiografija, kot najbolj neposredna literarna oblika, ki naj bi najbolj vestno, dosledno in natančno posredovala lastno izkušnjo po avtoričinem mnenju podaja samo »neskončno, ultrarealistično, fotografsko, refleksionistično opisovanje detajlov« (Vendramin, 1997: 45). Problematičen je tudi konstrukt t.i. ženske izkušnje, ki izhaja iz predpostavke, da obstaja enotna ženska pozicija, ki presega zgodovinske, politične in družbene determinante - to pomeni, da bi realnost in svojo izkušnjo enako opisali dve avtorici, ne glede na obdobje, v katerem sta živeli.

Konec sedemdesetih so se pojavile tri pomembne študije, ki se ukvarjajo s študijem pisateljic v britanski in ameriški literarni zgodovini: Ellen Moers *Literary Women* (1976), Elaine Showalter *A Literature of Thier Own* (1977) in Sandra Gilbert in Susan Gubar *The Madwoman in the Attic* (1979). E. Moers razume pisanje žensk kot »hiter in silovit podpovršinski tok«, ki teče pod glavnim moškim izročilom ali ob njem (v Moi, 1999: 64). Elaine Showalter je ustanoviteljica t.i. »ginokritike«, feministične smeri, ki se ukvarja z zgodovino, temami, žanri in strukturo literature, ki jo pišejo ženske, in študijami posameznih pisateljic in del. V delu *A Literature of Thier Own* avtorica poskuša opisati žensko literarno izročilo v angleškem romanu od generacije sester Brontë (1840) do dananašnjih avtoric in tako pokazati, da je to izročilo podobno razvoju vsake literarne subkulture. Sandra Gilbert in Susan Gubar v delu *The Madwoman in the Attic* izhajata iz teze, da je ustvarjalnost opredeljena kot nekaj moškega in so zato dominantne literarne podobe ženstvenosti obenem moške fantazije. Avtorici skozi analizo literature 19. stoletja

pokažeta, kako je za »večno ženstveno« veljala podoba pasivne, krotke in nesebične ženske. Obstaja pa tudi nasprotje moške idealizacije ženske-moški strah pred ženstvenostjo, ki ga v umetnosti upodabljajo ženske-pošasti: Sfinga, Meduza, Kirka, Kali, Dalila, Saloma, kraljica iz Sneguljčice...torej vse tiste ženske, ki nočejo biti podrejene, nesebične, ki lahko povejo svojo lastno zgodbo in katerih zavest je moškemu nedoumljiva. Naslednja ugotovitev avtoric se nanaša na pisateljske strategije: ali avtorice v svojih delih privzemajo patriarhalen ton, modulacijo, izražanje in stališča, ali vztrajajo pri svojem besedišču in gledišču? Avtorici odgovarjata, da so pisateljice pod površinskim vzorci ustvarile globlje, manj dostopne in družbeno manj sprejemljive pomenske ravni, ter jim je uspelo, da so dosegle pristno žensko literarno avtoriteto tako, da so se patriarhalnim literarnim standardom obenem podredile in jih ovrgle. Značilnost obravnavanih del in (po mnenju Gilbertove in Gubarjeve) številnih del 20. stoletja je lik nore ženske, ki je avtoričina dvojnica, podoba njenega lastnega strahu in besa. Dejansko večina poezije in leposlovja žensk pričara takšno noro bitje, »da se lahko avtorice sprijaznijo s svojimi edinstveno ženskimi občutki fragmentacije, s svojim predirnim občutenjem neskladnosti med tistim, kar so in med tistim, kar naj bi bile.« (v Moi, 1999: 70).

Odnos bralk do teksta je naslednji pomembni pristop k preučevanju literature. Del feministične kritike, ki se ukvarja z bralno izkušnjo je predvsem usmerjen v obravnavo ženskih revij (npr: J. Winship: *Inside Women's Magazines* (1987), R. Ballaster, M. Beetham, E. Frazer, S. Hebron: *Women's Worlds: Ideology, Femininity and the Women's Magazine* (1991), A. McRobbie: *Jackie and Just Seventeen: girls' comics and magazines in the 1980* (1991)), z branjem knjig (žanr romanc) pa ste se ukvarjali delno Tania Modleski in predvsem Janice Radway, ki je leta 1984 objavila delo z naslovom *Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature*.

Modleski (1982: 36) trdi, da je v oglasu za eno izmed ljubezenskih serij zadeto bistvo branja romanc: oglas prikazuje žensko, ki leži v postelji in se pripravlja na branje, ali kot pravi ženska iz oglasa, »disappearing act«. Prav v tem leži največji očitek feministične kritike tej literaturi: ženske morajo nehati zginevati izza romanc in postajati bolj opazne v realnem življenju. Ta preskok pa ni mogoč vse do tedaj, dokler čutijo

potrebo po tem pobegu. Hkrati pa svet v katerega bežijo eksisitra po svojih lastnih pravilih, (ki se kot formula replicirajo v vseh zgodbah) in po katerih se od žensk zahteva tista ista nesebičnost, ki jo dajejo v realnosti. Pot do sreče (= moškega) pelje skozi proces preobrazbe-junakinja mora zamejiti svoje sebstvo, žrtvovati agresivne instinkte, »ponos« in včasih celo življenje, da bi postala privlačna moškemu.

Delo J. Radway je prekinilo tradicijo analiz usmerjenih na tekst in se obrnilo k bralkam poudarjajoč, da je ta aspekt analize enako pomemben kot tekstovni. Radwayeva je intervjuvala 42 žensk, ki so živele v smithtonski skupnosti (Smithon je izmišljeno ime), in ki so v pogovorih zelo natančno opredelile kaj jih privlači pri branju romanc. Radwayeva je že pri poskusnem vprašanju »*Kaj vam ponujajo romance, česar vam drugi romani danes ne?*« (1984: 87) ugotovila, da se bo morala odpovedati preučevanju tekstovnih karakteristik in pripovednih detajlov, saj so anketiranke vprašanje razumele kakor da se nanaša na učinke, ki jih imajo romance na ljudi. Najpogostejša odgovora sta bila sprostitev in beg. Brati, da bi pobegnili iz realnosti, ni niti novost v vedenju, niti ni specifično za ženske, ki berejo romance, saj so tudi druge avtorice prišle do podobnega spoznanja pri preučevanju bralnih navad bralcev popularnega tiska. Radwayeva poroča, da so anketiranke uporabljele besedo beg dvopomensko: beg kot zanikanje sedanjosti, za katerega verjamejo, da ga lahko izpeljejo vsakič, ko začnejo brati knjigo in jih povleče v zgodbo in beg v figurativnem smislu, ki opisuje intenziven občutek sprostitve, ki jih občutijo pri identificiranju z junakinjami. Vse po vrsti so trdile, da jim poglobitev v knjigo omogoči beg od psihološko zahtevnega in emocionalno izčrpavajočega zadovoljevanja fizičnih in čustvenih potreb njihovih družin, ne pa od samih družin. Anketiranke pozorno izbirajo zgodbe za branje-junakinje teh zgodb imajo podobne potrebe kot bralka, vendar so junakinjine potrebe v zgodbi zadovoljene, zato so romance »kompenzacijska literatura«: nudijo čustveno osvoboditev, izkušnjo kako je, če nekdo skrbi za žensko in ji pomaga najti samo sebe (pa četudi samo v figurativnem smislu), kar je zaradi družbene vloge, s katero so se anketiranke identificirale, v vsakdanjem življenju nemogoče. Anketiranke so verjele, da je glavna junakinja prikazana bolj realistično kot drugi liki, v njenih čustvih in reakcijah pogosto prepoznajo del sebe. Tudi zato je mogoče razumeti njihovo netoleriranje nesrečnega konca; romance so zanje toliko več vredne,

kolikor dlje so od realnosti. Anketiranke so trdile, da jih je branje romanc na pomemben način spremenilo, čeprav se jih je zelo malo upalo ugibati, na kakšen način in do katere mere. Branje romanc je močno povezano z občutki krivde, ki se pri anketirankah pojavlja v treh specifičnih aspektih: zaradi količine časa, ki ga porabijo za branje, zaradi količine denarja, ki ga zapravijo za knjige in zaradi vsebine, ki je pogosto označena kot mehka pornografija. Temu etiketiranju so se vse anketiranke uprle, češ da knjige ne opisujejo spolnosti, temveč romantično ljubezen. Ne nasprotujejo pa opisu spolnosti med dvema osebama, ki sta prikazani kot »že zaljubljeni«. Dejstvo, da večina anketirank nasprotuje opisu »skokov v posteljo« priča, da sta iz njihovega zornega kota spolnost in romantična ljubezen neločljivo povezani.

Radwayeva ta zadnji občutek krivde povezuje s kulturo, ki ohranja nelagodje ob svobodnem izražanju ženske seksualnosti, čeprav je spolnost močno vtkana v množične medije, trženje in potrošništvo nasploh. Ženske, ki sprejmejo družbeno sporočilo, da je ženska identiteta predvsem povezana s spolno privlačnostjo, morajo potrditev iskati kot seksualno zaželene partnerke. Če v vsakdanjem življenju nimajo priložnosti redno dobiti te potrditve, morajo njeno iskanje bodisi opustiti, bodisi jo iskati drugače ali drugje. Bralke romanc so se odločile za drugo možnost - po mnenju Radwayeve (1984: 106) *»neprenehoma iščejo potrditev svoje vrednosti skozi ponavljajočo se identifikacijo z ženskami, katerih seksualnost se je šele prebudila. Posledica »prebujanja je junakinjino odkritje, da je ljubezni in pozornosti vredno človeško bitje«.*

L. Smith-Christian (1991) je v študiji mladostniškega branja ljubezenskih zgodb prišla do podobnih zaključkov kot Radwayeva: tudi mladostnicam branje romanc pomeni način sprostivne in bega, tako v smislu umika pred realnostjo kot v smislu identifikacije z literarnimi junakinjami. Branje romanc za odrasle dekletom ponuja vživljanje v lik odrasle ženske, ki ima v primerjavi z mladostniško literarno junakinjo veliko večje možnosti v ustvarjanju romantične zveze (Smith, 2000: 35), ki pa kljub temu lahko zavzame samo dve poziciji (O’Keffe, 2000: 163): ali je privlačna, samosvoja in »slaba« (in na koncu ostane brez zelenega moškega), ali pa je samozatajevalna, čakajoča in na koncu nagrajena z ljubeznijo izbranca, ali, natančneje, moškega, ki si jo je izbral.

4.1. Feministična perspektiva v raziskovanju mladinske literature

Feministična perspektiva v raziskovanju mladinske literature je pomembna zaradi dveh razlogov: je ena izmed smeri, ki se intenzivno ukvarja z odnosom tekst-bralka, hkrati pa se močno zaveda (še vedno) prisotne moške dominanc v literarnem svetu. Literatura kot kultura in ideologija osmišlja in predstavlja dominantne poglede na realnost - pri tem pa je ženska izkušnja pogosto izključena ali popačena, čeprav se je s feminističnim gibanjem tudi na področju mladinske literature pojavila vrsta pisateljic, ki ubesedujejo alternativne podobe ženskosti.

Vandergrift (1996: 17-46) podaja seznam literature, ki vključujejo tista dela, ki kažejo nestereotipne podobe ženskosti - žal je od 56 navedenih del slovenskemu bralstvu na razpolago samo sedem. Založbe, ki so izdale slovenske prevode so: ŠKUC in Mladinska knjiga (2 naslova), Državna založba Slovenije, Cankarjeva založba in Založništvo tržaškega tiska po en naslov.

Feministična kritika mladinske literature se posveča tudi odkrivanju, rekonstruiranju in evalvaciji literarnih kanonov. Ob tem opozarja na izkrivljanje literarne zgodovine zaradi ne vključevanja tekstov pisateljic (Vandergrift, 1993b: 354). Kot primer izkrivljanja literarne zgodovine Vandergriftova (1993a: 23) navaja seznam kanonizirane otroške literature, ki jo je leta 1985 v ZDA pripravila Children's Literature Association, in ki vključuje 63 naslovov. Med njimi so samo 17 del napisale avtorice, dva sta napisala zakonca, nobenega med njimi pa pripadnik/ca etnične manjšine ali druge rase. Uporaba tovrstnih del v didaktične namene vključuje določen pogled na literaturo, ki jo učitelji posredujejo učencem - s feminističnega stališča je to manifestacija politike spolov, ki vedno znova uveljavlja privilegiran, belopolt, moški pogled na svet. Tudi ob vključevanju ženskih del, ta pogled še vedno ostaja bel in privilegiran - zato se feministična teorija vedno bolj zavzema za vključevanje del pisateljic drugih ras, etničnih skupin in spolnih orientacij. (Baym, 1992: 215)

Tudi v trivialni mladinski literaturi dekliški in deški liki privzemajo belopolt in moškosrediščni pogled na svet. Od začetka dekliške literature (deška in dekliška literatura sta se po svoji tematiki in žanrih ločili v devetnajstem stoletju) do danes so se literarne

junakinje sicer v nekaterih pogledih spremenile, kot rdeča nit pa se vlečejo obremenjenost z izgledom, zamejevanje jaza, zaljubljenost, prostorska omejenost na dom/šolo, gospodinjenje in/ali čuvanje otrok. Vse zgoraj naštete značilnosti dekliškega branja so podrobneje predstavljene v naslednjem podpoglavju, saj bodo pomemben aspekt analize izbrane literature v 6. poglavju.

4.1.1. Literarne junakinje

Deborah O' Keffe (2000) analizira spremembe v reprezentacijah literarnih junakinj dekliške literature. Njena teza je, da so se dekliški liki iz pasivnih, odvisnih in krhkih deklet devetnajstega stoletja spremenili v aktivne, samozavestne in samoiniciativne sodobne junakinje, še vedno pa je mogoče najti, zlasti v popularnih dekliških formulističnih serijah, stare stereotipe o dekliški muhavosti, flirtavosti, bojzljivosti in neumnosti. Večina knjig, ki jih je avtorica v analizi zajela, so prevedene v slovenščino in dostopne slovenskim bralkam. Avtorica analizo začne s knjigami, ki so izšle konec devetnajstega in v začetku dvajsetega stoletja: H. B. Stowe: *Koča strica Toma* (1852/prvi prevod v slovenščino 1853), S. Coolidge: *Kaj je storila Katy?* (1872/1995) K. D. Wiggin: *The Birds' Christmas Carol* (1886, ni prevoda), *In the Closed Room* (1904, ni prevoda) avtorice F. Hodgson Burnett (prevedeno in zelo znano je njeno delo *Skrivni vrt* (1994)), B. Potter: *Povest o dveh porednih miših* (1904/1994), ter pravljice bratov Grimm (*Sneguljčica* in *Trnuljčica*). Avtorica ugotavlja (2000: 15), da je značilnost vseh glavnih junakinj navedenih del njihova ljubkost, dobrotu in požrtvovalnost, vse po vrsti pa so paralizirane, bolne ali umirajoče. Kot pravi avtorica, je razlog temu: »...če si zaprta ali paralizirana, v postelji ali zaboji, je tvoje vedenje brezhibno, tvoje odločitve preproste, čustva krotka. Če pa si za nameček še mrtva, si še varnejša.« »Horizontalne junakinje«, kot jih imenuje avtorica, so imobilne, pasivne, submisivne in samozatajevalne. Vendar niso vsi dekliški liki teh zgodb takšni - nasproti njim so postavljena uporniška dekleta, ki pa se v poteku zgodbe vedno bolj zgledujejo po pasivnih junakinjah, da bi na koncu postale čimbolj njim podobne. Avtorica navezuje svoje ugotovitve na odnos deklet do športa: ukvarjati se s športom je za dekleta dolgo pomenilo jahanje ali plavanje, nikakor

pa ne igranje košarke, hokeja ali katerikoli drugi šport, ki zahteva aktivno gibanje. Avtorica tovrstno selektivnost športov razlaga takole (2000: 68): »*jahanje in plavanje sta športni aktivnosti, pri katerih se od deklet zahtevata natreniranost in disciplina, saj morajo kontrolirati smer in hitrost gibanja, vendar ti dejavnosti ne zahtevata tiste eksplozivne energije, potrebne za npr. tek. Ježa v rahlem drncu omogoča sprehode po poljih, plavanje s tokom (v mirnem jezeru, nikakor ne v razburkanem morju) sanjarjenje. Dirjanje po igriščih in dvoriščih pa je veljalo za neprimerno.*« Še celo literarna junakinja Heidi, deklica, ki je živela pri dedku v planšarskem okolju, je svojo telesno aktivnost reducirala na sprehode po gorskih stezicah do pašnikov, kjer je cel dan posedala, nabirala planinsko cvetje in opazovala koze na paši (Johanna Spyri, *Heidi*). Neaktivnost zunaj hiše so junakinje kompenzirale z aktivnostjo znotraj le-te: pospravljanje, čiščenje, aranžiranje rož so bile dejavnosti, ki so jim bile v veselje, če pa je prišlo do kriznih situacij, so prevzele gospodinjsko skrb za vso družino. Knjiga H. Laird: *Nancy Keeps House* (1947, ni prevoda) je primer tega branja: Nancyjina mati gre v porodnišnico in za čas njene odsotnosti Nancy prevzame skrb za družino. Mati Nancy nove naloge razloži takole: »*Ko bom v porodnišnici, bo nekdo moral skrbeti za tvojega očeta. Nekdo mu bo moral skuhati, pospraviti posteljo, pobrati umazano perilo in opraviti vse ostale reči, za katere skrbim jaz*« (v O' Keffe, 2000: 98). Če dobrohotno spregledamo vprašanje, zakaj odraslemu moškemu predstavljajo problem gospodinjska dela, ki se jih lahko nauči dvanajstletnica, še vedno obstaja problem avtoričinega/Nancyinega odnosa do gospodinjstva. Nancy o gospodinjenju ne razmišlja kot o *koristnem*, ampak kot o *zabavnem* opravilu: »*medtem, ko pomivam posodo, naslonim knjigo poezije na okensko polico in se učim pesmi na pamet. To je tako zabavno!*« (v O' Keffe 2000: 100). Če je bila knjiga o Nancy napisana v štiridesetih letih dvajsetega stoletja in v slovenščino ni prevedena, pa to ne velja za dela L. Lowry: prevodi zgodb o Anastaziji so pri nas začeli izhajati v devetdesetih letih in so bili dolgo priljubljeno branje mladih. V knjigi *Anastazija na čelu družine* (1992/1997) Anastazija v času materine odsotnosti prevzame vodenje gospodinjstva in skrb za bolnega brata, in ta opravila jo vedno bolj navdušujejo, hkrati pa ji požrtvovalnost in samoodrekanje dajejo zadovoljstvo: zaradi naloženih obveznosti se Anastazija mora odpovedovati obiskovanju prijateljic in popoldanskim zmenkom, vendar »*nenadoma*

postane skrbeti za dom vznemirljivo» (1997: 70). In gurmansko kuhanje je v resnici zabavno, in če »nekateri mislijo, da je težko, je samo zato, ker niso nikoli poskusili« (1997: 88). Tudi drugi ženski lik, Anastazijina mati, ki v začetku zgodbe sledi svojim poklicnim ambicijam, na koncu s spodletelo poslovno-umetniško potezo znova pristane v zavetju doma in gospodinjskih opravil; še več, zaslužno vsoto nameni nakupu gospodinjskih pripomočkov. Avtorica zgodbe tako jasno sporoča, da ženska sicer ima lahko svoj poklic, vendar se v prvi vrsti prepozna le v vlogi matere in gospodinje, s pripadajočo požrtvovalnostjo, ustrežljivostjo in gospodinjsko odgovornostjo (Burcar, 2002: 24).

Pojav nove literarne junakinje tudi O'Keffe (2000: 171) vmešča v obdobje Pike Nogavičke (1945). Pika Nogavička je devetletna deklica, najmočnejše dekle na svetu, ki živi sama, ima opico in konja, čaka očeta-kapitana, ki se je izgubil na morskih potepanjih, kramlja z mamó v nebesih, površno opravlja gospodinjska dela in šolo smatra za nepomembno – skratka, vse, kar počne, je v nasprotju z ustaljenim vzorcem dekliškega obnašanja. O' Keffe opozarja še na en dekliški lik, katerega so posnemali drugi pisatelji: v petdesetih je B. Cleary napisala zgodbo o Ramoni Quimby, štiriletni deklici, katere vedenje Clearyjeva ne vrednoti z metrom stereotipnega dekliškega vedenja (žal ni slovenskega prevoda). Ko gre Ramona v vrtec, ugotovi, da obstajata dve vrsti otrok - ne deklice in dečki, ampak pridni in poredni; ker je razmišljajoč otrok, ima njeno, na videz nerazumljivo obnašanje, logične razlage, njene misli in dejanja izvirajo iz njenega sebe, neobremenjenega s kategorijo »dekliško«. V naslednjih štiridesetih letih so različni avtorji in avtorice otroške in mladinske literature (slovenskim bralcem je najbolj priljubljena Lowryjeva *Anastazija*) svoje junakinje oblikovali po liku Ramone. V šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja postaja lik aktivne junakinje vedno pogostejši: deklica Karana (S. O' Dell: *Otok modrih delfinov* (1960/1994)) je preživela osemnajstletno robinzonado (zgodba temelji na resničnem dogodku), Mary Call (V. in B. Cleaver: *Where the Lilies Bloom* (1969, ni prevoda)) in Meg (M. L' Engle: *A Wrinkle in Time* (1962, ni prevoda)) rešita svoji družini. Tema reševanja družine v dekliški literaturi sicer ni nova, nova je vloga deklet: v zgodbah iz devetnajstega stoletja so deklice zgolj pomagale v kriznih situacijah (in ob tem ostale v dani družinski hierarhiji), medtem ko

Mary in Meg sami preživljata/rešita družini. Vendar pa ta novi tip junakinj ne živi v svetu, podobnem njihovim bralkam-vmeščene so bodisi v fantazijske svetove (v primeru Meg v druge galaksije, v primeru Karane in Mary Call v preteklost). O' Keffe trdi (2000: 176), da je »*nekonvencionalno obnašanje manj moteče, če je odmaknjeno iz vsakdanjega okolja*«. Konec dvajsetega stoletja je prineslo junakinje, ki postavljene v realistične situacije ne podlegajo stereotipom o krhki deklici, potrebni nadzora in podpore; junakinje iz zgodb o drugih krajih/časih so večplastne, ne bojijo se upirati družbenemu redu, ne odrekajo se svojemu jazu, verjamejo vase in svoje vrednote. Te nove junakinje so po eni strani odsev sprememb v družbeni vlogi ženske, po drugi pa posledica vdora tabu tem in žanrskih mešanic v mladinsko literaturo, kar omogoča ubesedovanje vseh aspektov odraščanja sodobne mladine.

4.1.2. Branje »proti toku«

Del feministične kritike mladinske literature se usmerja v preučevanje odzivov, ki jih literatura sproži pri bralstvu. Cilj teh študij je ugotavljanje, če sploh in v kakšnem obsegu bralstvo zazna stereotipe in ideološke komponente teksta. Manjšo študijo o dveh popularnih delih dekliške literature (D. Muck: *Pod milim nebom* in L. Lowry: *Anastazija*) je v slovenskem prostoru izvedla L. Burcar (2002a: 30-32), ko je s skupino osmošolcev (5 deklic in 5 dečkov) analizirala vzorčnost posameznih žanrov in njihove načine vpletanja ženskih likov v podeljene vloge. Študija je pokazala visoko stopnjo ozaveščenosti-ugotovili so, da je materina vloga bodisi čustvena opora glavnemu liku (ki se pojavi v kratkem odlomku, poprej in kasneje pa je iz prizorišča popolnoma izbrisana); v primeru matere s poklicem pa se mora le-ta soočiti z »*razočaranjem, ker ne upoštevajo njenega mnenja*« (v Burcar, 2002a: 31). Trud glavnega moškega lika v *Anastaziji*, njenega očeta, po vzpostavitvi neseksističnega gospodinjskega urnika so prepoznali kot obliko manipulacije in ponovnega zaklepanja matere v kuhinjski prostor. Opazili so, da ti ustaljeni vzorci ženskosti obvladujejo tudi dekliške like, saj vsem trem glavnim junakinjam (*Anastazija* iz *Anastazije* in *Vlasta* in *Taja* iz *Pod milim nebom*) v končni fazi pripadejo vloge matere, ko z veseljem poskrbijo za dom. Zasledili so tudi večino žanrskih

stalnic: junakinje se večinoma »gibljejo v šoli«, se v prostem času ukvarjajo s »športom in glasbo«, »težje naloge pa so jim prihranjene« in »samo čakajo, medtem ko se fantje zapletajo v dogodivščine«.

Ko pa so učenci sami pisali fantazijsko pripoved o srečanju Anastazije, Taje in Vlaste, se je izkazalo, da so zgolj nadgradili temeljne zasnove spolnega sebstva junakinj, kot so bile podane v izvornikih, npr.: »*Toda bila je diplomat. Prefinjeno se je priliznila Rudiju, le-temu pa ni preostalo nič drugega, kakor poslušati Vlasto*«; »*Taja se je skoraj zjokala...*«; »*sem ter tja je kakšno rekla tudi Vlasta, Tajo pa je bilo preveč sram in strah, da bi karkoli rekla...*«; »*Vlasta je dobesedno padla v deželo sna, Taja pa si je na hitro najprej očedila obraz in potem zaspala*« (v Burcar, 2002a: 35).

»Branje proti toku« od bralca zahteva prepoznavanje ideoloških fragmentov zgodbe ter zavestno vrivanje svojih, od zunaj prinešenih, nasprotujočih kritičnih videnj (Burcar, 2001: 35), zato zahteva visoko stopnjo osveščenosti, ki jo brez pomoči izkušenih bralcev mladi sami težko dosežejo. Zato je toliko pomembneje, da tudi priljubljena mladinska literatura postane del učnega programa, kjer bi se mladi naučili metod literarne teorije - razčlenbe literarnih likov in dogajalnih premic ter »branja proti toku« in na ta način lažje razklenili ideološke okvirje besedila. Kot je pokazala zgoraj omenjena raziskava Burcarjeve, pa tudi to ni dovolj, da bi se mladi bralci otresli stereotipnega videnja spolov, zato bi slovenske založbe morale posvetiti več pozornosti prevajanju kvalitetne mladinske literature pisateljic in pisateljev drugih ras, etničnih skupin in spolne usmerjenosti, ki bralstvu ponujajo alternativne poglede na odraščanje, moškost in ženskost.

5. ANALIZA

Ena od značilnosti mladinske trivialne literature je tudi »prilaščanje enoznačne, ozko zaprte pozicije, iz katere mladinska literatura naslavlja in privablja oblikovanje spolno določene identitete« (Burcar, 2001: 19). Pri tem se literarna socializacija popolnoma vklaplja v model splošne socializacije, ki spolno identiteto oblikuje dvostopenjsko: najprej z izgradnjo zavesti o biološkem spolu, ki se s podeljevanjem in privzemanjem družbeno določenih značilnosti iztečejo v psihološko občutenje spola (Butler, 2001: 18). Mladinska literatura skozi realistično pripoved izpostavlja mladostnika kot enovito, zaokroženo osebnost, ki vstopa v proces socializacije z biološko in družbeno opredeljenim spolom, katerega je potrebno samo še usmeriti in poglobiti v »samozaznavnih predstavah« (Brucar, 2001: 20). Zato bralcem te literature nikoli ni posredovana ideja, da »identiteta« in prav tako »spolna identiteta« nista lastnosti notranjega izvora, ampak sta kulturno nadeti in družbeno uravnjavani z neprestano ponavljajočo se stilizacijo telesa in nizom ponovljenih dejanj znotraj družbenih okvirov kot usmerjevalnikov vedenja (Butler, 2001: 29).

5.1. Literarna socializacija

Za zavedanje ženskosti je bralka v dekliških romanih ponavadi soočena s perspektivo prvoosebne pripovedovalke, kjer sledi njeni postopni duhovni rasti in osebnostnem samoodkritju. V tem procesu pa se iskanje lastnega svobodnega jaza spreobrne v samoodrekanje in prikrojevanje lastnih potreb zahtevam drugih in, kar je zlasti značilno za dekliški žanr, brezpogojno sprijaznjenostjo z izbrisom lastne suverenosti, posvečanje izgradnji življenja drugih in ravnodušnosti do razočaranj, omejitev in prepovedi. Samoodrekanje in prikrojevanje lastnih potreb zahtevam drugih, njihovo neprestano oskrbovanje z ljubeznijo in pozornostjo je junakinja prisiljena pretvoriti v vir zadovoljstva in osebne samoizpolnitve, s tem pa iskanje svobodnega jaza v resnici preide v krčenje slednjega. Bralko navaja k vzpostavljanju napačnega

prepričanja, da občutek zadovoljstva, nagrade ali utopična moč ženske izvirajo iz samorazdajanja in zamejevanja lastnega jaza. (Burcar, 1999: 26; 2002b: 134) Bralka se tako staplja s kulturno zaželenimi elementi njenega jaza, ki od nje zahtevajo (Burcar, 2001: 26):

- pokoravanje črki »očetovega zakona«: v mnogih knjigah dekliškega žanra je oče tisti, ki podaja znanje in s tem nastopa kot ideološki filter, skozi katerega se pretaka legitimno zaznavanje sveta;
- skrb za ohranjanje zunanje privlačnosti in vedenja, skladnega s ponujenim idealom ženskosti;
- pristajanje na ozke zaposlitvene možnosti;
- občutje osebnostne zapolnitve le v navezi z moškim likom. Za slednje je značilno pogosto pojavljanje v romacah, gotskih romanih in celo pustolovskih zgodbah, kjer je ženski lik zastopan bodisi v vlogi matere, katere vpliva se lahko junak reši le z odhodom od odma, čarovnice oz. zapeljivke, katero se mora junak podrediti ali se ji vsaj izogniti in ki ponazarja nevarno brodenje po kaotični podzavesti, in nazadnje bogate neveste, ki ob junakovi vrnitvi označuje njegov uspešen vzpon po družbeni lestvici.

Nekateri žanri poskušajo preseči moško-ženske razlike tako, da junakinjam pripisujejo značilnosti moških likov: trdovratnost, borbenost, agresivnost, neusmiljenost in racionalnost - vendar se te junakinje še vedno gibljejo v svetu, kjer moški in deški liki obvladujejo sfero javnega življenja. Zato po mnenju Burcarjeve (2001: 29) tovrstni posegi zgolj oropajo bralke ženskega aspekta (domačnost materinega glasu, mehkoča njenega dotika, čustveno podoživljanje in duhovno zorenje, skupaj s spletnjem vezi med pripadnicami iste skupnosti). Zato feministična kritika, ki je v dekliških zgodbah sprva prepoznavala samo vzorce uklanjanja mladostnice zunanjim družbenim pritiskom in privzemanja kulturno določene ženskosti, sedaj išče elemente, ki bi kazali na pozitivni aspekt tradicionalnih dekliških pripovedi. Pri tem se osredotočajo bodisi na podobe ženskosti v okviru sožitja ženske komune, kjer pridejo do izraza čustvena naveza, intimnost in duševni razvoj (vendar vse to še vedno za ceno neodvisnosti in suverenosti, ki se jima junakinja odreče ob vstopu v komuno), bodisi na povzdigovanje materinstva.

Tudi slednje je enako problematično, saj ponuja prisodobne materinstva kot edine oblike samozaznave zrelega ženskega telesa, ne pa zgolj kot eno izmed možnosti njene osebnostne samorealizacije. Poudarjanje ženske reproduktivne funkcije od nje zahteva vlaganje energije v izgradnjo toplote in potešitev čustvenih potreb njene okolice, kateri mora nenehno dajati občutek vedno razpoložljive prisotnosti. (Burcar, 2001: 33, Beere, 2000: 82)

Osnovni problem, s katerim se soočajo (feministične) kritike dekliške literature torej tiči v vprašanju, kako bralki ponuditi drugačno, alternativno zasnovano bralno pozicijo. Burcar (2002a: 28) v odgovor ponuja tri možnosti:

- nacepljenost zornega kota tretjeosebnega pripovedovalca na vzporedno potekajočih prostorsko in časovno prav tako razcepljenih, nasekanih pripovednih ravninah;
- metafizijski paradoks, kjer nosilka glavne vloge z uokvirjenostjo izmenjujoče se različice stvarnosti enega in istega trenutka istočasno izkusi različne izpeljanke svoje biti;
- žanrska prepletanka.

Pri nacepljenosti zornega kota tretjeosebnega pripovedovalca gre za en sam žariščni lik, ki je istočasno postavljen v dvoje različnih časovnih izhodišč zgodnejšega in kasnejšega obstoja in s tem zaznamovan z dvema različnima subjektivnima pozicijama. Bralka šele proti koncu zgodbe izve, da sta osebi A in B dejansko ena in ista, zato o njej težko razmišlja kot o eni in isti pripovedni osebi, predvsem pa ji je onemogočeno popolno poistovetenje tako z osebo A ali B, saj zahtevata kritično distanco, ki sili v analitično retrospektivno branje, da bralka lahko dojame postavljenost glavne osebe v dvoje različnih, časovno odmaknjenih družbenih prostorov in s tem konstrukcijo subjektivitete. Pri metafizijskem paradoksu gre za skupek izpeljank ene in iste zgodbe s skupnim dogajalnim izhodiščem, ki se jih ne da pojasniti kot istočasno potekajoče, ker dejansko nastopajo kot nadomestniki druga druge, niti se jih ne da razložiti kot nanizano sosledje, saj kot različice stvarnosti enega in istega trenutka druga drugi izničujejo verodostojnost. Žanrska prepletanka ustvarja »pogled od drugje« v obliki dialoga med tekočo, žanrsko ukalupljeno pripovedjo in sestavinami drugega žanra, ki ruši

stereotipnost prvega: npr. romantična šolska pripoved, ki se prepleta z dnevniškimi zapisi že razočarane junakinje, s čemer se poudarja utopičnost pričakovanj, ki jih sprožajo prav dekliške romace. Značilnost žanrske prepletanke je tudi nujna odsotnost enega samega dominantnega zornega kota, ter porazgubitev stilističnih in jezikovnih posebnosti, ki prav tako dopolnjujejo razpoznavnost posameznega žanra. (McCallum, 1999: 210)

5.2. Besedilne in formalne značilnosti

Preučevanje raznolikih oblik trivialne literature je prineslo že kar obsežen seznam značilnosti na besedilni, strukturni in stilistični ravni, ki jih srečujemo v takih besedilih. Besedna raven je pogosto omejena z nefunkcionalnim izborom, ki ne spodbuja bralčevih pričakovanj in fantazijske dejavnosti. Pogosto je prisilno kopičenje besed, še zlasti standardnih pridevnikov, ki delujejo klišejsko in stereotipizacija literarnih likov. Razmeroma skopi opisi osebe ob vstopu v dogajanje omogočijo bralcem spoznati tip junaka/junakinje, ne da bi začutili potrebo po globljem poznavanju značajskih ali psiholoških posebnosti. Pripovedna struktura je enostavna in predvidljiva čim bralec ugotovi, s kakšnim tipom junakov/junakinj ima opraviti. Pogosta je izmenjava kratkih opisov, ki delujejo kot slike in dolgih dialogov, ki so navidezno podobni vsakodnevemu pogovoru, vendar je njihova prava funkcija predvsem nadaljevanje pripovedi. Bralec neprestano sprejema navodila za svoje predstave - nič ni prepuščeno domišljiji, in zato je lahko ves čas nedejavno prepuščen vodenju besedila. Trivialna zgodba nikoli ne vzbuja vtisa o nepredvidljivosti usode ali nemoči ljudi, marveč le preračunane kratkotrajne napetosti, ki spodbujajo k nadaljevanju branja. Ves čas branja se bralec zaveda, da ga, kljub trenutnim zapletom, čaka srečen konec. (Grosman, 1994: 17; Blažič, 1994: 94)

Saksida (1994: 214) kot pomembno značilnost trivialne literature dodaja klišeiziranost zunanje podobe knjig, kar je zlasti pomembno pri knjižnih zbirkah. Platnice z ilustracijo, ki se navezuje na pomembnejši dogodek v knjigi, isti tip črk (imena avtorja, naslova, zbirke) vseh delov zbirke in napoved zgodbe na hrbtni platnici so značilnosti, ki so tržno zelo pomembne, saj naredijo zbirko razpoznavno že na prvi pogled.

5.3. Metodologija

Pri analizi bomo najprej pozorni na zunanost knjig - zlasti knjižnih zbirk (*Kafe klub*, *Dnevnik Resnična mladost* in *Punce v stiski*) ter spol in starost avtorjev. Med petimi izbranimi avtorji je en avtor, tri avtorice, zbirka *Dnevnik: Resnična mladost* pa je skupinski izdelek ameriških srednješolcev in srednješolk. Poleg obeh spolov sta tako zastopani tudi obe starostni skupini: odrasli in najstniški pisatelji/ce. Analiza bo z iskanjem odgovorov na naslednja vprašanja poskušala odkriti razlike v tematiki in stilu pisanja vsakega od njih:

- ali avtor piše zgodbo prvo ali tretje osebno in katere like primarno ustvarja-svojega ali nasprotnega spola?
- ali avtorji pri pisanju uporabljajo bolj racionalen slog, avtorice bolj čustvenega?
- kakšen odnos vzpostavijo do likov svojega spola in kakšen do likov nasprotnega?
- kako vpeljejo lik v zgodbo- opis osebe ob vstopu v dogajanje?

Najpomembnejši aspekt analize so reprezentacije dekliških likov. Smernice za njihovo raziskovanje so:

- stereotipnost ženskega obnašanja likov (obremenjenost z izgledom, samopodoba, samonadzorovanje, skrb za druge, gospodinjenje, notranji konflikti)?
- nestereotipno žensko obnašanje: agresivnost, racionalnost, borbenost: kako se na tovrstne značajske poteze junakinje odziva okolica in kako jih doživlja sama?
- ali je glavna lokacija za dekliške like zaprt prostor: hiša/stanovanje/soba, za fantovske pa odprt: dvorišče/ulica/igrišče?
- katere aktivnosti prinašajo popularnost med stranskimi liki (sošolci/prijatelji) dekliškim likom in katere fantovskim?
- kakšna so prijateljstva med dekliškimi liki in kakšna med fantovskimi?
- ali so možna prijateljstva dekliško-fantovskih likov, brez vpletanja spolnih razlik?
- kakšen pogled imajo glavni liki na like, v katere so zaljubljeni? Kako se obnašajo fantje, kako deklice? Kaj pričakujejo eni od drugih in od razmerja?

- od stranskih likov so zlasti pomembni starši in njun odnos do dekliških likov (jih podpirajo, kritizirajo, so permisivni, avtoritativni, odkriti?) V kolikšni meri mati prenaša gospodinjske obveznosti in skrb za družino na dekliške like?

S pomočjo »branja proti toku« bomo poskušali razslojiti ideologijo ženskosti tako, da bomo najprej izluščili eksplicitne vrednote, ki jih avtorji posredujejo bralcem, potem pa bomo iskali tista načela, ki so jih v besedilo vgradili nehote in ki so pogosto v nasprotju s hote posredovanimi sporočili.

6. PREDSTAVITEV LITERATURE

Za analizo smo izbrali pet del trivialne mladinske literature, ki so v letu 2002 bile najpogosteje izposojane leposlovne knjige v Knjižnici Otona Župančiča, enota Pionirska knjižnica in v Knjižnici Prežihov Voranc, enota Vič:

- Skupina najstnikov: Dnevnik-Resnična mladost
- Wilson, J.: Punce v stiski
- Omahen, N.: Dež
- Gluvić, G.: Fantje, žoga, punce
- Bryant, A.: Kafe Klub

Dnevnik Resnična mladost je v letu 2002 v obeh knjižnicah največkrat izposojeno gradivo. Po klasifikaciji Pionirske knjižnice se uvršča v M/IV stopnjo, torej branje, namenjeno 7. in 8. razredu osnovne šole. Zbirka prinaša prevode dnevnških zapisov skupine ameriških najstnikov in najstnic, ki pa se po čustvovanju, interesih, željah in problemih ne razlikujejo kaj dosti od slovenskih. To, in pa dejstvo, da je dnevnik ena najbolj priljubljenih literarnih zvrsti mladinske književnosti, sta vzroka za izjemno priljubljenost tega branja.

Punce v stiski angleške pisateljica Jacqueline Wilson je namenjena bralcem oz. bralkam v petem in šestem razredu osnovne šole (P/III stopnja). Knjiga je del trilogije (*Zaljubljene punce*, *Punce v stiski* in *Punce ga lomijo*), ki opisuje vsakdanje življenje in težave treh osnovnošolskih prijateljic. *Punce v stiski* pripoveduje zgodbo o dekliški obsesiji z izgledom, kateri junakinje podležejo zaradi najstniške revije, ki razpiše natečaj za fotomodel. Po žanru se delo uvršča med tabu teme (problemi z zunanjim videzom, telesno težo, bulimijo), ki pa jih avtorica poskuša obravnavati iz lahkotnejšega in humornega zornega kota.

Omahen Nejka je poleg skupine najstnikov, ki so napisali *Dnevnik: Resnična mladost* edina avtorica, ki tudi po starosti spada v kategorijo najstnikov. Dijakinja bežigradske gimnazije je že od izdaje svojega prvenca *Silvija* med mladimi bralci izjemno priljubljena; v akciji »Moja najljubša knjiga«, ki jo organizira Pionirska knjižnica, je l. 1999 s *Silvijo* zmagala, prav tako sta l. 2001 visoko kotirali tudi obe drugi knjigi,

Življenje kot v filmu in *Dež*. *Dež* se uvršča v mladinsko branje na koncu osnovne šole, žanrsko spada v tabu teme, govori pa o treh prijateljicah, ki so si zelo različne in prihajajo iz različnih družin. Prijateljstvo dveh je ob izgubi tretje postavljeno pred preizkušnjo, skozi katero se dekleti mukoma prebijeta. Avtorica v delu prepleta problem rasne nestrpnosti in medsebojne odnose.

Fantje, žoga, punce je preprosta zgodba o učencih osmega razreda, ki jim poleg košarke postajajo pomembne tudi prve ljubezni. Gre za lahkotno branje za peti in šesti razred osnovne šole, ki v središče dogajanja ne postavi deklet ampak fante in tako omogoči opazovanje deklet iz fantovske perspektive.

Med popularne knjižne zbirke se uvršča tudi *Kafe Klub* pisateljice Ann Bryant. Serija obsega 16 knjig, v katerih nastopa šest najstniških prijateljic, katerih življenje je razpeto med šolo in kafe klubom, v katerem delajo v prostem času. Predstavljene so njihove težave in dogodivščine, pri katerih si stojijo ob strani, včasih pa se med seboj tudi sporečejo. Serija je bralno in literarno nezahtevna, zato smo se odločili, da v analizi zajamemo šest knjig, da bi tako dobili boljši vpogled v obravnavano tematiko.

6.1. Dnevniki: resnična mladost

Založniki so, podobno kot ostali tržniki, ugotovili, da so najstniki pomembna tržna niša. Za uspešno obvladovanje te niše pa je potrebno razumevanje in poznavanje najstniškega sveta: preživljanje prostega časa, priljubljene TV oddaje, popularni filmi, revije, Internetne strani. Založniška hiša Scholastic se je odločila, da bo v povezavi z najstniško revijo *Teen* izdala serijo dnevniških zapisov (*Real Teens: Diary of a Junior Year*), v katerih skupina ameriških šestnajstletnikov odkrito piše o svojem življenju. *Dnevniki* temeljijo na resničnih dejstvih, imena, kraji in druge podrobnosti pa so zaradi zaščite najstnikov spremenjeni. Po izboru bralcev Pionirske knjižnice so *Dnevniki* najpogosteje izposojano knjižno gradivo, kar potrjuje dejstvo, da je ta literarna zvrst pri mladih bralcih zelo priljubljena. V slovenskem prevodu je izšlo šest knjig, katere so si po zunanosti enake: naslovnice se med seboj ločijo le po barvi črk besede »dnevniki« in po manjši fotografiji, na zadnji platnici pa so predstavljeni krajši odlomki iz dnevnikov.

V knjigah se prepletajo dnevniki osmih šestnajstletnikov, štirih deklet in štirih fantov, ki obiskujejo predzadnji letnik ameriške srednje šole. Dnevniške zapise prekinjajo komentarji piscev o posameznih temah, npr.: *Naša šola*, *Moja najljubša sobota*, *Kaj pa seks?*, ipd. Kljub temu, da gre za življenje ameriške mladine, ki odseva drugačno odraščanje od slovenske (npr. drugačen šolski sistem, posebna zabava ob 16. rojstnem dnevu-*Sweet 16*, vozniški izpit, ki ga dobijo takoj po sedemnajstem rojstnem dnevu, problemi s policijskim nadzorom na najstniških zabavah, sobotna križarjenja z avtom po mestnih ulicah...), je v zapiskih dovolj razmišljanj, pa tudi omemb TV oddaj, filmov in glasbe, s katerimi se lahko poistoveti oz. ki so poznani slovenskim bralcem.

V naši analizi se bomo osredotočili le na dnevnike vseh štirih deklet: Marybeth, Emme, Terese in Katie, vendar velja omeniti, da je v zapisih ljubezenska zveza glavna preokupacija tako deklet kot fantov. Oboji namreč iščejo idealnega partnerja in si želijo romantično zvezo, le da fantje to bolj povezujejo s spolnostjo kot dekleta. Podobno so tudi oboji pod stresom zaradi šole in maturitetnih izpitov in enako so negotovi glede nadaljevanja šolanja in bodočnosti nasploh. Zanimivo je tudi, da v tej skupinici ne prevladujejo istospolna prijateljstva, ampak so si dekleta in fantje enako blizu in si zaupajo svoje skrivnosti in težave ne glede na spol prijatelja.

Kot že rečeno, je najpogostejša tema v zapiskih vseh štirih deklet ljubezenska zveza: Marybeth pogosto menjava fante, Emma se zaljubi v enega in v njenih dnevnikih spremljamo razvoj te zveze, Teresa je sicer samska, a nenehno na preži za »gospodom Pravim«, medtem ko je Katie že od začetka pisanja v zvezi z Bradom. Svoje zaljubljenosti dekleta na začetku pogosto skrivajo in raje čakajo, da fantje naredijo prvi korak. Vse štiri so pod močnim vplivom ideologije romantične ljubezni, ki jo konzumirajo preko množičnih medijev: »In če mi ne uspe najti nikogar v resničnem življenju, se lahko še vedno zatečem k filmom! Le kako naj ne bom zatrapana v Leonarda DiCapria, ko pa je takooo srčkan?« (Teresa, 2001b: 80); »Veliko mi pomeni, če me ljubljene razvaja in crklja. To, kako čutim takrat, še najbolj opisuje pesmica, ki jo izvaja skupina Goo Goo Dolls...« (Marybeth, 2000d: 142); »Valentinovo je zagotovo najbolj romantičen dan!(...) In zdaj je tu Brad!!!Vem, da mi bo poklonil rdeče vrtnice, kar je zelo pristrčno in ljubeče...« (Teresa, 2000d: 144); »Prepričana sem, da imava s Cliffom zelo romantično razmerje, še posebej, kadar se spomnim na srčkaste spodnjice, ki sem mu jih poklonila, ali ko mi je pošiljal sporočila LJUBIM TE. Romantika je, kadar si prepričan, da so tvoja dejanja ali besede iskrena.« (Emma, 2000d: 145). Dekleta od fantov pričakujejo razumevanje, odprtost,

pripravljenost na pogovor in pozornost. Razen Marybeth se v spolne odnose še ne spuščajo; vse so prepričane, da je za spolnost potrebna prava zaljubljenost. Zavedajo se, da si fantje spolnosti želijo, vendar niso pripravljene popustiti na njihovo prigovarjanje, prav tako pa se zavedajo tveganja nosečnosti in okužbe s spolnimi boleznimi.

Fantje so prinesli razdor med deklinška prijateljstva: dekleta večino prostega časa preživijo s svojimi fanti in se raje odločajo za zmenke z njimi kot za izhode s prijateljicami. Poleg tega iz strahu, da ne bi izgubile fante, druga drugo (in ostala dekleta) začnejo obravnavati kot tekmice, kar še dodatno krha prijateljske vezi. Vse štiri se zavedajo, da predpubertetniška deklinška prijateljstva umirajo in zato vso pozornost, zaupanje in prijateljstvo ponudijo fantu ali trenutni simpatiji. Medsebojno se družijo le še zato, da hodijo na zabave (ker je tam največ fantov in zaradi pijače najbolj sproščeno vzdušje). Do pijače imajo različen odnos - Katie, najbolj ambiciozna med njimi ne pije, ker smatra, da ji bo to pokvarilo ugled. Ostale tri se občasno napijejo; Emma s strahom, da jo ne zalotijo starši in ji ne prepovejo izhode, Marybeth in Teresa pa brez zadržkov: »*Metal, pir in fantje-to je zame.*« (Marybeth, 2001a: 25); »*Če pijem se bolj zabavam. Vem, da tega ne bi smela reči, ker bi se morala znati zabavati tudi brez alkohola, a se vseeno bolje počutim, ko popijem nekaj vina ali piva.*« (Teresa, 2001a: 26). Kadar niso na zabavah, dekleta preživljajo prosti čas z gledanjem TV oddaj ali nakupovanjem. Naspluh je konzumerizem pomemben del njihovega življenja – vse natančno popisujejo darila, ki jo jih dobile ali darovale za vse mogoče priložnosti.

Dekleta posvečajo veliko pozornosti izgledu, čeprav tega v dnevnikih ne omenjajo pogosto. Vse štiri občasno hujšajo in se kritično opazujejo: »*Pri svojem videzu se dobro zavedam tudi problematičnih območij. Na primer, stegna imam obložena z maščobo, ki jo prej nikoli ni bilo. To bi rada odpravila. Poleg tega je tudi moja rit precej zrasla in tudi to sovražim. Teh stvari se vedno zavedam, preprosto mi narekujejo, kako naj vidim samo sebe.*« (Teresa, 2001a: 150); »*Vem, da imam kar se tiče šole in ocen, vse pod kontrolo. Glede svojega telesa pa včasih nimam takega občutka. Saj se spravim v dvojko pri kavbojkah, a do prave telesne oblike mi še precej manjka. Še veliko dela me čaka, predno mi to uspe.*« (Katie, 2001a: 149); »*Včasih se mi zdi, da sem še posebj debela*« (Marybeth, 2000a: 6). Zanimivo je, da ob takšnem odnosu do telesa dekleta v zapisih nikoli posebj ne omenjajo diet, problemov z nakupom oblačil ali zavistnih primerjav z drugimi dekleti. Razen teh parih opazk, telo kot da ne obstaja. Vendar je ta vtis napačen, saj v opisu »*moj vsakdanjik*« dve od štirih deklet napišeta svoj urnik: Teresa: 7.00-7.45: Zajtrk. Ličenje.

Friziranje. Oblačenje; Emma: »vstanem ob sedmih, se stuširam, oblečem, pojem zajtrk, umijem zobe, posušim lase, se naličim in izbiram nakit...« (2000d: 22), medtem ko nam Katie zaupa, »da je včasih veliko prejkala in si je morala brisati okoli oči razmazano maskaro« (2000a: 171), pa tudi solarij in beljenje zob in las so del njenega urnika. Možna razlaga za to, da se dekleta ukvarjajo s svojim videzom a to v zapiskih le redko omenjajo je v tem, da so ponotranjile discipliniranje telesa do te mere, da je postalo že avtomatizem.

Šola je poleg fantov in zabav najpomembnejša tema zapiskov. Med dekleti je zelo ambiciozna Katie izjema, ostale tri pa šolo dojemajo kot nujno zlo: Teresa ima sicer zelo rada angleščino (tudi sama piše pesmi) in se vidi predvsem v športu, medtem ko se Emma in Marybeth v šoli pretežno dolgočasita in si pogosto med urami izmenjujeta pisemca. Ko razmišljajo o prihodnosti po srednji šoli, Katie pravi: »Odločiti se moram, ali bi vzdržala na zelo priznanem faksu, na katerem so sami najuspešnejši dijaki iz svojih razredov. Tam ne bi mogla tako izstopati iz množice. Odločena sem, da bom uspešna, pa naj bom kjerkoli« (2001b: 211); medtem ko Teresa in Emma v svoje plane vpletata fante: »Po norem četrtem letniku bom šla na kakšno boljšo univerzo (...) seveda pa bom še vedno pisala pesmi. In še vedno bom pazila otroke, pa tudi hokej na travi hočem igrati še naprej. Seveda bi bilo bombastično, če bi našla kakšnega prijetnega, seksi tipa, ki bi me osrečil s svojo ljubeznijo« (Teresa, 2001b: 210); Emma (2001b: 210): »Hočem dobro končati četrto letnik in ostati s svojim fantom Cliffom. Potem bom srečna«, medtem ko je Marybeth glede prihodnosti brez načrtov: »Niti sanja se mi ne, kaj hočem. Le to, da bi rada uspela v tem svetu. Vsi pravijo, da je to vedno težje, a meni bo uspelo.« (2001b: 211).

Od štirih deklet je drugačna samo Katie: bolesno ambiciozna hoče biti najboljša v vsem: ocenah, športu, glasbi, gledališču, dobredelnih dejavnostih...njen urnik je prenatrpan, kljub utrujenosti se nikoli ne ustavi v dirki za še enim uspehom. Vedno malo odmaknjena od drugih stalno analizira, išče priložnosti in ocenjuje ljudi. V družbo se stežka vklopi, saj jo skrbi za ugled, zato nikoli ne pije in ne flirta s fanti. V vsej svoji gonji za uspehom pa je zelo ranljiva-skozi zapise nenehno premleva propadlo zvezo z Robertom, fantom ki je bil tako ambiciozen kot ona, in ki je v njej kmalu videl tekmico ter jo začel omejevati. Prizadetosti in strahu nikoli ne kaže pred drugimi, njena kopalnica je njeno zatočišče: »Samo tu lahko jokam, saj se to pač ne sklada z mojo podobo, zato se takrat zaklenem v kopalnico, da me nihče ne vidi.« (2000a: 170). Katie nenehno pri drugih išče potrditev svojih sposobnosti; fanta Brada najbolj ceni zato, ker jo v vsem podpira in razume. Ne sanjari, ne obremenjuje se s tem, kaj misli in čuti Brad ali kdorkoli drug;

zadovoljna je z »instant« darili in izjavami ljubezni. Čeprav je članica mnogih dobrodelnih društev in trdi, da ji družina in fant pomenijo vse, daje vtis da ji je končni cilj ljudi in dogodke spreminjati v stopničke svojega uspeha. Ostale tri - Marybeth, Emma in Teresa so si precej podobne: malo ambiciozne, svojih prihodnosti nimajo jasno načrtanih in zato živijo za »zdaj«: šola je pač nujno zlo v katerega kolesju so se znašle, večino časa, energije in razmišljanj pa usmerjajo v odnose z drugimi. Ti »drugi« najprej podrazumevajo fante, od katerih vsak, raze Emminega Cliffa, preide transformacijo *romantični junak-nerazumljiv čudak-kreten*. Vse tri (pravzaprav v tem primeru kar vse štiri!) imajo glede zvez enaka merila, vsiljena s strani holivudskih filmov in najstniških nadaljevank; nobena se ne odloči v zvezi iskati kaj drugačnega ali nekonvencionalnega. Marybeth sicer že ima spolne odnose, a ni videti, da bi ji kaj pomenili; ostali dve se držita preizkušene filmske formule poljubov, držanja za roke in sanjarjenj. Tudi starši (zlasti mame), s katerimi se vse dobro razumejo (razen redkih nesoglasij zaradi šolskega neuspeha in/ali pijače), odobravajo njihov pogled na življenje.

Bolj kritični bralci bodo zlahka prodrli pod zloščeno ameriško površje teh zapiskov in ugotovili, da vozniško dovoljenje in novi avtomobili pri sedemnajstih, sobotne žurke in pijača, številne potrošne dobrine ob vsaki priložnosti, ameriške sanje o uspešnosti, iluzije romantičnih zvez in trajnega prijateljstva, intelektualni potencial, nenehno omejevan z buljenjem v TV ali Internet, deketa puščajo nezadovoljna, prazna in negotova. In v tem je vrednost teh dnevnikov.

6.2. Punce v stiski

Punce v stiski je druga od treh knjig angleške pisateljice Jacqueline Wilson, v kateri nastopajo tri trinajstletne prijateljice: Nadine, Magda in Ellie. Da gre za zbirko zgodb z istimi liki, namigujejo že naslovi posameznih knjig: *Poredne punce*, *Zaljubljene punce* in *Punce v stiski*. Na naslovnici je poleg imena avtorice in naslova knjige ilustracija kosa pizze, na zadnji platnici pa kratka napoved dogajanja: Ellie si želi biti tako suha kot njeni prijateljici Magda in Nadine in z napačnim pristopom k hujšanju zbolijo za bulimijo. Žal se je avtorju/ici tega napovednika na koncu zapisal tudi stavek: »*Pamet v roke, učite se na tujih napakah!*«, ki ni odbijajoč samo zaradi pokroviteljskega tona,

ampak tudi zato, ker odpira vprašanje, s kakšnim namenom je bila ta knjiga sploh napisana (in prevedena).

Wilsonova zgodbo pripoveduje prvoosebno, skozi perspektivo Ellie, ene od treh prijateljic. Ellie, Magda in Nadine se odpravijo v veleblagovnico po božičnih nakupih. Tam naletijo na izbor za obraz naslovnice najstniške revije *Spicy*. Magda in Nadine se izbora navdušeno udeležita, Ellie pa sodelovanje odkloni in ob tem sliši komentar ene od deklet o tem, kako debela da je. Ellie ta komentar zelo prizadane, odloči se za dieto, postati želi tako suha kot sta Nadine in Magda. Nadine pride v ožji izbor in ker Magda nima časa, saj je na novo zaljubljena v nogometaša Micka, jo na veliki finale v London spremlja Ellie. Vendar Nadine na finalnem izboru ne zmaga, Ellie pa se ob vseh tistih suhljatih lepotičkah počuti še slabše in še bolj debelo. Njena dieta preide v stradanje, saj je odkrila, da je lažje nič jesti, kot pa malo. Malo pozneje Ellie pokliče obupana Magda-izkazalo se je, da jo je Mick na »sanjskem zmenku« poskušal posiliti in da jo zdaj povsod obrekuje. Začele so se božične počitnice in Ellie odide z mačeho Anne, polbratcem in očetom v kočo na podeželju, kjer preživljajo Božič. Tam pred starši ne more več skrivati stradanja in Anne odkrije tudi to, da Ellie bruha, če se obroku le ne more izogniti. Poskus pogovora se sprevrže v družinski prepir, oče grozi z zdravniki, Anne joka, Ellie pa še naprej trmasto strada. Ko pa se po počitnicah vrne v šolo izve, da je Zoe s katero sta skupaj hodili na plavanje in k likovnemu krožku, v bolnici zaradi anoreksije. Ellie jo gre obiskat in pogled na shujšano Zoe jo strezni, da spremeni odnos do hrane in same sebe.

V zgodbi se torej vsaka od deklet ukvarja s svojo stisko: Ellie z debelostjo, Nadine z razočaranjem nad neuspehim poskusom manekenstva in Magda s fantovskim nerazumevanjem, ki njeno željo po ugajanju interpretirajo kot spolno razpoložljivost.

Pri Ellie stavek: »Menda ne misli, da lahko postane fotomodel? Veliko predebela je!«, za katerega niti ne vemo, kdo točno ga je na tistem prvem tekmovanju v veleblagovnici izrekel, v hipu spremeni njeno videnje same sebe. Ellie ne pove prijateljicama kako zelo prizadeta je in brez razlage odide iz nakupovalnega središča. Doma se najprej zjoka, potem pa si samo sebe temeljito ogleda v ogledalu: »Zdi se mi, kot bi prvič videla svoje telo. Gledam svoj okrogli obraz z napihnjnimi, dojenčkastimi lici in podbratkom, gledam svoje balonaste prsi, obloženi pas, mehki, razvlečeni trebuh. Obrnem se in si ogledam svojo velikansko mlahavo rit, gledam svoja mogočna bedra, tolste roke in zalite komolce, svoja obla kolena in debele gležnje, svoja nabrekla, široka stopala.« (2001: 26) Ellie se odloči shujšati (iz zgodbe pozneje izvemo, da to ne bo

prvič). Cel dan se upira želji po hrani, ponoči pa jo lakota premaga in izprazni hladilnik. Potem prvič bruha. Ellieno življenje se začne vrteti okoli hrane: izogiba se vsemu, kar ima rada, z mačeho Anne, ki je tudi na dieti, jesta samo neokusno zelenjavo. Ellie je nenehno utrujena, lačna, nervozna. Začenjajo se prepiri z okolico: spre se z očetom, ki ne razume njene želje po suhosti, sprička se s prijateljicama, ker v vsaki njuni besedi sliši porog in zbadanje. Nenehno šteje kalorije in ko ugotovi, da je lažje nič ne jesti, kot pa malo, začne stradati. Ko jo Anne za božične praznike zaloti, da bruha po vsiljenem kosilu, se poskuša pogovoriti z njo in z očetom, vendar se vname le prepir, ki se vleče čez cele praznike: *»Izoblikuje se ustaljen vzorec. Ne jem. Anne joka. Očka vpije. Grem v svojo sobo in rišem. Ne jem. Anne joka. Očka vpije. Grem v svojo sobo in rišem...«* (2001: 190) Ko se po praznikih vrne v šolo, vsi opazijo kako je shujšala. Sprašujejo jo, če je bolna in če se želi izstradati, vendar Ellie ne sliši neodobravanja in zaskrbljenosti v teh opazkah - po glavi ji gre samo to, da so tudi drugi opazili, da je shujšala. Potem pa ji učiteljica pove, da je Zoe v bolnici, saj bi ji zaradi anoreksije skoraj odpovedalo srce. Ellie se odloči, da jo bo šla obiskat in v bolnici se sooči z vso grozo te bolezni. V Ellie se nekaj premakne: *»Jaz si lahko pomagam. Ne morem pomagati Zoe, pač pa lahko pomagam sebi, da ne bom postala kot ona. Še zmeraj se počutim debelo, čeprav sem shujšala. Še vedno si zelo želim biti suha. Pač pa si ne želim biti bolna. Nočem stradati.«* (2001: 233) in se zave, da je debelost v njeni glavi: *»Še zmeraj se počutim nemarno debelo, čeprav sem bolj suha kot kdaj prej.(...)Pomislil na ubogo Zoe in njeno utvaro, da je debela, čeprav je živ okostnjak. "Nisem debela", zašepetam. "Mislim, da sem, ampak v resnici nisem. In tudi če bi bila, za to ni vredno umreti.«* (2001: 237) Na koncu zgodbe Ellie svojo energijo usmeri v plavanje, premagovanje strahu pred tem, da bi jo drugi zasmehovali zaradi izgleda, in v risanje. Počuti se močno in ko novi učitelj risanja, kateremu želijo vsa dekleta ugajati, pohvali njen avtoportret, težave s hrano izginejo.

Tudi Nadine in Magda imata vsaka svojo težavo: ko Nadine pride v ožji izbor za obraz z naslovnice dekliške revije *Spicy*, se zdi, da se ji odpira pot manekenke. Nadine je očarana nad bliščem manekenskega sveta in mu zelo želi pripadati. Zato za veliko tekmovanje v Londonu spremeni svoj darkerski videz v ljubko dekliškega, s čemer postane podobna vsem ostalim dekletom na tekmovanju in ne zmaga. Vendar ji fotograf revije *Spicy* ponudi še eno priložnost - prišla naj bi k njemu v studio, kjer ji bo za polovično ceno naredil mapo, kot jo imajo fotomodeli. Vendar tudi na tem slikanju Nadine ne uspe - po fotografovem mnenju je tokrat preveč poudarila svoj darkerski videz

in pred fotoaparatom ni sproščena. Namesto Nadine iz fotografovega studia vsa srečna odide Nadineina mala sestra Natascha (ki je skupaj z mamo spremljala Nadine na slikanje). Za razliko od Nadine je Natascha pred fotoaparatom bila čisto sproščena in naravna in je tako očarala fotografa, da se je odločil posredovati Nataschine slike agenciji za otroške fotomodele.

Od vseh treh prijateljic se Magda največ ukvarja s tem, da bi bila pri fantih opažena in jim ugajala. Nenehno se zaljublja, kjerkoli se pojavi z videzom privablja komentarje in poglede. Zaljubi se tudi v nogometaša Micka, vendar doživi slabo izkušnjo-Mick jo nagovarja k spolnemu odnosu in ker se upre, jo skoraj posili. Po tem dogodku jo Mick in njegova družba zasmehujejo in zmerjajo kjerkoli jo srečajo. Magda je obupana: *»Kakorkoli že, začela sem tuhtati, zakaj imajo fantje napačno predstavo o meni.(...) Zaradi mojih svetlih las, šminke in vpadljivih oblačil. Pa sem si rekla, v redu, ne bom več blondinka. Z ostankom božičnega denarja sem šla k frizerju in povedala, da bi se rada ostrigla na kratko in pobarvala nazaj v svojo naravno barvo«* (2001: 201) Vendar do konca božičnih praznikov Magda še enkrat spremeni barvo las, pričesko in mnenje o sebi: *»Ni stara, brhka blondinka. Ni nova, zamorjena miška.(...) Ostrižena je krajše kot prej, napol škratovsko napol pankovsko; različno dolgi rdeči prameni so kot ognjena peresa. "Moja nova frizura mi ni bila všeč, pa sem se odločila za še novejšo", reče. "Popolnoma prav si imela Ellie. Naj bi se vsa brezbarvna plazila okrog vogalov zaradi tistih bednikov? Sklenila sem, da bom spet jaz."«* (2001: 213)

Wilsonova primarno ustvarja like ženskega spola (Elliena mačeha Anne, učiteljice, anoreksična Zoe, Nadineina sestra Natacha, cel kup deklet na izboru za obraz naslovnice *Spicy*...), ki se vse, brez izjeme, primarno ukvarjajo z izgledom - svojim in/ali drugih deklet. Moški liki: Ellien oče, polbrat, učitelj risanja, Mick in njegova družba, fotograf revije *Spicy*, pa so postavljeni ne le v vlogo rabsodnikov dekliškega izgleda, ampak tudi v avtoritativni položaj, s katerega presojuje obnašanje in mišljenja deklet: medtem ko ob Ellienem zavračanju hrane mačeha Anne samo joka, jo oče sili s hrano, pošilja v njeno sobo in grozi z zdravnikom, prav tako Zoein oče vsiljuje hrano Zoe; nadalje Nadine popolnoma zaupa fotografovemu mnenju o tem, kakšen izgled je v manekenskem svetu trenutno »in«; fotograf namesto Nadine v svet manekenstva lansira malo Natascho (in njuna mama je nad tem navdušena!); na koncu zgodbe pa je učitelj risanja tisti, ki Ellie, Nadine in Magdo »razsvetli«, da *»imajo tako oprane možgane, da nekritično sprejemajo splošno veljavne norme za videz ženske«* (2001: 221). Ko nekje na polovici

zgodbe podobno poskusi njihova razredničarka - namreč, navdušiti Ellie za poklic kirurginje ali znanstvenice, ne pa manekenke, naleti na veliko bolj medel odziv. Če preberemo skopa opisa obeh, razredničarke in učitelja risanja, kmalu postane jasno zakaj Ellie pripisuje tako težo besedam učitelja, ne pa razredničarke - o razredničarki Ellie pravi: »ni nevarnosti, da bi bila lahko manekenka. Gospa je debela. No ni zares debela, ampak čokata in mišičasta.« (2001: 68), medtem ko je učitelj risanja: »čedni tipček (...) mlad, zagotovo jih še nima trideset. Ima zmršene medenoplave lase, oblečen pa je v črno (...) čudovit (...) ima krasen smisel za humor« (2001: 215) in vsa dekleta mu želijo ugajati.

Ob izkušnjah Ellie, Nadine in Magde se ne moremo otresti občutka, da je zgodba pisana z močnim vzgojnim nabojem: Elliena bulimija in Zoeina anoreksija sta popisani vse preveč učbeniško, Magdina izkušnja z Mickeom se bere kot svarilo »dekleta, pazite na izgled in obnašanje« in Nadinein vstop v svet manekenstva je preveč prepleten s sumnjičenji o slabih namenih fotografa in nelagodjem ostalih deklet na izboru, da bi zvenel avtentično.

Zato je edino sporočilo knjige kot bi bilo vzeto iz *Cosmo*-filozofije: spremenjen izgled (Nadinein tatoo, Magdini rdeči prameni in Elliena shujšana postava na koncu zgodbe) vam bo podaril spremenjeno osebnost, ki bo kos vsem težavam. Tako ostaja videz in ne osebnost najpomembnejša dekliška preokupacija te zgodbe.

6.3. Dež

Roman Dež je v tretjem letniku gimnazije napisala slovenska pisateljica Nejka Omahen. Mladi slovenski bralci so jo zelo dobro sprejeli - že njen prvi roman *Silvija* je leta 2000 bil izbran za *Najljubšo knjigo leta 2000* bralcev Pionirske knjižnice, roman *Dež* pa je na seznamu najbolje izposojanih knjig v Pionirski knjižnici za leto 2002 pristal na četrtem mestu. Na naslovnici knjige je ilustracija, ki prikazuje zaključni dogodek v knjigi: Flora in Lejla pod hrastom zakopavata skrinjico skrivnosti, nad njima lebdi podoba mrtve prijateljice Anabele. Oblikovno je naslovnica enaka naslovnici prvega Nejkinega romana *Silvija*, kar že na prvi pogled omogoči prepoznavnost avtorice. Na zadnji platnici je kratek odlomek iz zgodbe, ki nakaže zaplet.

Zgodba govori o treh osnovnošolskih prijateljicah: Flori, Lejli in Anabeli. Lejla in Anabela sta najboljši prijateljici že od začetka osnovne šole, medtem ko se je Flora šele priselila v njihovo sosesčino. Flora je mulatka in Lejla jo zaradi rasističnih predsodkov sprva močno zavrača, medtem ko sta si z Anabelo takoj všeč. Zaradi Anabele je tudi Lejla prisiljena sprejemati Floro in skozi druženje z njo hitro ugotovi, da barva kože ni pomembna. Nekega jutra na poti v šolo Anabela umre v prometni nesreči in Lejla in Flora ostaneta sami. Lejla se počuti krivo za Anabelino smrt (dan predno Anabela umre sta se prijateljici zelo sprli) in se zapre vase. Odklanja Floro in njeno prijateljstvo, popusti v šoli in se zapre pred starši; zdi se, kot da nihče ne more prebiti njenega oklepa. Flora nad Lejlo že obupa, vendar na prigovarjanje brata Kita, ki je v Lejlo zaljubljen in ki edini opazi, kako nesrečna in sama je Lejla, poskusi še enkrat govoriti z njo o Anabelini smrti. Lejla se končno zaupa Flori in njuno prijateljstvo se obnovi in postane še močnejše.

Avtorica piše zgodbo prvoosebno, iz zornega kota Lejle in Flore, kar ji omogoča ustvarjanje večplastnih karakterjev, vživljanje v doživljajski svet obeh junakinj in natančnejši vpogled v njuno razmerje. Dekleta se počasi distancirajo od drugih družinskih članov, navezujejo na fante in skozi preizkušnje poglobljajo medsebojno prijateljstvo.

Lejla se je že kot otrok obnašala dekleško nestereotipno: ni hodila v vrtec, ampak se je cele dneve igrala sama s starim orodjem in pokvarjenimi telefoni, ko je začela hoditi v šolo, je pri otrocih takoj začutila nekakšno strahospoštovanje: *»Uživala sem, ko sem videla, da se me vrstniki bojijo. Vsak si želi biti glavni frajer v razredu. Imela sem najbolj potolčena kolena, bila sem največja v razredu in daleč največ sem vedela o avtomobilih.«* (2001: 8). Dogajanje je postavljeno v čas, ko Lejla končuje osnovno šolo. Zdaj samo sebe že vidi drugače: *»Z leti sem se začela spreminjati. Avtomobili me niso več zanimali. Mami me je sem in tja prisilila, da sem oblekla krilo. Bilo mi je deset let, ko so fantje to prvič opazili. Ko je sošolec Rok, frajer našega razreda, razglasil, da imam od vseh desetletnic v mestu najlepše noge, so me punce še bolj zasovražile«* (2001: 12). Lejla se ne trudi pretirano za fantovsko občudovanje in ga jemlje kot samo po sebi umevno. V odnosih z ljudmi je površna, groba, neposredna in cinična; ko je prizadeta, se kljubovalno zapre vase. Ne ukvarja se s tem, kaj mislijo in čutijo drugi in jih pogosto ne razume; njeno največkrat omenjano čustvo je jeza, saj jo vsak dogodek ali beseda, ki ji nista po volji, spravita v bes. Lejla sovraži zlaganost in neiskrenost med ljudmi in se jima upira. Zaradi svojega obnašanja pogosto naleti na neodobravanje okolice, ki ji očita brezčutnost. Vendar Lejla ni brezčutna - svojo prijateljico Anabelo ima zelo rada, zaskrbljena je zanjo

in zaščitniška. Kljub temu se nekega dne spričkata in ko naslednji dan Anabela umre v prometni nesreči, si Lejla očita njeno smrt. Ti občutki krivde so tako močni, da se popolnoma zapre vase in dolgo zavrača pomoč. Ko jo končno sprejme, postane drug človek - jeza in bes izgineta, ostane pa občutek krivde do družine, katero je zelo skrbelo njeno obnašanje. Lejla se srečno zaljubi, postane pozorna na čustva in želje drugih, začne govoriti o sebi in svojih čustvih: *»Vsi so govorili, kako sem se spremenila, da sem postala povsem drug človek.(...) Nekako...odrasla sem. Hkrati pa sem se ves čas bala, da bom nekoč postala spet prava jaz in razočarala vse okoli sebe. (...) Šele zadnje čase sem se sprijaznila z mislijo, da nisem popolna. Vame se je vračala volja do življenja, postala sem živahnjša in jezik mi je lažje tekel. Dobivala sem svojo pravo podobo. Pa vendar nisem bila povsem takšna kot prej; naučila sem se brzdati in kdaj pa kdaj pomisliti tudi na druge«* (2001: 245). Upornica izgine, ostane konvencionalno dekle, ki sprejema ljudi in se trudi, da bi tudi oni sprejeli njo.

Lejlina prijateljica Flora je Lejlino nasprotje: čeprav jo Lejla zaradi svojih rasističnih predsodkov na začetku zavrača, si Flora želi njeno prijateljstvo. Flora namreč pozorno opazuje in razume Lejlo, prepričana je, da sta si zelo podobni in potrpežljivo prenaša izbruhe jeze in zavračanja. V svoji pripovedi se veliko ukvarja z Lejlo, nenehno analizira njeno obnašanje in besede. Flora je mulatka, ki je v okolju, kjer je živeli prej, doživljala neprijetnosti zaradi barve svoje kože. V novem okolju z rasističnimi predsodki (razen pri Lejli) nima težav, zato zlahka naveže pristne stike z ljudmi. Flora je odprta, prijazna in pozorna do drugih, ki ji v enaki meri vse to vračajo. Njena edina težava je Lejla: ko jo v začetku zavrača, Flora ob tem ni prizadeta, saj njenega zavračanja ne jemlje resno. Do Lejle je pokroviteljska in razumevajoča in čaka, da se bo umirila in jo sprejela za prijateljico, kar se tudi kmalu zgodi. Potem pa umre Anabela in Lejla se čisto zapre vase. Flora ne more več do nje, ne razume več njenega obnašanja, ne obvladuje situacije, zato jo Lejla zlahka prizadane s svojim cinizmom. Flora se odloči, da bo pretrgala njuno prijateljstvo, vendar na željo brata, ki je v Lejlo zaljubljen, še enkrat poskuša govoriti z njo. Tokrat uspešno, saj prebije prijateljčin oklep in stvari se začnejo urejati. Flora skozi celo zgodbo največ pozornosti posveča Lejli, veliko premišljuje o tem, kaj čuti in doživlja, trudi se, da bi jo razumela in ji pomagala. Stoji ji ob strani v vsaki situaciji, pogosto daje prednost prijateljčinim občutkom in potrebam pred svojimi. Nasprotno pa med Floro in Anabelo že od vsega začetka vlada simpatija in s prijateljstvom nimata

težav: Anabela pomaga Flori pridobiti Lejlino prijateljstvo, Flora pa jo občuduje zaradi njene modrosti.

V liku Anabele je pisateljica ustvarila »horizontalno junakinjo« 19. stoletja (O'Keffe 2000: 15) milo, tiho in razumevajočo deklco, ki vdano prenaša družinske težave (živi z duševno bolno mamo in vedno odsotnim očetom). *»Bila je precej majhna in suha. Nosila je belo oblekico. V obraz je bila bleda in imela je popolnoma ravne svetle lase, ki so se čudovito svetili. Njene velike modre oči so bile na široko odprte. Videti je bila zelo nežna in prestrašena.«* (2001: 25) *»Moja najboljša prijateljica je bila vsekakor nenavaden človek. Tega sem se zavedala od prvega dne najinega poznanstva. Vedno je bila resna in mirna. Poznala je odgovore na mnoga vprašanja in nikoli ni lagala.(...) Kadar je obstajala najmanjša verjetnost, da bo gospa Hadrijan (Anabelina bolna mama) »razburjena«, me je hudo skrbelo za malo, svetlolaso bitje, ki nikoli ni govorila o svojih težavah.«* (2001: 58) Anabela je v vsem drugačna od sodobnih deklet: oblači se v staromodne bele obleke, fantje in zabava jo ne zanimajo, njen svet sestavljajo dve prijateljici in bolna mama. Je vraževerna (prepričana je, da ne bo dočkala leto 2000) in res kmalu po novem letu umre v prometni nesreči. Je samozatajevalna - nihče je ne razume in razen Lejle nihče ne ve za njene družinske težave, ki jih vdano prenaša. Vedno je pripravljena priskočiti na pomoč; zaradi njene modrosti je ne občudujeta samo Lejla in Flora, ampak tudi odrasli. Anabela vso svojo energijo usmerja v to, da Flora in Lejla postaneta resnični prijateljici: Flori razlaga Lejline reakcije in brzda Lejline izbruhe jeze. Od prijateljic ne pričakuje ničesar; z njima ne govori o svojih težavah, Flori in Lejli ni potrebno ničesar storiti zanjo. Tako sta Flora in Lejla usmereni na njuno razmerje, Anabela pa je nesebično poleg, da ga usmerja k resničnemu prijateljstvu, ki ga dokončno izoblikuje in utrdi šele njena smrt.

Tri prijateljice prihajajo iz različnih družin: Lejla živi v veliki družini z mamo, očetom, dvema bratoma in sestrico, ter očetovima otrokoma iz prvega zakona. Oče ima trgovino z železnino in zdi se, da večino časa preživi kar tam, saj je v zgodbi redko omenjan, medtem ko je mama pisateljica, ki otrokom pušča veliko svobode in je stroga le takrat, kadar ji pisanje ne gre od rok. Florina mama je advokatinja, poročena s črncem, ki v zgodbi nima pomembnejše vloge. Flora ima tudi brata Kita, s katerim sta si zelo blizu in ki se zaljubi v Lejlo. Anabela živi v veliki hiši z duševno bolno mamo, oče pa je večinoma odsoten zaradi službenih poti. Prijateljice živijo v ženskem svetu, ki poleg Lejline in Florine mame vključuje se Lejlino starejšo polsestro, Lejlino prababico, učiteljico in šolsko psihologinjo. Dekleta se lahko k njim zatečejo kadarkoli po nasvet ali

tolažbo, med njimi vlada skrb in razumevanje. Očetje so večinoma odsotni, dekleta do njih nimajo nekega globjega odnosa niti ne vplivajo na njihova življenja. Prav tako ostali sošolci in sošolke nimajo vstopa v mali svet treh prijateljc; nobena med njimi se ne druži z nikomur drugim. Flora in na koncu zgodbe tudi Lejla sta zaljubljeni; oba fanta pa imata več stereotipno dekliških lastnosti kot fantovskih: do obeh deklet sta povsem razumevajoča, Lejlin fant se ne ozira na začetno Lejlino zavračanje in je, tako kot Flora, vedno pripravljen priskočiti Lejli na pomoč, prvi opazi, da je v težavah in ji poskuša pomagati. Florin fant podpira Floro v njenih prizadevanjih da si pridobi Lejlino prijateljstvo in ga ne moti, da ga Flora včasih zaradi tega odrine. Kadar ima Flora težave z Lejlo, ji poskuša pomagati in ji daje podporo. V tej zgodbi se fantje trudijo za dekleta in ne obratno in tako kot je Lejla v svojem neoziranju na čustva drugih in nekontroliranem besu nestereotipno dekliška, so fantje v svoji čustvenosti in razumevanju nestereotipno fantovski. Pisateljici gre zato očitati le, da je Lejlo na koncu zgodbe vkalupila v vzorce tradicionalnega ženskega obnašanja (nenehna skrb za počutje drugih, želja po ugajanju, okupiranost z videzom) in ji nato podelila status »odrasle«, vendar bi popolno izogibanje stereotipom za trinajstletno pisateljico bila le pretežka naloga.

6.4. Fantje, žoga, punce

Knjiga *Fantje, žoga, punce* je med izbranimi knjigami edina, ki jo je napisal pisatelj. Avtor na lahkoten in humoren način pripoveduje zgodbo o osmošolcih, ki so zaljubljeni v košarko, in jim je enako kot šola (če ne še bolj), pomembno tekmovanje v šolski košarkaški ligi. Na platnicah knjige je ilustracija, ki prikazuje fante na košarkaški tekmi, na zadnji platnici pa krajši odlomek iz zgodbe in komentar: *Ali zaljubljeni košarkarji res slabše mečejo na koš? Mogoče. A pol uspeha je odvisno tudi od dekliške ekipe, tako pri košarki kot v ljubezni.*

Avtor zgodbo pripoveduje tretjeosebno in primarno ustvarja like moškega spola. Glavni lik zgodbe, Miran, je učenec osmega razreda OŠ Brinje in povsem predan košarki. Kadar ni v šoli, je na košarkaškem igrišču, kjer skupaj s prijatelji vadi košarko. Neko popoldne, medtem ko čakata ostale, s prijateljem Stašom tekmujeta v metanju na koš. Kdor izgubi, skleneta, bo moral osvajati sošolko Tino, ki je v tem šolskem letu prišla v

njihov razred. Igro izgubi Miran in naslednji dan pred celim razredom Tini pove, da je zaljubljen vanjo, čeprav to ni res. Miranu je neprijetno, ker se je zlagal Tini, in se s prijateljem Perom, ki pa v Tino je zaljubljen, odločita, da ji povesta za potegavščino. Odideta k njej na dom, kjer ostrmita od začudenja: Tino, ki je vedno prezirala košarko, najdeta na domačem igrišču kjer natančno zadeva v koš. Tina jima razloži, da se je tako dobro naučila igrati košarko v enem tednu, da Miranu ne bi delala sramote. Ko to zgodbo naslednji dan razlagata na treningu jima ostali povedo, da si ju je Tina dobro privoščila, ker je zvedla za njuno stavo: košarko namreč igra že od malega in zadnji dve leti ni smela igrati zaradi hude poškodbe kolena. Zdaj pa je končno vse v redu in bo zaigrala v šolski ekipi. Miran se zaljubi v Anjo, dekle, ki je v njihovo košarkarsko ekipo prišlo iz Murske Sobotice. Zaljubljen je tudi tretji iz klape, Staš, v Miranovo sošolko Andrejo. Bliža se finale ŠKL, ki ga igrajo v Hali Tivoli. Tam fantje in dekleta napnejo vse sile in zmagajo; tekmo pa sta si na Anjino prigovarjanje ogledala tudi Miranova starša, ki se do tedaj nista kaj prida zanimala za sinovo košarko. Po koncu tekme pa celotna ekipa odide še v gledališče, kjer ima Miranova mama, ki je gledališka igralka, premiero. Tako se tudi Miran na Anjino prigovarjanje približa staršem.

Vsi trije dekliski liki so v zgodbi povsem obrobne pomena: o Tini avtor pravi, da je *»bistra in pridna učenka, ki pa se je s sošolci pogovarjala odrezavo in naravnost. Vsakemu je odbrusila, kar si je mislila o njemu, ne glede na to, ali je potem povestil nos. Ni poznala nobene taktike, ustreznega ravnanja, niti ni uporabljala zvijač, da bi kogarkoli pridobila na svojo stran.«* (2001: 13), medtem ko ostalih dveh deklet, Anje in Andreje, ne predstavi. V fantovskih očeh je Tina *»bejba, ki je zazrta sama vase...vendar ima idealne dimenzije...plastična kot barbika, le da je rdečelasa...strah in trepet.«* (2001:11) Ko pa ji Miran pred razredom pove, da je zaljubljen vanjo, njena hladnost v hipu izgine: med razredno uro Miran dobi od Tine pisemce z vprašanjem, če je res zaljubljen vanjo in ko jo pogleda, se mu nasmehne. Tina pride tudi na košarkarsko tekmo: *»Ko se je ozrl proti tribuni, je zagledal Tino, ki mu je takoj pomahala. Videti je bilo, da jo tekma prav nič ne zanima, in je komaj čakala samo to, da jo opazi Miran.«* (2001: 56), čeprav se je iz košarkarjev ponavadi norčevala, češ da so napihnjene petelini. Zato so jo fantje iz foto krožka na tekmi slikali, kar jo je spravilo v jok in je zbežala iz tribune. Tine naslednji teden ni v šolo in Miran in Pero, ki je predlagal fantom, da Tino fotografirajo, se odločita, da jo obiščeta in se opravičita. Vendar je Tina takrat že vedela, da jo Miran

vleče za nos (Stoš je za stavo povedal puncu Andreji, ta prijateljici Ireni, Irena pa Tini) in se je fantoma odločila maščevati: nahecala ju je, da se je košarko »napiflala« iz knjig v enem tednu. Miran in Pero sta ji verjela in ko sta na treningu to povedala, so se ostali valjali od smeha, kako naivna sta. S to potegavščino pa je Tina močno zrasla v fantovskih očeh »"Pametna punca...ta Tina", je komentiral Žan« (2001: 86), dokončno pa si je sloves utrdila z odlično košarko, ki jo je spet začela igrati v šolski reprezentanci. V Tino je zaljubljen Pero, a se ji ne upa približati; ko jo spremlja domov mu je nerodno in ji nima kaj povedati. Situacijo reši Tina, ki ga, ko že razočaran odhaja izpred njene hiše, povabi, da malo mečeta na koš.

Anjo avtor vpelje v pripoved brez predstavitve. Razen tega, da je temnolaska iz Murske Sobote, in odlična košarkarica v katero se Miran zaljubi na prvi pogled, o njej ne izvemo nič. Medtem ko Miran o Anji večino časa sanjari, in je pri srečanjih z njo neroden in sramežljiv, Anja nima teh problemov: v začetku ga zafrkava, a kmalu opazi, da je Miran ob njenih pripombah užaljen in prizadet: »Anja se je prijela za čelo, potem za usta in vzdihnila: "Kakšna trapa sem! " "Kaj je bilo?", je vprašala Irena. "A je Miran res tako občutljiv?"« (2001: 84). Ko se mu ob naslednjem srečanju opraviči za zbadljivke in ga povabi na sprehod, se Miran končno odpre in postaneta par. Anja se že od začetka njunega druženja obnaša do Mirana skrbno in odraslo: ko zve, da si Miran s starši ni blizu, se odloči, da jih bo pregovorila, da pridejo na sinovo finalno tekmo in po drugi strani poskuša Mirana navdušiti za obisk gledališča, v katerem igra njegova mama. Ko sta z Miranom skupaj, ga natančno opazuje in ko se v družbi za hip hecno obnaša ker ima privid, se mu vsi smejejo, razen nje, ki je zaskrbljena. Prav tako ga ob manjši poškodbi na tekmi materinsko objame in pove kako zelo se je prestrašila zanj.

Tretji dekliški lik, Andreja, je edina, ki košarke ne igra. V zgodbi se pojavi samo dvakrat: prvič ko vrta v Mirana, če je v katero zaljubljen, in drugič, ko pove šolskemu »frajerju« Žaretu, da Anjo, ki je Žaretu všeč, zanimajo le košarkarji. Andreja je torej, čeprav hudomušno in s simpatijo, orisana kot nedolžna spletkarka in prenašalka novic, ki pa v zgodbi nima pomembnejše vloge.

Vsa tri dekleta dajejo vtis, da so bolj samozavestne in odrezave od fantov. Ne poskušajo ugajati in fantovskemu zbadanju se uspešno upirajo, Tina se celo premeteno maščuje Miranu za njegovo »zaljubljenost«. Dobro znajo preceniti vsako situacijo, npr.

Tina in Anja napeljeta pogovor tako, da se jima Pero in Miran upata približati in Andreja simpatično »naspletkari« Žaretu, da se Anja zanima le za košarkarje. Dekleta vedo kaj reči, da fante prizadanejo ali pohvalijo. Enakovredne so jim tudi na košarkaškem igrišču in zdi se, da jim košarka veliko pomeni. Kljub temu pa se avtor ni popolnoma izognil stereotipni delitvi spolnih vlog - fantje med sabo zviška gledajo na dekleta in dekliško košarko, pred dekleti se radi postavljajo, ko pa se znajdejo v situaciji, da se je treba dekletu približati, se sramežljivo umaknejo. Zato so dekleta tista, ki so pozorna na odzive in čustva fantov; Anja celo do te mere, da reši zaplet med Miranom in njegovimi starši, prav tako pa je močno zaskrbljena za Miranovo zdravje in počutje. Zanimivo je tudi, da hladna in nedostopna Tina ob eni sami Miranovi izjavi o zaljubljenosti postane čustvena, prijazna in celo pride na košarkaško tekmo. In tudi spletkarjenje, vrtanje v druge in zaupanje skrivnosti kot znak ljubezni, avtor pripiše dekliškemu in ne fantovskemu liku (Andreji).

Glavičeva dekleta na prvi pogled torej kažejo več fantovskih kot dekliških lastnosti, a pri »branju proti toku« se hitro izkaže, da že odraščajo v tipična dekleta, ki jim bo ljubezenska zveza in skrb za počutje drugih vedno pomembnejši del življenja.

6.5. Kafe klub

V zbirki *Kafe klub* angleške pisateljice Ann Bryant je izšlo šestnajst zgodb o šestih trinajstletnih prijateljicah. Platnice vseh zgodb so oblikovane enako, uporabljen je isti tip črk in podobne stilizirane rizbice (metulji, rožice, planeti, sadje), ki ločijo naslov zbirke od naslova posamezne zgodbe. V naslovu vsake zgodbe je omenjena ena izmed deklet, ki je v tej zgodbi glavni lik: npr. *Pogumno*, *Fen!*, *Luce in čuden otrok*, nad naslovom zgodbe pa je slogan, ki naj zbudi zanimanje, npr.: *Nihče ne sme nikoli izvedeti!* (zgodba *Tashine skrivnosti*). Na zadnji platnici je na kratko nakazano dogajanje, ki dodatno vzpodbudi radovednost, enakemu namenu služi tudi prva stran vsake knjige, ki je vedno prepisani zadnji odstavek prvega poglavja vsake zgodbe in ki uvede bralce v dogajanje. Vse zgodbe so enako strukturirane: sestavlja jih 10 poglavij, prvo je namenjeno kratkemu opisu prijateljic in situacije, v kateri se glavna junakinja trenutno nahaja in služi za izhodišče zgodbe. Od drugega do petega poglavja sledi zaplet, ki se v

poglavjih šest, sedem, osem in devet razplete. Poglavje deset je namenjeno srečnemu koncu. Od šestnajstih zgodb smo jih izbrali šest, za vsako od deklet po eno:

- Jaimini in skrivnost Evi Blight

Jaimini se želi prijaviti na literarni natečaj, vendar ji iz šolske torbe izgine revija v kateri je prijavnica. Jaimini sumi najboljšo prijateljico Luce, ker se ob omembi prijavnice čudno obnaša. Jaiminina noseča mati ima težave in mora v bolnico, oče pa odide na službeno pot. Prepad med Luce in Jaimini se pogloblja, zato se Jaimini odloči, da pretrga prijateljstvo z Luce in preživi noč sama doma namesto pri Luce. Ko se odpravi spat, zasliši neznane korake in praskanje po vratih sobe, zaradi česar jo je grozno strah. Na koncu se izkaže, da se je le oče predčasno vrnil iz službene poti in hodi po hiši, vendar je ob prihodu videl svetlolaso dekle, ki je teklo čez njihov vrt, kar napelje Jaimini na misel, da jo je Luce namenoma strašila. Družbi se želi priključiti nova sošolka Evi, vendar Evi nobena od deklet ne zaupa, čeprav si ne znajo pojasniti, zakaj. Po pogovoru z dvema fantoma se izkaže, da je Evi enemu od njih umorila dva morska prašička za kazen, ker se ni hotel družiti z njo in da je tudi porinila Tashino sestrico na cesto in jo nato navidezno rešila, da bi postale s Tash prijateljici. Evi počaka Jaimini na poti domov, ji za hrbet zatlači pest kopriv in pove, da je ona ukradla Jaimino prijavnico za natečaj in prijavila Jaiminino zgodbo pod svojim imenom. Potem Evi izgine, obupano Jaimini pa najde Luce, ki, ko vidi Jaiminin opečen hrbet končno verjame, da je Evi hudobna. Na koncu Luce prizna Jaimini, da je na skrivaj prijavila Jaiminin spis na literarni natečaj, vendar ne tistega, ki ji ga je ukradla Evi, pač pa drugega, za katerega so vse razen Jaimini mislile, da je veliko boljši. Zdaj Jaimini ve, kaj so pomenili čudni pogledi Luce vsakič, ko je katera od deklet omenila tekmovanje. Izkaže se tudi, da ni bila Luce tista, ki je strašila Jaimini tisto noč, ko je bila sama doma saj je ležala postelji z visoko vročino. Opis dekleta, ki ga je Jaimini dal oče, ki jo je videl teči čez vrt, je povsem ustrezal Evi. Jaimini na natečaju zmagaja, Evi odide iz mesta, vse skrivnosti so pojasnjene in prijateljice so spet skupaj.

Jaimini je ambiciozna (zmaga na literarnem natečaju), a hkrati tudi negotova, saj se ob priznanju okolice, da je pametna, počuti neprijetno. Zgodba se pleče okoli Jaimininega odnosa do najboljše prijateljice Luce in skrbi za nosečo mamo. V odnosu do

Luce je Jaimini razpeta med sumom, da jo najboljša prijateljica želi izriniti iz literarnega natečaja in slabo vestjo zaradi teh misli. Jaimini se izogiba neposredni konfrontaciji z Luce, saj »ne maram, da ljudje med seboj niso prijatelji. Morda sem le slabič, vendar raje prezrem težave, kot da bi jih povzročala.« (2000: 40) In še dodatno jo skrbi, da bi bila videti neumna, če bi Luce imela popolnoma razumno razlago za svoje obnašanje. Zato se raje zapre vase, si razlaga dogodke v luči suma na Luce in se počuti krivo, ker ne razčisti konfliktov. Znova postaneta prijateljici šele potem, ko Luce najde nemočno Jaimini v gozdu, s hrptom opečenim od kopriv, ki jih ji je za bluzo zatlačila Evi. Torej so zunanji dogodki in nemoč, ne pa Jaiminina intenca, omogočili odkrit pogovor z Luce. V tem se kaže Jaiminina nezmožnost obvladovanja dogodkov in aktivnega udejstvovanja v njih. Prav tako avtorica skrbno pazi, da po dogodku s koprivami Jaimini (niti nobena druga prijateljica) ne srečajo Evi. Čeprav vse živijo v malem mestecu in hodijo v isto šolo, se nobena med njimi, niti vseh šest skupaj, ne odloči, da poiščejo Evi in zahtevajo pojasnilo. V notranjih monologih se Jaimini predvsem ukvarja z vprašanjem, kaj mislijo in kako čutijo drugi, ter kako vidijo in sodijo njena dejanja. Pri tem je dostikrat preveč samokritična, saj samo sebe sodi ostreje kot okolica.

Drugi pomemben odnos, ki ga Jaimini vzpostavi, je odnos do matere. Jaiminina mati je noseča in cela družina željno pričakuje tega otroka. Nosečnost je rizična in mama mora nepričakovano na manjšo operacijo, medtem ko je oče na službeni poti. Ko odhaja v bolnico, naroči Jaimini naj očetu, ki bo zvečer poklical, ne pove kaj se dogaja saj bi ga »tako skrbelo in ne glede na to, da bi ga prepričevala, da ne moremo ničesar storiti, tudi če se obrne in pride domov, bi se vseeno hotel vrniti« (2000: 36). Oče se kljub temu vrne predčasno iz službene poti, vendar je pri negi matere, ki se naslednji dan vrne iz bolnice, odsoten: za mamino skrbijo sosede in Jaimini, ki pa, kljub obljubi da bo po pouku odšla takoj domov, s prijateljicami zavije v Kafe klub saj na obljubo pozabi. Tam ji sporočijo, da je klicala mama, ki se ne počuti dobro in medtem ko teče domov, Jaimini razmišlja takole: »tako krivo sem se počutila in tako zaskrbljeno. Želela sem kaznovati samo sebe, ker sem tako slaba hčerka« (2000: 101); »Jaz sem zlorabila mamino zaupanje. Nič več se ni smela zanesti name. Opravičevala sem se ter opravičevala in mama me je kar naprej prepričevala, da je že vse dobro. Ni mi zamerila, težava pa je bila v tem, da sem jaz zamerila sami sebi. (...) Bila je tako prijazna do mene, da sem se počutila še slabše.« (2000: 103)

Jaiminin oče je iz pripovedi večinoma odsoten, a skozi dva obrobna dogodka nam avtorica osvetli njun odnos. Jaimini vidi očeta kot »redkobesednega, včasih malce neprijaznega; (...) je drugi najstrožji oče, kar jih poznam, takoj za Andyinim, vendar ga spoštujem, ker je moder in ve, kaj hoče« (2000: 29) Ko ji oče reče, da bi rad prebral njen spis za literarni natečaj, to Jaimini komentira takole: »Kar polaskano sem se počutila, ker je želel prebrati mojo zgodbo, pa tudi malce strah me je bilo, da mu ne bi bila všeč. (...) "K...kaj misliš?" sem s tresočim glasom vprašala« (2000: 30). Drugi dogodek pa je tista noč, ko se oče nepričakovano vrne iz službene poti in najde Jaimini vso prestrašeno; ko jo pomiri, mu Jaimini pove vse o konfliktu z Luce (ob petih prijateljicah in mami, katera se zdi zelo razumevajoča, se Jaimini zaupa edino avtoritativnem očetu?!), vendar je edini očetov komentar: »pozno je in zelo sem utrujen, zato ne bi rad razpravljal o tem, kaj se je zgodilo med teboj in Luce« (2000: 77). Zdi se, da Jaimini popolnoma spregleda očetovo nezanimanje za njene probleme in je zadovoljna s tem, da oče ni preveč jezen, ker se je samovoljno odločila prespati doma.

Odnos do staršev razgalja tipično patriarhalno družino: večinoma odsotnega, avtoritativnega očeta in samozatajevalno mamo. Očeta »ne gre vznemirjati z družinskimi problemi«, njegovo mnenje je nadvse cenjeno - Jaimini s strahom pričakuje očetov komentar spisa (medtem ko ga mami sploh ne ponudi v branje in jo mora ona sama spomniti na to), pred njim se skrivajo napake (Jaimini ne pozabi omeniti, da mama očetu ni povedala o tem, da je Jaimini pozabila priti iz šole takoj domov, čeprav je obljubila) in prevzema njegova vloga: samo Jaimini je z mamo, ko jo odpeljejo v bolnico in skupaj s sosedami skrbi zanjo po operaciji. Mama, ki očetovo službeno pot postavi pred svojo rizično nosečnost, po drugi strani povsem računa na Jaiminino podporo in pomoč. Je zaskrbljena, vendar pred Jaimini in očetom nenehno kaže brezskrben obraz. Kako mamino nosečnost doživlja oče ne izvemo; tudi ko se vrne s službene poti je večino zgodbe odsoten, izvemo pa, da Jaimini dovolj natančno opazuje mamo, da iz govorice njenih rok sklepa, da je zaskrbljena.

- Ljubosumna Fen

Fen ob pogledu na sliko Rae, Kevinovega dekleta, začuti ljubosumje in se odloči, da bo Rae spoznala. Starše pregovori, da jo vpišejo v baletno šolo kjer Rae poučuje, vendar mora kot popolna začetnica obiskovati ure z ostalimi začetnicami, ki so vse mlajše od nje.

Fen je nerodno, ker hodi k baletu z mlajšimi deklicami, zato nobeni od prijateljic tega ne zaupa. Prav tako jim ne želi povedati, da je Kevin zaljubljen in ona ljubosumna. Za nameček še Kevin odpove službo v Kafe klubu, saj je dobil boljšo ponudbo v lokalni restavraciji. Pri Fenini družini je Francesca, petletna deklica, ki je prijateljica prav toliko stare Fenine sestre, Emily. Francesca je navdušena nad Fen in izkoristi vsako priložnost, da je v njeni bližini, Fen pa se ne želi posvečati Francesci, saj bi rada ves prosti čas namenila vadbi baleta. V najkrajšem možnem času si namreč želi postati tako dobra, da ji bo Rae dovolila obiskovati ure s skupino baletk njene starosti, še bolj pa si želi, da bi Rae povedala Kevinu, kako zelo dobra je Fen v baletu. S tem, ko zavrača Francesco, si Fen nakopuje mamino nezadovoljstvo in očitke. Fen se zaradi maminih očitkov počuti slabo, a še naprej trmari in vadi balet, namesto da bi čas preživljala s Francesco. Andy, njeni starši in Fen odidejo na večerjo v restavracijo, kjer dela Kevin, ki razočaranima Andy in Fen pove, da je na novem delovnem mestu zelo zadovoljen in se, čeprav pogreša Kafe klub, ne bo vrnil tja. Ko se Fen vrne domov, ji starši povedo, da je Francesca izginila in jo iščejo že več ur. Fen sumi, kje se Francesca skriva in res jo skupaj z Andy najdeta v Fenini sobi. Ob tem Andy opazi Fenin baletni dres in Fen ji prizna, da vadi balet. Andy pove Fen, da so dekleta že same odkrile, da hodi v baletno šolo in so prizadete, ker je to skrivala pred njimi, zlasti Tash, ki je Fenina najboljša prijateljica. Zato se Fen odloči dekletom priznati da res vadi balet. Samo Tash zaupa, da je ljubosumna na Kevinovo dekle in to ostane njuna skrivnost. Za konec Jan pripravi že dolgo obljubljanu poslovilno zabavo za Kevina in dekleta, na kateri pa se izkaže, da si je Kevin premislil in se namerava vrniti v Kafe klub. Na tej zabavi se Fen prvič pogovarja z Rae izven baletnih ur in ji nad njo navdušena, še toliko bolj, ker Rae na ves glas hvali njen talent.

V ospredju zgodbe o Fen so ljubosumnost, ambicioznost in odnos do male Francesce. Fen pravzaprav ne ve, zakaj je ljubosumna na Rae, saj v Kevina ni zaljubljena (Kevin je starejši od Fen in avtorica si niti ni mogla privoščiti zvezo trinajstletnice in dvajsetletnika, če je hotela ohraniti otroško nedolžne zgodbe), si ga pa lasti, saj *»Na nek čuden način sem nekako čutila, da je delno tudi moja last. Oba delava za mojo teto (...) Prav tako imava veliko skupnega. Oba sva zelo ambiciozna«* (2001: 11). Fen se zdi Rae čudovita, iz fotografije, ki ji jo je pokazal Kevin sklepa, da je Rae lepotica s popolnim telesom. Fen si želi, da Rae ne bi bila dobra učiteljica plesa saj misli, da bi se v tem primeru s Kevinom prej razšla. V

notranjem monologu se nenehno sprašuje, zakaj je ljubosumna na Rae in presenetljivo odraslo ugotovi, da je razlog tudi v tem, da Rae še nikoli ni srečala in ne ve, koliko je čudovita v resnici. Zato se odloči, da bo obiskala plesno šolo in jo poiskala. Da bi opravičila svojo prisotnost v razredu se Fen Rae zlaže, da se želi učiti balet. Na poti domov pa se odloči, da se bo res vpisala v baletno šolo, saj sanjari, da bo tako dobra učenka, da bo Rae vsa presenečena o njej pripovedovala Kevinu. Na prvi uri pa pride do streznitve: kot popolna začetnica se mora priključiti skupini mlajših deklic, zaradi česar se počuti osramočeno. Odloči se, da bo res trdo vadila, da bo čimprej dosegla skupino sebi enakih in dokazala Rae kako dobra je (in ki bo to naprej povedala Kevinu); po drugi strani pa se vedno bolj ubada z mislijo, da si bo ostrigla lase, ker sumi, da so Kevinu vseč kratkolasa dekleta: *»Kaj bosta rekla oče in mama? Ali je to sploh pomembno? Ali je bilo sploh kaj drugega pomembno, kot ugajati Kevinu?«* (2001:87) Fenino ljubosumje izgine, ko se Kevin vrne nazaj v Kafe klub. Na zabavi ob Kevinovi vrnitvi se skupaj s Kevinom pojavi tudi Rae, ki Fen dovoli, da se priključi svoji starostni skupini, ker je zaradi trdega treninga dovolj napredovala. Fen je zadovoljna, medtem je na urah baleta odkrila tudi to, da ji je balet v resnici vseč.

Avtorica se poglobi tudi v odnos do petletne Francesce in mame. Mala Francesca stalno nadleguje Fen, medtem ko bi ona rada v miru vadila balet ali se učila. Zato Francesco odriva od sebe, kar delico zelo prizadane. Fen Francescino prizadetost vedno opazi, se počuti krivo in ji nerada nakloni nekaj svojega časa, večinoma pa se ji poskuša izogibati. S takim obnašanjem pa ni zadovoljna Fenina mama, ki ji očita trdosrčnost in nerazumevanje in ji svetuje, naj se zamislili kako bi bilo, če bi ona ne imela časa za Fen, ko je bila majhna... Mama tudi ni zadovoljna s Fenino hladnostjo do Francesce zato, ker jo spravlja v zadrego pred Francescino mamo. Iz zgodbe o Fenini mami ne izvemo ničesar drugega, kot da skrbi za gospodinjstvo in pazi Fenini mlajši sestrici. Oče je večinoma odsoten, vendar vozi Fen ob sobotah na ure baleta. On je tisti, ki opazi, da je Fen v baletu zelo dobra in jo pohvali, kar ji zelo veliko pomeni. Fen veliko pomaga mami pri pospravljanju in čuvanju otrok; vendar vse to postorita tako mimogrede, kot da je samo po sebi umevno, da je potrebno za nekom pospraviti dnevno sobo, predno se lahko zapreš vanjo da v miru napišeš domačo nalogo, ali peljati otroke na sladoled predno lahko vadiš balet.

V zgodbi o Fen avtorica še dodatno sporoča, da mora dekle biti perfektno, da zasluži fantovsko ljubezen: Rae čudovito izgleda, je prijazna in odlično pleše balet. Tudi Fen se trudi izgledati in postati kot Rae: želi se ostriči in pobarvati lase in začne vaditi balet zato, da bi ugajala Kevinu. V baletu je odločna in trmasta, začetni neuspehi ji ne vzamejo poguma, škoda le, da se odloči zanj zato, da ugaja drugim in šele na koncu zgodbe na hitro ugotovi, da ji je balet resnično všeč, kar pa se v splošni euforiji happy enda zlahka spregleda. Splošni vtis je, da počne nekaj zato, da bi ugajala drugim in v tej želji je pripravljena in trdo delati, skrivati neprijetnosti pred drugimi dekleti (tudi pred njimi želi zablesteti: za balet jim je bila pripravljena povedati šele tedaj, ko pride v svojo starostno skupino) in spreminjati zunanost.

V odnosu do drugih deklet avtorica ponavlja znan vzorec »ostale-ne-smejo-nikoli-izvedeti«: Fen pred ostalimi skriva svoje ljubosumje in balet, ker jo je strah, da jo bodo dekleta zavrgla, če jim po pravici pove kaj počne. Po drugi strani mama in Francesca nenehno silita Fen v zamejevanje njenega sebstva: Fen bi vadila balet ali se učila, a tu je vedno Francesca, ki si želi njeno pozornost. Če ji Fen ne ustreže, se ob tem počuti zelo krivo (*»Bolečina, ki sem ji jo povzročila jaz je bila veliko večja od tiste, ki mi jo je povzročila ona. Bila sem le preveč zagledana vase, da bi lahko upoštevala čustva petletne deklice«* (2001: 168)), dodatno pa ji ta občutek krivde še povečuje mama, ki bolj kot Fenino ambicioznost odobrava tipično žensko obnašanje: vedno biti na razpolago drugim in ustreči njihovim muham. Še huje pa je, da mama sili Fen da je prijazna in se igra s Francesco ne toliko zaradi same Francesce, ampak zaradi Francescine mame: *»Natančno sem vedla, kako bo mama razmišljala: bila je jezna name ker sem na Sarah (Francescina mama) naredila tak vtis in ker sem tudi njo osramotila pred Sarah«* (2001: 110).

- Leah odkrije fante

Leah v Kafe klubu zbada skupina starejših fantov in njej je tako nerodno, da skoraj prevrne kup krožnikov, vendar ji na pomoč priskoči eden iz skupine, Tashin brat Danny. Leah dobi občutek, da je Dannyju všeč, kar skriva pred ostalimi prijateljicami. Na koncu pa se izkaže, da je Danny zaljubljen v Leahino sestro Kim in Leah je zelo razočarana. Leah je tudi pod močnim pritiskom, saj se bliža glasbeno tekmovanje in predvsem mama si želi njeno visoko uvrstitev. Na tekmovanje pridejo družinski prijatelji

s sinom Oliverjem, ki je Leahine starosti, v katerega se Leah takoj zaljubi. V trenutkih najhuše treme ji Oliver stoji ob strani in Leah zmaga v najmočnejši kategoriji. Leah vadi tudi za šolski koncert, ki ga organizira tečna učiteljica, gospa Farrant. Zaradi neprijaznosti je med učenci zelo nepriljubljena in ko po krivem obdolži Leah, da namenoma zamuja na vaje, ji Leah v besu pove, da ne bo nastopila na koncertu in odvihra iz razreda. Ostale prijateljice, ki pojejo v zboru, jo podpirajo in se odločijo, da bodo tudi same bojkotirale koncert, vendar na dan koncerta Leah izve, da je gospa Farrant hudo bolna in je to njen poslovilni koncert. V hipu se premisli, zbere tudi ostala dekleta in zadnji hip pridrvijo do šolske dvorane, kjer poteka koncert.

Leah je nadarjena glasbenica, ki pa se svojega talenta ne zaveda, ker je prepričana, da bi vsak, ki bi tako trdo vadil kot ona, bil uspešen. Ni rada v središču pozornosti *»tudi če igram klavir ali če mi gre kaj dobro od rok«* (1999: 17), pravi. Zdi se, da je glasba del njenega življenja, do katerega pa nima nekega posebnega odnosa; v zgodbi namreč ne izvemo niti tega, ali ji je všeč oz. koliko ji pomeni. Glasbenega tekmovanja se udeležuje zaradi ambiciozne mame in učiteljice klavirja, sam pa si želi samo, da bi bilo tekmovanje čimprej za njo. Leah se zaradi glasbe z mamo pogosto prepira. Mama si želi, da bi Leah glasbo jemala bolj resno, še več vadila in razmišljala o karieri glasbenice, medtem ko Leah misli, da je delo v Kafe klubu ali druženje s prijateljicami enako pomembno kot glasba. Ko jo pred pomembnim nastopom zvije trema, v mami ne najde opore, saj mama ne razume Leahine nesamozavesti. Leah je tudi edina od deklet, ki se postavi po robu tečni učiteljici in ji v obraz zabrusi tisto, kar misli da ji gre. Pod pritiskom je torej impulzivna in trmasta in edina med šestimi pripravljena na odprto konfrontacijo z ljudmi. Zdi se, kot bi v lik Leah avtorica vnesla veliko sebe, zato je Leah med vsemi dekleti najbolj karakterno dodelana.

Tudi Leahina starša sta drugačna od staršev ostalih deklet: oče je dobrodušen, vedno se drži malo po strani in ni hišna avtoriteta. Kljub temu v najbolj kriznih situacijah s kakšno dobrodušno pripombo miri prepir med Leah in mamo, sicer pa v Leahinem življenju igra manj pomembno vlogo kot očetje ostalih deklet. Leahina mama je ambiciozna, sili Leah v tekmovanje, pomembna ji je zmaga. V zgodbi ni niti enkrat omenjena njena prijaznost ali razumevanje, z Leah se nenehno prepirata in nikoli ne ustvarita tistega zaupljivega ozračja mati-hči, tako značilnega za ostale zgodbe.

V odnosu do fantov je Leah tipična najstnica: zaljubi se mimogrede in veliko sanjari. Ko jo Danny pospremi domov, niti ne posluša, kaj ji pripoveduje: *»Danny je govoril nekaj o računalniku. Nor je bil na računalnike. Niti najmanj me ni zanimalo, vendar sem rada poslušala njegov glas in tako sem imela možnost sanjariti«* (1999:73). Leah veliko sanjari tudi ob Oliverju - čeprav je na glasbenem tekmovanju, na katerem vsi pričakujejo njeno visoko uvrstitev in je pod hudim pritiskom, Leah pred nastopom razmišlja samo o njem. *»Zdaj pa se zberi«*, si pravi Leah pred prvim tekmovalnim nastopom in *»zaigraj dobro - za Oliverja«* (1999: 84). Tudi Oliver je tipični najstnik, ki se upira starševski avtoriteti: opustil je učenje klavirja in zdaj igra samo še blues, kar njegova starša (spet predvsem mama!) obsojata, vendar sta brez moči. Leah in Oliver se počutita zavezniško in Oliver je tisti, ki pripravi Leah do tega, da se na velikem finalu tekmovanja neha upirati, premaga tremo in zmaga: *»Če je Oliver menil, da zmorem, potem zmorem zagotovo, kajti Oliverju sem nekako instinktivno zaupala«* (1999:103). Skupaj s fanti vdre v Leahino življenje tudi skrb za zunanost: *»Veliko raje bi šla v mesto pogledat, če je Danny v Kafe klubu. Če bi bil, bi tokrat videl čisto drugačno Leah od tiste, ki jo je videl prej. Luce bi prosila za kak nasvet, oblekla bi se po modi in zagotovo bi imela lase spuščene. Kadar sem imela lase spuščene, so me vedno pohvalili, vendar me je bilo strah, da ne bi izgledala premlada«* (1999:21).

Pri »branju proti toku« pa nam avtorica sporoča, da se Leah v najbolj kritičnih trenutkih ne more opreti na nikogar od najbližjih - niti na mamo niti na prijateljice, pač pa situacijo reši Oliver - še en osebek moškega spola, ki se nepričakovano pojavi v najbolj kriznem trenutku in odločno postavi stvari na svoje mesto. Kot v vseh zgodbah tudi tu dekleta lahko funkcionira le v navezi z moškim, ki mu popolnoma zaupa in dovoli, da jo »reši«. V ostalih zgodbah so to večinoma očetje, tu pa je Oliver. Zanimivo je, da Leah ob Oliverju ne razmišlja o tem, kaj bi oblekla in kako bi se počesala, da bi naredila vtis nanj (kot pri Dannyju), pač pa ga takoj postavi v samo središče svojega sveta: igra zanj, želi zmagati zanj, zaupa njegovi presoji o tem, kako dobra pianistka je. Učiteljice klavirja niti ne opazi, mamo ignorira, oče sedi »nekje zadaj, skupaj z Oliverjevimi starši«, tekmuje v močni konkurenci na pomembnem glasbenem tekmovanju (na katerem, resnici na ljubo sploh ne želi nastopati), a Leah vse to odmisli in ustvari mali nerealni svet, v katerem so samo Oliver, klavir in ona.

- Luceina velika napaka

Luce hodi k dramskemu krožku, kjer mlajša skupina pripravlja predstavo v kateri si Luce zelo želi glavno vlogo. Problem je v tem, da je za to skupino prestara in bi, kot pravi učiteljica Sally, bila videti ogromna med ostalimi osemletniki. Luce zavrnitev zelo prizadane in ko svoj videz primerja z videzom ostalih prijateljic se odloči, da mora shujšati. O svojem namenu se z nikomer ne pogovori, saj ve, da bi jo vsi poskušali odvrniti od diete. Zavrača hrano, si pred drugimi zmišljuje izgovore in teden dni strada. Seveda pa njeno hujšanje ne ostane neopazno, kot je naivno mislila. Vendar Luce zavrača vsak pogovor ali pomoč - sprička se z mamo, oddalji od prijateljic, edini človek, ki mu popolnoma zaupa - očim Terry - pa je na službeni poti. Luce okoli sebe gradi oklep, ki razpade šele, ko v Kafé klubu na sestanku odbora Društva otrok z Downovim sindromom sliši nesrečno ljubezensko zgodbo o Charliju in Belle. Po tem sestanku se pogovori s Terryjem in mamo, zgladi prepir z veterinarjem Steveom (ki ga je hotela nalagati, da ima poseben čut za živali) in se opraviči prijateljicam. Vzporedna zgodba govori o Luceinem odnosu do potepuškega psa Harrya. Luce ga nekega dne sreča na cesti in čeprav je do psa popolnoma ravnodušna, se pes močno naveže nanjo. Na predlog prijateljic ga odpelje domov in prepusti mami, ki ga podari sosedi. Luce je vseeno, kje je pes in kaj se z njim dogaja, nanj pa se spomni takrat, ko želi očarati veterinarja Stevea. Vsi ji dopovedujejo, da je pes zelo navezan nanjo in da trpi, a se Luce dolgo ne zmeni zanj. Šele ko razčisti sama s sabo in s svojim hujšanjem, opazi psa (ki ga je mama pripeljala od sosede zopet nazaj domov, saj je zavračal hrano), ki ves sestradan leži v kuhinji. Začne mu pripovedovati svoje težave in ugotovi, da je pes vedno bolj živahen in da je začel jesti. Ko ga ponoči zasliši cviliti v kuhinji, ga pretihotapi v svojo sobo in od takrat sta s Harryjem neločljiva. V dramskem krožku se odpove vlogi Anne in gre na avdicijo za glavno žensko vlogo v igri, ki jo pripravlja njena starostna skupina. Na avdiciji se tako vživi v vlogo, da so vsi presenečeni nad tem, koliko igralskega talenta ima.

Med vsemi šestimi dekletimi se Luce največ ukvarja s svojim videzom. Hujšati naj bi začela zaradi gledališke vloge Anne, ki si jo je želela, vendar se zdi, da je resnični razlog drugje: Luce se primerja s prijateljicami: *»...pogledala sem Jaimini, ki je legla na trato ob košarkaških igriščih, ker je bilo sonce tako prijetno. Bila je kot fotomodel. Zvilo me je od ljubosumja.«* (2000: 47); Fen je *»srednje visoka in tenka kot grisin. (Mimogrede, ena mojih želja je, da bi bila kot grisin.)*;

Tash ima »goste obrvi (...) To omenjam zato, ker imam tudi jaz zelo košate obrvi in se kar nekam bolj počutim, če pomislim, da morajo tudi drugi prenašati to nadlogo«; Leah je »ena tistih bledih, zanimivih ljudi, z lepimi dolgimi svetlimi lasmi in brezhibno žametno poltjo.(...) Če bi jaz izgledala tako kot ona, bi bila v devetih nebesih in bi od tam opazovala vse navadne smrtnike pod sabo« (2000: 7-8). »Opazila sem, kako je (Leah) lepa, suha in se ji za to sploh ni bilo treba truditi. Pogosto sem opazovala, kako suha je, toda tokrat me je prav zbadlo. Pogledala sem se in se počutila tako nerodno in nepriljavno« (2000: 21); »Skušala sem sestiti točno tako kot Leah, da bi videla, če so moje roke tako suhe kot njene. Potem sem ocenilanjene noge in v hipu me je zbadlo ljubosumje, ker je bila tako lepa« (2000: 32). Ko se odloči za hujšanje, se ogleduje v ogledalu: »Nato sem se slekla do spodnjega perila in se natančno ocenila z vseh perspektiv. "Sovražim te", sem tiho rekla svoji podobi v ogledalu. "In znebila se te bom.", sem dodala. (...) Shujšati moram, da bom tako suha in sproščena kot Leah - ali celo tako zelo suha kot Fen - pa bom veliko bolj privlačna. Zato ima Leah Oliverja, Fen pa Matthewa. To je bil dokaz.« (2000: 26) Torej želja po suhosti še zdaleč ni povezana samo z igralsko vlogo: »Tiho bom shujšala in potem uživala v občudujočih pogledih« (2000: 33) »Zvilo me je od ljubosumja in povrnila se je odločitev, da bom kmalu suha - pravzaprav najbolj suha od vseh nas« (2000: 47). »Osupljivo, kako učinkovita je bila dieta. Ne razumem, zakaj se je ne lotijo vsi. Le kako lahko debeluhi prenašajo svojo podobo? Prav čudila sem se, kako sem jaz do tedaj sploh živela s svojo podobo?« (2000: 113)!

Luce se tudi nenehno trudi očarati oba moška, ki sta v zgodbi omenjena poleg očima Terryja in kuharja Kevina: profesorja francoščine in veterinarja Stevea: »Na žalost si nisem zapomnila niti besede tistega, kar mi je rekel (profesor francoščine) ker so me preveč očarale njegove krasne oči. Kar precej truda me je stalo, da sem se uredila kolikor toliko elegantno in seksi. Veliko sem si dala opravka tudi z očmi, saj sem v neki reviji prebrala, da s tem garantirano pritegneš vsakega moškega, ki ga hočeš« (2000: 10) In ob šolskem srečanju z veterinarjem Steveom: »Lica so me bolela od navora, ker sem jih ves čas skušala vleči navznoter. Nič zato, ne bo se mi več dolgo treba tako truditi, da bi izgledala suha in lepa, ker bom to kmalu zares postala.(...) Skušala sem se rahlo pozibavati v bokih, kot sem videla Leah.« (2000: 45)

Bolj kot zaradi gledališke vloge Luce torej hujša zaradi želje po tem, da bi bila opažena in občudovana. Je pozorna in ljubosumna na izgled prijateljic; prepričana je, da imata Leah in Fen fanta zato, ker sta tako suhi. Nasploh je ugajanje fantom in moškim že pomemben del Luciinega življenja, saj se tudi v drugih zgodbah Luce pogosto trudi pritegniti njihovo pozornost. Zato ne neha s hujšanjem niti takrat, ko na avdiciji za vlogo Anne dokončno ostane brez te vloge. Za cilj si je zadala, da bo shujšala na triinštirideset kilogramov, ker bo potem »suha in samozavestna«. Nikomur ne pove da hujša, laže o tem

kje in kaj je jedla, zato prihaja v konfliktno situacije s prijateljicami in mamo, ki samo nemočno opazujejo kaj se dogaja z njo. Na srečanju odbora Društva otrok z Downovim sindromom, na katerem pokažejo posnetke Charliea in Belle, se Luce zlomi in spozna neumnost svojega početja. Gane jo nesrečna zgodba in si dopoveduje, da suhost ni najpomembnejša v življenju. Kljub temu pa ne pozabi omeniti, da je: »v nekem domu uboga, debela, grda punca po imenu Bella, ki je nekoč ljubila Charliea, sedaj pa žaluje in joče, ker je Charlie mrtev« (2000: 153), kar nekako vzbuja dvom v njeno katarzo.

- Andy v temi

Andy je v bolnici zaradi amnezije. Dekleta gostijo francoske dopisovale in na prigovarjanje ene izmed njih je Andy splezala na streho in zaradi neprevidnosti padla dol. Andy pretenta zdravnika, da se ji je spomin vrnil in zapusti bolnico. Ko se vrne v Kafe klub ne more razumeti, zakaj se vsi (prijateljice, Jan, francoski prijatelji) čudno in obtožujoče obnašajo do nje. Ko je Leahina sestra Kim obtoži, da ji je, predno se je povzpela na streho, odrezala šop las na katere je bila zelo ponosna, začne Andy raziskovati dogodke tistega dne. Pri tem ji vse prijateljice, razen Leah, stojijo ob strani in kmalu pade sum na francosko dopisovalko Aline ki je nastanjena pri Leah. Ko Andy vidi fotografijo sebe na strehi, se ji res povrne spomin - in izkaže se, da je Kimine lase na pregovarjanje Aline odrezala Leah in ne Andy. Leah se umakne iz družbe in izogiba Andy. Andy tudi ugotovi, da jo je Aline obrekovala pred Jacquesom, ki je prav tako iz skupine obiskovalcev in s katerim sta se od samega začetka zelo razumela. Upa, da bo na zaključni zabavi uspela govoriti z Jacquesom, ki se jo je začel izogibati, vendar njega ni tam. Naslednji dan dopisovalci oddidejo - Andy je žalostna zaradi Jacquesa, ki ji je resnično všeč, pa tudi vesela, ker je odšla tudi Aline. Zdaj ima končno priložnost, da se pogovori z Leah. Leah je zelo sram, ker ni povedala Andy da je v resnici ona odrezala Kim lase, vendar ji Andy vse oprostí. Popoldne se pred presenečeno Andy pojavi tudi Jacques, ki ni odpotoval z ostalimi, ampak je pri sorodnikih v Cabledenu preživel še en dan. Tako Andy dobi priložnost, da tudi z Jacquesom razrešita nesporazume.

Andy ima vzdevek »ta drzna« saj »vedno, ko se ji porodi kaka ideja na vsak način hoče priti do cilja, ki si ga zastavi, pa naj bo nevarno ali nes pametno.« Edina oseba, katere se boji, je njen oče, ki ga opiše kot hladnega despota, ki »vedno, kadar je doma, mami ves čas nekaj ukazuje, ona pa se

mu pusti, ker mu je vdana.» (2000: 8) Andy je usmerjena na delovanje navzven, pred ostalimi prijateljicami nima skrivnosti in njena zgodba je edina, v kateri vsa dekleta sodelujejo v razreševanju problema od samega začetka. Andy se sooča s težavami in se ne izogiba neposredni konfrontaciji z ljudmi: sama nagovori gospo, ki jo grdo gleda iz kota lokala, vpričo vseh brez zadrege zahteva, da ji Kim pove, zakaj je jezna nanjo, išče Jacquesa, da mu razloži kaj je v resnici storila in kaj so bila Alineina obrekovanja, odpravi se iskat Leah, da se pogovrita o njeni laži. Večino problemov razčisti takoj in ni jo toliko strah kot ostale, da bi jo prijateljice izobčile. Še najmanj od vseh upošteva prijateljske »parčke« - enako kot je zaupljiva do najboljše prijateljice Leah, je zaupljiva tudi do ostalih.

V karakter Andy je avtorica vtakala več tipično deških potez kot dekliških. Andy je v življenje svoje družine manj vključena kot ostale: z mamo imata bolj površne stike, bratec Sebastijan je v zgodbi omenjen samo enkrat, Andy se z njim ne igra niti ga ne čuva, domače okolje se pravzaprav zvede na odnos Andy do njenega strogega očeta. Oče je doma redko, ker je zaposlen v Franciji in Andy je nabolj srečna, ko ga ni. Zaveda se, da jo ima oče rad, vendar se boji njegove hladnosti in strogosti in za razliko od vseh ostalih likov v zgodbi, edino z njim ne razčisti odnosa in nič ne naredi, da bi se zblížala.

- Tashine skrivnosti

Tash ima dve velike skrivnosti: želi si, da bi se mama ponovno poročila (Tashina starša sta ločena in Tash živi z mamo, petnajstletnim bratom Dannyjem in triletno sestrico Peto, medtem ko se je oče odselil in se le redko javi) in bi dobila razumevajočega očima. Druga skrivnost pa je, da ima Tash lažjo obliko epilepsije, ki jo pred vsemi skriva. Tash na prigovarjanje najboljše prijateljice Fen pove ostalim, da pogrša očima in dekleta se odločijo, da bodo v Kafe klubu organizirale družabni večer, na katerem bo Tashina mama spoznala kakšnega moškega. Na koncu se izkaže, da je mama že zaljubljena v sina lastnika dvorca, kjer dela kot vrtnarica, vendar se zaradi Tash in Dannyja, ki veze ne odobravata, odloči ostati samska. V zgodbi se pojavi še en očarljiv moški, Mike, ki očara Jan, lastnico Kafe kluba, do te mere, da ne spregleda njegovih podlih načrtov - Mike namreč želi prevzeti Kafe klub in ga spremeniti v elitno restavracijo. Dekleta in kuhar

Kevin opozarjajo Jan na Mikeove nečedne namene, vendar je ona za opozorila slepa in gluha vse do konca, ko ob soočanju Kevina in Mikea spozna, da je Mike slepar.

Tash ima epilepsijo. Svojo bolezen opisuje takole: *»Vidite, z mano je nekaj narobe in jaz to sovražim.(...) Ko imam napad odsotnosti, je tako, kot da ni ničesar okrog mene, traja pa deset do trideset sekund. Vedno vem, kdaj me bo doletelo, ker mi usta začnejo trzati, nato ne morem govoriti, pa tudi premakniti se ne morem. Navadno se prav bežno zavedam glasov okoli sebe. Od vsega najhuje pa je, da se včasih slinim.(...) Ne morem vam povedati, kakšno breme je, ko vem, da se lahko naenkrat vedem zares čudno in da bodo vsi buljili vame.«* (199: 12-13) Razen mame, brata Dannyja in Jan nihče drug ne ve za njeno bolezen. Tash jo panično skriva pred ljudmi in prijateljicami, tudi pred najboljšo prijateljico Fen, ker: *»...morda Fen ne bi hotela biti več moja prijateljica, če bi vedela, da sem epileptik.«* (1999: 129). In ko doživi napad, ki mu je Fen priča, si Tash dogajanje razlaga takole: *»Nisem si upala pogledati Fen. Niti besede ni spregovorila z mano. To je bil dokaz. Potrdilo se je to, kar sem vedno mislila.(...) Vedela sem, da se bo delala, kot da je to ne moti, toda jasno je bilo, da ni tako, saj bi vsakega motilo. Dosti preveč nerodno in nefrajersko je bilo, da bi imela epiletika za najboljšo prijateljico.«* (1999: 201) Seveda Fen ne reagira tako, kot se Tash boji, da bo: Fen zagotovi Tash, da jo zaradi bolezni ne zaničuje in želi izvedeti vse o epilepsiji, da bo v primeru napada vedno lahko priskočila Tash na pomoč. Tako Tash sicer vključi Fen v ozek krog ljudi, ki so seznanjeni z njeno boleznijo, vendar je ni pripravljena priznati tudi ostalim štirim prijateljicam in tudi Fen ji obljubi, da bo molčala.

Iz Tashinega zornega kota je torej epilepsija nekaj, zaradi česar te ljudje zavračajo in se jim gnusiš in tega mnenja v zgodbi ne spremeni. To pa pomeni, da Tash v ničemer ni spremenila svoj odnos do bolezni - ne uči se živeti z njo in jo sprejemati, ampak le skrivati in lagati o njej. V ostalih petih analiziranih knjigah ni več govora o Tashini bolezni, omenjena je le v zgodbi o Fen, ki pri opisu prijateljic pove, da ima Tash lažjo obliko božjasti, ki jo pred ostalimi prijateljicami skrivata. Zato se avtorica diplome sprašuje, ali je primerno v tako trivialno in površno branje, kot je zbirka Kafe klub, vpletati tako resno temo, kot je odnos do epilepsije. V družbi namreč epilepsija še vedno velja za stigmatizirajočo bolezen in Bryantova bi se vsaj zaradi tega razloga lahko izognila svoji površni in stereotipni interpretaciji.

Tash ima petnajstletnega brata Dannyja, ki se od vsega začetka upira mamini novi zvezi. Ko v dvorcu izgine njihov psiček Bu, prevzame očetovo vlogo in ga gre iskat, mama, Tash, Fen in mala Peta pa mu sledijo v dvorec, ne da bi se katera upala vprašati,

kaj namerava: »V tem trenutku je vdrl Danny. Izgledal je prav jezen. Ko je takole stal v teniskah, ves umazan od trave in prepoten zaradi naprezanja s kosilnico, me je Danny nenadoma spomnil na očeta.(...) Vse smo pohlevno sledile Dannyju (...) ker je kazalo, da je Danny tisti, ki ima v tem trenutku vse pod kontrolo.« (1999: 191). V dvorcu Tash doživi napad, ki ga razvajena otroka lastnika dvorca gledata z gnusom in spet Danny reši situacijo: »In nato sem bila rešena. Nekdo me je rešil. Močne roke so me objele in sedaj me ni mogel nihče več videti. Danny je bil. Moj ljubi, veliki brat Danny. On me je ščitil. (...) jokala sem. Toda bilo je za mano in lahko sem slišala Dannyjev hladni prezir, ki ga je stresal nad Caroline.« (1999: 198) V Tashini zgodbi torej vlogo pametnega in močnega moškega prevzame kar petnajstletnik in potem seveda ni nobene potrebe, da si mama išče drugega partnerja - zato se, kot se zdi, z lahkoto odpove Jimu in svoji zaljubljenosti.

Zaljubljena je tudi lastnica Kafe kluba, Jan, in sicer v sleparja Mikea, ki želi prevzeti Kafe klub in ga spremeniti v elitno restavracijo. Zaradi zaljubljenosti Jan presliši vsa opozorila in ne verjame niti zgodbi o mišjih iztrebkih, ki jih je Mike nastavil v omaro in nato poklical sanitarno inšpekcijo. Da Jan začne dvomiti v Mikea dosežejo dekleta šele z izmišljeno zgodbico o bujni plavolaski, ki jo Mike skriva pred Jan. Ko to sliši, Jan v hipu postane hladna do Mikea, vendar mu ne pove, kaj je narobe. Mika pred Jan razkrinka šele Kevin, ki se prikaže iz kuhinje ko Mike pride v lokal. Presenečni Jan pred Mikeom pove, da mu je Mike ponudil službo v restavraciji, ki jo bo odprl namesta Kafe kluba, ko bo Jan izrinil iz posla. Tako tudi Jan, edina ambiciozna in poslovna ženska teh zgodbic, ki ves čas trezno kalkulira in vodi posle, brez razmisleka nasede očarljivemu Mikeu in se v hipu prelevi v še eno izmed stereotipnih ženskih podob.

6.6. Zaključek

Ob ponovitvi vprašanj, ki smo si jih zastavljali v teoretskem delu, poskusimo izluščiti značilnosti trivialne mladinske literature in reprezentacij deklitstva v analizirani literaturi.

Že ob prvem srečanju s posamezno knjigo je mogoče opaziti značilnosti, na katere opozarja Saksida (1994: 214) in ki naredijo knjigo tržno prepoznavno: platnice z ilustracijo, ki se navezuje na pomemben dogodek v knjigi, isti tip (in barva) črk pri imenu avtorja, naslova in imena zbirke in napoved zgodbe na hrbtni platnici. Tako ilustracijo, ki

se navezuje na pomemben dogodek v knjigi opazimo pri knjigah *Dež* (Lejla in Flora pod hrastom zakopavata skrinjico skrivnosti) in *Fantje, žoga, punce* (košarkaška tekma); medsebojno pa so si po strukturi, barvi in tipu črk podobni obe zbirki - *Kafe klub* in *Dnevnik: resnična mladost*. Podobnost med naslovnici je velika tudi pri trilogiji pisateljice J. Wilson (*Zaljubljene punce, Punce v stiski* in *Punce ga lomijo*), zanimivo pa je, da so se založniki odločili za podobno zunanost vseh knjig Nejke Omahen (*Silvija, Dež, Življenje kot v filmu*), čeprav medsebojno niso povezane. Vse analizirane knjige imajo na hrbtni platnici odlomek iz zgodbe, ki naj bi nakazoval zaplet in pritegnil bralce k branju/nakup.

Tudi vsebinsko so si izbrane knjige precej podobne in sledijo splošnemu bralnemu okusu mladih bralcev: ubesedovanje tabu tem (*Punce v stiski; Kafe klub: Luceina velika napaka*: bulimija, anoreksija, *Dež*: rasna nestrpnost, neprilagojenost okolju, *Dnevnik: resnična mladost*: pijača, samopodoba, medsebojni odnosi); vse zgodbe opisujejo odraščanje v sodobnem urbanem okolju in žanrsko spadajo v realistične zgodbe. Glede na to, da so na lestvici prvouvrščeni *Dnevnik*, se tudi v tem potrjuje dejstvo, da je med mladimi dnevnik priljubljena literarna zvrst (Lavrenčič, 1999: 35).

Značilnost sodobne trivialne mladinske literature je tudi »žanrska mešanica«, ki je povzročila brisanje meje med dekliško in deško literaturo. Kljub temu in pa dejstvu, da podatki o strukturi bralcev avtorici niso bili na razpolago, je zaradi naslednjih značilnosti izbranih zgodb (ki bodo v nadaljevanju podrobneje predstavljene) mogoče sklepati, da so analizirane knjige predvsem dekliško branje: večinoma dekliški glavni liki, njihova okupiranost z videzom in samopodobo, omejevanje lastnega jaza, poudarek na čustvih in introspekcija.

Ko govorimo o reprezentacijah deklištva se moramo zavedati, da je ta pojem mogoče razumeti na dva načina: kot »govorjenje v imenu odraščajočih deklet« in »govorjenje o« deklištvu. V prvem primeru »govorjenje v imenu odraščajočih deklet« pomeni, da avtor/ica privzame pozicijo prvoosebne pripovedovalke, kar je značilnost vseh analiziranih del, razen *Dež* in *Fantje, žoga, punce*. Omahnova se je raje odločila za dve prvoosebni pripovedovalki (Lejlo in Floro), s čemer je dosegla večplastnost obeh likov in poglobljen pogled v njun odnos, Gluvič pa je v zgodbi *Fantje, žoga, punce* zavzel pozicijo tretjeosebne pripovedovalca, kar se v primeru humoristi in

lahkotnosti zgodbe zdi primerna odločitev. Še najbolj avtentičen dekliški glas so štiri dekleta iz *Dnevnikov* - ne samo, da so v resnici najstnice, ampak tudi popisujejo svoj resnični vsakdanjik, s katerim pa se slovenska najstnica ne more povsem identificirati.

Analizirano literaturo so (razen zgodbe *Fantje žoga, punce*) napisale avtorice, med katerimi je v slogu pisanja in ustvarjanju likov »govorjenje o deklištvu« mogoče zaslediti v naslednjih značilnostih:

- Dekliški glavni lik, star 13-16 let, živi v »ženskem svetu« stranskih likov, ki ga sestavljajo mama, sestre, prijateljice, učiteljice, babice, sosede in iz katerega so odrasli moški liki (očetje in učitelji) večinoma odsotni.
- Ta »ženski svet« je do glavnega lika prijazen, razumevajoč in mu daje podporo, vendar tudi zahteva vključenost vanj. V primeru, da se glavni lik odloči za uporništvu, pa je »ženski svet« le nemočen opazovalec (Anna, razredničarka Hendersonka, Luceina mama, Lejlina mama, Flora, Leahina mama...), medtem ko takrat »ponavadi-odsoten-oče« (z avtoritativnim nastopom) in/ali učitelj oz. fant (z razumevajočim pogovorom) poskušajo rešiti problem (večina zgodb iz *Kafe kluba, Punce v stiski, Dež*).
- Opis dekliških likov ob vstopu v dogajanje je ponavadi skop; omejen na videz in nekaj karakternih potez, od katerih se največkrat omenja prijaznost do drugih (izjema je le Lejla). V poteku zgodb pa se razkrivajo naslednji stereotipni in nestereotipni vzorci obnašanja:
 1. okupiranost z izgledom, kritično opazovanje same sebe, hujšanje, spreminjanje videza ali želja po spremenjenem videzu. Discipliniranje telesa, usmerjanje pozornosti na oblačenje, ličenje, friziranje. Fragmentiranje telesa in kritično ocenjevanje v ogledalu. Zaupanje nasvetom iz ženskih revij! Opazovanje drugih deklet in primerjanje z njimi, zaradi tekmovalnosti začetek razpadanja predpubertetniških dekliških prijateljstev;
 2. želja po ugajanju in opaženosti: vsem dekletom veliko pomeni, da jih fantje (ne le njihov lastni, ampak tudi drugi) opazijo. Opažene želijo biti tudi pri odraslih moških, katerih mnenje jim veliko pomeni. Moški (očetje, učitelji, fotograf, veterinar...) so avtoritete, ki dekleta bodisi

omejujejo, ko v konfliktnih situacijah odpove mamin argument solz in prošenj, bodisi jim podajajo »življenjske resnice« katere dekleta, zaradi želje po ugajanju, sprejmejo brez sence dvoma;

3. sanjarjenje in zaljubljenost: vsa dekleta iz zgodb so bodisi zaljubljena, bodisi o tem sanjarijo. Gre za platonske zaljubljenosti, ki se oblikujejo po ideologiji romantične ljubezni: pomembna so sanjarjenja, mala darilca ob različnih priložnostih, valentinovo, urejanje zunanosti za zmenke; fantje morajo biti »srčkani«, razumevajoči in pozorni. V spolne odnose se še ne spuščajo in razen v *Dnevnikih* in *Punce v stiski* o tej temi niti ne premišlujejo. Dekleta zaljubljenost jemljejo zelo čustveno in resno: o fantu in zvezi veliko premišlujejo, analizirajo njegove besede, so pozorne in se poskušajo prilagajati, v primeru konfliktov dajejo pobudo za reševanje, svoj čas in obveznosti prilagajajo tako, da večino časa preživijo s fantom;
4. vsi dekliški liki imajo prijateljice, ki so jih večinoma spoznale v predpubertetni dobi. V puberteti pa se zaradi okupiranosti s fanti in primerjav videza ta prijateljstva začnejo krhati: dekleta vedno več časa preživljajo s fanti, z njimi so zaupnejše in prijateljice se ob tem počutijo odrinjene, pojavita pa se tudi rivalstvo in ljubosumje. Prijateljice teh problemov ponavadi ne rešujejo in se izogibajo medsebojnim odprtim konfliktom, zato nekoč zaupna in trdna prijateljstva postanejo le poznanstva. Pogosto (*Kafe klub*, *Punce v stiski*, *Dnevnik*) dekleta tudi skrivajo svoje probleme, ker jih je strah, da jih bodo ostale ali zasmehovale ali celo izobčile iz svoje družbe;
5. poleg fantov in medsebojnega druženja je glavna dekliška preokupacija šola. Razen ambiciozne Katie (*Dnevnik*) ostala dekleta šolo jemljejo resno, vendar ne preveč ambiciozno. Nekatere med njimi najdejo posamezne šolske predmete, ki so jim še posebej všeč in pri katerih so zelo uspešne, nekatere se celo ukvarjajo z izvenšolskimi dejavnostmi (šport, glasba, balet), vendar nobena med njimi ni povsem predana tem

aktivnostim (v primerjavi s fantovskimi liki - npr. lik Mirana v *Fantje, žoga, punce*, ki mu je košarka vedno na prvem mestu);

6. dekleta večino časa preživijo v šoli ali doma oz. pri prijateljicah, le dekleta iz *Kafe kluba* po šoli delajo v lokalu. V domačem okolju jim gospodinjski opravki (ki jih praviloma opravljajo mame) ne uidejo, poleg pospravljanja pa morajo pogosto čuvati mlajše sestre in brate. Če je mama odsotna, prevzamejo skrb za dom. V prostem času gledajo izložbe, nakupujejo, gledajo priljubljene nadaljevanke na TV, se zbirajo druga pri drugi ali v lokalu/slaščičarni. Pomembne postajajo tudi zabave - v knjigi *Dež* še osnovnošolsko nedolžne, v *Dnevnikih* pa že srednješolsko podkrepljene s pijačo in spolnostjo;
7. od vseh analiziranih dekliških likov se najbolj dekliško nestereotipno obnašata Lejla (*Dež*) in Katie (*Dnevnik*). Lejla je agresivna, jezikava, cinična, uporna in ima rasistične predsodke. Raje kot da bi ugajala, ustrahuje. Vendar pa je pod to površino nežna in ranljiva; in na koncu zgodbe enako prijazna in pozorna na čustva in mnenje drugih, kot njena prijateljica Flora. Katie pa je, nasprotno, na zunaj prijazna, pozorna na čustva drugih in pripravljena vsem pomagati, vendar pa njeni zapiski razkrijejo neomajano ambicioznost in željo po uspehu, ne glede na žrtve. Zato bi kot edini primer nestereotipnega dekliškega obnašanja izpostavili le njo.

Naša analiza je potrdila dognanje Burcerjeve (2001: 19), da se literarna socializacija popolnoma vklaplja v model splošne socializacije, ki spolno identiteto oblikuje v dveh stopnjah (Butler, 2001: 18): najprej z izgradnjo zavesti o biološkem spolu, ki se s podeljevanjem in privzemanjem družbeno določenih značilnosti izteče v psihološko občutenje spola. Tako perspektiva prvoosebne pripovedovalke že v začetku odstrani vsak dvom v »spolno identiteto« lika, stilizacija in discipliniranje telesa, zamejevanje jaza in prikrojevanje lastnih potreb zahtevam drugih, usmerjanje pozornosti na njihova čustva in počutja, občutje osebnotne zapolnitve le v navezi z moškim likom, priznavanje moške avtoritete in čustveno dožemanje sveta pa so usmerjevalniki vedenja, ki to identiteto dodatno utrdijo.

7. SKLEP

Pričujoče diplomsko delo podaja izsledke analize reprezentacij dekliških likov v nekaterih delih sodobne mladinske trivialne literature, ki so, po podatkih Pionirske knjižnice in mladinskega oddelka knjižnice Prežihov Voranc, enota Vič, najpogosteje izposojano mladinsko branje v letu 2002. Iz tega podatka sklepamo, da te reprezentacije, skupaj z reprezentacijami deklišstva v množičnih medijih, pri dekletih pomembno oblikujejo oz. utrjujejo ideologijo ženskosti.

Predno strnemo izsledke analize v odgovor na vprašanje, ki smo si ga postavili v uvodu diplomskega dela - ali se reprezentacije deklišstva v delih trivialne mladinske literature razlikujejo od reprezentacij v množičnih medijih, se pomudimo pri vprašanju o pomenu trivialne mladinske literature v slovenskem knjižnem prostoru.

Literarni teoretiki ugotavljajo, da delež bralcev trivialne literature, obeh spolov in vseh starosti, pri nas in v svetu skokovito narašča (Jamnik, 1997: 28, Jamnik, 1998: 76, Grosman, 1994: 15). Tudi mladinska literatura se ni mogla izogniti temu trendu: statistični podatki kažejo, da je delež novoizdanih knjig za bralce starejše od 13. let v zadnjih letih skokovito narasel: v letu 1995 je znašal 11%, leta 2001 pa že 19%, vendar je med temi knjigami (50 naslovov v letu 2001) samo 36% izvorno slovenskih, medtem ko je 64% prevodov. Podrobnejši pregled pokaže, da gre to povečanje prav na račun trivialne literature - predvsem serije dnevnikov *Resnična mladost*, dekliških romanov *Izpovedi* in serije *Kafe Klub*, fantastične serije *Viharno nebo*, znanstveno-fantastične serije *Replika* in serije policijskih zgodb *Udarci*. (Jamnik, v Mlakar, 2002: 12-13). Vzrok temu je jasen: tudi založniki so odkrili, da so najstniki v današnjem času pomembna ekonomska kategorija. Najstniški potrošnik s svojo izbiro tržišču narekuje proizvodnjo - če si želi preprostih, dopadljivih zgodb v nadaljevanjih (primerjava s TV nadaljevankami se ponuja kar sama od sebe!), klišeiziranost dogajanja, predvidljivost, stereotipnost književnih oseb..., vse skupaj dodatno polepšano s pozornost vzbujajočimi platnicami in drugimi tržnimi potezami založnikov, bo to tudi dobil. V času potrošništva je tudi knjiga najprej tržno blago.

Vendar najstništvo ni samo potrošniški trend, ampak je tudi pomembna razvojna faza, v kateri otroci obeh spolov vzpostavijo lastni moralni in vrednotni sistem, se soočijo s svojo seksualnostjo, oblikujejo samopodobo in večinoma razrešijo še zadnje dileme glede spolnih vlog v družbi. Pri tem iščejo nasvete pri odraslih, vrstnikih, v knjigah, množičnih medijih in pri vzornikih, ob tem pa se soočajo z različnimi reprezentacijami ženskosti (in moškosti). Vsem tem reprezentacijam pa je skupno, da nas prepričujejo v »naravnost« teh dveh kategorij, čeprav v resnici nista naravni, niti večni ali absolutni. Ženska se ne rodiš, ženska postaneš, pravi Simone de Beauvoir. Lastnosti, ki določijo ženskost in moškost so simbolno vzpostavljene in kot reprezentacije posredovane skozi »ideološke aparate države«: družino, izobraževalni sistem, znanost, politiko, religijo in medije.

Sociologi in kulturologi (npr. Radway 1984; Wolf 1991; Van Zoonen, 1994; McRobbie, 1994; Gauntlett, 2002...) že od sedemdesetih let dvajsetega stoletja preučujejo medijske stereotipne (in nestereotipne) reprezentacije deklitstva in ženskosti. Izsledki teh raziskav kažejo, da kljub povečanemu številu reprezentacij inteligentnih in neodvisnih žensk, množični mediji še vedno pre pogosto prikazujejo dekleta in žene primarno okupirane z odnosi in izgledom. Za ilustracijo naj omenimo, da je vsebinska analiza štirih ameriških najstniških revij pokazala, da 35% člankov obravnava temo »zmenki«, 37% »izgled«, medtem ko jih je temi »šola« namenjenih le 12% (Children Now, Interent).

Analizam reprezentacij deklitstva se posveča tudi literarna kritika, zlasti njen feministični del, ki je pod drobnogled vzela tako kanonska dela kot dela trivialne mladinske literature. Če literaturo pojmuje kot kulturo in ideologijo, ki mladim bralcem predstavlja (večinoma dominantne) svetovne nazore in pomaga pri lastni konstrukciji družbenega sveta, se je treba najprej vprašati, iz kaktere pozicije knjiga nagovarja bralce. Vandergriftova (1993: 23) odgovarja, da večina popularne trivialne mladinske literature bralce nagovarja s pozicije belopoltega, zahodnocivilizacijskega, urbanega in heteroseksualnega pripovedovalca/ke - in z izjemo lika Flore v romanu *Dež in Jaimini* v zbirki *Kafe Klub*, ki sta obe temnopolti, ta ugotovitev v celoti velja tudi za deklitiške like, ki so bili predmet naše analize. Zato je razumljivo, da analizirani deklitiški liki, kot reprezentacije deklitstva zahodne kulture, odsevajo zahodno uveljavljeno podobo ženskosti: potrošništvo, skrb za odnose in izgled, navezanost na moške like in zgolj

navidezno samostojnost in ambicioznost, kar smo pokazali tudi v naši analizi. Reprerentacije deklitstva v analizirani trivialni liretaturi se torej v ničemer ne razlikujejo od reprerentacij v drugih množičnih medijih, in to je eden od dveh očitkov tej liretaturi.

Drugi očitek se nanaša na sam proces branja tovrstne lireture. Trivialna liretura pri bralcih vzpodbuja takoimenovano evazorično branje (Kordigel, 1990: 36) - to je branje, s katerim sta tesno povezana dva psihološka procesa: identifikacija in fantaziranje. Evazorični bralec zahteva dogajanje v skladu s svojimi željami, odklanja komplicirane zgodbe in večplastne karakterje in ne priznava avtorjeve umetniške avtonomnosti. Evazorično branje omogoča začasni beg iz realnosti, ker bralca zaziblje v domišljijiski svet, v katerega le - ta projecira svoja lastna čustva, čustvene primanjkljaje in želje po vznemirljivih in čustveno nabitih situacijah. Zato so dekleta, ki »požirajo« le tovrstno lireturo oškodovana kar dvakrat: ker se pred realnim življenjem umikajo v črno-bel domišljijiski svet in ker nikoli ne razvijejo spretnosti literarnega branja, ki, v nasprotju z evazoričnim, od bralca zahteva odprtost za nove ideje in poglede na svet.

LITERATURA

Primarni viri:

- Bryant, Ann (1999a): *Leah odkrije fante*. Grlica, Ljubljana.
- Bryant, Ann (1999b): *Tashine skrivnosti*. Grlica, Ljubljana.
- Bryant, Ann (2000a): *Luceina velika napaka*. Grlica, Ljubljana.
- Bryant, Ann (2000b): *Jaimini in skrivnost Evi Blight*. Grlica, Ljubljana.
- Bryant, Ann (2000c): *Andy v temi*. Grlica, Ljubljana.
- Bryant, Ann (2001): *Ljubosumna Fen*. Grlica, Ljubljana.
- Gluević, Goran (2001): *Fantje, žoga, punce*. Mladinska knjiga, Ljubljana.
- Omahen, Nejka (2001): *Dež*. Ljubljana: DZS. Mladinska knjiga, Ljubljana.
- Skupina najstnikov (2000a): *Dnevnik: resnična mladost*. Zvezek 1. Grlica, Ljubljana.
- Skupina najstnikov (2000b): *Dnevnik: resnična mladost*. Zvezek 2. Grlica, Ljubljana.
- Skupina najstnikov (2000c): *Dnevnik: resnična mladost*. Zvezek 3. Grlica, Ljubljana.
- Skupina najstnikov (2000d): *Dnevnik: resnična mladost*. Zvezek 4. Grlica, Ljubljana.
- Skupina najstnikov (2001a): *Dnevnik: resnična mladost*. Zvezek 5. Grlica, Ljubljana.
- Skupina najstnikov (2001b): *Dnevnik: resnična mladost*. Zvezek 6. Grlica, Ljubljana.
- Wilson, Jacqueline (2001): *Punce v stiski*. Mladinska knjiga, Ljubljana.

Strokovna literatura:

1. Adlešič, Irena (1999): Samopodoba osnovnošolskih otrok. V: *Psihološka obzorja*, let. 8, št. 2-3, str. 191-200.
2. Althusser, Louis (1971): A Letter on Art in Reply to André Daspre. V: *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Monthly Review Press, New York, str. 221-227.
3. Althusser, Louis (1980): O ideologiji in Ideologija in ideološki aparati države. V: Skušek-Moènik, Zoja (ur.): *Ideologija in estetski užitek*. Cankarjeva založba, Ljubljana, str. 38-99.
4. Bahovec, Eva D. (1995): Žensko telo in oblast v mediju vizualnega. V: *Delta*, let.1, št. 3-4, str. 19-40.

5. Bakhtin, Mikhail (1981): *The Dialogic Imagination. Four Essays*. University of Texas Press, Austin.
6. Baym, Nina (1992): *Feminism and American Literary History*. Rutgers University Press, New Brunswick, NJ.
7. Beauvoir, Simone de (2000): *Drugi spol*. 2. zvezek. Delta, Ljubljana.
8. Beere, Diana (2000): *Nurturing Ideology: Representations of motherhood in contemporary Australian adolescent fiction*. Griffith University, Nathan Queensland. Doktorska disertacija.
9. Blažič, Milena (1994): Trivialnost in kreativno pisanje. V: *Otrok in knjiga*, let. 21, št. 37, str. 94-106.
10. Bogataj, Matrej (1989): Umetnost, trivialno in množično. V: *Dialogi*, let. 25, št. 10-11, str. 84-88.
11. Bohinec, Mojca (1995): Vrednote in mladostniki. V: *Didakta*, let. 5, št. 24-25, str. 12-13.
12. Branston, Gill, Stafford, Roy (1996): *The media student's book*. Routledge, New York/London.
13. Burcar, Lilijana (1999): Pod milim nebom pustolovskega romana-dekliški liki in njihovo nelagodje. V: *Otrok in knjiga*, let. 26, št. 48, str. 26-36.
14. Burcar, Lilijana (2001): Postmodernistični ubesedovalni postopki v otroški književnosti: razpiranje tradicionalnih spon dekliškega spolnega sebstva. V: *Otrok in knjiga*, let. 28, št. 51, str. 19-40.

15. Burcar, Lilijana (2002a): Čari in pasti dekliškega hišnega žanra: pridušeno šepetanje osveščenega mladinskega bralstva in vztrajno šelestenje tradicionalnih vzorcev ženskosti. V: *Otrok in knjiga*, let. 29, št. 53, str. 22-37.
16. Burcar, Lilijana (2002b): Od čarobne palice Harryja Potterja k mitskim razsežnostim imaginarija otroštva. V: *Otrok in knjiga*, let. 29, št. 54, str. 134-140.
17. Burton, Graeme (1997): *More than meets the eye: an introduction to media studies*. E. Arnold, London.
18. Butler, Judith (2001): *Težave s spolom: feminizem in subverzija identitete*. ŠKUC, Ljubljana.
19. Cerar, Vasja (1998): Književnost za najstnike kot izziv za ustvarjalce in založnike. V: *Otrok in knjiga*, let. 25, št. 46, str. 79-83.
20. Children Now (Internet): *New Studies on Media, Girls and Gender Roles*. www.childrennow.org.
21. Edley, Nigel, Wetherell, Margaret (1995): *Men in perspective: practice, power and identity*. Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf, London.
22. Foucault, Michel (1991): *Vednost-oblast-subjekt*. Krt, Ljubljana.
23. Gauntlett, David (2002): *Media, Gender and Identity. An Introduction*. Routledge, London.
24. Grosman, Meta (1994): Trivialno besedilo kot izziv za učitelja. V: *Otrok in knjiga*, let. 21, št. 37, str. 15-19.
25. Hall, Stuart (1997): *Representation: cultural representations and signifying practice*. Sage, London.

26. Haralambos, Michael, Holborn, Martin (1999): *Sociologija: teme in pogledi*. DZS, Ljubljana.
27. Hladnik, Miran (1983): *Trivialna literatura*. DZS, Ljubljana.
28. Jamnik, Tilka (1997): Ugotovitve ob pripravi priporočilnega seznama mladinskih knjig. V: *Otrok in knjiga*, let. 24, št. 43, str. 28-35.
29. Jamnik, Tilka (1998): Koliko in kaj bere mladina do 15. leta v času elektronskih medijev? V: *Otrok in knjiga*, let. 25, št. 45, str. 73-80.
30. Kmecl, Matjaž (1996): *Mala literarna teorija*. Mihelič in Nešovič, Ljubljana.
31. Kobe, Marjana (1987): *Pogledi na mladinsko književnost*. Mladinska knjiga, Ljubljana.
32. Kordigel, Metka (1990): Bralni razvoj, vrste branja in tipologija bralcev. V: *Otrok in knjiga*, let. 17, št. 29/30, str. 5-42.
33. Kordigel, Metka (1994): Ideologija v mladinski književnosti. V: *Otrok in knjiga*, let. 21, št. 38, str. 5-24.
34. Kordigel, Metka (1997): Mladinska literatura v šoli ali je mogoče s pomočjo mladinske literature vzgajati, ne da bi jo pri tem naredili bolno? V: *Otrok in knjiga*, let. 24, št. 43, str. 13-23.
35. Kordigel, Metka (1998): Zakaj mladinska literatura? V: *Otrok in knjiga*, let. 25, št. 45, str. 61-71.
36. Kos, Janko (1983): *Oèrt literarne teorije*. DZS, Ljubljana.

- 37.Kropp, Paul (1999): Vzgajanje bralca: Naj vaš otrok postane bralec za celo življenje. Tržič, Učila.
- 38.Lavrenčič, Darja (1999): Žanrskost mladinske književnosti. V: *Otrok in knjiga*, let. 26, št. 47, str. 32-40.
- 39.Lavrenčič, Darja (2001): Bolečina odraščanja: droge, seks in...V: *Otrok in knjiga*, let. 28, št. 52, str.40-51.
- 40.Machado, Ana Maria (1995): Ideologija in mladinska književnost. V: *Otrok in knjiga*, let. 22, št. 39-40, str. 100-101.
- 41.Macherey, Pierre (1980): Nekaj temeljnih konceptov. V: Skušek-Močnik, Zoja: *Ideologija in estetski užitek*. Cankarjeva založba, Ljubljana.
- 42.Matlin, Margaret (2000): *The Psychology of women*. Fort Worth, Harcourt.
- 43.McCallum, Robyin (1999): *Ideologies of Identity in Adolescent Fiction*. Garland Publishing, New York/London.
- 44.McRobbie, Angela (1994): *Postmodernism and Popular Culture*. Routledge, London/NewYork.
- 45.Mlakar, Ida (ur.) (2001): *Med tabuji in fantastiko. Izbor mladinskih knjig iz leta 2000 po temah zvrsteh in žanrih*. KOŽ, enota Pionirska knjižnica, Ljubljana.
- 46.Mlakar, Ida (ur.) (2002): *Lov na klone in superjunake. Na sledi popularnim knjižnim zbirkam za mladino*. KOŽ, enota Pionirska knjižnica, Ljubljana.
- 47.Modleski, Tania (1982): *Loving with a vengeance: Mass-produced fantasies for women*. Methuen, NewYork/London.

- 48.Moi, Toril (1999): *Politika spola/teksta*. Literatura, Ljubljana.
- 49.Novaković, Darko (1987): Starogrčki ljubavni roman-antička trivialna vrsta? V: *Trivijalna književnost*, Studentski izdavaški centar UK SSO, Beograd, str. 17-27.
- 50.O' Keffe, Deborah (2000): *Good girl messages: how young women were misled by their favorite books*. Continuum, New York.
- 51.Pipher, Mary (1999): *Sodobna Ofelija: obvarujmo osebnost odraščajočih deklet*. Učila, Tržič.
- 52.Pregelj, Barbara (1997/1998): Slovensko raziskovanje trivialne literature po letu 1980. V: *Jezik in slovstvo*, let. 43, št. 7-8, str. 331-336.
- 53.Purvis, Trevor, Hunt, Alan (1993): Discourse, ideology, discourse, ideology, discourse, ideology...V: *British Journal of Sociology*, let. 44, št. 3, str. 473 – 498.
- 54.Radway, Janice A. (1984): *Reading the romance: women, patriarchy, and popular literature*. Chapel Hill, London.
- 55.Rostohar, Gordana (1999): Predstave mladostnikov o ljubezni. V: *Psihološka obzorja*, let.8, št.1, str. 44-65.
- 56.Saksida, Igor (1991): Nekaj vprašanj iz teorije mladinske književnosti. V: *Otrok in knjiga*, let. 18, št.32, str. 5-31.
- 57.Saksida, Igor (1994): *Mladinska književnost med literarno vedo in književno didaktiko*. Obzorja, Maribor.

- 58.Saksida, Igor (2001): Nekaj nezaslišanega: tabu teme v slovenski mladinski poeziji od ljudske pesmi do sodobnosti. V: *Jezik in slovstvo*, let. 47, št. 1-2., str. 4-16.
- 59.Simončič, Metka (1965): Fantastična pripoved na Slovenskem in v zahodni Evropi. V: *Dialogi*, leto 1965, št. 5, str. 249-252.
- 60.Slapšak, Svetlana (1987): *Trivialna književnost*. Studentski izdavački centar UK SSO, Beograd.
- 61.Smith-Christian, Linda (1991): *Becoming a Woman Through Romance*. Routledge, London/New York.
- 62.Smith, Sally A. (2000): Talking about »Real Stuff«: Explorations of Agency and Romance in an All-Girls' Book Club. V: *Language Arts*, vol.78, št.1, str. 30-38.
- 63.Tomc, Gregor, Velikonja, Mitja, Stankovič, Peter (1999): *Urbana plemena: subkulture v Sloveniji v devetdesetih*. ŠOU, Ljubljana.
- 64.Vandergrift, Kay (1993a): A feminist research agenda in youth literature.V: *Wilson Library Bulletin*, vol. 68, št. 2, str. 22-27.
- 65.Vandergrift, Kay (1993b): A feminist Perspective on Multicultural Children's Literature in the Middle Years of the Twentieth Century.V: *Library Trends*, vol. 41, str. 354-77.
- 66.Van Zoonen, Liesbet (1994): *Feminist media studies*. Sage, London/ New Delhi.
- 67.Vandergrift, Kay (1996): *Mosaics of Meaning*. Scarecrow Press, Lanham, MD.
- 68.Vendramin, Valerija (1997): Ženske v literaturi: podobe, polemike in paradoksi. V: *Delta*, let. 3, št.3-4, str. 41-51.

69. Wolf, Naomi (1992): *The beauty myth: how images of beauty are used against women*. Anchor Books, New York.

70. Zorn, Aleksander (1995): Otroška literatura in mladinska književnost. V: *Otrok in knjiga*, let. 22, št. 39/40, str. 5-12.