

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Ksenija Kiseljak

**(Re)produciranje sprememb v konstrukcijah hegemonke ženskosti v novodobnih
»workplace« nanizankah skozi prizmo semiologije, psihoanalize in feministične filmske
teorije**

Magistrsko delo

Ljubljana, 2013

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Ksenija Kiseljak

Mentor: izr. prof. dr. Peter Stanković

**(Re)produciranje sprememb v konstrukcijah hegemonke ženskosti v novodobnih
»workplace« nanizankah skozi prizmo semiologije, psihoanalize in feministične filmske
teorije**

Magistrsko delo

Ljubljana, 2013

ZAHVALA

Hvala mentorju izr. prof. dr. Petru Stankoviću za nasvete in pomoč pri nastajanju naloge. Iskrena hvala tudi dragima staršema Cvetki in Zdravku za vso podporo in finančno pomoč pri študiju. Hvala tudi tebi Kristijan za vse (ne)smiselne pogovore in tebi, Nensi, ker z menoj gledaš v zvezde, ko je najbolj temno. Nenazadnje se zahvaljujem svoji največji zvezdici, tebi – Primož. Za vso ljubezen, pogum in tečkanje, ki se je izkazalo za dobro.

(Re)produciranje sprememb v konstrukcijah hegemonске ženskosti v novodobnih »workplace« nanizankah skozi prizmo semiologije, psihoanalize in feministične filmske teorije

Pričujoče magistrsko delo skuša odgovoriti na vprašanje ali »workplace« nanizanke (re)producirajo hegemonски konstrukt ženskosti, v sodobnih zahodnih družbah in če to res počnejo, na kakšen način proizvajajo dominantno ideologijo. V magistrskem delu nas predvsem zanima na kakšen način se reproducirajo katerekoli spremembe hegemonске ženskosti. Pri tem smo se, zaradi vse večje popularnosti fenomena workplace nanizank, naslonili na pet televizijskih uspešnic, ki ustrezajo kriterijem obravnavanega fenomena. 'Workplace' v prvi vrsti pokaže na vstop ženske v delovno sfero in potemtakem sugerira na spremembe v življenjskem stilu, ki naj bi pripeljale do nekakšnega izenačenja med moškimi in ženskami. 'Workplace' nam je torej služil kot pokazatelj sprememb v popularni kulturi in opozoril na oblikovanje nezavednih vzorcev, ki opredeljujejo konstrukt ženskosti, ki je razumljen kot 'prava ženskost'. Pri tem skozi teoretične nastavke semiologije, feministične filmske teorije in psihoanalize raziskujemo novi konstrukt ženske, ki se smatra kot naraven. Pa vendar, televizija konstruira resničnost in vpliva na našo dejansko precepcijo po kateri se ravnamo v dejanski realnosti. Kar nas pripelje do premisleka, da ženska ali ženskost vendarle ni naravno dejstvo, ampak je družbeno konstruirano stanje, ki je skozi nanizanke predstavljeno v skladu z nekimi preferenčnimi ideali in vrednotami.

Ključne besede: konstrukt ženskosti, workplace nanizanke, hegemonija, reprezentacija, semiologija, feministična filmska teorija, psihoanaliza.

(Re) production of changes in hegemonic constructions of femininity in contemporary 'workplace' serials through the prism of semiology, psychoanalysis and feminist film theory

The following master thesis is trying to answer a question if the workplace serials are reproducing changes in hegemonic constructions of femininity in modern western societies, and if that is the case, in which manner are they producing/manifesting dominant ideology. We are mostly interested on the manner of reproduction of changes in hegemonic femininity. Due to increase in popularity of workplace serials we focused our research on five television hits that fitted the necessary and required criteria of the chosen phenomena. Workplace in the first place points at woman entering the work environment and therefore suggests at changes in the lifestyle that should lead to equalization between men and women.

Workplace has therefore served us a pointer of changes in popular culture and pointed at development of subconscious patterns that define femininity construct understood as a true femininity. Through hypotheses of semiology, psychoanalysis and feminist film theory we explore a new femininity construct that is considered natural. Nevertheless television constructs our reality and influences our actual perception after which we base our actions in actual reality. This leads us to consideration that a woman, or femininity is not actually a fact but a social construct state which is through serials presented in coherence with some preferential ideals and values.

Key words: construct of femininity, workplace serials, hegemony, representation, semiotics, feminist film theory, psychoanalysis.

KAZALO

KAZALO	5
1 UVOD	6
2 TEORETSKI OKVIR	9
2.1 KONCEPT HEGEMONIJE	11
2.2 REPREZENTACIJA	14
3 SEKSUALNA POLITIKA IN OPOLNOMOČENJE	18
3.1 BIOLOŠKA URA VS KARIERA	19
4 ANALIZA NANIZANK	19
4.1 FEMINIZEM, SEMIOLOGIJA IN PSIHOANALIZA V POPULARNI KULTURI ...	20
4.1.1 SEMIOLOGIJA.....	20
4.1.2 PSIHOANALIZA.....	24
4.1.2.1 OJDIPOV KOMPLEKS	25
4.1.2.2 ZRCALNA FAZA.....	27
4.1.2.3 ŽELJA.....	28
4.1.2.4 FETIŠIZEM	29
4.1.2.5 TEORIJA APARATA	31
4.1.2.6 LAURA MULVEY	32
4.1.3 FEMINISTIČNA FILMSKA TEORIJA	34
4.1.3.1 KRITIKE FEMINIZMA	36
4.1.3.2 MOŠKOST.....	36
5 ANALIZA PRIMEROV	37
5.1 TALENTI V BELEM	38
5.2 ŽENSKA DŽUNGLA	42
5.3 OGLAŠEVALCI.....	49
5.4 ZVEZDE NA SODIŠČU.....	55
5.5 PISARNA.....	64
6 UGOTOVITVE	67
6.1 REPRODUKCIJA ALI UPIRANJE NOVE ŽENSKE	68
7 ZAKLJUČNI SKLEP	70
8 LITERATURA	73

1 UVOD

Proces individualizacije povzroča spremembe na sistemski ravni celotne zahodne družbe. Nezavedno pronica na mikroraven vsakdanjega življenja in ustvarja principe novih družbenih norm, ki jim ne moremo ubežati. Prinaša nov model načina življenja. Pri tem je zelo pomemben prodor žensk v javno delovno sfero. Kultura se premešča v delovno okolje, kjer smo priča rivalstvu med spoloma in posledično spremembam v konstrukciji ženske oz. ženskosti. Tako je moj cilj magistrskega dela ukvarjati se s spolom v popularni kulturi, ki me napeljuje na analizo čedalje bolj popularnih »workplace« nanizank, v katerih se pojavlja nov statusni tip ženske.

Pri svojem magistrskem delu se bom naslanjala na raziskovalno vprašanje: *'Ali »workplace« nanizanke (re)producirajo hegemonski konstrukt ženskosti, v sodobnih zahodnih družbah?'* Predvsem nas bo zanimalo *na kakšen način se reproducirajo katerekoli spremembe hegemonске ženskosti*. Vprašanje izvira iz prostora reprodukcije množične kulture, ki prav z »workplace« nanizankami izpostavlja razporejenost družbene moči, glede na spol in opozarja na spremembe, ki se dogajajo znotraj modernih družb, ki so povezane s hitrim tempom življenjskega sloga. Pri vsem tem bom morala paziti na dejstvo, da so znaki na konotivni ravni polisemični in odprti za različne interpretacije, kar lahko povzroči (ne)načrtne manipulacije s čustvi in percepcijami prejemnikov teksta.

Metodološko se magistrsko delo ukvarja z analizo sekundarnih virov in nekaterimi obstoječimi teoretičnimi izhodišči hegemonije, semiologije, feministične filmske teorije in psihoanalize, kjer se vseskozi naslanja na konceptualne okvirje kritičnega pristopa branja tekstov oz. obravnavo konstruktivističnega pristopa analize reprezentacije, ki mi bo pomagala pri iskanju odgovorov na zastavljeno raziskovalno vprašanje. Metodološko se bomo torej spopadali s konceptom reprezentacije in z branjem teksta in na ta način pristopili k pomembnim konstruktom in vtisom realnostim v televizijskem svetu. Pri analizi reprezentacije je v ospredju konstrukt ženskosti v odnosu družbenega konteksta s specifičnimi diskurzi, ideologijami, družbenimi pogoji in odnosi moči, ki jih reproducira svet filmskega »workplace-a« v danem času in prostoru neke (v tem primeru zahodne) kulture. Smisel magistrskega dela je razviti čimbolj relevantno kritiko reproduciranega materiala, ki ustvarja ženskost kot konstrukt in dekonstruirati tovrstni mit, pri tem pa stereotipe odnaturalizirati ali vsaj odkodirati ter pokazati na boje različnih konstrukcij ženskosti in odnosov moči, v katerih

prevlada dominanten hegemonski način, ki pa je problematičen iz vidika vpliva na vsakdanje življenje, vzgojo, izobraževanje in kulturo. Kajti, množična popularna kultura je zamaskirana v lahkotnosti »workplace-a« in s svojo dostopno navadnostjo nevede vpliva na oblikovanje dominantnih predstav o 'novi ženski'. Kot že omenjeno nam bodo pri razgrinjanju reprodukcije konstruktov pomagali primeri »workplace« nanizank in teoretični nastavki psihoanalize, semiologije in feministične filmske teorije. Psihoanaliza nas bo zanimala v okviru povezovanja popularizacije fenomena »workplace-a« z našim poistovetenjem z liki, pri čemer bo semiologija temeljna osnova za razumevanje prebranega teksta. Brez feministične filmske teorije pa bi težko povezali semiologijo s psihoanalizo v diskurz ali bolje rečeno – hegemonski konstrukt, ki za nas predstavlja problem, ki ga je potrebno nujno problematizirati. Pri vsem preučevanju pa je najbolj pomembna že prej omenjena metoda analiza reprezentacije, katera nam pomaga, da se osredotočimo na specifične zgodbe, kostume, besedila, ideologije ipd.

Tematsko gledano lahko magistrsko delo razdelimo na dva dela. V prvem delu se bomo lotili samih teoretičnih konceptov, ki nam bodo v pomoč pri razumevanju nastavljenе problematike. Na kratko bomo predstavili pojem »workplace-a«, v nadaljevanju preučili koncept hegemonije, nenazadnje pa pristopili k obravnavi Foucaultovega diskurza ter se poglobili v konceptualni nastavek analize reprezentacije, katere narava je kvalitativnega in teoretično interpretativnega značaja, kar nam še posebej pomaga pri nadaljnjem raziskovanju, pri katerem so pomembni konstrukti. Ker pa nas v magistrski nalogi zanima konkretno zorni kot ženskosti in reprodukcija nastalega konstrukta v »workplace-u«, je drugi del naravnano bolj empirično, kjer se eksplicitno posvetimo interpretativni analizi petih primerov uspešnih »workplace« nanizank, ki sem jih zaradi svoje specifične narave »workplace-a« izbrala za predmet raziskovanja. Raziskovanju bodo sledile ugotovitve in posplošitve v nekakšnem zaključnem sklepu.

Za raziskovanje »workplace-a« sem se odločila prav zaradi narave tovrstnih nanizank. T. i. »workplace« namreč korelira s koncepti, ki jih imamo ustvarjene v glavi o današnji kulturi na delovnem mestu. Nanizanke so zelo priročen instrument za raziskovanje, saj ustvarjajo umetno imitacijo našega vsakdana. S pomočjo umetne resničnosti zelo intenzivno sodelujejo pri splošnem procesu konstruiranja samih pomenov. Posredujejo različne, a hkrati iste degradacije, diskurze, ideologije, kode odnosov, emancipacij itd. Na moji tapeti analize reprezentacije so se tako znašle naslednje nanizanke: zdravniška drama Talenti v belem,

nostalgični Ogllaševalci, ameriška Pisarna, kultne Zvezde na sodišču in malce posebna Ženska džungla. Zakaj sem se odločila prav za nabor petih omenjenih nanizank? Prvi razlog je ta, da ustrezajo kriterijem »workplace-a«. Drugi, ker čedalje večja popularnost »workplace-a« kaže kako zelo nam je delovno mesto in čas, ki ga preživljamo na delavnem mestu oz. ga vanj vlagamo pomemben, če ne najpomembnejši v življenju. Tretjič – udeležba ženske v poslovni sferi doprinaša nove razsežnosti osvoboditve ženske od njene biologije. Tako rekoč nam popularna kultura lahko s pomočjo »workplace-a« odgovori na naše osnovno vprašanje magistrske naloge, ki išče ali skuša izslediti novo(dobno) žensko z vsemi kodi, ki ji je jih novodobna družba 'prilepila'. Ženska ali ženskost ni naravno dejstvo, ampak je družbeno konstruirano stanje, ki je skozi nanizanke predstavljeno v skladu z nekimi preferenčnimi ideali in vrednotami. Nova ženska je super ženska, ki uspešno usklajuje dom, družino in svoje profesionalno življenje, poleg tega pa redno skrbi za svojo vitko linijo in dober izgled, vse od nožnih nohtov pa do zadnjega lasa na glavi.

Četrty razlog pa se skriva v kodu uspešnosti, ki je značilen element zahodnih družb in je definiran zgolj z denarjem in posledično tudi z delovnim mestom, ki ga posameznik opravlja. Nenazadnje pa sama pomembnost delavnega mesta nakazuje na (potencialno) rivalstvo med spoloma. »Workplace« naj bi bil ogledalo binarne opozicije moški : ženska, ki skozi prakse reprezentacije ustvarja svojevrstne zaključke, ko se dotaknemo predpostavk o hegemonsem razmerju moči, ki diskreditira že vnaprej določeno marginalno skupino v dotični opoziciji. Pomen magistrske naloge je torej s pomočjo »workplace« nanizank, ki predstavljajo nek odsev sedanjega utripa časa in prostora zahodne kulture, odkriti vzdrževanje neenakosti odnosov moči in hkrati opozoriti na njihovo apliciranost prek t. i. zdravorazumskih reprezentacij in njih reprodukcijo kot tiste končne in popolne resnice alias refleksije dogajanja na delovnem mestu. »Workplace« ta kontekst delovnega mesta ne le umetno ustvarja, temveč ga tudi aktivno konstruira ter skrbi za naturalizacijo napetosti med interesnimi skupinami tako, da gledalci ponotranjijo točno določene vzorce pravilne moškosti in ženskosti.

Namen magistrskega dela je kritično osvetliti polje, so-vplive, vlogo in pomembnost nanizank ter opozoriti na spremembe, ki so jih le-te prinesle in hkrati pokazati, da t. i. reproducirane spremembe konstrukta ženskosti niso tako zelo velike, drugačne kot se na prvi pogled morda zdi. Magistrsko delo skuša ponazoriti boj med različnimi diskurzi v polju popularnega »workplace-a«, kjer zaenkrat predpostavljamo, da vedno zmaguje in se

uveljavlja dominantna ideologija o konstruktu ženskosti kot nepriviligiranem spolu. Naturalizacija, ki jo »workplace« povzroči pa njen status legitimizira.

2 TEORETSKI OKVIR

V magistrskem delu me predvsem zanimata dve stvari, ki napovedujeta odgovor na raziskovalno vprašanje. Prva se nanaša na fenomen worplace nanizank, saj se je trend »workplace« nanizank je v zadnjih petih letih precej razpasel na televizijskih programih. Pri »workplace« nanizankah, za razliko od »ženskih nanizank«, ne gre preprosto za nanizanke, ki imajo v središču izpoved ženske, ni nujno, da je ženska glavni karakter v seriji, tudi ni nujno, da gre za nanizanke, ki so bile narejene izključno za žensko občinstvo. Spremembe v sodobnem načinu življenja so tiste, ki so botrovale k nastanku »workplace-a« (Lotz, 2006, 30–34). Torej, o »workplace« nanizankah govorimo takrat, ko delovno okolje zaseda pretežen prostor in čas dramske zgodbe, ne glede na vpletene like. Zgodovina policijskih, doktorskih in odvetniških nanizank ni kratka in ni nič novega. Novo, kar se kaže/ponuja v nanizankah so drugačni odnosi med spoloma, novi kodi romance, lepote, življenjskega stila, obnašanja, norm ipd., ki so morda pogojeni z delovno pogodbo, v sicer (še vedno) moškem svetu.

Za zastavljeno vprašanje v uvodu pa nas mora zanimati »workplace« v povezavi s predpostavko o družbeni konstrukciji realnosti. In sicer, gre za razumevanje konstruiranja družbe, pri katerem sta nam lahko v pomoč Berger in Luckman (1966, 121–128), ki pravita, da se posameznik ne rodi v objektivni svet pač pa mu je prek primarne socializacije Velikega Drugega (ponavadi so to starši) ta objektivnost, ki je v resnici subjektivna realnost, internalizirana. To pomeni, da posamezniku Veliki Drugi predstavlja svoje definicije in situacije družbenega sveta kot objektivne. Vse posredovane podobe Veliki Drugi črpa iz svojih lastnih izkušenj na podlagi svojih vrednot in mestom v družbeni strukturi. Kaj je tu problematičnega? To, da je svet, ki ga posameznik spozna v primarni socializaciji, tisti, ki se najtrdneje vpiše v nevrofiziološki sistem posameznika in velja za edini obstoječi in možni svet. Se pravi, da, ker posameznik nima nobene izbire kdo bo njegov Velikimi Drugimi, ta prevzema, nazore, vloge in drže, ki so mu jih Drugi posredovali, svet Velikih Drugih tako postane svet posameznika. Iz Bergerjeve in Luckmanove izhodiščne predpostavke lahko sklepamo, da tudi nekaj takšnega univerzalnega in na prvi pogled biološkega kot je recimo spol, nikakor ni naravno dejstvo, temveč je družbeno skonstruiran oz. naučen glede na

zgodovinski čas in prostor neke kulture. Podobno velja tudi za novodobno žensko, ali boljše rečeno ženskost, ki je v pričujočem magistrskem delu glavni povod za njegov nastanek, kajti raziskave narejene do sedaj se niso spraševale kaj je z dejansko konstrukcijo sodobne ženske, pač pa so se osredotočale na njihovo samsko življenje in na to, da na televiziji, kljub vedno večji egalitarnosti in permisivnem odnosu do seksualnosti, zaradi svoje želje po romantični ljubezni, ženske ne bodo nikoli zares osvobojene. Tako Akass in McCabe (2004, 8–9) opozarjata na to kako zelo so nesrečne 'osvobojene' ženske – moški jih nočejo poročiti. Amanda D. Lotz (2006, 10) razume emancipacijo žensk v povezavi s profesijo. S svojo analizo nanizank med leti 1970 in 1995 ugotavlja, da so v nanizankah zaposlene ženske prikazane kot zgolj izjeme. Po njenem mnenju participacija žensk na delovnem mestu traja, samo dokler se ženske ne poročijo in prevzamejo tradicionalno biološko vlogo, vzdrževalk doma in seveda mater; kar sovpada s primeri v resničnem življenju. Fiske (2003, 471) trdi podobno. Pravi, da pozicija moči pri ženskah zaseda 'ženske zadeve', ki se tičejo zakonske zveze, družinskih vezi in ljubezenskega razmerja s partnerjem. Moč je definirana s tem, da ženska razume, ima nadzor in zna biti v uteho pri vseh težavah. Močna ženska v limonadnicah, po Fiskeju (2003, 473), nikoli ne doseže ustaljenega stanja moči, pač pa kontinuirano poskuša doseči nadzor nad sabo in ostalimi. Ženske zasedajo pozicijo pasivnosti in sentimentalnosti, medtem, ko sta po Modleskovi (1991), intelekt in aktivnost še vedno rezervirani za moški spol. Zatorej je se bomo lotili preigravanja že uveljavljenih kodov (sreča ženske, obveza materinstva; romanca, zakon; heteroseksualnost ipd.), ki definirajo ideologijo ženskosti.

Tovrstno raziskovanje se mi zdi smiseln prostor, odprt za kritično analizo, ker bi izsledki pokazali, ali je z distribucijo novih nanizank, ki recimo, da ne diskriminira spol na delovnem mestu, le-ta še vedno rutinsko prikazan glede na tradicionalne kulturne stereotipe ali se je le zgodil premik in množični mediji reflektirajo dominantne družbene vrednote, ki so drugačne kot tiste, ki so se pojavljale v času, ko je na televiziji dominiral lik uspešne odvetnice Ally Mcbeal, ki je po Hermesu (v Lotz 2006, 79) prinesla pomembno spremembo v televizijskem diskurzu.

Na področju nanizank ni bilo še veliko narejenega, se mi pa zdijo prevelik pokazatelj tiste vsakodnevne všečnosti, ki ljudi utrjuje v obstoječih nezavednih strukturah identitet in stereotipov, da bi bile preprosto spregledane. Zato že hitimo k naslednjem pristopu, ki nam bo

pomagal osvetliti interakcije med odnosi moči v optiki dveh univerzalno sprejetih skupin, ko govorimo o spolu, tj. moški : ženska.

2.1 KONCEPT HEGEMONIJE

Gramscijev koncept hegemonije je, zaradi svoje uporabnosti pri apliciranju na družbene problematike, postal izredno popularen v družboslovnih znanostih. Njegova teza predvideva konstanten boj družbenih razredov za svojo prevlado. Dosežena prevlada pa nato nikakor ni ne stabilna ne samoumevna. Za hegemonsko zmago se mora določena družbena skupina s svojo ideologijo venomer prizadevati, se zanjo boriti in jo pridobivati, vzdrževati. Odpore lahko dominantna vzdrževalka ideologije sicer premaga, toda 'drugouvrščene' ideologije ne bodo nikoli popolnoma odstranjene iz sistema. Zato je vnovič potreben kulturni boj za prevlado nadrejenega sistema, ki si bo inferiornega podredil. Podrejanje pa se v kulturnem boju dogaja s strategijo oblikovanja zdravega razuma, ki temelji na individualni krivdi in ne na nepravični družbi (Erjavec in Poler Kovačič 2007, 22). V definicijo hegemonije pa moramo potegniti tudi aspekt Kurnika in Lukšiča (2000, 8), ki vanjo vključita tudi državo. Hegemonijo razumeta kot Gramscijevo politično teorijo na dveh ravneh. Najprej kot »aktivni konsenz, neko etično dimenzijo države« ali pa kot »prevladovanje, kot pregnetenje družbe v smeri razredne države.« Hegemonija poseduje prevlado intelekta in tudi moralno vodstvo in preko obstoječega vodilnega razreda izvaja vodilno družbeno vlogo. Kar nas seveda pripelje do kulture. Kultura je, zavoljo svoje heterogene narave, nenehno polje boja med vsaj dvema hegemonijama, najprej, hegemonijo še vodilnega razreda ali politične sile in pa nastopajočega razreda ali politične sile (Kurnik in Lukšič 2000, 33–37). Gramsci (Gottdiener 1985, 981–983) torej razume hegemonijo na preprost in konkreten način, kot način na katerega celotni ideološki kompleks verjetij, vrednot, stališč in odnosov funkcionira za reprodukcijo in preživljanje vodilnega razreda. Po Hallu (2004, 69) se Gramscijeva teza o hegemonsem boju bere kot boj posameznih družbenih skupin, za konsenz drugih skupin in ter za premoč v misli in praksami nad njimi, tudi s pomočjo ideologije. »Hegemonija« po Gramsciju (Hall 2004, 69) »ni nikoli stalna in nikakor ne more biti zvedena na ekonomske interese ali na preprost razredni model družbe.« Dominacija množične kulture v razredno strukturirani družbi, ima svojo ultimativno posledico na industrijsko kontrolo zavesti. Kapitalistični razred ne samo, da nadzoruje produkcijo množične kulture na način, da kopiči bogastvo, ampak z dominantnim verjetnostnim sistemom delavskega razreda, celo reproducira svojo vladavino. Zavestna industrija onesposobi, predrugači ali podredi sposobnosti delavskega razreda, da bi mislili

reflektivno in da bi analizirali družbene in individualne pogoje vsakdanjega življenja. Kulturna hegemonija je ena od razlogov zakaj se delavski razred ne upre pogojem, ki ga praktično zaslužujejo. Gramscijeva teorija v svojem bistvu dojema človeško subjektiviteto preveč primitivno, saj implicira obstoj homogenega človeškega subjekta, ki ga je ustvarila modernost. Njegovo mentalno stanje pa ni mogoče ločiti od vseh ostalih zavesti.

Gramscijev pogled na družbeni sistem nam zagotovo lahko pojasni reproduciranje točno določene 'pravilne', 'od-boga-dane' in 'zdravorazumske' ženskosti prek 'workplace-a'. V Gramscijev vidik moramo nujno vzeti v obzir še Erjavčeva in Poler Kovačičevo (2007, 24), ki opozarjata na ideološke vplive diskurzivnih praks z naslednjim sklicem na Fairclougha in Wodakovo, ko pravita, da ideološki vplivi so, kajti diskurzivna praksa:

lahko pomaga pri produkciji in reprodukciji neenakih odnosov moči med (na primer) družbenimi razredi, ženskami in moškimi ter etničnimi/kulturnimi večinami in manjšinami, in sicer z načini reprezentacije stvari in pozicioniranjem ljudi. Diskurz je tako lahko, na primer, rasističen, seksističen ali pa poskuša prikazati nekatere predpostavke (najpogosteje napačne) o kakšnih vidikih družbenega življenja kot zgolj zdravorazumske.

(Fairclougha in Wodakovo v Erjavec in Poler Kovačič 2007, 24)

Kar nam pove, da ni nobenega dvoma o tem, da se zmaga v polju boja kaže tudi v »workplace-u«. Že zanimanje za dejanski »workplace«, pove veliko o kulturni hegemoniji, ki prevlada drugovrstne nanizanke. Bolj kot kakovost igranja, scenarijev, velikih imen, denarja... je gledalcu pomembno poistovetenje s prikazanim na zaslonu. Oz. s tistim, kar mu oblast veleva, da ponotranji in katere določene vzorce vzame za svoje. Slednja misel nas privede do reprezentacij, ki dominirajo na igrišču kulture; te so zagotovo hegemonске, saj so sproducirane po izjemno preprosti logiki, da oblasti ne motijo, gledalcu pa vcepijo normative, morda na globlji ravni celo stereotipe, kateri naj bi opredeljevali gledalca in ostalo čredno publiko množične kulture, ki se sama najde v liku/likih in v katerih tudi gledalec prepozna čredo, čreda pa gledalca. Iz tega sledi, da je koncept interpelacije, ki poteka v nezavednem, ključnega pomena za razvoj vsake hegemonsko reprezentativne ideologije. V našem primeru je to ženskost in z njo vred vsi njeni kodi opredeljevanja; ti delujejo manipulativno skozi ideološki aparat države in, ker to počnejo 'skrivoma', pod Freudovo ledeno goro, jo je težko

dokazati, kajti tovrstna manipulacija, za seboj ne pušča konkretnih dokazov alias $1 + 1 = 2$. Ker poteka na nezavedni ravni in ker s(m)o posamezniki nevede vpeti v mehanizme hegemonkega podrejanja in med izmuzljive občutke lastne iniciative in še posebej zato, ker jo ponotranjimo na neznan način, je le-ta skoraj neopazna in zlahka pobegne še tako kritičnemu osebku. Tudi zato, ker v času kapitalističnega razmaha v kulturnem boju zmaguje zabavna industrija, ki ima z informativnim, intelektualnim polom, bore malo. Pa prav skozi množično, zabavno industrijo hegemonija doseže največjo možno populacijo, za katero upam trditi, da oblast drži na ugodni distanci, in si s tem, ker producira zanimivo-lahkotne vsebine za sprostitev zagotovi lažji dostop do velikih segmentov občinstva, sebi pa riše superiorni položaj, ki temelji na izkoriščanju tistih, zaradi katerih superiorni sploh lahko obstajajo.

Na splošno se hegemonija ali hegemonski procesi nanašajo na različne pomene, skozi katere tisti, ki podpirajo dominantno ideologijo v kulturi, reproducirajo to ideologijo kontinuirano v kulturnih institucijah, kjer njeni produkti pridobivajo na tihem odobravanju, tistih, ki ideologiji nasprotujejo. Pri tem je zelo zanimiv tudi Gitlinov (Dow 1990, 262) pogled, ki temelji na tem, da televizija pospešuje hegemonijo prav skozi inkorporacijo radikalne ideologije. Ta proces bi Barthes poimenoval kar 'cepljenje'. Tj. proces, pri katerem branilci dominantne ideologije branijo svoje domene z radikalnimi spremembami, tako da v spremembe zvito inkorporirajo majhne vzorce nasprotujoče se ideologije (Dow 1990, 262–263) in na ta način zamaskirajo predpostavljeno ideološko strukturo. Gitlin (Dow 1990, 263) pravi, da se televizija prilagodi socialnim spremembam do te mere, da družbene spremembe absorbira v neke kompatibilne oblike, katerih bistvo je ideološka struktura. Na primer, zahteve narejene za naraščajočo manjšino in žensko reprezentacijo rezultirajo v višji vidljivosti za omenjene skupine na televiziji, čeprav situacije in liki, skozi katere so manjšine upodobljene, morda delujejo kot da vsebujejo bolj radikalne aspekte sprememb, ki jih reprezentacije implicirajo. Nekatere omejene spremembe, po Dowovi (1990, 263) v vsebini sicer rezultirajo, vendar splošne hegemonke vrednote ostajajo nedotaknjene. Pripadniki nasprotujoče ideologije, se misleč, da imajo vpliv na televizijo, zdiyo zadovoljni, saj jih vodilni zavedejo z nekaj kozmetičnimi popravki oz. spremembami v reprezentaciji manjšinske skupine. Vendar moramo pri vsem tem vedeti, da hegemonki sistem ni popolnoma monoliten, saj ne producira ideologijo, ki se ji ne da ubežati. Ko je subverzivna ideologija inkorporirana, se nekaj nje 'prime', čeprav lahko da v bolj ohlapni obliki. Za ohranitev hegemonke dominantnosti, se hegemonki sistem mora spremeniti. Te spremembe producirajo 'puščanja' ali protislovja. Torej se samo bistvo hegemonke perspektive nahaja v

tem, da se kaže kot manj progresivno, kot mi mislimo, da je. Pri razumevanju t. i. 'puščanja' nam pomaga Gottdiener (1985, 981), ki vidi množično kulturo v skladu s teorijo hegemonije. Množična kultura mu predstavlja fundamentalni vodilni razredni instrument, uporabljen za vzdrževanje političnega in socialnega nadzora skozi produkcijo ideologije lažne ali nasprotno zavesti v mislih delovnega razreda. Upoštevajoč hegemonsko teorijo je medijska industrija le ena od mnogih institucij, ki dominirajo razredno-specifične percepcije resničnosti iz katerih se rodijo ideologije. Še enkrat bi opozorila na pomembnost reprezentacij z mislijo Erjavčeve in Poler Kovačičeve (2007, 21): »Ideologije so reprezentacije vidikov sveta, ki prispevajo k oblikovanju in vzdrževanju odnosov moči, dominacije in izkoriščanja.«

Reprezentacij-a/-e torej nosijo veliko težo pri reproduciranju in utrjevanju obstoječih nepravilnih razmer in odnosov v družbi, zato je prav, da slednji koncept malce pobližje spoznamo v naslednjem poglavju.

2.2 REPREZENTACIJA

Reprezentacije so ključne za razumevanje kulture in naše udejstvovanje v njej. Z njeno pomočjo si sami poiščemo pripadajoče identitete in tudi drugi pripadniki iste kulture nas razumejo v okviru izbrane identitete. Na vprašanje kako deluje reprezentacija pomena v določeni kulturi Hall (2004, 45–47) odgovarja s tremi različnimi pristopi, in sicer z *reflektivnim*, *intencionalnim* in s *konstruktivističnim*. *Reflektivni* pristop vsebuje pomen v samem predmetu, osebi ali dogodku iz resničnega sveta. Jezik v tem primeru reprezentira pomen na mimetičen način, le reflektira pravi pomen, ki že obstaja v svetu. Pri *intencionalnem* pristopu je zgodba malce obrnjena. Teža je na avtorju oz. govorniku, ki svetu nalaga svoj, enkratni pomen; besede pomenijo točno tisto, kar njihov avtor želi, da pomenijo. Medtem ko *konstruktivistični* pristop predvideva povsem drugačen aspekt dodeljevanja pomenov. Stvari ne pomenijo same po sebi ničesar. Mi sami konstruiramo pomen z uporabo konceptov in znakov.

Za pojasnitev pomenov znakov in podob sta nam na voljo dva sistema reprezentacije: konceptualni zemljevidi in jezikovni sistemi. Konceptualni zemljevidi so nekakšni zemljevidi o prevladujoči predstavi o nekem predmetu, dogodku ali ideji. Konceptualni zemljevidi delujejo preko kodov, ki urejajo odnose prevajanja med konceptualnimi zemljevidi in

skupnimi jezikovnimi sistemi. Slednji pa poskrbijo, da določen znak vsi pripadnike neke kulture preberemo enako. Kodi ne obstajajo v naravi, ampak so rezultat družbenih konvencij in so kot taki ključni za pomen in reprezentacijo v neki kulturi, saj nam omogočajo, da koncepte prevedemo v jezik in jezik (nazaj) v koncepte. Jezik kot sistem znakov pa je pomemben, ker lahko z njim izražamo ideje, kar nas pripelje do Ferdinanda de Saussurja, ki znak razdeli v dva 'kosa'. V dejansko besedo, podobo ali fotografijo, kar imenuje *forma* in v idejo, *koncept* te forme, ki živi v naših mislih. Forma je v njegovi teoriji *označevalec*, ustrezeni koncept, na katerega nas spomni označevalec pa je *označenec*. Tipična lastnost znaka (označevalec + označenec) je arbitrarnost, ki pove, da med označevalcem in označencem ni nobenega naravnega razmerja. Obstaja le pomen v smislu razlike. Npr. če ni moški je ženska in če ni črno je belo. Razmerje med označevalcem in označencem je utrjeno s kulturnimi kodi, vendar ne za vedno. Pomeni besed, podob, konceptov ipd. se v danem času in prostoru spreminjajo: »Ker je znak arbitraren je povsem odvisen od zgodovine, kombinacije določenega označevalca in označenca v določenem zgodovinskem trenutku pa je od okoliščin odvisen rezultat zgodovinskega procesa« (Culler v Hall 2004, 52).

Torej, če povzamemo, Stuart Hall (2004, 35–39) reprezentacijo dojema kot dva celovita sistema, ki s simboliziranjem, upodabljanjem ali opisovanjem osmišljujeta t. i. »resničnost« sveta. Ker gre pri reprezentaciji ali za proizvodjanje pomena prek jezika, ali za ključni del procesa v katerem člani iste kulture proizvajajo pomene in si jih izmenjujejo, ali za uporabljanje jezika za izražanje nečesa smiselnega oz. smiselno predstavitev sveta drugim ljudem, kot sistema štejeta: konceptualni zemljevidi in jezikovni sistemi. Konceptualni zemljevidi poskrbijo, da »stvar« korelira z določenim konceptom za to »stvar«, jezikovni sistem pa uredi, da znak vsi pripadniki iste kulture preberejo enako. Zato Hall (2004) rad poimenuje reprezentacijo kot nekakšen proces, ki povezuje »stvari«, znake in koncepte. Nadvse pomembno pri Hallovi teoriji reprezentacije je dejstvo, da je pomen konstruiran in proizveden in ni naraven, ampak definiran skozi družbo, kulturo. Z upoštevanjem vseh pristopov Hall (2004, 46) odkrije še eno definicijo reprezentacije: »Reprezentacija je praksa, neke vrste 'delo', ki uporablja materialne predmete in učinke. Vendar pa *pomen* ni odvisen od materialnosti znaka, pač pa od njegove *simbolne* funkcije. Ker posamezni zvok ali beseda *nadomešča*, *simbolizira* ali *predstavlja* koncept, lahko v jeziku deluje kot znak in izraža pomen, ali kot pravijo konstruktivisti, označuje.« Slednja definicija nas spet vodi k premisleku, da med znaki in njihovimi pomeni oz. koncepti ni nikakršnega naravnega razmerja. Znaki so arbitrarni, njihove pomene pa utrjujejo kodi, ki prav tako ne obstajajo v

naravi, ampak so rezultat nekih družbenih konvencij (Hall 2004, 48). Kar nas že privede so Foucaultove (Hall 2004, 70) miselnosti o proizvajanju vednosti skozi diskurz in diskurzivne prakse. Kar je pomembno pri njem, za naše nadaljnje raziskovanje je vsekakor njegov režim resnice:

/r/esnica ni onkraj oblasti ... Resnica je stvar tega sveta; proizvajajo jo le mnogovrstne oblike omejevanja. Resnica povzroči običajne učinke oblasti. Vsaka družba ima svoj režim resnice, svojo »splošno politiko« resnice; z drugimi besedami, vrsto diskurzov, ki jih sprejme in jih napravi za resnične, mehanizme in instance, ki človeku omogočajo, da razlikuje med pravnimi in nepravilnimi izjavami, sredstva, s katerimi je oboje sankcionirano ... status tistih, ki odločajo o tem, kaj šteje za resnično.

(Foucault v Hall 2004, 70)

Reprezentacija po Hallu (2004, 37) preprosto pomeni, da ljudje kot pripadniki neke kulture v danem zgodovinskem času mentalno produciramo raznovrstne koncepte in s tem pomene s pomočjo jezika. Reprezentacija je nekakšno lepilo med jezikovnimi in konceptualnimi sistemi, ki nam omogoča razumevanje dejanske in izmišljene resničnosti.

V tej definiciji pa tiči tisto izhodišče, ki je pomembno za magistrsko nalogo, saj temelji na razumevanju in oblikovanju pomenov v dejanski sproducirani hegemoniji, ki se vrti okoli ženskih konstruktov preko »wokrplece-a«. Pomen v jeziku je ustvarjen skozi odnose razlik med znaki in kot poledica tega, jezik ne proizvede resnice kot korespondence v besedno-svetovnem razmerju. Fenomen sicer zgleda objektivno, čeprav je v resnici motiviran, ideološki in zato naturaliziran v določenih diskurzih. Kar nas pripelje do t. i. ideologije strukture označevalcev, ki konstruirajo socialne odnose skozi moč, ki omogoča in omejuje družbene akcije. Za naprej nam pa mora biti jasno, da je diskurz celota, ki pozicionira subjekt nekam med silnice, ki vелеvajo vsakemu posamezniku kako si razlagati svet. Pri kulturološkem raziskovanju je najpomembneje razumeti razsežnosti delovanja diskurza/diskurzov, saj je/so nič drugega kot le osnovni nosilec pomenov. Diskurzi so tako rekoč različni, organizirani načini reprezentacij vidikov sveta. »Ideologija se izvaja v diskurzu, ki ima največjo moč takrat, kadar ljudje vanjo privolijo. V trenutku, ko vanj privolijo, ga reproducirajo in utrjujejo, skozenj pa utrjujejo in reproducirajo tudi obstoječe odnose v družbi« (Erjavec in Poler Kovačičeva 2007, 24).

Potemtakem ideologija, ki jo izvajajo ideološki aparati države z interpelacijo formulira (ne)svobodo nastajajočega subjekta. Prave ugotovitve, ko se bomo s primerom, (re)produciranja hegemonkega konstruktiva ženskosti, nam pokaže prevpraševanje nekega diskurza v sintezi z drugimi diskurzi na katere se le-ta navezuje. Želeni rezultati (problematiziranje porazdelitve/centrov moči, ideologije, hegemonije), se največkrat kažejo v zamolčanem manku diskurza v razmerju do drugih diskurzov. Kar je pa pomembno iz preprostega razloga, saj je razmerje med subjektom (posameznikom) in objektom (družbo) vedno v dvosmerni interakciji. Subjekt (posameznik) vpliva na objektom (družbo), ta pa nazaj na subjekt.

Tovrstna odnosna interakcija nam pomaga odkriti nove koncepte in interpretativne pristope in na ta način nam služi, da bolje razumemo morebitne spremembe, ki so jih prinesle »workplace« nanizanke v konstrukciji ženskosti. Tu se naslanjamo na pomembna teoretična izhodišča t. i. konstruktivizma francoskih poststrukturalistov, ki so opustili dotedanje razmišljanje o svetu na objektivističen in humanističen način. Povzročili so epistemološki rez, po katerem je družba razumljena kot množica diskurzov, ki posameznike šele konstruira (Stanković, 2005, 11). Strukturalistična dediščina je poskrbela za znanje o jeziku znakov in kodov, poststrukturalisti pa o diskurzu in tekstih. Skupaj pa so prispevali zgraditi metodo reprezentacije – kako je moč vpletena v vse oblike kulturne reprezentacije.

Za preučevanje »workplace« nanizank bomo zatorej uporabili metodo analize reprezentacije, do katere bomo prišli s pristopom branja teksta. Kot smo že prej ugotovili, diskurzi niso refleksija dejanske resničnosti, vendar nam to objektivno resničnost le predstavljajo. Tako MacDonaldova (2003, 11–14) opozarja, da predvsem mediji ne morejo in tudi ne ponujajo preproste refleksije realnega sveta. Mediji konec koncev le pomagajo pri konstrukcijah več različic realnosti, ki konec koncev (re)producirajo dominantne družbene vrednote, ki se vežejo tudi na spolno distinkcijo. Kar nam pove, da ima v našem primeru medijska reprezentacija (ženskosti) veliko vlogo pri oblikovanju diskurza in identitete, s čimer se strinja tudi Foucault, ki s svojim konceptom skuša pojasniti, da naša oblika komunikacije ne more nikoli zajeti realnosti v njeni naravni in bistveni obliki, saj je ta lahko skonstruirana. Realnost mogoče obstaja ločeno od diskurza, vendar jo je možno spremeniti samo skozi diskurz (Hall 2004, 64). Zato se mi tovrstna analiza zdi tehtna, saj postavlja pod vprašaj dominantno interpretacijo realnosti, ki jo gledalci radi ponotranjijo, se z njo poistovetijo in vzamejo za

samoumevno, neproblematično. Če se pri tem naslonimo na Burrova (1998, 51–52), ki pravi, da naša identiteta vznikne skupaj z interakcijami z drugimi ljudmi in je utemeljena na jeziku, nam postane kmalu jasno, da je tudi naša identiteta in poskus poistovetenja s televizijsko skonstruirana v skladu z diskurzi, ki so za nas kulturno dosegljivi. Diskurzi, ki nas opredeljujejo, so starost, razred, spol, etnična pripadnost, seksualna orientacija ipd. Ljudje smo le končni produkt oz. kombinacije posameznih različic vseh tistih predstav, ki so nam v danem času in kulturi dosegljive. Na tem mestu se nam ponuja vprašanje kako konkretno se dogaja dotična reprezentacija, s kakšnimi referencami, podtoni in asociacijami ter kako ti podtoni, reference in asociacije prispevajo k naturaliziranju obstoječih razmerij moči v družbi (Stanković 2005, 13). Družba po Stankoviću (2005, 12) »ni neko objektivno dejstvo, temveč kompleksna tekstura, ki jo na različnih ravneh producirajo različni diskurzi.«

3 SEKSUALNA POLITIKA IN OPOLNOMOČENJE

Za razumevanje na nano sproduciranega diskurza pa lahko vzamemo za primer proces individualizacije, ki prinaša nov model načina življenja, ki ji vlada v teoriji Giddensa (2000) – reflektivni individualizem. Sodobnost zahodnih družb se ravna po principih reflektivnega razvoja sebstva, o svoji biografiji odločamo sami, ni več nekih zelo strogih družbenih norm, ki naj bi velevala kako naj se obnašamo. T. i. pozni modernosti (Giddens 2000) se odgovornost za lastno biografijo prenese na posameznika, kar postane tudi neka tiranija, ki ji ne moremo ubežati. Vendar ta teorija pozablja, da družba brez številnih determinant, ki naj bi določale kontekste življenja posameznika, ne more obstajati. Reflektivni projekt sebstva sloni na ideji lastnega ustvarjanja sebstva. Tudi identitete, ki je odprta za spremembe.

V polju intimnosti (partnerskem, intimnem življenju) se dogajajo radikalne spremembe, saj so partnerska razmerja pod vplivom vedno večje elitarnosti, permisivnem odnosu do seksualnosti, spoznavanju novih, drugačnih življenjskih stilov, podvržena novemu načinu tvorjenja partnerskih razmerij po novem pravilu. Kar se tiče heteroseksualnih zvez, so današnja razmerja bolj kot ne postala čista partnerska razmerja. Partnerja oblikujeta zvezo, ki traja tako dolgo, dokler se skladajo njuni interesi. Lahko bi rekli, da smo priča osiromašenja odnosov, ki pridobivajo na komercialnih, potrošniških vidikih. Kot je morda čutiti, sem se osredotočila na heteroseksualne zveze, veze, naveze ali kakorkoli že bi lahko rekli tej obliki odnosovnega pripadanja.

3.1 BIOLOŠKA URA VS KARIERA

V analizi pa se bom v »workplace-u« tudi bodla z odločitvijo, ki dominira v današnjem vsakdanu ženske in kodu njene ženskosti. Gre za simptom poroke, ki se v nanizankah nekako ohranja, čeprav nekoliko v bolj spremenjeni, lahko bi rekli napredni različici.

Neporočene heteroseksualne ženske dojemajo svoj status, sodeč po raziskavah Sandfieldove in Percyjeve (2003, 475–478), kot začasen, predpripravo na zakon ali pa kot neuspeh pri poskusu vzdrževanja heteroseksualnega razmerja. Ostati samska je konstrukt, ki nase veže negativne konotacije. Je grožnja, da bodo ženske ostale same, osamljene in izolirane od družbe. Starost konstrukt nikakor ne prizanaša. Samskost je tertirana kot manj problematična pri mlajših ženskah. Te si niti ne želijo poroke, dovolj jim je svobodno življenje na koruzi. Zakon ni več moralna potreba, vrlina, čemur tudi pričajo demografske spremembe v zahodnih industrijskih družbah, ki beležijo upad zakonskih zvez. Starejše samske ženske so v družbi stigmatizirane, opredeljene kot deviantne, družba pa išče v njih opravičljive razloge za njihov status, kot npr. istospolna usmerjenost. Imajo pa samske starejše in mlajše ženske en skupni imenovalc – samske ženske po večini (glej Sandfield in Percy 2003, 480–484) same sebe krivijo za to, da so samske. Razloge navajajo v svoji krivdi za propad zveze, in sicer v premajhnem vlaganju čustvenega dela (v zakon). Torej so opcije, ki jih ima ženska na razpolago, le altruizem ali individualizem. Ponavadi so v nanizankah prikazane kot pataloški osebki obeh nagnjenj.

Pri starejših ženskah je gotovo strah pred osamljenostjo večji tudi zato, ker njihova biološka ura tiktaka hitreje kot pri mlajših. In ker se žrtvujejo za kariero in pri tem zapravijo mlajša leta za službo ali pa za nekoga, ki jih zapusti, je težko najti pravo ravnovesje med sabo in življenjem, ki ga ne deli več z nobenim. Z moškimi je drugače, kajti moška biološka ura je sposobna dočakati tudi 80 let ali več. Ženska pa je z novim vrednotenjskim zemljevidom, ki ga je prinesel čas, v zahodnih, industrijskih družbah, izgubila edini garant, za katerega se je pehala, da bi dosegla svoje »varno območje«. Za ceno individualizma.

4 ANALIZA NANIZANK

Na nanizanke se bomo osredotočili na bolj sistematičen način, katerega se še niso lotili. Lotevali so se nanizank parcialno, nihče pa si ni prizadeval odkriti direktne vzorce ženskosti v nanizankah novega življenjskega stila. Analiziramo spremembe v reprezentacijah uveljavljenega konstrukta ženskega lika, bodisi kot posledico sprememb, zaradi feminizma 2. vala in postfeminizma, ki so prinesle feministično filmsko kritiko ali zaradi vplivov rabe psihoanalize in semiologije v filmski teoriji. Skozi prizmo vseh teh teoretičnih nastavkov bomo skušali izluščiti reprodukcijske elemente in skupne vzorce, ki jih lahko nato posplošimo na generalne aspekte, ki jih reproducirajo popularne nanizanke v okviru množične kulture.

4.1 FEMINIZEM, SEMIOLOGIJA IN PSIHOANALIZA V POPULARNI KULTURI

Do sedaj smo ugotovili, da svet nikakor ni črno-bel. In da so celo naše misli in tudi lastno razmišljanje lahko vodene in družbeno konstruirane ter da tisto kar je reprezentirano, ni le zgolj reprezentacija prikazanega, temveč smo kot subjekti vpeti v vsemogoče konstrukte, ki nam zapovedujejo kako in o čem naj razmišljamo, kaj je objektivna resnica in kaj v njej zdravorazumsko. Pri vsem tem spoznanjih nas čaka še nekaj malo teorije preden se lotimo empiričnega opazovanja »workplace« nanizank. V nadaljevanju se bomo spopadli z nekaterimi izhodišči semiologije, psihoanalize in feministične filmske teorije, ki jih moramo razumeti, saj nam predstavljajo temelj raziskovanja novodobne ženskosti, v primeru, da ta obstaja in se njen konstrukt reproducira skozi nanizanke.

4.1.1 SEMIOLOGIJA

Semiologije smo se malce že dotaknili v poglavju o reprezentaciji. Za reševanje raziskovalnega vprašanja je pomembna zato, ker kulturni objekti pomenijo drugačne stvari različnim socialnim skupinam. In le semiotika v popolnosti določa različnost pomena vključenega v množično kulturo. Zatorej dotično poglavje temelji na teoretičnih razmišljanjih de Saussurja, Barthesa, Wittgensteina, Derride, Rortyja in Foucaulta. S Semiologijo bi rada bolj področno opozorila na osrednje argumente kulturnih študij, ki se nanašajo na jezike, kulture in diskurze, da bom kasneje pri analiza reprezentacij ženskega konstrukta, ženskost lahko umestila in utemeljila kot nenaraven proizvod določene družbe oz. kulture. Rada bi poudarila, kar seveda sama semiologija tudi poudarja, da kulturo določajo posebne, njej lastne strukturne zakonitosti.

Posamezniki, če sodimo po strukturalističnih teorijah, nimamo velikega vpliva na to kar se dogaja v svetu okoli nas, saj smo ujeti v različna strukturalna razmerja. Ta ujetost se zgodi, po de Saussurju (Barker in Galasinsky 2011, 4), z jezikom, za katerega je značilna ahistoričnost. Vsak pomen je odvisen od drugih besed okoli njega. Ujeti smo v mrežo jezika, ki strukturira naš simbolni svet. Jezik ne izhaja iz narave same, je umeten simbolni svet, ki usmerja naše razumevanje. Jezik je kot oči, ali bolje rečeno kot očala, kajti neke objektivne resničnosti ne moremo videti. Pri preučevanju kulture je jezik ključnega pomena, saj stoji med nami in t. i. resničnim svetom. Pomaga nam pri poskusih razumevanja sveta in konstruira kulture. Zdaj nam je že jasno, da, če hočemo 'misliti' svet, njegovo resničnost, moramo za mišljenje uporabiti jezik. Jezik, ki je sistem znakov, pa ni nek nevtralni medij, pač pa deluje na način logike binarnih diferenc. Pomen pa je odvisen od mreže znakov v katero je vpet. Resničnost je definirana na kulturno jezikovno specifičen način. Jezik tako ne odslikava objektivni neodvisni svet, ampak ga konstruira in konstituira.

Z de Saussurjevo dediščino nadaljuje Barthes (Barker in Galasinsky 2011, 2–6), ki se zavzema za problematiziranje domnevne naravnosti kulturnih kodov in konvencij, kar je za našo analizo ključnega pomena. Gre za to, da je za Barthesa jezik relacijski v svoji naravi, kar pomeni, da znaki proizvajajo svoje pomene skozi odnose v druge znake, ki so organizirani v sintagmatične in paradigmatične kulturne kode. Zaradi tega so lahko vse kulturne oblike analizirane kot jezik, iz česar sledi neposreden dokaz, da so različni pogledi na svet, le jezikovni konstrukti, ki se razlikujejo od jezika do jezika oz. od kulture do kulture. Barthesov pogled na kulturo nam pomaga razumeti, da to kar se nam zdi normalno in zaradi tega naravno, nam jezikovni konstrukti šele konstruirajo. Pri tem pridemo do odločilnega zaključka, da je naša resničnost kulturno (lingviistično) konstruirana in je nam razumljiva komaj prek specifičnih kulturnih sistemov.

Vendar pa dožemanje resničnosti, kljub vsemu ni tako zelo preprosta. V poglavju o reprezentaciji smo že omenjali binarne odnose med znaki, ki niso stabilni. Razumevanje pomena nečesa zaplete dejstvo, da je pomen nestabilen in drsi v neskončnih interpretacijah označevalcev. Čeprav je pomen formalno neopredeljen, je v urejen in začasno stabilen v socialni praksi kot pragmatična pripoved ali diskurzi. Kar nas pripelje do Derride (Barker in Galasinsky 2011, 9–12), ki s svojimi kritikami od znotraj skuša podskopati zanašanje na

fiksne, univerzalne pomene, koncepte, forme logičnega, ki obstajajo znotraj človeškega razuma, še predno se je kakršnakoli vrsta razmišljanja pojavila. Trdi, da govor ni predhodnik pisanja. Od trenutka, ko obstaja pomen, ni ničesar drugega kot znakov. Mislimo le v znakih. Pisanje je izvor pomena. S čimer pa se Barker in Galasinsky (2011) ne strinjata, saj sta mnenja, da resnica/pomen ne more obsatjati zunaj reprezentacije. Ker tudi Derrida, ki prestavlja resnico izven reprezentacije, jo reprezentira. To nas pripelje do razmišljanja o tem, kako lahko objektivno beremo reprezentacije, če smo v bistvu pozicionirani v eni izmed verzij kulture, ki ji pripadamo. Kljub vsemu pa lahko Derrida priznamo, da je uspel dokazati, da ima tekst več pomenov kot to domneva njegov avtor. S prevpraševanjem tez in izhajanja iz njih, gradi nove teorije in s to dekonstrukcijo dokaže, da ni nujno, da vse teorije nosijo neke enoznačne zaključke. S tem destabilizira zahodno (racionalno) mišljenje o obstoju in dostopnosti ene in edine resnice. Kar je pa seveda idealno izhodišče v empiričnem delu, ko zaključujem ter posplošujem svojem izsledke, ti so moji in ni nujno, da so na kakršen koli način pravilni ali resnični.

In že smo pri pravilni resničnosti, kjer nas čaka nihče drug kot Foucault. S svojimi poststrukturalističnimi nagnjenji ne odstopa od trditve, da jezik konstruira stvarnost. Tudi o tem smo že povedali nekaj besed. Za kulturne študije je pomemben prav zato, ker je razvil koncept diskurza, ki po njegovem, konstruira, definira in konstruira objekte znanja na razumljiv način, hkrati pa izključuje, ostale razumske načine, saj jih smatra kot nerazumljive. Pomemben je režim resnice, kaj šteje kot resnica. Kaj se lahko govori, kdo in kdaj lahko to pove. Kar sovpada z njegovem razmišljanjem o moči, ki je razpršena in deluje v različnih diskurzih na različne načine in v različne smeri, se pravi od zgoraj navzdol in od spodaj navzgor. Prežema vse sfere tako javnega kot zasebnega življenja (Barker in Galasinsky 2011, 12–14).

Kot smo že ugotovili semiologija sama sebi nastavlja pasti. Izredno problematična je postavka, ki predvideva popolno pasivnosti gledalcev. Kljub vdoru v gledalčeve miselne zemljevide, je gledalec še vedno sposoben gojiti svojo mero ustvarjalnosti. Na tem mestu je potrebno v naše razmišljanje pritegniti McCabeja. Ta predpostavi, da je gledalec homogeni subjekt. Nemogoče je, da bi bili ljudje samo subjekti kot subjekti na sploh, gledalci beremo dane tekste iz različnih pozicij, bodisi kulturnih, razrednih, spolnih ... Smo si zelo različni in ne moremo enako reagirati na tekste. Tovrstne kritike McCabejevih pogledov na klasične realistične tekste, pripeljejo do nastanka teorije, ki deluje na dveh ravneh, in sicer:

– empirične teorije za katero velja, da smo si ljudje med seboj različni in zato beremo tekste iz lastne biografske pozicije,

– druga raven, je raven subjektne pozicije, ki razume, da filmska kinematografija zreducira interpretacije in gledalce interpelira v dominante pozicije. Se pravi, da gledalca nagovarja konsistentna, koherentna kinematografija (Thompson 2007, 519–523).

Ob vsem tem se je teoretikom sedemdesetih let porajalo vprašanje ali je mainstream kinematografija res popolnoma ideološko monolitna in ne pušča nikakršnega maneverskega prostora za drugače misleče. Strinjali so se s pozicijo, da je v osnovnih ideoloških konotacijah, problematična, vendar hkrati ima vsa kinematografija določene razpoke, nekonsistentnosti, skozi katere bi se lahko ustvarjale alternativna reproduciranja ideologij. Zato predvidevamo, da je povsem verjetno, da se ideologija reproduciradoma tudi prek »workplace-a« v obliki ženskosti.

Če povzamemo, se strukturalizem ukvarja s tem kako jezik govori v nas; z ujetostjo v jezik in s tem v ideološke obrazce. Poststrukturalizem pa poudarja zgolj pomen bralca. N. Chomsky (Thompson 2007, 521) pa s svojo prodorno tezo, da ujetost v jezik ni zagotovilo, da nimamo ustvarjalnosti, ampak je šele pogoj ustvarjalnosti, doseže oblikovanje t. i. 'Rational Choice Theories' (racionalna teorija izbire). Zmeraj imamo neko izbiro, sicer nismo absolutno svobodni, ampak vseeno lahko izbiramo. Po njegovem celotna družba nastaja na podlagi nekih izbir, ki se vrtijo okoli tega ali bomo ali ne bomo sprejeli dominantno interpretacijo (hegemonskega konstrukta ženskosti, ki nam ga prek televizijskih ekranov ponujajo »workplace« nanizanke).

Zato nam ni težko razumeti, da se je po sedemdesetih začel strukturalizem množično opuščati. Mesto strukturalizma je prevzel poststrukturalizem, kjer zaradi neskončne verige označevanja pomen ni fiksiran. Da, strukturalistična miselnost je padla tam, kjer je največ obljudljala – pri kritični analizi teksta. Najbolj moteča so spogledovanja z marksističnimi teorijami, ki se držijo ideje ideologije. Te pa se nanašajo na navidezen svet nekih resnic, ki nam onemogoča videti resnične pozicije. Vendar problem nastane že v osnovi, saj se na ta način kultura tekstov ne da analizirati. Strukturalizem omogoča tekstualno analizo, vendar te analize ne ponujajo dobrih analiz ideologije. Sicer razbirajo sistem označevanja, vendar tega ne znajo

povezati s širšimi družbenimi procesi. Že res, da nič ni nedolžno, naravno, toda, tega strukturalizem ne zna pokazati. Poglavitno vprašanje, ki si ga zastavljajo teoretiki je: 'Kako konkretno najti ideologijo?'

Odgovor je še vedno neznan, vendar pa kritikam navkljub (post)strukturalizma pri našem iskanju odgovora na zastavljeno raziskovanje vprašanje ne bomo prezrli. Čeprav teorija ne najde konkretne ideologije, ki vstopa v glave gledalcev in jih usmerja v njihovem mišljenju, zna izluščiti tisti delček ideologije, ki nam pove, da v sodobnih zahodnih družbah resnično obstaja neke konkretne spremembe hegemonskega konstrukta ženskosti, ki ga 'workplace' z določenimi kodi, kot bomo videli v nadaljevanju, hočeš nočeš, producira.

Foucault, Derrida, Wittgenstein in njim podobni so kulturnim študijam pustili sila pomemben prispevek o tem, da ljudje nikakor nismo svobodna, avtonomna bitja (no, na videz že), ampak smo le v jeziku konstruirani subjekti. Ugotovitev je še posebej pomembna za nadaljnje raziskovanje identitet tj. diskurzivnih konstruktov, ki niso naravni, so brez izvora in bistva, kar se v današnjih kapitalistično-zahodnjaških časih kaj rado (s)pozabi.

Kot že rečeno, semiologija ne ponuja vseh odgovorov, zato so za naše raziskovanje tudi pomembna nova teoretska mišljenja, ki se pojavijo v osemdesetih. Govorimo o izsledkih vezanih na filmsko kinematografijo, ki ne pozabljajo na gledalsko kreativnost in se zavedajo preteklih krhkosti teoretskih konstruktov. Opravka imamo s psihoanalizo. Teoretska psihoanaliza se naslanja na domnevo, da je vsako vedenje prežeto s seksualnostjo. Nastane iz nezavednih gonov, vendar ne v celoti, kajti tudi gledalec ima lahko neko distanco.

4.1.2 PSIHOANALIZA

Psihoanaliza ima morda na prvi pogled kaj malo opraviti s filmsko teorijo, vendar nam koncepti Ojdipovega oz. kastracijskega kompleksa, formule fetišistične utajitve, faze identifikacije, Lacanove matrice želje in pa njegova teorija o zrcalni fazi, lahko razjasnijo zakaj (re)produciranje hegemonij skozi ideološki aparat (tj. televizijo) sploh uspe. S pomočjo Freudovih teoretičnih zametkov o človeškem kompleksnem področju mentalnega, si lahko od bližje pogledamo konsistentne operacija uma, ki rišejo razlike med nezavednim konstruiranjem moških in ženskih libidinalnih ambicij in s tem poišemo odgovore, ki reproducirajo konkretno hegemonijo delujočo iz sveta filma. Hegemonija je vzpostavljena s

kodi, ki opredeljujejo konstrukt ženskosti. Najbolj pogost in zato tudi najpomembnejši je kod sreče, ki je pogojen s srečo v ljubezni. Romanca kolmunira z zakonom, ki predstavlja 'happy ending' ('In potem sta živela srečno do konca svojih dni.') in ima, če beremo Freuda med vrsticami, svoje nastavke že v samem začetku Ojdipovega kompleksa.

4.1.2.1 OJDIPOV KOMPLEKS

Ojdipov kompleks nam pride na misel prvi, ko imamo v mislih nepravilne odnose moči med moškimi in ženskami. Ojdip predvideva, daje ženska ne-cela (ne-vsa), manjka ji en organ – penis, zato naj bi jo v teoriji obvladovala želja po penisu. Tovrstna želja determinira njene duševne procese in samo željo ter se po definiciji reflektira tudi skozi družbena dogajanja, v katerih je ženska akter. T. i. kastracijski kompleks, ki ga biološko opredeljuje anatomski razlika med spoloma, z mankom penisa pri deklicah povzroči zamero matere, saj jo krivi, da jo je rodila ne-celo. Iz tega vznikne čustvo zavidanja penisa in želja do realizacije po (simboličnega) posedovanja penisa – falosa. Tako se deklica od matere oddalji in spremeni svoj objekt želje, premesti ga od matere k očetu, od katerega pričakuje penis. Ta prvotna travma, deklici pripiše občutek, da je za penis prikrajšana, da ji venomer nekaj manjka in ta manko mora nekako nadomestiti, z nadomestnim objektom – vrste oče. Po navadi ga nadomešča z moškimi, ki kakopak posedujejo penis oz. falos. In tako, domneva, da ima nekaj, kar jo dela celo. Medtem ko, moški ne občutijo te praznine, so celoviti in zato niti ne iščejo svojega delčka, ki bi jih zapolnil, saj konec koncev nimajo manka kamor bi ga vtaknili. Tu bi morda bil lahko tisti prevoj, bistven za hegemonski konstrukt ženskosti, ki »dokazuje«, da niso moški, tisti, ki iščejo neskončno ljubezen, saj življenja ne živijo v nekem manku in ne iščejo ničesar, kar bi jih zapolnilo. Iščejo le nekaj za zraven, ne za razrešitev travme, pač pa za popestritev svojega »vsemogočnega falosa«. Ženska, ki trpi za mankom in je zaradi njega travmatizirana ter si venomer prizadeva za končanje manka, se naj bi ga, ko ga odkrije držala kot pijanec plota. Tudi zato, ker jo spremlja strah, da če izgubi tako težko pričakovani/pridobljeni falos, ga morda nikoli več ne najde. Pri moškemu, ki pa ničesar ne pogreša, pa po tej logiki tudi ničesar ne potrebuje, saj vse že ima in tudi, ko neko popestritev izgubi, jo z lahkoto zamenja z neko drugo in na ta način diktira potek zadovoljitev svojih ugodij. Ženska pa se diktatorju seveda prilagaja, saj ji druga možnost, občutek praznine, manj ustreza. Tako ženska bitja pristanejo na veliko manj kot si zaslužijo in tudi vztrajajo v nesmiselnih razmerjih oz. moški jih veliko lažje končajo in si privoščijo več, ker vedo, da si

lahko. Ugodne ženske imajo v šahu skupaj z ljubico/ljubicami, kar se producira tudi prek televizijskih nanizankah, ne le v »workplace-u«.

Pri naši nadaljnji analizi nanizank bomo spoznali, da za najpomembnejši produkt Ojdipovega kompleksa velja identifikacija, ki je nekakšen psihični mehanizem skozi katerega se konstituira subjekt. Identifikacija ustvarja občutek naravne razlike med spoloma. Po Lacanu težnjo po identifikaciji izzove prvobitna želja, ki je nikdar ne moremo izpolniti tj. želja po biti eno z materjo. Da bi ohranili zvezo z objektom, ki smo ga morali opustiti, se identificiramo z njim oz. njegovimi pričakovanji glede nas. Na ta način, zgledovanja po starševskim figuram kot Ideal Jaza, se pod vplivom identifikacije in ponotranjenja v obdobju Ojdipa razvije nadzorna instanca – Nadjaz. In ker smo pri deklicah in dečkih priča reševanju Ojdipovega kompleksa po različnih ponotranjenih, identifikacija in objektih želja, je logično, da se tudi psihična instanca moralnih, pisanih in nepisanih norm in pravil razlikuje med spoloma, glede na to koliko in v kakšni zvezi so te norme ponotranjene. Patriarhalna vzgoja je na strani dečkov, ki jih nauči biti glava družine, neodvisne, imeti (pre)moč na finančnem in sentimentalnem področju, za razliko od deklic, ki jih patriarhat uči sramežljivosti in kimanja s sklonjeno glavo. Poleg tega pa dečki, niti nimajo neke težke naloge prenesti seksualne težnje iz mame, na druge ženske sorodnice in nato na ženske na splošno, ki ustrezajo družbenim normativom, imajo potemtakem lažje določljiva pravila v Nadjazu. Tudi jasnejša in bolj preprosta. Za deklice, ki pa morajo spremeniti svoj Objekt želje, je ta izkušnja še posebej travmatična, »se ne spominja travme, a jo vedno znova izkuša (primanjkljaj falosa)« (Verhaeghe 2002, 145). Zato je ta načelna instanca pri ženskah, morda bolj kapriciozna in komplicirana ter pogosto deluje na način fetešistične formule utajitve alias metanja peska v oči: »Vem, da ni zame, pa vendar...« Zmedo povzroči, ker je Objekt želje zamenjan z najbližjim faličnim nadomestkom (očeta). Nadomestek pa vse življenje ostane le nadomestek, ki pa v resnici nikoli ne zamenja originala Velikega drugega – matere. Ta situacija je pri deklicah veliko bolj drastična, saj je že v obdobju Ojdipa odtrgana od istega spola, s katerim ne sme imeti opravka po seksualnih poteh. Edini posedovalec falosa je moški. Edini, žalostni preostanek, ki ji je še na voljo, da jo naredi celo. Zato največkrat ženska svojega moškega, ki vara, raje svoje neprijazno ugodje dnevno izrine in (po)tlači, da lahko preživi oz. da lahko vsakdanje življenje občuti kot prijetno. Toda, ne glede na to kolikor si ženske in moški prizadevajo, da bi občutili totalnost svoje eksistence, do tega ne bo nikoli prišlo. Zato bi se mogli večkrat prepustiti Verhaeghevem (2002, 38) vodilu: »Druga oseba je sredstvo in ne cilj.« kar nas pripelje do Lacanovega koncepta zrcalne faze, ki pojasni, zakaj ne moremo iz

svoje kože in nam poistovetenje s televizijskimi junaki/konstrukti prinaša ugodje, ki nas drži v nemočni obsedenosti z liki.

4.1.2.2 ZRCALNA FAZA

Zrcalna faza je obdobje v otrokovem življenju, ko se le-ta prepozna v odsevu svoje podobe. Takrat se posameznik prvič zave, da je od sveta ločeno in posebno bitje. Vendar se posameznik že na tej točki zavaja. Zdi se, da je podoba v zrcalu posameznik, subjekt, toda v resnici je zgolj njegova reprezentacija. Na tej točki (v starosti 6–18 mesecev), ko se prepozna še preden zna komunicirati, se formulira njegov ego. Ego nastane v prepoznavanju v podobi, kar pojasnjuje vztrajno fascinacijo nad podobami. Vendar je to prepoznavanje napačno prepoznavanje. Ko otrok vidi sebe v ogledalu, sebe prepozna kot zaprto bitje, narcisoidno. Za to prepoznavanje je nujna vizualna podoba, prepoznavanje nečesa zunanjega. To ohranjamo skozi vse življenje, kajti ves čas iščemo nekaj, s čimer bi se lahko identificirali. Podobe nudijo užitek že v sami identifikaciji. Napačno prepoznavanje naše subjektivne identitete pomeni, da je naš ego že v osnovi nestabilen, ves čas odvisen od zunanje podobe. Tu vznikla želja, ves čas nam nekaj manjka. Naš ego je fragmentiran, nestabilen in psiho zaznamuje hrepenenje po zapolnitvi, konsistentnosti. To ponujajo med drugim tudi »worplace« nanizanke, ki sledijo utripu sodobnega časa, ko gre za vprašanje konstrukcije hegemonije. Ni pa stvar tako zelo preprosta kot se morda sliši. Jedro decentriranega subjekta, po Lacanu, je neka težko oprijemljiva stvar, ki kroži skozi samo sebe, okoli infantilnih in zrelih pogledov. Posameznik je torej jedro, ki ima decentriran jaz in tudi racionalnost. Posameznik ne obstaja kot racionalno sestvo. Poleg tega, da je Jaz razbit na ego (sebe, svojo podobo) je posameznikova subjektivnost ujeta v simbolno. Subjekt ne obstaja, vendar to ne pomeni, da je subjekt iracionalen, da nima možnosti refleksije. Žižek govori o subjektu, ki kroži okoli samega sebe, išče središče in zaradi tega ga ne moremo defenirati kot prazno sestvo, ni nepopisan list. Po njegovo decentriranje subjekta ne pomeni, da smo mi kot posamezniki v celoti določeni s simbolnim redom, mi pač organiziramo iracionalno. Subjektivnost moramo razumeti kot nekaj kompleksnega, elaboriranega, je odraz nerazumevanja infantilne samopozabe. Zato odzivi na delovanje filmskega aparata ne morejo biti banalni, so kompleksni, obarvani z racionalno distanco in refleksijo, kar še dodatno zaplete koncept želje, an katerem po mojem mnenju temelji vsa filmska distribucija, ne le »workplace«.

4.1.2.3 ŽELJA

Sodoben način življenja, kot že rečeno, prinaša drugačen odnos med moškim in žensko, odnos, ki ni samorazviden, ni samoumeven, zaplete ga še vprašljiva vloga očeta. Kar nam prinese svet v katerem ni varnosti in gotovosti. Pričakovanje nesmrtnosti ljubezni je preteklost, iluzije so izgubljene, pričakovanja neizpolnjena. Pravljice ni več, kar povzroči določeno travmo. Sodobno pravljico takorekoč determinirajo družbena pravila. Kaj je ljubezen v danem kontekstu, pa naj bo to placebo, hedonistična zadovoljitev ipd. šteje tukaj in zdaj, kvantiteta in ne kvaliteta. Čemur priča tudi ljubezenska terminologija, ki ljubljenega iz 'moja ljubezen', 'mož/žena' sprevrže v 'moj partner'. Dolgotrajna ljubezenska zveza se tako zdi nemogoča, morda celo sumljiva. Vendar ravno na tem mestu vznikne seme želje, kajti nezmožnost dosega ljubezni, dela sanje še bolj trdožive. Hočemo to, česar si ne želimo in želimo to, česar nočemo. Želja ima element neuresničljivosti in smo prej nezadovoljni kot pa zadovoljni, ko jo zadovoljimo. Nihče ni deležen manj ugodja kot oseba, ki ima »vse«. Po drugi strani pa se moramo zavedati, da človeka obvladuje načelo ugodja, ki se mu zoperstavlja načelo realnosti. Zdi se, da je vsa naša duševna dejavnost usmerjena v to, da pridobiva užitek in se izogiba neugodju, da jo avtomatično regulira načelo užitka. Ne poznamo pogojev za nastanek užitka in neugodje. Odpoved gonom in seksualnemu užitku je univerzalna in neizbežna zakonitost. Žižek (2008, xviii) bi to teorijo poimenoval kot osnovno matrico Lacanove opozicije med željo in gonom. Mit o tem kako konstituirati sebe skozi pomanjkanje/praznino kot subjekt, ki si venomer prizadeva želeči. Želja, da ostane želja **mora** ostati neizpolnjena. Torej paradoks želje, pelje veliko vode na mlin (re)produciranja hegemonskega konstrukta ženskosti, za katere je značilno, da ostaja ženska želja željena in nerealizirana. Ženska svojo travmo manka (v kolikor res obstaja), lahko reši edinole ona sama. Noben moški, ji pri drugem razen kot le pri zapolnitvi, ne more pomagati. Nauk je na dlani. Želja ne dela razlike med spoloma. Tudi, če hoče biti ženska srečna, njena sreča ima korenine v neugodju. Ne sme zapolniti svojega manjka. Vendar praksa ni enaka pravljici in pokaže drugačno sliko. Četudi ženska ve, da ji zapolnitev praznine ne bo prinesla sreče, se preveč boji, da bi jo izgubila, kar bomo videli v nadaljevanju, da iz dela v del, posnemajo tudi nanizanke.

Ljubezen kratko malo ni nič drugega kot le objektna zasedba, kar pomeni, da se psihična in libidinalna energije prenese na objekt. Rečeno bolj preprosto, na mesto Ideala Jaza postavimo osebo. Vendar se precej razlikujemo glede na to koga bo heteroseksualni moški postavil na to mesto in obratno. Pri razumevanju idealizacije objekta sta pomembna dva tokava, ki se

oblikujeta pri procesu identifikacije v Ojdipovem kompleksu. Govorimo o ženskem in moškem toku. Ženski tok je tok čutnosti, ki stremi k nežnosti, gre za sentimentalno vrednost objekta. Prenos libida Jaza. Kar se v praksi pokaže kot pasivno ljubljenje objekta. Ženska nekoga ljubi, na način kot bi želela, da je ona ljubljena. Moški tok pa je uporabna seksualna vrednost objekta. Prenos libida Onega. Ljubijo aktivno. Lepa primerjava je, da ženske več kot preveč tuhtamo, si rišemo ideale in zahtevamo branja misli, medtem ko moški ljubezen štejejo po dejanjih. Vendar je težava ta, da je tokov z vsako zadovoljitvijo manj, libida je manj in ker je potemtakem sreča možna le skozi neugodje, so v nanizankah ponavadi moški tisti, ki varajo. Morajo naredi dejanje, ker če bi le naskrivaj sanjarili, bi to pomenilo, da z njimi opravlja tok nežnosti, vendar tok nežnosti uravnava samo in izključno le žensko ljubezensko življenje, tok seksualnosti pa pravzaprav skoraj že *zahteva* od moškega, da skoči čez plot. Ampak ljubezensko razmerje kot tako, brez, da bi obe strani iskale neko absolutnost, pa naj je to zakonska zveza ali harem, ne obstaja. Verhaeghe (2000, 50) večkrat poudari, da v razmerje vstopiš le, če se ti obeta občutek totalnosti. Ta občutek pa izvira iz prvotnega razmerja – mati : otrok, ki je vzorec matrike ljubezni za vse večne čase. Je model na katerem bodo temeljila vsa poznejša razmerja. Edina ljubezen, ki je bila ekskluzivna in totalna. Občutek njene izgube, rodi željo po njej, od tu ljubezni tudi njena moč. Želiš občutek enosti, ki je bil izgubljen za vedno, užitek v totalnosti, ki naj bi nekoč obstajal, nič te zares ne zadovolji in strah, da bo moški izgubil še to malo kar ima, ga pripelje do varanja, s katero ogrozi potencialno pravo ljubezen in tako le-ta ostane nezadovoljena želja in tako ne izgubi statusa želje. Moški si *mora* želeli. Drugevrstne travme nima. Nima manka, je cel in zato mora nekaj čutiti, biti človek, živ, krvav pod kožo. In brez varanja preide na nivo ženskega manka (nima v življenju tiste soli, ki bi mu prinašala neugodno ugodje), zreducira se na žensko, kar pa z njegove perspektive ni mogoče, ker ga je naredila biologija takšnega, da zapolnitve manka ne potrebuje, potrebuje jo ženska.

4.1.2.4 FETIŠIZEM

Pri načinih reproduciranja hegemonij pa psihoanaliza predlaga še en zanimiv koncept, ki izvira iz moških samih. Freudov koncept fetišizma je seksualna patologija, ki je vseeno na nek način normalna. Govori o tem, kako posamezniki funkcioniramo. Zavestno delovanje je formirano s seksualnostjo. Fetišizem kot »patologija«, zamenjava »normalnega« objekta seksualne fascinacije – spolnega organa, z nečim drugim. Če v celoti nadomesti normalni

seksualni cilj, predmet moške želje, je to fetišizem. Namesto ženskih genitalij nastopa v tej vlogi kateri koli drug del ženskega telesa oz. njenih oblačil – ne ženska, ampak njeni čevlji. Do fetišizma pride zaradi travme spoznanja, da mati nima penisa, ki v dečku spodbudi identifikacijo z očetom, ravno zaradi bojzani pred kastracijo. Pri fetišizmu deček zaduši strah, grožnjo kastracije tako, da zanika kastracijo, vlogo penisa pripiše drugemu delu telesa, oblačila ... na mesto penisa stopi nek organ ali predmet, običajno tisti, ki ga je deček videl zadnjega, preden je utrpel travmo. Gre za dele, ki spominjajo na penis – nos, stopala, pete ... Fetišizem je hkrati prepoznavanje in negiranje spolne razlike, kar bi lahko definirali kot zelo narcisoidno. Toda zaznamuje vse naše življenje, vzorce razumevanja, mišljenja, interpretacije. Seksualnost in vedenje sta globoko povezana.

Prav fetišizem je precej pripravno orodje, skozi katerega bomo dobili vpogled v kode lepote, seksualnosti, življenjskega stila, obnašanja in ostalih sproduciranih norm, ki sestavljajo hegemonski konstrukt ženskosti, ki moške opredeljuje za čustvene nule, ženske pa za šibkejši spol, prav zaradi njihove ranljivosti v ljubezenskih odnosih. V »workplace« nanizankah, navdahnjenim s trendi družbenih sprememb, smo priča generaciji žensk, ki si drzne zavračati kompromise v ljubezni in se zanaša na lastno ekonomsko moč, s tem pa izgubi tisto, čemur v primarni instanci posveča svojo libidinalno energijo – biti ljubljena in ne ogrožati moškega, zaradi svoje prevlade, superiornosti v javni sferi. Torej ima ženska izbiro, pustiti javno sfero v domeni moškega in svojo superiornost uveljavljati v intimnem okolju. Ni vse tako preprosto kot se sliši, kajti tudi prevlada v zasebnem življenju prinese prenekatera podrejanja, ki se konstruirajo skozi televizijski tekst »workplace« nanizank. Recimo navkljub vsej ženski emancipaciji, so v nanizankah še vedno domači patriarhalni vzorci družin zahodnih družb, ki vzgajajo otroke v duhu, ki postavlja moške nad žensko, ki je narejena samo zato, da mu ugaja in skrbi zanj. Največ škode beremo v nezavednem kastracijskem kompleksu, katerega manko zaznamuje žensko za vse življenje. Ne glede kaj naredi, vedno bo podvržena k zapolnitvi in zato bo za vedno ostala moškemu, ki ji zapolnitev omogoča, podrejena. Temu se pridružujejo še koncepti želje in ugodja, kajti, če hoče biti ženska oz. njen hegemonski konstrukt v nanizankah resnično srečen, te svoje zapolnitve niti ne sme nikoli biti deležna, ker bi to pomenilo konec želje. Zato tudi dovoljuje življenjski stil ala varanje. Poleg tega se ženska razlikuje od moškega v prenosu libidinalne energije, kar po eni strani pomeni, da veliko pogosteje kot moški trpi za formulo fetišistične utajitve in zatorej vztraja v nezdravem razmerju, za katerega ve, da je zanjo res nezdravo, saj jo silnice identifikacij v nanizankah spodbujajo k nenehnem reševanju in obnavljanju tovrstnih razmerij.

Travme, goni, Ono, potlačeno... vse kar je nam skrito, nepoznano in nam uravnava reakcije v danih situacijah. Pa vendar, je to vse kar zmore psihoanaliza? Žensko postavi v pozicijo, da misli, da si želi čutiti, da tudi ona manjka moškemu, da jo tudi on rabi in to z vso slabo vestjo, da nato nase veže vse negative, češ, da če od njega ne dobi, kar zahteva, je to zato, ker ona ni tista prava zanj. In čaka ... pa čaka, da moški nasede njenim pravljicam, kako nekje živi neka dama, ki je fatalka zanj, za katero bo brez vprašanj naredil vse na svetu, ker *ona* pa bo imela tisto nekaj, kar ona nima. Ampak velikokrat pozabimo, da ta moška podlasica, ki ženski predstavlja alfo in omego, od katere ženska nikakor da zbeži, ne nosi nobenih njenih (notranjih) organov, ki jih ona potrebuje za dejansko preživetje. Sploh pa nima njenih pogledov na svet in sposobnosti, da bi užival v majhnih rečeh, in cenil res tiste pomembne stvari. Ves potencial, da ženska preprosto uživa, da živi, brez da prosi katerokoli vrsto moške podlasice, da ji daje občutek vrednosti, pomembnosti in zaželenosti; se skriva v njej sami. Freud, Lacan in Žižek gor ali dol. Pa tudi ženske znajo biti izredno moško naravnane, kar je dokaz, da je možna tudi inverzija teorije v praksi, le da je ta v nanizankah le redko prikazana kot moralno neoporečna praksa kot je to samoumevno za recimo moško populacijo.

4.1.2.5 TEORIJA APARATA

Našega teoretskega nastavka, ki ga bomo uporabili pri analizi reprezentacije, ne moremo nadaljevati brez vprašanja – Zakaj fetišizem deluje in je vse obče sprejet tako na televiziji kot v javnosti? Slednje vprašanje nas pripelje, na nadvse pomembno za naše razumevanje konstituiranja ideologije ženskosti, Metzovo in Baurdyjevo teorija gledalskega izkustva. Metz in Baudry (Wojcik Robertson 2007, 538–539) pravita, da nam pri gledanju filma vladajo podzavest in zatrte želje, kar vodi v blokado refleksije in razumevanja. Na ta način nas filmske zgodbe lovijo v različne ideologije. Gledalci se prostovoljno izpostavlja regresiji na stopnjo otroškosti, v stanje, kjer vlada fantazija. Gledalec prav tako v celoti pozabi na svojo resnično pozicijo v scenski zgodbi in se prepusti domišljjski zgodbi, katera se odvija na platnu. Je popolnoma pasiven kot dojenček, ki se v stanju fizične imobilnosti odreka zavestni blokadi fantazij, ki ga posledično popolnoma odnašajo. Vse to televizijski žanri dosežejo s tehniko filmske pripovedi, ki gledalca postavijo v pozicijo interaktivnosti in opazovanja dogodka, ki ga je gledalec prek svoje senzibilnosti sposoben tudi usmerjati. Gledalec zdrzne med koristne infantilne fantazije, kjer zadosti svoje potrebe o lastni vsemogočnosti. Toda, to še ne pomeni, da gledalec ni sposoben kritične distance od televizijskega teksta, saj se je kljub

variabilnosti mentalnih stanj pred/med/po nanizanki, še vedno zmožen zdrsom tudi upirati. Ker nam Metzova teorija ni dovolj, nam bolj poglobljen odgovor s svojim tekstom ponuja Laura Mulvey.

4.1.2.6 LAURA MULVEY

Tekst Laure Mulvey (v Hollows 2000) pomeni nekakšno prelomnico, ko gre za analizo pogleda. Bistveno pri njenem tekstu je konstrukcija pogleda s postavitvijo kamere in oblikovanje reprezentacije ženskega lika. Vedenje o tem kje je kamera postavljena, da gledalcu vedenje o dogajanju in interpretacijo. Kamera je po Mulveyjevi (v Hollows 2000, 239) vedno na idealni pozicije videnja in s tem nudi voajersko ugodje. Tudi znotraj povedanega vedenjskega konteksta se lahko dogajajo ideološke operacije. Laura Mulvey (v Hollows 2000, 240–241) v virtualnem užitku vidi tri Freudove koncepte, ki reprezentirajo žensko s pomočjo konstrukcije pogleda, in sicer: *skopofijo*, *narcisizem* in *fetišizem*. Pri tem ugotovi klasično distinkcijo produktivnega razmerja med narativno dinamiko (drive – zgodba) in lepoto statične podobe, posnetka. Za nas je pomembno, da je organizacija distinkcije tipično spolno specifična. Kaj imamo v mislih? Drive je tipično domena moških junakov, funkcija ženske pa je dekor lepih posnetkov. Mulveyjeva (v Hollows 2000, 246) trdi, da omenjeno razlikovanje velja tudi za Hitchokove filme, mi pa bomo videli, da je 'workplace' narejen po podobni matrici, kjer so ženske na prvi pogled velikokrat izvor narativne napetosti in dinamike, vendar so na koncu udomačene oz. tudi na ta način izpolnjene želje, ki ni nerealizirana, 'kaznovane'.

V naši analizi nam bo kot poglavitno vodilo služil Mulveyev Koncept o obstoju dveh vrst užitka, ki nastaneta ob gledanju. Prvi je *skopofija* oz. gledanje drugega in doživljanje užitka pri uporabi drugega za predmet lastne erotične fascinacije. Drugi pa vsebuje Lacanovsko dimenzijo identifikacije z videno podobo oz. gre za *narcisistično* opazovanje samega sebe in s tem krepite svojega ega. Za 'mainstream' produkte je po značilno, da je ženska postavljena na mesto objekta skopofilskega pogleda. Na ravni razmerja med spoloma je ženska venomer torej objekt pogleda, medtem ko je moški nosilec pogleda. Pogled kamere in pa tudi narativna organizacija sta takšni, da je ženska vedno pasivna in gledana. Ženska je zvedena na 'to be looked-at-ness'(v Hollows 2000, 240–241).

Z Mulveyjevo dobimo potrditev, da je ženska v klasični filmski strukturi zreducirana na predmet erotične fascinacije, prav zaradi Freudove podmene, da ženska v moškem evocira strah pred kastracijo. Kriza moškega se v 'mainstreamu' razrešuje na treh nivojih, kar v poglavju Analize posameznih nanizank tudi dokažemo.

Grožnja spolne razlike (kastracije) je v prvi vrsti razrešena z redukcijo ženske na pasiven fetišističen fragment (golo podobo, fetiš, le spektakularen videz, zgolj na ogled). Tj. ženska se transformira v objekt poželjivega moškega pogleda. Ženska je tako zelo lepa, da ni več ženska, zato tudi ne more več ogroziti. Če se ženska v filmu temu izmika, bo uničena.

Drugi način preigravanja moškega strahu pred kastracijo pa je demistifikacija ženske. Z žensko kot latentno grožnjo kastracije je opravljeno na način, da se ženska na koncu izkaže, za čisto navadno, da ni nič posebnega.

Tretji način odprave prastrahu pred kastracijo pa je žensko narediti za nepojasnjeno, skrivnostno, očarljivo, neprilagojeno moškemu redu in zato na koncu tudi uničeno.

Tekst Mulveyjeve opozarja, da so ljudje v stanju zamejenosti ob televizijskem tekstu zreducirani, pasivni, skopofilni. Kritiki pa izpostavljajo, da se poslužuje prevelikega determinizma, saj je njeno branje kritično in jo obtožujejo, da drugim tovrstno branje odreka. Meni se pa zdi bolj problematično to, da kljub temu, da so sicer možna odstopanja pri večinskemu branju, še vedno prevladuje tisto dominantno, četudi kulturno relativno.

Vendar pa nekaj ostaja jasno – ženska je zvedena na vizualni spektakel, ker struktura 'mainstreama' kastracijski kompleks izrablja na način, da ga reproducira v podzavesti, namesto, da bi spodbujala razumevanje spolne razlike. Zahodna kultura strukturira patriarhalno nezavedno. Zaradi binarnih opozicij, v simbolnem svetu obstaja privilegiran označevalec – falus, ki nima antipoda, ne funkcioniira binarno. Že to priča o družbeni patologiji, ki je strukturirana okoli precenjavanja moškega spolnega organa. Ženska v tej shemi, zaradi odsotnosti falusa, ne more biti drugačna kot definirana negativno, kar pa 'mainstream' spodbuja. Mulveyja s svojim tekstom spodbudi feministično filmsko teorijo. Njena hladna analiza užitka in lepote zmoti in na nek način destabilizira lepote ideale in užitek takih sistemov označevanja.

4.1.3 FEMINISTIČNA FILMSKA TEORIJA

Feministična filmska teorija se pojavi v začetku sedemdesetih let z analizo reprezentacij ženskosti v 'mainstream' ameriškem filmu in je odgovor na stereotipne podobe, legitimiranje patriarhata ter tipov ženske subjektivnosti. Poziva k bolj korektnim reprezentacijam in opozarja na patriarhalne učinke v filmih. Podrejena je kompleksnemu delovanju, zato se naslanja na psihoanalizo in semiotiko, ki prinašajo bolj globoke, subtilne mehanizme preučevanja produkcije patriarhata kot zgolj reprezentacije.

Kot prvo moramo omeniti Claire Johnston (Smelik 2007, 491), ki se ukvarja s spolnimi stereotipi v filmu. Njeno raziskovanje izhaja iz Barthesove analize mitov. Z njegovo metodologijo Johnstonova opredeli žensko v filmu kot konstruiran mit. Gre za to, da je ženska zgolj konvencija, katero opredeljuje niz konotacij, ki naturalizirajo razmerje med spoloma. Ženska je v klasični kinematografiji v celoti določena z ideološkim pomenom, ki ga ima za moškega. Vedno je relacijsko določena od moškega, je ne-moški, odvisna od moškega. V odnosu sama do sebe žensak ne pomeni nič, je 'no-thing'. Identitete so v 'mainstreamu' konstruirane in so nenaravne. S tem ko filmi prikazujejo družbeni konstrukt ženske kot pasivne, to konstruirajo, legitimirajo in prikrivajo. Kar nas spet privede do Mulveyeve. Kajti po Mulveyjevi (v Hollows 2000, 240–241) je ženska v filmu reducirana na objekt pogleda, ki se dogaja na treh povezanih ravneh:

- junak, ki gleda žensko
- kamera, ki gleda junaka, ki gleda žensko
- gledalec, ki preko kamere gleda junaka, ki gleda žensko

Se pravi je ženska v klasični kinematografiji gledana trikrat, kar nas pripelje do specifične organizacije pogleda, ki ga lahko bolje opredelimo z zdaj že znanim konceptom zrcalne faze oz. narcisizma. Tu tiči eden izmed osnovnih užitkov filmskih produktov tj., da gledalec opazuje idealizirane podobe, s katerimi se nato identificira. Mulveyjeva (v Hollows 2000) je ugotovila, da identifikacija s podobo v filmu deluje na spolno specifičen način. Obstajata dva tipa identifikacije, in sicer: moška identifikacija, ki se vzpostavi skozi popolni, močni Ideal jaza, medtem ko se ženska razvije skozi nemočen, pasivni ženski Ideal jaza. Spet smo priča pojavu objektivizacije ženske na 'to-be-look-at-ness'.

Feministične teorije pa velikem prispevku, da je ženskost kot taka konstruirana, navkljub, pozabljajo, da obstaja pluralizem ženskosti. Feminističen koncept enotnega ženskega koncepta, pade. Kar pa seveda ne pomeni, da ga 'mainstream', sicer v patriarhalnih vzorcih, ne reproducira.

Mulveyjevaje v feministični filmski teoriji kriva za še eno spoznanje, ki nam bo v veliko pomoč pri ugotavljanju novodobne ženskosti. Mulveyeva je mnenja, da je ženski pogled bolj kompleksen od moškega. O čem govori? Ženska se lahko identificira tudi z moškimi junaki, kar imenujemo transeksualna identifikacija. Ženska lahko svoj t. i. dualizem doseže zaradi bolj šibkega Ojdipskega scenarija, ki je blažji od linearnega moškega. Pri deklici scenarij ni končan in zato ženske ohranjajo stik s svojimi preojdipovskimi fantazijami, identifikacijami, ki niso nujno spolno specifične. Ženska ni tako zelo vezana na žensko identifikacijo in zato lažje preskakuje na identifikacijo z moškim. Ohlapno razrešen Ojdip ženskam omogoča, da med gledanjem filmskih vsebin lahko izpogojujejo tudi moško identifikacijo (Mulvey v Smelik 2007, 494).

Ko govorimo o moški identifikaciji pa ne moremo mimo, ne da bi omenili Mary Ann Doane, ki v bistvu nadgradi zanimiv koncept Johnstonove, koncept ženske maškarade. Maškarada ni le prikritje ženskosti, mavreč tudi njeno razkritje, da je ženskost vedno le konstrukt. Maškarada v resnici ni preoblačenje, ampak krinka ženskosti, ki razkrije, da ženskosti sploh ni. Maškarado Mary Ann Doane poveže z ženskami, ki se na pozicijah moči oblačijo hiperžensko in na ta način dosegajo kompenzacija za moško pozicijo. Koncept maškarade je za film pomemben, zaradi teze, da ženska gledalka nima distance do podob, ki jih gleda, ker je ona sama ta podoba. Ženska je konstruirana kot hiperženska in je mazohistična interpretacija ali pa mazohistična hiperidentifikacija. Zato se zdi, da ženska nima manevrskega prostora. V resnici pa ženska dejansko ima možnost do distance. To pa doseže prav s transeksualno identiteta in maškarado. Torej, s tem ko ženska nosi ženskost kot masko, dobi distanco (Smelik 2007, 495).

Kaja Silverman pa premakne miselnost iz objektivizacije ženske podobe k zvočnemu registru. Njen koncept se opira na Lacanovo postavko o strukturiranju subjekta okoli manjka, ki je v zahodnih kulturah domena žensk. Nasproti ženske želje, moški dobiva vtis zaprtosti, popolnosti, celosti. To se dogaja čez vizualno plat in čez avdioregister – zvok. Tipično je za filme značilno, če se pojavi komentar, je to moški glas, ki je lahko tudi raztelešen. Ženski glas

je v filmu zmerja vezan na telo. Ženska težko dosega označevalno pozicijo v jeziku, zreducirana je na kritike, blebetanje, družino (Smelik 2007, 596). »Workplace« temu trendu ne sledi povsem, sprememba je lepo vidna v nanizanki *Talenti v belem*, kjer je narativni glas zastopan z naracijo Meredith, glavne igralka v seriji.

4.1.3.1 KRITIKE FEMINIZMA

Pri analizi nastavkov, ki jih uporabljamo pa je dobro poznati tudi slabosti teorij skozi katere opazujemo predmete raziskovanja. Glavna kritika feminizma in rabe psihoanalize se nanaša na ekskluzivne poudarke spolne razlike moški/ženska, ki izven omenjene binarne seksualnosti ne upošteva homoerotičnega užitka ženske želje. V kritike se vključijo tudi spregledane temnopolte ženske. Z njihove pozicije je vprašanje rase v klasični feministični teoriji prezrta. Tako teorije v povezavi s filmi, kot filmi sami predvidevajo hegemosko univerzalnost ženskosti. Črna ženska je dvakrat skrivnostna, zmuzljiva in moškemu (belskemu) pogledu predstavlja še večjo grožnjo. Kinematografija je polna nekih tabujev, saj so teorije, ko pride do zapostavljenih manjšin, več kot pristranske. Pogled je definiran kot rasno specifičen. Čeprav so temnopolte prav zaradi svoje neulovljivosti v bel pogled emancipatorno naravnane, temnopolte junakinje kot fetiš, praktično ni, ne obstaja (Smelik 2007, 497).

4.1.3.2 MOŠKOST

V začetku devetdesetih so se pričele raziskave strani feminizma. Kajti, svet, ki je reduciran na binarne opozicije, ni zmožen razumeti enega pola brez drugega. Pam Cook (Smelik 2007, 500) odpre vprašanje erotizacije moškega telesa. Ko moško telo postane objekt moškega pogleda oz. pogleda drugega moškega padejo vse Hollywoodske maske o strpnosti in spoštovanju. Kajti pogled je kot že rečeno moški in zato prej omenjeno vprašanje dejansko dobi razsežnosti homoseksualne želje, kar ugotovi Stephen Neale (Gledhill 2007, 380–381), ki je mnenja, da moški ni erotiziran bolj zaradi strahu pred homoseksualnimi konotacijami in ne toliko zaradi patriarhata oz. seksizma. Zgodovinsko gledano je Hollywood ves čas prežeta s temo homoseksualnosti, vendar ne v smislu prikazovanja, ampak kot grožnja, simptom, prikrivanje, kot poskus zanikanja, ki se pojavlja v sadomazohističnih temah npr. vztrajni pretepi moških junakov, ki naj bi odvrčali od homoseksualnih implikacij. Moški mora ostati moški, da brani svoj falusni obstoj. Po Lacanu je falus nek mitološki označevalec vseh zahodnih kultur. Falus je simbol tistega, kar je vedno odsotno. Moški je v tej mitološki

fantazmi bliže falusu kot ženska in vsega kar se mu je bati, je to, da bi ga pretirano izkazovanje svoje moškosti, stigmatiziralo v vlogo nemoškega, se pravi, žensko. Zadnjih 10, 15 let lahko na lastne oči opazujemo padec klasičnega moškega. Opravka imamo z ljubečim, skrbnim moškim, ki gospodinji. Lik moškega naj bi se retradicionaliziral, kar bomo tudi opazovali pri naši analizi.

5 ANALIZA PRIMEROV

Na začetku naše analize reprezentacij konstrukta ženskosti, bi se rada vrnila na strukturalizem, da pojasnim izbor konkretnih primerov »workplace-a«. Pri tem mi je bistven Levi-Strauss (Thompson 2007, 516), ki sodoben filmski žanr opredeljuje kot klasičen mit, saj tako kot predmoderni miti opravlja tipično mitološko funkcijo podpore obstoječih konstrukcij družbene realnosti. Zanimati nas morajo torej uspešne nanizanke, saj imajo le-te očitno mitološke razsežnosti, ki nagovarjajo naše vrednote, strahove ... in jih na simbolni ravni celo rešujejo. V našem zgledu so primeri »workplace-a« dejansko miti, ki imajo v družbi vlogo, da prevajajo travmatične paradokse človeške eksistence v kulturi, v preproste oblike binarnih opozicij. Kompleksen svet je prek »workplace-a« preveden v razumljive zgodbe, v preproste oblike in tako dela svet manj grozljiv. Filmska produkcija prevaja svet v črno : belo, zmaga belo, in svet je preprost, poenostavljen, razumljiv. Poleg tega je v ozadju nanizank venomer neko statično, fiksno zaporedje, ki niza dogodke od prvega do zadnjega dela. Tipična zgodba se vedno vrti okoli posameznika, poudarjena je individualnost in individualna odgovornost, kar je tipična zahteva individualnega kapitalizma, ki uravnava sodobna življenja posameznikov.

Analizo reprezentacije bomo tako uporabili na petih primerih nanizank, ki sem jih izbrala po ključu, ki postavlja dogajanje v delovno okolje, kjer so ženske (močno) zastopane. Nanizanke, katerih se lotevam, so naslednje: Talenti v belem, Oglaševalci, Ženska džungla, Zvezde na sodišču in Pisarna.

Pod drobnogledom analize bomo opazovali pravila in kode skozi katere 'workplace' nanizanke proizvajajo pomene. Kako se televizija odziva na družbene spremembe? In še večji poudarek na tem kako se vrstijo spremembe vloge ženske v ameriški družbi? V kolikšni meri je prisotno stereotipiziranje žensk na dobre žene, 'mrhe', žrtve, kurtizane in samske ženske? Kratko malo bomo odgovorili na raziskovalno vprašanje, zastavljeno v uvodu: *'Ali »workplace« nanizanke*

(re)producirajo hegemonski konstrukt ženskosti, v sodobnih zahodnih družbah?' In na kakšen način to počnejo? Pri tem je potrebno oko vreči tudi na družinske vloge, ki jih ženska uprizarja (žena, mati, hči) in pa na nikoli pozabljena arbitrarna medspolna razmerja, ki producirata specifično rivalstvo s samo enim zmagovalcem, kar je seveda tudi vrednota nacionalnega ameriškega karakterja. Fundamentalno skušamo ugotoviti kako diskurz vpliva na vzdrževanje neenakopravnih odnosov moči ter le-te reproducira. Pri analizi bom pozorna na medijski poskus posredovanja resnice o normativni ženskosti, konstrukcijo realnosti delovnega mesta in ženskega konstrukta, poleg tega pa mi je pomembno tudi na kakšen način se v bralcih/gledalcih oblikujejo splošna prepričanja, ki ženskost stigmatizirajo.

5.1 TALENTI V BELEM

Talenti v belem (Grey's Anatomy) je televizijska zdravniška drama, ki v povprečju zavzema 41 minut televizijskega prostora. Na televizijo jo je lansirala ameriška ABC 25. marca leta 2005. Talenti so bili nekakšna zamenjava za Boston Legal in od premiere naprej so veljali za teknico zelo dobro gledanih Razočaranih gospodinj in so se brez težav obdržali na televizijskih ekranih. O njeni priljubljenosti priča tudi IMDB ocena (7,3) in snemanje že 9. sezone te 'workplace' nanizanke, ki predvsem zadovoljuje skopofilna nagnjenja tistih, ki jih zanimajo profesionalna in seveda osebna življenja kirurških pripravnikov in njihovih nadrejenih. Osrednji lik v seriji je zastopan z Meredith Grey, ki jo igra Ellen Pompeo. Ob njenem boku pa je tu še pomemben moški, brez katerega zgodba Meredith ne bi bila pomembna, tj. dr. Derek Shepherd, ki je Patricku Dempsey-ju omogočil tudi nadaljnjo kariero v svetu filma. Nanizanka je bila od samega začetka dostikrat nominirana (137) za kopico nagrad (47), med drugimi je osvojila 2 Zlata globusa za izjemno dramsko serijo v letih 2006 in 2007. Njena avtorica Shonda Rhimes je tako dokazala, da David E. Kelly, ni edini, ki se znajde v »workplace-u«, ki je privlačen za občinstvo.

Talenti v belem je torej nanizanka, ki izpostavlja enakopravnost žensk in moških. Toda, kljub temu dejstvu so v ospredju razmerja, ne pa delovne naloge, to je tisto k čemur stremi workplace in zakaj je nanizanka okitena z visoko gledanostjo. Glavna značilnost worplace-a je zaposlenost, akcija na delovnem mestu. Pri Talentih v belem te akcije in pretresljivih zgodb ne manjka. Nas pa zanima kako so v vsem hrupu in gneči dogajanja, narejene ženske v primerjavo z njihovo binarno opozicijo, moškimi. Kako je ideologija ženskega konstrukta dejansko strukturirana skozi nanizanko?

Glavni lik okoli katerega se zgodba razpreda je stereotipni diskurz mlade zdravnice Meredith Grey. Ona je nosilka primarne zgodbe ter naratorskega glasu in prav zaradi tega, ker je ženska nanizanki prinaša kredibilnost in gledalčevo zaupanje. V ospredju je seveda tekmovanje in metanje polen pod noge na delovnem mestu in četudi se zdi, da nanizanka enači vrednosti moškega in ženske, so moški še vedno tisti superiorni, bodisi z višjimi položaji ali izkušnjami. Nanizanka odpira vprašanja v povezavi z emancipacijo žensk, ki v zdravstveni instituciji številčno prevladujejo, pa vendar kot gledalci spremljamo zgodbe v parih. Priča smo obrnjeni hegemoniji: Ženska nastopa kot tista, ki napoveduje in kroji zgodbo, moški pa kot ljubezenski interes (Mr. Perfect–Derek Shepherd), ki se poveže z junakinjo (Meredith Grey) kot nagrada oz. nekakšen substitut za uspešen zaključek njene bolnišnične avanture. Meredith z Derekom tvori, zdaj že dobro poznani koncept fetešistične forme utajitve, ki jo ameriška produkcija lepo povzema z usodnim stavkom 'Ment to be' (Drug za drugega ustvarjena, usojena). Še vedno pa je izpostavljeno naravno dejstvo ženske, biti mati. Greyeva se svoji visoki karieri navkljub, materinstvu noče odpovedati, ker sama ne more imeti otrok, enega posvojita. Nato pa ji celo uspe zanositi in tako zapolni ta svoj manko, ki ga čuti, kot nepravda ženska.

Obratna situacija se dogaja pri njeni najboljši prijateljici Cristini Yang. Njen lik prinaša ženskam specialno identifikacijo, maškerado, saj je Cristina opredeljena kot hladna, neromantična in tekmovalna, kot moški. In prav zaradi vseh teh lastnosti velja za najboljšo v letniku in tudi med kirurgi. Značilna odločnost in osredotočenost ter čustvena otopelost je v »workplace-u« vedno nagrajena. Seveda, če so te lastnosti domena moških, in ne Cristine, ki je ženska. Pravilna pot za ženske, četudi vodijo uspešno kariero je imeti otroka. In pri Cristini se opazi točno to, kar problematizira celoten »workplace«, pogajanje med žensko željo kot uspešno karieristko in patriarhalno družbo, ki od nje pričakuje zakonski jarem in družino, ki je opredeljena z vsaj enim otrokom, neodvisno od prisotnosti partnerja. Cristina kot atipična ženska si ne želi otrok. Nikoli. Sploh. Vendar njen šef in mož Owen, ki v Yangovi vidi svojo fatalko, si otrok več kot očitno želi. Njuno razmerje sledi matrici, ki predvideva moža in ženo z obrnjenimi vlogami in uničenje Cristine, ker zavrača svojo žensko plat in tako rečeno biološke značilnosti, ki naj bi jih dejstvo ženske prinašalo. Owen zaseda žensko (sentimentalno) in Yangova moško (intelektualno) pozicijo. Seveda je njen intelekt reguliran s strani Owna, ker ga pred njo postavlja njegova biološka prednost falusa. Pa vendar Yangova izbere sebe, se pravi medicino, preko otroka. Kar naredi z eno največjih, če lahko tako rečemo 'dosežkom' feminizma, s splavom. Pri čemur ji je Owen v čustveno oporo, a ji nikoli ne

odpusti. Yangova se venomer srečuje s svojim ženskim polom, saj v njen bivata manipulacija, ljubosumje in zanikana skrb za druge ter prav tako na videz skrita potreba po romanci.

Slednjo izpostavita Kertnik in Neale (1990, 132–138). To je kod, ki ne velja le za »workplace«, temveč za veliko večino ameriških nanizank. Zgrajen je iz predpostavke, da moški ženski ni samoumeven, medtem ko mora biti ženska vedno zapeljana ter vzhičena, ko imamo opravka z romantičnimi pripetljaji, v psihoanalizi je to že prej omenjena forma fetešistične utajitve. Kar nam lepo pokaže primer še ene močne ženske dr. Bailey, ki zaradi svoje narave dela nima časa praznovati valentinovega. Njen zaročenec pa se nikakor ne more s tem sprijazniti in ji dobesedno pričara romantično večerjo v enem izmed prostorov v bolnišnici. Prav tako je njen zaročenec tisti, ki si želi osladne poroke in se z načrtovanjem le-te bolj kot ne spopada sam. K temu primeru sovpada tudi naslednji, ko ženska iz leta v leto od svojega fanta pričakuje snubitev na njuno obletnico pa je nobeno leto ne dočaka. Tokrat razburjena in histerična zavrne ogrlico z medaljonom in vsa jezna odide. Fant pa za njo, nakar ga zbije avto. Ženska ves čas v rešilcu in v bolnišnici kriči nanj, kako je nima zadosti rad in da je vse kar hoče od njega poroka. Fant umre, ženska pa ostane kaznovana, zaradi svoje pretirane čustvene neuravnovešenosti, kajti v medaljonu se je skrival listek z vprašanjem: 'Bi se poročila z mano?' Seveda, v inverzni situaciji nanizanka ohranja Pepelkin sindrom. V primeru zaljubljenih 10-letnikov, ko fant (Nico) z arašidovim darilom povzroči Klemino hudo reakcijo, zaradi katere mora ostati v bolnišnici, Nico nikakor noče zapustiti Klem. Želi biti ob njej, ko se prebudi. Klem se prebudi in Nico jo odnese brez kazni, kar kot opazamo se v obratnem primeru ne bi zgodilo, saj bi ženska morala biti kaznovana za svojo aktivnost.

Aktivnost pa v bolnišnici pomeni konstanten tempo in rivalstvo, v sami hierarhiji zdravnikov, ne glede na spol. Kot smo že prej ugotovili, pri Talentih v belem se ne podvprašuje ženski intelekt, vendar je ta velikokrat neupoštevana, zaradi moške čustvene nevtralnosti in nevpletenosti v svoje paciente. Kar v gledalcih povzroči dvome v pravilnost njihovih odločitev. Vendar pa s tem, ko nanizanka moške prikazuje kot bolj profesionalne in podkovane z izkušnjami, si moški liki kujejo ugled v gledalčevih očeh. Zanimivo je, da je koncept to-be-look-at-ness bolj uperjen proti moškim kot ženskam, čeprav so ženske tiste glavne akterke, moški pa ob-zgodbe. Začne se pri Mr. Perfect-u, nadaljuje mimo Alex-a Kareva, Jacksona Avery-ja...

Ženske niso direktno podvržene temu, da so gledane zaradi svoje lepote. Zdravniške halje in drugi medicinski kosi oblačil jim odvzamejo možnost fatalke samo preko hiperspoliranega videza. Tako so tudi, ko so nosilci akcije moški, v resnici nagrajene njihove ženske lastnosti, kot so nežnost, skrb, zavzetost, miroljubnost ipd. Vzemimo pod drobnogled opozicijo April – Jackson. April se v razmerju obnaša totalno hegemonsko moško. Skuša izolirati vsa čustva in gledati le na svoje potrebe. Jackson je tisti, ki si prizadeva pravljico z April. V delu, ko se ne ve, če je April morda noseča z Jacksonom se lepo pokaže, da je Jackson tisti, ki ima ogromno čustev do April in se je pripravljen z njo celo poročiti in prevzeti vsako odgovornost za otroka, medtem ko je April važno le, da ni sama s 'problemom'. April igra vlogo naivnega dekletca, Jackson pa mačo moškega, ki mu prav ona pomeni toliko, da bi se celo ustalil, poročil. Tukaj nanizanka producira konstrukt, ki v ženskah povzroči ponotranjenje romantičnih vzorcev ala moja ljubezen ga bo odrešila. Če sem prava zanj, se bo radikalno spremenil in iz poligamije prešel na čisto monogamijo. Kar spet ni nič drugega kot kreiranje resničnosti po formi fetešistične utajite.

Tovrstno utajitev razdre dr. Webber, ki sicer zaradi svoje dementne žene žrtvuje veliko, ampak jo konec koncev prepusti ustanovi in gre s svojim ljubezenskim življenjem naprej, po zelo kratkem času. V tem dualizmu Adel – dr. Webber pade sicer utajitev, dokler naju smrt ne loči, koncept fatalne ženske pa oživi. Adel je bila vedno le ugodna, kar nakazuje tudi sama nanizanka. Adel je varal z Meredithino mati, sedaj pa še z Jacksonovo. Talenti v belem pa so tudi pravi talenti pri ustvarjanju ljubezenskih trikotnikov.

Varanje je zelo pogosta praksa, ne glede na spol, usmerjenost, versko in rasno pripadnost. Lahko bi se reklo, da je varanje nekakšna človeška univerzalija. Pa vendar je razlika v tem zakaj se ženske in moški poslužujejo varanja. Prvič, varajo le močni liki. Drugič, televizijska hegemonija (po zgledu patriarhalne družbe) varanje ženske bolj obsoja kot moško, tudi zaradi tega, ker je isti pojav, različnih polov prikazan v luči različne, drugačne motivacije. Ženske v nanizanki na primer varajo zaradi svoje čustvene razburjenosti ali prizadetosti, sem sodijo tudi maščevanje, manipulacija... Varanjski motiv moških pa tiči v tolažbi in v patriarhalni nadmoči nad žensko. Varanje Cristine Yang, recimo, se zdi veliko bolj neprimerno kot Ownovo. Yangova se zdi izprijena, ker že tako zanika svojo 'naravno' identiteto in ko si zamaskirana v moškega privošči skok čez plot v razmerju s čustvenim, romantičnim in poštenim moškim, tega ne prijatelji, ne gledalci ne opazimo kot emancipatorno osvoboditev ženske pač pa jo dejanje zreducira na preprosto 'bitch'. Medtem ko Owen kot transseksualna

identifikacija, socialno ženski in biološki moški, v varanju dobi kratkotrajen obliž. Pa vendar mu je njegov socialni kapital (ki je ženski) le v prednost. Ne samo, da je moški, ki je razsoden, temveč še čustven zraven. Ta tip moškega je že nadmoški in ko tudi vara po žensko, iz ženskih razlogov, mu je to opravičeno, medtem ko Christini, ki vara po moško, ni. Seveda Owen ni edini nadmoški v nanizanki. Visoko pozicijo, morda še višjo kot on, zaseda pglavitni zdravnik, ki je trikrat gledan. Skozi oči glavne igralko, skozi kamero, ki ga opazuje, medtem ko ga opazuje Meredith in skozi gledalčeve oči, ki skozi kamero gleda Meredith, ki gleda Mr. Perfect-a. Derek, kljub temu, da je muhast je vendar izjemen kirurg. Skupaj z Meredith tvorita dobro poznano hegemonijo sodobnega časa zahodnih družb, ki naznanja, da za vsakim uspešnim moškim stoji ne tako zelo cenjen 'multipraktik' v ženski obliki.

5.2 ŽENSKA DŽUNGLA

NBC je 7. februarja 2008 po predlogi istoimenske novele (Lipstick Jungle) začel premierno vrteti Žensko Džunglo, ki v nekaterih aspektih zelo spominja na mnogo bolj uspešno nanizanko Sex v mestu (Sex and the City). Razlika med njima je v osnovi, da je Sex v mestu eksplecitno usmerjen na razmerja, ki jih imajo tri najboljše prijateljice. V Džungli pa so osebna življenja tri najboljših prijateljic kamuflirana v preživetje v pretežno moškem profesionalnem svetu. Serija je zdržala le tri sezone, do 9. januarja 2009. Po mojem mnenju je z 5,9 zvezdicami preveč podcenjena, obsojena na neuspeh pa prav zaradi Sexa v mestu, ker kot pravijo kritiki, ni v 60 minutah ponujala nič več novega.

Kakorkoli že, opravka imamo s tremi najuspešnejšimi ženskami po kriterijih New York Times-a. Prva je dobro znana Brooke Shields, ki igra Wendy Healy, uspešno producentko, mamo, prijateljico in ženo. Druga je Nico Reilly (Kim Raver), ki je glavna urednica revije Bonfire, poleg tega pa prav tako dobra žena in navsezadnje tudi ljubica. Najmlajša izmed prijateljic – Victory Ford (Lindsay Price) pa v nanizanki nastopa kot izredno talentirana modna oblikovalka.

Vendar so subjektivne pozicije, ki jih ponujajo liki v Ženski džungli nekako enoznačne. Ideali ženskosti ustrezajo hegemoniji oblasti za določene starostne skupine žensk, s katerimi naj bi se gledalke poistovetile. Džungla gledalke vkaluplja z zaželenimi branji oz. kodi, ki veljajo v družbi za dominantne. Ženske pouči o modi, spolnosti, starševstvu, družabnem življenju

(hujšanju)... Glavne igralko so prikazane kot družina. So druga drugi opora in podpora, skupaj hodijo na kosila, 'čvek' ob pijači, telovadijo, nakupujejo...

Nico Reilly ponuja dekletom nov ideal ženskosti. Je močna ženska figura za katero se zdi, da ne sodeluje pri ideološki reprodukciji družbenega konstrukta ženskosti. Lepa, bogata, uspešna urednica revije Bonfire, ki je za vse svoje attribute pošteno garala, saj je odrasla v revni grški četrti, kjer je oče imel majhno gostilno. Je tip ženske, ki je kos moškemu svetu, prav zaradi svoje kritične in maščevalne narave. Na nek način negira svojo ženskost, saj se v nanizanki pojavlja kot moški v ženski obliki. Že njeno ime konotira moško držo. Nico je lep primer koncepta prikritja ženskosti o katerem govori Doanova. Na prvi pogled imamo opravka z egoistično, težko, tekmovalno, strogo, a vendar modno mrho, ki je vajena pohojati ljudi, da izpade lepo. Daje občutek, da je večvredna, elegantno lepa. Živi na veliki nogi, s svojim možem, priznanim profesorjem. Uživa ugled moškega in se v zameno za svojo močno moško pozicijo, oblači ekstremno eksplicitno žensko. Vedno je v kakšni različici modne večerne obleke in ujemajočih se salonarjih. S tem seveda dosega izenačenje svojega družbeni položaja s svojo hiperženskostjo. Na ta način pa nam da vedeti, da je ženskost le nekakšen konstrukt, odvisen od dominantnega diskurza, ki ga kroji hegemonija. Nico je torej popoln primer emancipatorne junakinje, ki je zaradi svoje superženskosti dojeta kot fetiš. Zatorej jo je, kot se za fetišiziran spektakel spodobi, potrebno uničiti. To je naloga 25-letnega neveljavljenega fotografa, Kirbyja Atwooda. Njen trdi oklep močne ženske se zlahka zlomi ob njegovem nasmešku, ki jo naredi nebogljen. Kirby jo popolnoma zasvoji in tako odpravi Nico kot grožnjo, strah pred kastracijo ostane brez svoje osnove.

Že ko smo gledalci prepričani o Nicojini simbolni nadvladi v moškem svetu, se nam odprejo interpretacije, ki so v skladu z dominantnimi kodi ženskosti. Nico se nam pokaže kot šibka. V prvi instanci še mogoče vzdržuje svojo transseksualno moč na moškem položaju, vendar v zadnji instanci pokaže, da je 'prava ženska'. Pa gremo lepo po vrsti. Moški status ji prinaša njena odločnost, ko zaradi aferice ne želi tvegati svoje kariere, zato izkoristi svojo poslovno moč in uredi odpustitev Kirbyja. Dogodek lahko zagotovo interpretiramo stran od patriarhalnih form, ki določajo razmerja med moškimi in ženskami. Tokrat je Nico v nadrejenem položaju, če morda ne toliko v njenem razmerju, ampak gotovo v javni sferi. V ospredje nam skoči misel, da je Nico razrešila Ojdipa po nestandardnem postopku za punčke in tako pristala na drugi, moški strani, ki dovoljuje varanje in hkrati si po moško uredi tudi poslovno življenje. Vendar vsa stvar le ni tako zelo preprosta. Nico ogrozi Kirbyjevo

profesionalno kariero, ne izključno zato, da bi se igrala z življenji in sebi pričarala ugodje. Ogrozi jo zaradi svojih nepremišljenih čustev do moža (Charles) in do Kirbyja. Slednjega se, s slabo vestjo, skuša znebiti z mastnim čekom, ki ga on vzame kot veliko žalitev in namesto, da ga vnovči, Nico, zaradi ljubosumja, ki ga proizvede Nicoin tekmeč, Kirby Nico ovadi zaradi spolnega nadlegovanja. Nico spet ne skrbi toliko za delovno mesto v službi kot pa njeno razmerje tako s Kirbyjem kot s Charlesom. Nico nam da vedeti, da je več kot pravilno razrešila Ojdipa v žensko korist, saj je pod vso to masko moškega, le ranljivo dekletce, ki si želi pozornosti in ljubezni. Nico pravzaprav le podpira dominantno ideologijo pogleda na ženske, ki jo je sproduciral mainstream. Na srečo moderna družba dovoljuje uspeh tudi ženskam, kar nanizanka utemelji s sekvencami med njo in njenim šefom, ki ji da vedeti, da je prepomembna za podjetje, da bi on kot šef kar tako verjel govoricam in obtožbam, ki se je tičejo. Šef je mnenja, da je Nico kot uspešna ženska lahka tarča takšnih obtožb. Toda, če smo pozorni na tovrstne hierarhije v založniški hiši, nam je kajkmalu lahko jasno, da Nico, kljub temu, da dosega visoko pozicijo šefice, je še vedno podrejena moškemu na delovnem mestu. In četudi spoznavamo Nicovo življenje skozi delovno mesto, se le-to nikoli ne vrti okoli težav pri delu, temveč okoli njene zasebnosti in delu v toliki meri, v kolikor ima opraviti z njeno zasebnostjo. Vzemimo za primer situacijo, ko kot glavna urednica ne objavi zgodbe o svojem bratu, ki ilegalno snema borzne posrednike, da potem obogati z nakupom določenih delnic. Medtem ko je Nicoin šef, prikazan le kot šef. Pojma nimamo katere hobije ima, kateri so njegovi prijatelji, sovražniki, kakšne težave ima s svojo ženo ipd.

Nico v nadaljevanju zopet vzklije v močno pozicijo. Že prej se nam dozdeva, da Kirby producira kastracijski strah, saj nanj delujejo ljubosumne sile in Nico obtoži spolnega nadlegovanja le zaradi laži, da si jo deli ogromno moških. In ko Kirby končno ovrže obtožbe in pove, da je Nico edina, ki si jo želi, v tem trenutku, Nico upravičeno zasede položaj femme fatal. Grozi vsem moškim, da ko bodo srečala tisto pravo, bodo zanjo sposobni storiti vse! Kar pa na drugi strani odpre feministično formo utajitve pri ženskah, ki po ideološki monoliti ne uide nobeni ženski. Če nadaljujemo s podporniki ideologije, ne moremo mimo Nicoinih najboljših prijateljic, Victory in Wendy. Njiju pa kot se za moralni patriarhalni duh spodobi, zanima le, kaj bo z Nicoinim razmerjem s Charlesom. Njeno varanje vidita kot nekaj, kar mora nemudoma končati. Za kar se Nico, več kot potrudi. Da bi rešila svoj zakon, in bi z možem lahko občutila isto kot s Kirbyjem, se podvrže operaciji in si poveča svojo G-točko. Medtem ko se Nico trudi za moža, tudi večkrat, ko še ne konča s Kirbyjem, ga skuša dobiti v svoje kremplje, se je Charles izogiba. Kmalu izvemo da zato, ker se je Charles že dve leti

preden je Nico spoznala Kirbyja, zabaval z eno izmed svojih študentk, Megan. Poleg tega pa plačal detektiva, da je ujel Nico na delu, da bi Charles lahko upravičeno zahteval ločitev in se izognil kakršnim koli sankcijam, ki jih prinaša predporočna pogodba. Avtorji nanizanki s temi preobrti poskrbijo, da Nicoino varanje postane legitimno. Saj brez vzroka, da ni postavljeno pod vprašaj (ne)morale, sodeč po zahodnih družbah, lahko varajo le moški. Nicoino legitimiziranje varanja pa jo spet pahne iz močne pozicije v šibko. Spet je samo (**prevarana**) ženska, ki je zaradi nizke samopodobe, ker se je počutila nevredna moža, varala. Ni akcija, ampak pasiven objekt, ki jo je drug moški potegnil v reakcijo.

V Ženski džungli je velik poudarek na družinskih odnosih in vrednotah, ki v teh časih plahnijo. Družino zamenjujejo vrstniki, in ko Charles umre za posledicami srčnega infarkta, pride to še posebej do izraza. Nikogar od Reillyjeve ni na pogrebu, le Wendy in Vic.

Ko so glavni preobrti mimo, Nico postane v celoti popolnoma podvržena ideologiji konstruiranja ženskosti. Začne pristno razmerje z dvakrat mlajšim Kirbyjem, ki je nekakšna metafora za povrnitev vseh izgubljenih let, ki so ji bila prikrajšana, ko se je kot mlada študentka poročila s svojim profesorjem. To je tudi tisti sentimentalni (ženski) razlog zakaj Nico sprva skuša pomagati Megan, ki ima otroka s Charlesom. Nakar se Nico izjemno hitro naveže na Meginega sina. Želi si ga posvojiti in v ta namen tudi sproži posvojitveni postopek, vendar se vmešata Meganijina starša, ki se kot legalna skrbnika odločita skrbeti za Charlija, ki ga je Megan brez opozorila pustila pri Nico. Nico pa se v stilu svoje zavestne ženskosti ne preda. Rada bi imela otroka. Enkrat, nekoč. V ta namen jemlje hormone, saj hoče povečati svoje možnosti do takrat, ko se bo odločila zanj. Za enkrat zamrzne jajčeca, kar bi nekatere feministke imele za suvereno emancipatorno dejanje. Vendar, imeti otroka ni nikakršna pravica, otrok je samosvoje človeško bitje s pravicami. In mislim, da to dejanje, še posebej ker je v današnjem času precej pogosto, prej/zgolj ustreza dominantnim kodom ženske želje po otroku.

In če smo že pri dominantnih interpretacijah moramo nujno še omeniti odnos Kirbyja do denarja. Ponos lika Kirbyja je ogrožen, zaradi denarja, ki ga zasluži Nico. Ne dovoli, da mu plača počitnice v Aspnu. In raje poje tretjino naročene večerje, ker nima dovolj denarja za vso, kot da bi dovolil, da jo plača Nico, ki ima visok življenjski standard. Vendar ideologija ne neprizanaša le ženskam, pokaže se tudi degradacija na ravnem nivoju. Griffith je Afroameričan na visokem položaju, ki se prav zaradi distribucije moči na profesionalnih

nivojih, počuti povezanega z Nico Reilly. In ker se oblači kot to od njega zahteva simbolni status, ga pred ugledno restavracijo zamenjali za parkiralca avtomobilov. Nico začne razmerje z Griffithom, najhujšim sovražnikom, Wendy Healy.

Wendy je prav tako kot Nico uspešna karieristka in žena. Poleg tega pa v nanizanko, in s tem posledično v našo analizo, vpelje tudi drugo dimenzijo ženske vloge. Wendy je namreč tudi mati, kar jo vpenja v navidezne patriarhalne konvencije. Sprva, ko njen mož Shane ostaja doma in se nahaja v podrejenem položaju gospodinje ne, vendar, ko Wendy izgubi službo, Shanu pa glasbena kariera uspeva, pa se stvari spremenijo. Kljub temu, že na začetku ni v ospredju njeno delo producentke, ampak njeno zasebno življenje, katerega vmešava tudi v svoje profesionalno. Službo izgubi prav zaradi vmešavanja svojih čustev in zasebnega življenja v posel. Noah, Wendyjin prijatelj in igralec, ki ga je kot producentka najela za vlogo Johna Lennona ima tumor na možganih. In ker je njegova zadnja želja, da naredi še ta zadnji film, Wendy ponaredi zdravniško spričevalo in mu to tako tudi omogoči. Vendar Noah, na snemanju umre in novopečeni šef Griffith, Wendy brez pomisleka odpusti. Wendy kakopak s standardi metadiskurza ženskosti kaže nianse sočutja in šibkosti. Kajti moški na njenem položaju ne bi ponaredil zdravnikovega podpisa, samo zato, da bi pomagal prijatelju, temveč bi iskal koristi za podjetje. Njene službe se polasti njen sodelavec, ki je tudi njen najboljši prijatelj. Nič moralno spornega, ker je v poslu potrebno čustva izolirati. Moralno sporna je situacija, ko se nanj Wendy obrne s svojim projektom, ta pa ji zapre vrata, kar Wendy njemu kot ženska ne bi nikoli naredila.

Wendy odpira razpravo o konstruiranju samoumevne multifuncionalnosti žensk. Wendyjina vsestranskost je pokazana z natempiranim delavnikom, ki vsebuje opravila tako doma kot v službi. V nanizanki je pokazana kot na polno zasedena in zaposlena, ki pa vendar najde čas za pogovor in igro s svojima otrokoma, hkrati pa tudi čas, da zadovolji svojega moža in čas, da zadosti pogojem certifikata prave prijateljice. Nikoli ni utrujena, vedno je vsem na voljo. In vedno nekako zmore funkcionirati in s potrpežljivostjo ter utrujenim veseljem podpirati vse svoje vloge v celoti. Medtem ko se njen mož Shane, lahko osredotoči le na eno stvar, ali je retradicionirana gospodinja ali pa uspešen karierist. Seveda je morala Wendy kot izjemno uspešna ženska v nanizanki pasti in dati prostor 'tapravi' glavi družine, ki je v teh modernih časih še vedno, nihče drug kot moški. Tovrstna nanizanka pa patriarhalne vrednote s pridom reproducira. Tudi zaupanje in podpora v moža sodi zraven. Wendy vseskozi verjame v njegov talent in v službi pod lažnim imenom režiserju filma preda Shane-ov cd z nastopa. Cd mu

odpre vrata v svet šovbiznisa, najprej dela glasbo za filme v Wendyjenem podjetju nato pa postane član zasedbe Natashe Bedingfield. Vendar njeno razmerje s Shanom ni črno-belo. Polno je kontradiktornosti, kar še povečuje občutek avtentičnosti in lažje identifikacije z Wendy oz. Shaneom. Zdi se, da Shane nikoli ni bil resnična podpora zanjo. Vedno jo je počakal z očitki, da se ne trudi dovolj, da bi bila z otroci in z njim, čeprav po drugi strani je posoda vedno pomita in hiša urejena. Wendy ceni njegovo podporo, kar nanizanka pokaže s seksualnimi izseki. Na primer, Wendy pride spet pozno domov, otroci že spijo, Shane pa napravlja pralni stroj. Wendy ga zagleda in se zave kako podpirajočega moža ima in v tem trenutku s svojo hudomušnostjo sleče Shane-u hlače, da jih opere, sama pa se vrže na pralni stroj, Shane medtem zažene program pranja...

Tudi, ko Wendy izgubi svojo službo in želi začeti z lansiranjem svojih lastnih projektov, je sicer Shane-u prav, vendar bi raje videl Wendy doma, želi še enega otroka. Hoče biti zdaj on na vrsti. Vsa ta leta, ko je igral gospodinjjo je podzavestno zameril Wendy njeno uspešnost. Kot kodi resničnega življenja; Shane dela Wendy šibko, medtem ko Wendy dela Shane-a močnega. Njihova hegemonika reprodukcija ima začetke gotovo v tovrstni množični kulturi. Vzemimo za primer situacijo, ko se Shane ne poslovijo od Wendy, preden gre na službeno potovanje v Vancouver. Wendy je razočarana, prizadeta in samopodoba ji pade. Čeprav jo je Shane verjetno poljubil, še ko je spala in je ni želel buditi, kot jo Wendy skoraj vedno počela, ko je še imela službo. Wendy se noče počutiti zamerljivo, sedaj ko je na drugi, Shanovi, strani. Nezaupanje v Shane-a jo privede na kriva pota. Veliko se družijo z očetom (gospodinjjo) sinovega prijatelja. V nekem momentu njeno prijateljstvo prebere narobe in jo poljubi. Za našo analizo je ta moment pomemben zato, ker je Wendy poljub vseč, vendar kej je Wendy dobra, ne podleže skušnjavi, s katero bi izgubila Shane-a. Vendar si upam predvidevati v smeri hegemonike teksta – če bi Shane v isti koži kot Wendy, bi verjetno sprejel povabilo in nato bi s terapijo rešila zakon. Ker Wendy je v njeni ženskosti predpisano, da se čuti krivo, Shane pa si kot dober mož zasluži, da mu je odpuščeno. Če pa ne stori ničesar pa še le dobi na svoji vrednosti dobrega moža in spet je močnejši od Wendy. To pokaže z odnosom, ki ga ima Shane z Josie, svojo managerko. Na zahvalni dan ji umre pes in Josie, fame fatal z grožnjo, da bo omajala čudovit zakon med Wendy in Shane-om, se jokajoča pojavi pred Wendyjenimi vrati in za cel dan odtrga Shane-a od družine, kjer ga prikrito skuša zapeljati, vendar Shane ne podleže. Tako on pridobi na simbolnem kapitalu še ugled zvestega moža, Wendy, ki je pustila, da pride do poljuba je osramočena, Josie, ki so ji načrti spodleteli pa uničena. Shane ne samo, da je finančni podpornik družine, kot zmagovalec se vrine še v moralno sfero. Ko

izve za poljub je razočaran in užaljen, jezen, ker mu ni prej povedala. On pa do njega, ker ve, da se ločuje od svoje žene ves prijazen in ga še povabi na večerjo k njim. Dejansko ima ranjen moški ponos, čeprav bi bilo pričakovati, da bi bil prizadet, ker ga žena morda ne ljubi več. Zdaj ima Shane vso moralno podporo gledalcev, da zahteva od Wendy, da ostane doma, saj si on bolj zasluži kariere. Wendy se nauči dragocenega nauka za življenje. Česar ne dobi od Shane-a, dobi od Nico in Victory. Pravi, da ni pravično, da vse kar potrebuješ, dobiš samo od ene osebe, s temi besedami utemelji varanje Nico. Wendyjino življenje se zdi kot neskončno pogajanje med njeno (žensko) željo in patriarhalno družbo (zakon in družina).

Tretja možna identifikacija v nanizanki je mlada dizajnerka Victory Ford. Njena zgodba je tudi ljubezensko motivirana. Kot smo že vajeni je v ospredju heteroseksualna ljubezen, ki je zaradi nekega razloga problematična. Skozi njeno življenje spremljamo mit o Pepelki. Victory je razvajena in samosvoja. Naivna in kot se pričakuje od ženske, zelo čustveno vpletena v svoj posel dizajnerke. Je šefica mehkega srca. Nosi svoji praktikantki malico, a ta jo izkoristi in proda njene skice Bruginniju. Včasih spominja na majhnega otroka. In če je Victory prelepa princeska, ki kreira svoje čudovite obleke, kdo je torej njen princ? Vlogo novodobnega princa zavzema očarljiv in romantičen multimilijonar Joe Bennet, kateri ima samo eno misijo, rešiti svojo princesko. Joe je prikazan kot samosvoj poslovnež. Brez razkrivanja zasebnosti, je skrajni individualist, definiran izključno s svojim delom. Joe-u njegov status omogoča, da se vede nemogoče. Tudi v ljubezni. Je razvajen in čustveno nedostopen, vse ureja preko svoje pomočnice Elene.

Victory kot primer neodvisne ženske se jezi, ker se ji Joe toliko posveča in jo rešuje, s tem pa jemlje njeno avtonomijo in jo dela odvisno in »needy« ter manjvredno, ko je gluh za njene želje. Recimo, ko ji spodleti posel na Japonskem, Joe pošlje prek hotelske službe kolaček, nato pa še zasebno letalo, da jo pripelje domov. Naslednja romantična gesta, ki je je deležna je stanovanje Coco Chanel v Parizu, kamor Joe pelje Victory pod pretvezo, da bo spoznala njegove prijatelje. Joe Benntu se ne ljubi družiti z Victorijinimi prijateljicami (Wendy, Nico), ker od ranega jutra pa do časa za spanje, spoznava ljudi in prisilno kramlja z njimi. Joe, hoče biti samo z Vic, ko se mu dan zaključí. Victory se trudi biti emancipirana, pa vendar je mit preveč močan. Victory je usojeno, še več v njeni ženski biologiji je zapisano, da je takšno nebogljeno bitje potrebno reševati.

Victory izpade kot nedorasla poslu, ker verjame v prevelike iluzije, Joe Bennet na drugi strani ima vedno prav. Kdo ji je ukradel dizajne in jih mastno prodal Bruginniju? Njena bivša zaposlenka. Vendar Victory ji ne ostane dolžna. Seveda na plano spusti svojo maščevalno plat, kar je tudi ena izmed ženskih karakteristik. Na gala dogodek, ki ga organizira Nico, povabi sama asistentko, Nico pa Bruginnija, Vic pa se prikaže v majhni rdeči 'Bruginniji' obleki.

Joe Bennet, podari Vic, ki se začasno preseli k njemu, omaro polno dizajnerskih oblek, prav tako čevljev in to vse v njeni velikosti, ampak ima svojo ogromno spalnico. Ženska je tista, ki se jo osvaja, tista ki odloča koga bi imela v svojem življenju in kdaj bi ga imela. Tako, zaradi svojega ponosa, ko izve, da je Joe Bennet tisti, ki ji na skrivaj pomaga postaviti njeno podjetje na noge, Joe-a pusti. Dovolj ji je laži in sprenavedanj in tega, da jo venomer kupuje. Kupuje njeno ljubezen z lutko Coco Chanel, z dragimi poleti, s tem, da kupi njeno podjetje, dokler ne bo finančno samozadostna. Ko ga pa preveč pogreša, takrat ga pokliče in pove, da ga hoče nazaj v svojem življenju, a Joe se je, medtem ko sta bila narazen že tolažil z drugo, kar Vic preveč prizadene, da bi ga videla kot kaj več kot samo prijatelja. Vendar Joe vztraja. A zaman. Na otvoritvi svoje kolekcije, za katero ima denarno in mentalno Joe največ zaslug, se Vic zahvali Rodrigu. V poročni obleki, pred vsemi, a Joe jo je mislil isti dan zasnuti in svojo femme fatal na ta način ugonobiti, rešiti prastrah pred kastracijo. Victory skuša Joe-u napisati e-mail v opravičilo in se pri tem utaplja v sladkarijah, kar je seveda zelo izrazit hegemonski konstrukt ženskosti. Tudi prebolevanje z alkoholom sodi med isto podpirajočo ideologijo. Vendar jima v skladu z mitom o večni ljubezni in poročni zaobljubi, poroka seveda ne uide. Tovrstna hegemonija le krepi sprenevedanja o večni popolni ljubezni, ki nima veze z resničnostjo hkrati pa sproizvede formo fetešistične utajitve.

5.3 OGLAŠEVALCI

45 minutna dramska serija z nostalgичnim vpogledom v šestdeseta je leta 2007 povzročila pravi naval evforije med televizijskim občinstvom. Trenutno se Mad men (Oglaševalci) nahajajo v snemanju 6. sezone. Pred njo pa ima gledanost, ki ustreza 8,7 IMDB oceni. Serija se spogleduje s časom, ko so moški na Zahodu vladali svetu. Morda se tudi v tem skriva uspešnost serije, ker so moški nekako implicitno izgubili na veljavi finančnega oskrbovalca družine in nanizanka na ta način sproža nostalgični signal, ki nakazuje, da so močni moški stvar preteklosti.

Drama se vrti okoli izvršilnega direktorja izredno uspešno oglaševalske agencije, v začetku šestdesetih – Donalda Draperja (Jon Ham). Oglaševalci so premiero doživeli 19. julija 2007 na AMC. Producent in scenarist serije pa je Matthew Weiner, ki je v dramski seriji morda nehote vzpostavil tihi koncept o hegemoniji ženskosti, ki jo v veliki večini nosi Peggy Olson, ki jo igra Elisabeth Moss.

Ženski liki se zatorej v Oglaševalcih skozi sezone ne spreminjajo prav dosti oz. to počnejo zelo počasi in nakazujejo majhne spremembe. Edina radikalna sprememba, na katero opozarja celotna serija je preobrazba lika Peggy. Peggy, ki nekako izda svojo ženskost, saj se odpove vlogi materinstva v zameno za uspeh v poslovni karieri reklamne korporacije. Vendar Peggy skozi vse sezone, navkljub emancipaciji vseh vrst (lepota, moda, uspeh) ostaja ista. Popolnoma odvisna od Donalda Draperja. Venomer išče njegovo odobravanja in nasvete, on jo vodi skozi posel in jo brani. Peggy z manipulacijo, ki se kaže z vedno večjo prevzetostjo, ko srka moške lastnosti, zgolj definira norme tradicionalne ženske, ki lahko uspe le v primeru, da se zamaskira v moškega. Peggy, se morda prav zaradi transformacije v osebo moških potez, dojema kot pozitiven lik. Sicer iz dela v del postaja bolj agresivna, tekmovalna in brezčutna, a vendar se razvija v nekakšen simbol za možnosti za ženske, saj je neodvisna in hkrati se zdi srečna. Tu se pokaže neko ravnotežje, ki ga vzpostavlja hegemonija. Peggy se spreminja, postaja močna na družbeni lestvici, kar nam daje občutek, da bo zdaj zdaj povozila vse dominantne ideologije. Prizor, ki na nas pusti pečat je naslednji: Peggy v **svoji** pisarni sedi na mizi, pije viski, je samozavestna in se smeji s sodelavci. Prvič nas spreleti srh, da je Peggy postala nekakšna alegorija Donalda Draperja. In to zaslužno, samo izključno s trdnim delom in kontinuiranim dokazovanju pred kolegi. Emancipacija skozi njen lik je težka. Začne se z rahlim upiranjem ukazom Donalda in ostalim moškim alias:

Tekstopisec: »Peggy mi lahko prineseš kavo?«

Peggy: »Ne«.

In konča v rivalski korporaciji, kamor oddide, ker se glede na denarno ponudbo, ki jo je dobila, zdi, da bo bolj cenjena. Peggy je konstrukt, ki se preigrava. Po eni strani si želi biti uspešna in si ne dovoli vpliva čustev na svoje delo, po drugi pa je delo dobila prav zaradi drugačnega pogleda na izdelke, prav zaradi tega, ker pozna ženske, ker je sama ena izmed njih. Binarna podoba Peggy kot uspešne karieristke in Peggy kot dekleta, ki si želi Campbelllove ljubezni. Peggy v nanizanki zastopa lik, ki ne velja za lepo, ampak za kreativno, čeprav ji tega nihče noče priznati. Peggy je barvni negativ sladke Joanie, ki je vse kar je

dosegla s svojo pojavo, zapeljevanjem, mehkim glasom, stasom in lepimi besedami. Kar pa še ne pomeni, da je kreativnost bolj cenjena vrednota kot pa seksepil. To se lepo pokaže v delu, ko Peggy sodeluje s tekstopiscem, ki zahteva, da si zapisuje njegove ideje, preden mu uidejo. On njenih ne samo, da ne zapisuje, ampak jih niti ne posluša. Manjvredna je v njegovih očeh. Don je v istem hipu nominiran, zaradi njene ideje, ona pa dela namesto, da je na podelitvi na kateri seveda 'Don' zmaga. Joanie kot zapeljivka in zato pomembna pa se prireditve udeleži. Draper se do Peggy vede skrajno poniževalno, ima jo za krpo s katero lahko pometa. Po njegovem moškemu se mu gotovo zdi, da mu je dolžna svoje življenje, zato, ker ji je pomagal do službe glavne kreativke. Recimo, ko prosi, da bi šla rada v Pariz, zaradi dela pri stranki Jaguar, ji Draper vrže denar v obraz in pove, da če bi šla rada v Pariz, naj gre! Poleg tega Peggy dela na vseh primerih, le pri Jagurju, ki noče ženskega razmišljanja, ne. Peggy oddide iz pisarne v svojo. Ne joče, ampak se tolaži s kozarčkom žganega, kar nam spet da vedeti, koliko je Peggy pridobila na moških vrednotah. Kingsley, sodelavec s katerim imata pakt, da si branita hrbet, gre za njo in jo skuša tolažiti, ona pa ga v stilu samozavestne ženske zavrne in da vedeti, da nista nikakršna prijatelja, ampak tekmeča. Peggy je res osredotočena na posel in naveličana tega, da vedno izpade nemočna ženska. V predzadnjem delu pete sezone celo sprejme razsodno odločitev. Zapusti Draperjevo podjetje in za obilico denarja postane kreativka Donaldovega rivalskega podjetja. Naredi točno to, kar bi pričakovali od vsakega moškega. Čustva pusti ob strani in gleda nase, na svojo materialno varnost. Ker to hoče, ker si to zasluži in nenazadnje tudi zato, ker je le ženska in tudi željna Draperjeve potrditve ali morda maščevanja. Peggy postavlja službo pred svoje razmerje in od fanta zahteva, da se s tem sprijazni. Tudi dovoli si svojvrstno svobodo, ki se je priučila v službi. V kinu spolno zadovolji neznanca z roko. In ko smo že pri moralno vprašljivih dejanjih, se spotaknemo ob Joanie. Joanie je seksi, odgovorna in samostojna. Pozna odgovore na vsa vprašanja v pisarni. Da ni samo fetišistični orlament dokazuje vedno, ko se postavi zase. V primeru, ko je Lane do nje šovinističen, ko ga prosi za dopust s stavkom 'Don't go and cry about it'. Drugi dan vrže vrtnice šefu pod noge, ko jo obravnava kot neumno majhno deklico. A kljub vsemu, Joanie izžareva nemoč. Ni važno kako dobra je v svojem poslu, ni važno kako zelo priljubljena, vedno bo necenjena in manjvredna, samo zato, ker je lepa ženska in moški jo bodo vedno obravnavali kot recimo nespoštljiv in ošaben Joey: 'Kaj počneš ti tukaj, razen tega, da hodiš naokrog kot, da želiš, da te nekdo posili? Ne potrebujem madam iz javne hiše Šanghaja, da mi pove kako naj opravljam svoje delo.' Joanie pokaže svojo sentimentalno plat, ki je v njeni vsakodnevni razumskosti nismo vajeni. Peggy pa v tem primeru 'ukrepa'. Joey-ja tožari k Donaldu, ta pa ji pove, da če želi, da ga odpusti, naj to opravi sama. Tej nalogi pa

Peggy še ni dorasla, saj se je loti kot ženska, ki želi pomagati prijateljici, namesto, da bi situacijo obravnavala hladnokrvno, neosebo in poslovno profesionalno, na kar jo tudi opomni Joanie. Konec koncev Joanie postane močna. Konča razmerje z možem, ki jo je v začetku zakona posilil in sebe preda oz. proda stranki, s katero pridobijo mogočno podjetje Jaguar. In tako Joanie postane partnerica Sterling, Cooper, Draper, Price, Campbell.

Televizijski diskurz v Oglaševalcih takorekoč reprezentira ženske kot naivna bitja, ki padajo na Donaldove puhlice in si kljub temu, da vedo, da niso edine, želijo resnega razmerja z njim, samim bogom oglaševanja. Kljub temu, da so moški prikazani kot otroci, ki potrebujejo potrditve s strani žensk in tolažbo, je ljubosumje in z njo nerazsodnost še kar domena žensk. Nerazsodnost ima razlog v ljubezni. Sorazmerno s časom (70. leta 20. stoletja), ki ga prikazuje nanizanka, si moški pač lahko dovolijo vse. V službi so prikazani kot zabavni veseljaki, ki delajo bolj malo, vendar jim delo uspeva. Vendar zaželeni ideali ženskosti se niso ustavili niti v sedemdesetih niti z lansiranjem dotične nanizanke. Vlečejo se vse do danes. Nikakor ni naključje, da je nanizanka postavljena v drug čas, a hkrati zvito reproducira iste konvencionalne vzorce distribucije moči med moškimi in ženskami, ki so bili včasih pomembni na delovnem mestu in doma ter to tudi ostajajo. Razmerja Donald : Betty so še kako živa v današnjih časih moderne zahodne družbe. Na trenutke se nam zdi, da smo priča moralni igri, na eni strani umazanega Draperja in čistunke Betty, na drugi. Betty je lepa, elegantna, tradicionalna, vljudna, nečimrna. Čisti primer fetišistične podobe ženske, ki se vnovič poroči in poleg tega še doživi psiho-fizično propad, saj se iz okraska spreminja v debeluško. In spet smo pri najpomembnejši zadevi vseh žensk, pri hujšanju, saj so na svetu zato, da ugajajo moškim očem. Dvojno uničenje popolne lepote, ki je uživala ugled dobre gospodinje, matere in žene. Betty ponazarja odsotnost ženske kot prave ženske, je znak, fetiš, spektakel, zanimiv zaradi podobnosti z Grace Kelly, a kljub temu ne zaseda pozicije femme fatal. Usodna ženska je v Oglaševalcih Megan, ki je isto fetišizirana, vendar na drugačen način. Ona, kot semiotični znak je pomembna predvsem zaradi svoje skrivnostnosti in drugačne mentalitete, ki jo predvideva njeno francosko poreklo. Megini temni lasje, velike oči in našobljene ustnice, za razliko od princeske Betty, dejansko grozijo. Zanj bi Don tudi ubijal, kar se pokaže v vročičnih sanjah, ko ubije bivšo ljubico s katero se ljubi, ker spozna, da sta ogrozila njegov zakon z Megan. Bettyjina edina vrlina pa je (bila) ugajanje. Uničenje njene fetišizirane podobe se je morala zgoditi, zato da se prek njenega lika razreši moško univerzalni strah pred kastracijo. Vendar za moške gledalce, grozečega strahu še ni konec. Fetišistična skopofilija Betty se več kot očitno nadaljuje v veliko bolj preprečljivem in

močnem liku Megan, ki narekuje mit o usodni ženski. Femme fatal samoumevno predvideva monogamijo, ki je Donald nikoli prej z Betty ni praktical. Kar nas privede do najbolj skomercializiranega psihoanalitičnega nauka, ki se nanaša na kod ljubezni. Dokler moški ne najde svoje femme fatal in je z ugodno žensko, ki boleha za formo fetišistične utajitve, je nesrečen in ugodni ženski ne bo nikoli predan v celoti, le usodna je zanj tista prava, s katero bo zares v dobrem in slabem, revščini in bogastvu, bolezni in zdravju, pa naj je le-ta še tako nepopolna, zanj bo edina. Megan je konstrukt Donaldove fatalne ljubezni in kot taka manipulira s svojo fatalnostjo in s tem dokazuje hollywoodsko pravljico. Betty prvi Donaldovi ženi, na drugi strani, pa je z debelostjo odvezeta njena očarljivost in uporaba njenega telesa kot spektakel. Na tej točki bi lahko Betty brali kot posebno vrsto maškarade. Najprej nesamozavestna in pasivno lepa tako v gospodinjstvu kot pri vzgoji otrok ter nezavedajoč se svojega presežka ženstvenosti, nato pa samozavedajoča se izgube svojega edinega aduta – telesa kot spektakla. Betty posebej totalno negativno. Njen lik je stereotipično muhaste narave zdolgočasene bogatašnje, ki se v zameno za zakon proda. Diplomirana antropologinja in manekenka ostane doma, kjer je večkrat ponižana z Donaldovim varanjem. Njen razvijen karakter egocentrične in narcisoidne gospodinje pripomore k temu, da gledalec upraviči Donaldovo varanje. Betty je zares tipična gospodinja, ki sanjari o iskanju prave romance. Popolnoma pasiven lik, katerega je naloga biti zapeljiv, fetišistični fragment, tako Donald kot drugi mož Henry jo želita razkazovati in s tem poudarjati svojo moč. Megan pa se kot se zanj spodobiti, seveda zaveda svojih sposobnosti, ki jih ima kot ambiciozna in privlačna igralka. S svojo maškarado spodkoplje moško strukturo pogleda tako, da s svojo masko ženskosti iz mogočnega Donald Draperja (prej 'playerja'), naredi copato. Sposobna je nanj kričati, metati krožnike po tleh, ko Donald zamudi na večerjo in ne pokliče in mu dati vedeti, da si je ne zasluži, če ne zna uživati v presenečenjih, ki mu jih pripravi na rojstnodnevnih zabavah. Njun odnos je celostno fatalen. Prepri so vročekrvni, Megan se zna postaviti zase, na koncu pa se pobotata kot pohlevna mucka. Donald venomer dokazuje, da ne more brez nje. S težavo sprejme dejstvo, da ne bo več delala v isti agenciji in da ne bosta več skupaj prihajala in odhajala z dela. Tudi težko odobrava njeno igralsko delo v Bostonu za daljši čas. Potrebuje jo, iz dela v del bolj čutimo Donaldov prehod na emocionalno, žensko stran. Megan je tista, ki si je izbrala Donald. Kot njegova tajnica, s sicer krivimi zobmi (zanj popolnimi) se mu je neke noči ponudila v pisarni in on jo je kljub temu, da je bil vezan na psihologinjo, vzela. Po dveh nočeh pa jo že zasnil.

Betty pa je za nas pomembna ne toliko iz vidika uresničevanja hollywoodske mitologije o 'tisti pravi' kot z vidika, da nam pomaga spoznati interpretacije partiarhalne ideologije. Četudi zamenja moža, ji ta še vedno govori kaj sme in česa ne sme. Na primer: Heny jo okara, ker je na večerji izustila 'i need a drink', česar po Henryjevem ne bi smela. Betty se sicer brani, da ji on nima kaj pridigat, vendar, ko ji mož pove naj utihne, saj je pijana (od enega kozarčka), Betty utihne. Drugo jutro pa se mu seveda opraviči, češ, da se ne zna kontrolirati, ko vidi Donald. In spet smo pri ljubezenski nerazsodnosti, ki je v domeni žensk. Katere pa so domene moških? Očitno so moški tisti, ki odločajo o stvareh in delajo pravo stvar, kot eden izmed primerov nam lahko služi situacija, ko učiteljičinega brata Donald ne pelje zares v službo kot je to obljubil svoji ljubici; ali pa simbol srajce v pisarni, ki nam da vedeti, da Donald res vedno počne samo to, kar sam želi. Zanimivo je dejstvo, da Donald Betty vara z močnimi, urejenimi ženskami. Pri čemer pa se zaveda, da ženska želi vedno več kot samo seks. Hoče prihodnost, noče površinskost, želi v celoti pripadati. Kar pa od njega doseže, že prej omenjena, Megan. V enem delu Donald v svojem dnevniku razmišlja, da je moč ženske v zapeljevanju, moč moškega v denarju. Kar pa nanizanka sama po sebi venomer potrjuje. Vzemimo za primer eno izmed Donaldvih 'močnih' ljubic. Uspešna psihologinja Stephanie Newman je čisto v Donaldovih krempljih. Na večerji Donald naroča zanjo. Kljub svoji stroki se ne znajde z otroci in spet v navalu čustev, kot se za ženske spodobi, nadira Draperja in ga sprašuje kako jo je mogel postaviti pred dejstvo, njegovo hčerko, ne da bi se vnaprej pripravila in tako naredila boljši vtis. Poleg tega pa psihologinja izda svojo profesionalnost, ko za Donalda prekine svojo poklicno molčečnost in izda klienta Heinza, ki je nesrečen s svojim dosedanjim oglaševanjem in tako pomaga Donaldu pri poslu.

Donald kot lik očeta in Betty kot lik matere nista v ospredju. Tudi posel se zdi v ozadju, rdeča nit celotne nanizanke je Donaldovo (ki ni Donald, ampak Dick) zmedeno zasebno življenje. V slogu tega pa se razvija tudi lik Sally. Njuna hči je klasičen primer odsotnosti neavtoritarnega očeta in brezbrizne egocentrične mame. Vzgaja jo televizija. Edina vez z očetom, je bila tista z njenim dedkom. Zdaj ko ga ni, hrepeni po Donaldovi pozornosti.

Kateri je torej tisti lik, ki se v 'workplace-u' venomer pojavlja? Je to profil žrtve (Betty)? Ali morda mrhe kakršna postane Peggy? Ali pa seksepilna Joan? Usodna Megan? So se razmere v filmski industriji sploh spremenili, ko iščemo nov tip ženske? Je feminizem obrodil sadove? Vse to nam bodo razkrile nadaljnje analize.

5.4 ZVEZDE NA SODIŠČU

Boston Legal (Zvezde na sodišče) je »worplace«, ki je osredotočen na odvetniško pisarno, ki obravnava primere civilnega prav. V magistrsko nalogo je vključen, ker kot »workplace« s svojo raznovrstno problematiko nikoli ne zastara in še po svojem izteku posthumano preganja socialni čut gledalcev. Zvezde na sodišču dobesedno vsebujejo zvezde. Idejni vodja nanizanke, je filmski srenji dobro poznani David E. Kelly, igralska zasedba na čelu z Jamesom Spaderjem (Alan Shore), Wiliam Shatnerjem (Danny Crane) in Candice Bergen (Shirly Schmidt) tudi ni neznana. Zvezde na sodišču so v bistvu nadaljevanje njegove visoko gledane Prakse (The Practice), ki je osnovana na Alanu, ki zasede svojo mesto v novi odvetniški pisarni. Visoka gledanost, potrjena z 8,2 zvezdicami na IMDB-ju je razlog, da je serija na ABC-ju dosegla 5 sezon. Prva je bila na sporedu 3. oktobra 2004, zadnja pa 8. decembra 2008.

Boston Legal je nanizanka, ki je za naravo magistrskega dela pomembna zato, ker se prek odvetniške pisarne Crane, Pool in Schmidt, ukvarja s provokativnimi vprašanji malega človeka. Ga rešuje in ustvarja oz. nadaljuje mit o novodobnih princih (to so odvetniki), ki se bojujejo proti zmajem (skorumpiranim, nepoštenim odvetnikom, brez vesti) za pridobitev ljubezni (seksi princeske, v tem primeru odvetnice).

Najmočnejši ženski karakter v nanizanki je vloga Shirley Schmidt. Ta je reprezentirana kot protihegemonka reprezentacija ženskosti. Njena vizualna podoba nas takoj opozori na koncept maškarade. Tudi njen odnos do kolegov nam, da vedeti, da imamo opravka z »moško žensko«. Ko se prvič seznanimo z njenim likom, odpusti Sally, ki jo gledalci dobro poznamo, brez da bi jo ona sama sploh poznala. To stori samo zato, ker lahko, saj je njen priimek tisti, ki se nahaja na steni odvetniške pisarne. S strani vseh moških kolegov je sicer objektivizirana, vendar daleč od tega, da bi performirala dejanski to-be-look-at-ness. Je primer zaresne emancipirane ženske belih ovratnikov. Z drugimi besedami—samozavestna, stara, bela in bogata. Shirley je prava definicija fatalke. Ne glede kaj naredi in zakaj bo Danny Crane še vedno nor nanjo. Shirley poleg svoje poslovne moči v intelektu in avtonomiji uživa tudi svojo seksualno premoč. Ker je nedosegljiva tako Dannyju kot Alanu in Jeffreyju, je vroča in poželjiva. Shirley kot neizpolnjena želja, ostaja želja. Zato jo je v preteklosti Danny moral prevarati s tajnico. Zato je tudi Danny tisti, ki ima zlomljeno srce in si misli, da je Shirley tista prava. Celu umetne solze si vgradi, samo, da bi jo s svojo čustvenostjo pridobil nazaj. Tudi

Carl Sack, ki jo ukroti in se samo zaradi nje preseli v Boston. Kljub temu, da si lasti najbolj prestižno trofejo v pisarni, jo zapusti iz razloga, da Shirley lahko še vedno uživa svoj status poželjive želje. Kakorkoli že, ostale ženske v seriji niso drugo kot le seksualni objekti. Trofejska dekleta, ki nakazujejo dominantnost tistega, ki ima najlepšo. Ženske v Boston Legalu, nastopajo, da bolj ali manj je zadostijo pogoj to-be-look-at-ness.

Sally, ki je v razmerju z Alanom se obnaša tipično hegemonsko žensko, se pravi pretirano sentimentalno in neprofesionalno. Recimo, sredi sestanka pisarne, ko izve, da bo njen fant/sodelavec branil svoje bivše dekle, ki ga je tudi skušalo ubiti, Sally enostavno odide. Istemu profilu ustreza tudi Alanovo bivše dekle Christine, saj ga zalezuje, je nerazsodna in nikoli ne bo sposobna preboleti vsemogočnega Alana. Zavzema pozicijo histerične ženske, Alan pa pozicijo neskončne nadnaravne moči. Če se vrnemo k Sally, je stereotipno nedorasla tako partnerskem razmerju kot svoji profesiji, je nesamozavestna, a privlačna. Boljši sinonim za privlačnost pa predstavlja pasiven objekt poželenja – Tara Wilson. Kamera ji sledi počasi in podrobno. Pri primerih pri katerih sodeluje je bolj kot ne tiho in deli drugi stol na sodišču z odvetnikom, ki je aktiven. Alan je, kot se za močnega moškega spodobi, ne le bogat in seme intelekta ter iznajdljivosti v firmi, ampak je tudi ženskar. Njegovo prvo dekle, Sally, pa predstavlja pol šibkosti in čustvenosti. Celo odpuščena je zato, ker ni dovolj dobra. Prve tri sezone, so vse osrednje ženske (Sally, Tara in Lorie) pod velikim vplivom Alana. Celo ponosna Lorie, ki s svojim znanjem in poslovnim stilom oblačenja, daje poudarek na intelektu.

Boston Legal pa ima zagotovo izpostavljeno tudi plat nove t. i. 'workplace' ženske. Samozadostne ženske, ki živi svoje zasebno življenje na delovnem mestu in ji intimo, prijateljstvo, družino predstavlja delovni prostor s kolegi. Tovrstni sindrom pa ne doleti samo ženske pač pa tudi moške. Edina razlika je, da se zdi, da moški veliko bolj potrebujejo neko soodvisnost kot ženske. Pri Boston Legalu so včasih spolne vloge obrnjene. Za ponazoritev nam služi prizor, ko Tara za svojo pisalno mizo zdolgočaseno spremlja televizijske novice, medtem pa se Alan Shore nahaja pod omenjeno mizo. Da so ženske stopničko višje na skali evolucijske razvitosti priča tudi situacija, v kateri odvetnice kadijo cigare, (kar je seveda apeliranje na rutinski zaključek dneva Dannyja in Alana) in ugotovijo, da so naprednejše od moških, saj vedo, da so cigare ogabne. Kot Danny in Alan si tudi Shirley in Denise večkrat privoščita ekvivalent viskija – pivo, v pisarni. Seksistično-šovinistični položaj zasedata tako Alan kot Danny. Alan Shore, ima 'rad te imam' rezervirano edino za Dannyja Crana. Najbližje

temu, pri ženski pride, ko Tari pove, da lepo diši. Alan je zaradi svoje moške nedostopnosti kaznovan, kajti v nanizanko kmalu vstopi Tarin bivši ljubimec Malcolm. Tu nastopi zanimiva teorija Bostona Legala, ki smrdi po formuli fetešistične utajitve. Alan ulovi Taro, ko se smeji z Malcolmom. Tako ve, da je njune zveze konec, kajti če ženska pokaže zanimanje za moškega s smehom, je to huje kot, da bi jo ujel pri poljubljanju. Je veliko bolj celovito in intimno, ženska je osvojena v celoti. Tara pa v naslednjem trenutku poskrbi za nehegemonski preobrat. Ne odloči se za Malcolm, tudi ne za Alana, ampak zase. Zapusti poslopje Crane, Pool in Schmidt ter poskrbi, zato, da se sezona zaključi na netradicionalen način, v katerem Alan, ki je velik ženskar, preboleva Taro, kot da bi Alan občutil manko, Tara pa je celovita, ne potrebuje moškega za srečo. Totalno nov tip ženske in pojav bolj čustvenega moškega, ki se skriva pod masko šovinista. Priča smo moški maškaradi. Ali pa morda javnemu napredku moškega na čustveni ravni? Tara pri Alanu ni osamljen primer. Isto se mu zgodi pri Marlene in v drugo pri Sally, kjer ga moti, da se po spolnem odnosu ne crkljata, ampak Sally samo gre. Alan je tip moškega, ki hrepeni po intimi, osamljen je, čeprav tega ne prizna nikomur, le najboljšemu prijatelju Dannyju. Alan je tisti, ki skrbi, za enakovreden odnos med ženskami in moškimi. Karakter Alana nam skuša dopovedati, da smo ženske in moški v osnovi isti. Vsak ima domeno na nekem področju. Recimo, Marlene, ki je močna ženska poslovno, tako poslovno kot osebno nepopustljiva in zahrbtna, jo temu navkljub v seksualnih igrinah vedno premaga Alan. Boston Legal nima samo enega primera noirovske femme fatal. Najprej imamo opravka s Courtney Reese, katero Alan zaradi prijateljstva z Dannyjem, z zavrnitvijo uniči. Nato nas pretrese primer črne vdove Kelly Nolan. Totalna konvencija lepe ženske, ki predstavlja za moškega pogubo. Vendar s pomočjo Alana zmaga na sodišču, čeprav je jasno, da je zastupila svojega starega moža. Kelly se niti ne trudi pokazati svoje nežne plati, saj je hladnokrvna morilka nima. Ker pa se obtožbe izkažejo za upravičene je moralna poraženka, Alan pa žrtev, ker je verjel v njeno nedolžnost. Alan je spet premaskiran v žensko obliko. Isto se mu dogaja z njegovo tajnico Melisso, za katero svoje ime zastavi na sodišču pro bono, ker ni plačala davkov. Zaradi svoje zatreskanosti, jo reši gotovega zapora. Na tem mestu bi lahko govorili o primarni moči ženske v nanizanki. O seksipilu. Odvetnice s pomočjo svoje ženskosti in osvajalskih kompetenc pridejo do pomembnih informacij, ki jih lahko uporabijo na sodišču. Ženske tudi vedno potrebujejo Alanovo pomoč, in vedno jo dobijo s pomočjo svoje lepote. Toda, nobena od lepotic ni nikoli zares Alanova. Njegovo razmerje s sodnico Glorio Weldon nam odpre nove poglede na raziskovanje žensko-moške percepcije. Alan se nikoli ne naveže nanjo v tej meri, da bi z njo želel otroka pa čeprav je Gloria popolna. Močna kot glavna sodnica, lepa in pametna. A v postelje z Alanom spet tipično dekle. Ko ji Alan

zaupa, da jo privlačijo tudi druge ženske, se užaljeno začne ukvarjati s knjigo namesto z njim. In ko zlomi svojo masko fatalne ženske z željo po otroku, postane ugodna in Alan se je znebi na način, da jo prevara z Loraine, ki postane nova fatalka v njegovem življenju. Fatalka, ki neposled uničuje Alana, saj se ji ne more upreti. Loraine je prva, ki jo Alan imenuje tista prava. A kot pričakovano, Loraine mora ostati želja, za kar, kar je nenavadno za popularne nanizanke, poskrbi sama. Vpletena je v razmerje, s kom, ne izvemo nikoli. In tu je še zadnja vnovična vrnitev bivšega uničevalnega dekleta Pheobe Prentice, ki Alana ni imela dovolj rada, da bi ostala skupaj. Tudi v primeru se noirsko poigra z Alanom in na koncu odide s svojim izprijenim možem, ki ga seveda Alan reši uboja. Pheobe kot fatalka je uničena na način, ker ni srečna z možem, še vedno ljubi Alana, a ji je vztrajanje v družini pomembnejše od lastne sreče. Žrtvuje sebe in Alana. Tako Alan Shore venomer odpira vprašanja eksistencialna enigme kaj je prav in kaj narobe.

Čeprav se Alan zdi gledalcem mnogo pravičnejši in racionalnejši od Dannyja, je ta v nanizanki večkrat kaznovan s težkimi primeri, ki zahtevajo manipulativno, sebično in skoraj že hudobno osebo, katere sloves mu ni tuj. Tudi to, da zmaga v nenavadnih primerih ne pove o njem samo to, da je dober v svojem poklicu, ampak tudi to, da obvlada nekatere ne tako zelo cenjene veščine, ki ga kot odvetnika odlikujejo. Naj bo Alan Shore še tako dober, pa je Shirley tista, ki jo mora ubogati. Sprejeti mora tudi primere, ki jih noče, kajti Alan bo pogrešan samo pet minut, če da odpoved. Je popolnoma zamenljiv, medtem ko Shirley že zaradi Dennyja ni. Denny jo objektivizira do te mere, da ima njeno lutko. Šibkost Shirley pa se seveda pozna na ljubezenskem področju. Shirley še vedno ljubi Ivana Tiggsa in nevede z njim vara njegovo ženo Missy. Zdi se, da je on pravi fatalec zanjo, vendar Shirley ostane zvesta svojim načelom in se ne odpove pozicije želje in fatalne ženske. Ostaja nedosegljiva tudi do Ivana Tiggsa. Sposobna se mu je upreti, brez da bi trpela za forme fetišistične utajitve, Tiggs je tisti, ki se je naleze, Shirley pa se pokaže močna kot še nikoli doslej. Moralna zmagovalka v vseh pogledih. Čeprav je lik Shirley vsebinsko narejen, kot da gre za najbolj iskano in daleč najboljšo, kar nanizanka podpre tudi s primeri, v katerih se poskusi in zmaga. Pa vendar imamo gledalci občutek, da sta Alan Shore in Danny Crane tista, ki sta v resnici najboljša, čeprav jima tega priznanja nanizanka ne da direktno.

Pa vendar, Alan Shore in Danny Crane sta nad zakonom, iščeta luknje in zmagujeta. Danny rad strelja, je nemoralen, ni eko, je podkupljiv, a kljub vsemu iskren, vreden zaupanja in zato občudovan. Danny vedno zmaga, ni še izgubil primera. Je živa legenda. Zmaga je vedno na

njuni strani. Če ne legalno pa moralno zagotovo. Za Alana se tudi ko izgubi primer, ve, da ima prav in da bi moral zmagati. Vedno je moralni zmagovalec. Tudi, ko nepravilno zmaga in misli, da je klientu pomagal, se morda izkaže, da ga je klient prenesel okoli, takrat kamere pokažejo zaskrbljenost na Alanovem obrazu in nočne razprave z Dannyjem na balkonu ga spet postavijo na vrh zmagovalca.

Zmagovalec pa ponavadi postane najboljši rival. Na delovnem mestu brez rivalstva ne gre. Opravka imamo z rivalstvom tako med moškimi kot med ženskami ter med moškimi in ženskami. Med ženskami najbolj do izraza pride rivalstvo med Marlene Stanger in Denise Bauer, ki začuda ne zadeva Alana, čeprav Alan Denise osvaja. Marlene v firmi nastopa kot partnerka, ki pride od zunaj, medtem ko Denise kot dolgoletna zaposlenka v pisarni tega zadoščenja ne dobi. Denise je primer progresivne ženske, ki nima le seksipilne to-be-look-at-ness moči, ampak tudi zaseda pozicijo akcije in intelekta. Denise vse svoje vrline pokaže v delu, ko skupaj z Bradom rešuje ugrabljenega otroka iz krempljev pedofila. Takrat se moške mišice izkažejo za popolnoma neuporabne, saj sorodniki pedofila, ki ga skrivajo, govorijo italijansko. Denise pa je edina, ki obvlada jezik. V opoziciji Denise-Brad bi lahko celo trdili, da je Brad tisti, ki je trikrat opazovan in fetišiziran. V pisarni je reprezentiran pasivno in postavljen v ideološke kode moškosti. Čisto nasprotje Denise. Brad zastopa pozicijo tradicionalnega. Je prijeten na videz in lepo grajen bivši marinec, tjulen, bi najraje videl, da bi ženske ostajale doma. Liberalnih vrednot ne mara preveč. Audry izgubi, ker je zanj preveč liberarna, saj prepogosto in brez sramu izgovarja besedo vagina, v pisarni pa je vsem v posmeh, ker se ne zmora sprijazniti z besedo lezbijka.

Denise svoj položaj progresivne ženske odvetnice uniči, ko se zaplete s kolegom – partnerjem Brad Chase-om. Nizko se spusti v trenutku, ko skuša njuno razmerje izkoristiti, tudi na način, da bi ji pomagala priti do višjega položaja v firmi. Vendar Denise Brada nikoli ne spusti preveč blizu. Kot resnega partnerja ga zavrača, saj jih ima 34 in v njem ne vidi očeta svojega otroka. Denise se za Brada kot potencialnega 'več kot prijatelja' začne zanimati komaj, ko ga opazuje druga ženska! Denise in Brad sta še en primer uspele forme fetišistične utajitve. Friends with benefits, ne gre. Vedno se nekdo čustveno naveže. Spolni odnos ni nikoli samo seks. A Brad seveda zaradi koncepta želje vztraja in privoli v prijateljstvo s priboljški, a samo dokler ne ugotovi, da jo deli s svojim pisarniškim rivalom Jeffreyem Cohojem. Ni dovolj moderen za te igrice. Ker pa Denis zanosi in se izkaže, da je Brad oče. Ju po formi poveže

sama usoda in Denise spozna, da je zaljubljena v Brada, on pa je vedno ljubil samo njo. Kot pika na i za reprodukcijo forme fetišistične utajitve pa stoji njuna poroka.

In že smo pri rivalstvu, ki izoblikuje kod sreče. Moško bojevanje za ženske. Danny Crane grozi Ivanu Tiggsu, v primeru, da prizadene Shirley. Shirley ima(-jo) dobesedno za igračko. Denny svoj fetiš udejani v lutki Shirley Schmidt, ki je izdelana po meri. Jeffrey, ki se bori za pozicijo alfa moškega želi Melisso speljati Alanu, srečo poskusi celo pri Shirley, medtem ko osvaja Denise. Kar nas pripelje do ljubosumja, ki je v domeni žensk. Še celo Shirley se polasti to neizprosno čustvo, zaradi katerega hujska Brada, da vzbudi v njem moški ego, ki Denise ne bo prepustil Jeffreyu. Brad in Coho otročje tekmujeta povsod. In če smo že pri Shirley, moramo spet opozoriti na njen koncept želje, ker je nedosegljiva. Najbolj prepovedana je Alanu, saj jo prijateljski kodeks, ki ga povezuje z Dannyjem, postavlja v prostor posebnega tabuja. Zapoveduje mu, da pusti Shirley pri miru, saj Dannyju, Shirley predstavlja vse. S Shirley pa se gonja za prevlado ne konča. Brad in Alan tekmujeta za Sally, ki se vrne vsa drugačna in še bolj privlačna. Sally brez problema 'podleže' obema. Tu je izpostavljena tudi ženska spolna emancipiranost, ki ni nič drugačna od moške, pač pa ji je enakovredna.

Tudi histerija ni več rezervirana samo za ženske. Spet je Alan tisti, ki nariše enačaj v binarni opoziciji moški : ženska. Alan trpi za posebno obliko spalne motnje. Ko se počuti preveč utesnjenega, hodi v spanju, kar ga postavlja v nelagoden položaj, saj se večkrat znajde na balkonu in tvega poškodbe. Alan ima tudi govorno motnjo, ki jo povzroči neugodje. Najbolj jasno se mu pokaže pri fatalni Lorraine Weller. Poleg tega se boji še klovnov.

A to ni še nič v primerjavi s strahovi Dannyja Crane-a, ki se boji se ostati sam. Poleg tega pa se boji tudi sam zbuditi, ker je prepričan, da je bil v prejšnjem življenju usmrčen med spanjem. Zato izkorišča Alana, da prenočuje z njim. Denny rad na splošno izkorišča vse ženske in se do njih vede superiorno. Na primer, odpusti Nancy, ker jo osvaja, ona ga pa zavrne. Odpusti jo, iz razloga, ker je njena debelost nalezljiva. Kljub temu je Danny Crane šibek ob ženskah, še posebej ob Shirley. O spolnosti razmišlja večino časa nanizanke. Dannyjeva poroka z Bev, kljub temu, da ga popolnoma uroči je reprezentiran kot dietni viski. Simbol zakona (Bev želi, da Danny shujša pred poroko.), monogamija za moškega nekaj slabega. A Danny se vendarle zdi zaljubljen, žari, želi se poročiti z Bev. Vidi jo kot tisto pravo. Sam je kupil darilo zanjo, čisto je nor nanjo. Celo da mu dovoljenje, da medtem ko sta skupaj, lahko spi z drugimi. Tega kot zaljubljen norec ne stori, ker se boji da ne bo njegova.

Bev manipulira z Dannyjem in že začne uveljavljati svoj položaj v pisarni kot bodoča Mrs. Crane. Za piko na i, odpusti sendvičarja, čeprav za to nima pristojnosti. Da bi bila srečna se Danny s svojo pisarno tudi zavzema na ohranjanje Bevinega mačka na respiratorju, samo zato, da bo Bev ugodeno. A slika le nekaj ur po poroki je popolnoma drugačna. Bevina moč kot femme fatal je ukročena. Želja po Bev je zadovoljena. Zato si Danny že želi druge. Prestrašen Danny, da si nikoli več ne bo želel, prevara Bev z natakario, v času, ko ta streže na njegovi poroki. Bev pa zahteva ločitev in ogromno odškodnino. Kar Dannyja spet spodbudi, da si je želi. Bev pa postavlja v vrsto, vseh lepih žensk, ki se poročijo s starejšim, zaradi denarja. Izpolni svoj predviden status lovače. Negativni predznak za žensko izprijenost in manipulativnost pa riše bivše dekle Alana, ki na svoji poroki zabode moža. Njena zgodba je ekvivalent za žensko – kačo. Ukradla je tujo identiteto, dvakrat morila, se maščevala, poleg tega pa še zaradi Alanove pomoči pri očitnem umoru, odnesla brez kazni. Še en podoben primer predstavlja Dannyjeva klientka. Prav tako njegovo bivše dekle, ki je na vrtu z lopato umorila svojega moža. Ta primer potrjuje hegemonijo, o nepremagljivem moškem in nevrotično žensko, saj je ženska zaradi (absurdnega/izmišljenega vzroka) predmenopavzo spoznana za nedolžno. Danny pa je s tem primerom še enkrat sam sebi in ostalim pokazal kdo je Danny Crane. Čisto drugo ženskost pa predstavlja naslednja Alanova klientka. Tovrstni ženskosti bi za razliko od mrh zgoraj imenovali žrtev. Ženska je načrtovala umor morilca svoje hčerke. Morilec je bil krivde oproščen ker je bil spoznan za umor v trenutku neprištevnosti. Vsi mediji so jo skušali prikazati kot hladnokrvno morilko in za motiv postaviti maščevanje. Z Alanom pa sta dokazala trenutek neprištevnosti. Za kar v takem trenutku moški seveda nikoli ne bi bil obsojen, za žensko se pa seveda lažje verjame, da je iracionalna, saj naj bi imela nerazsodnost v genih. Alanova klientka je zelo aktivna ženska, ki je vzela pravico v svoje roke. Če pa vzamemo na drugem bregu za primer recimo Ramba, vemo, da on na filmskem platnu, sploh nikoli ne bi bil na sojenju...

In če smo že pri aktivnih ženskah nikakor ne moremo mimo Shirley Schmidt, ki producira nekakšno ambivalentno reprezentacijo uspešne ženske. Ko jo lokalni psihopat ugrabi, Shirley le pasivno čaka, da bo rešena, hkrati pa se kaže njena neustrašna bit, saj je sposobna zvezana na stolu, ugrabitelja mahitati s svojo glavo. Še vedno pa je akcija na strani moških odvetnikov.

Zanimiv pasivno-aktivni lik ženske je Katy Lyoid. Pretirano vljudna, iskrena in prijazna Angležinja, ki jo njeno znanje dela močno. Domnevni zloglasni morilec ji na prvem srečanju

pljune v obraz, ona pa še vedno vztraja in se bori zanj, mu verjame in ga hoče rešiti. Na koncu se izkaže, da je nedolžen. Tu Boston Legal podpira najbolj osnovni eksistencialni mit o ljubezni, ki nas bo vse rešila. Pa vendar se forma fetišistične utajitve, razreši na način, da je Katy odvezeta tako njena profesionalna kot njena človeška moč. Njenega klienta umorijo sovaščani, ki ne verjamejo v njegovo nedolžnost.

Pred ženskami pa so seveda moški prijatelji. Tako, čeprav Dannyja vrtijo ženske okoli prsta, Alana zaradi ženske ne more zapustiti. Za izvoljenko je pripravljen obljubljeni pravljice, a nikoli se zanj ne bi preselil na ranč v Montano, čeprav jo zasubi ji govori, da bi zanj šel na konec sveta. Boston legal pohvalno realnost povzdiguje nad romantično formo fetišistične utajitve.

Za razrešitev našega raziskovalnega vprašanja se najbolj prikladen zdi 12. del četrte sezone. Prvič je za nas zanimiv z vidika, ker se udarita intelektualno najmočnejša ženska v odvetniški pisarni in njej primeren moški. Se pravi Shirley Schmidt proti Alan Shore. Shirley brani Missy. Alan pa pravice svojega klienta. Primer je izvirni in predstavlja boj med hegemonsko ženskostjo in feministično emancipacijo ženskosti, ki je priveden do skrajnosti. Missy, klientka Shirley, je svojemu ljubimcu za eno noč s pomočjo privolitvenega oralnega odnosa ukradla semensko tekočino. V drugem koraku, je dotičen telesni izloček zamrznila in se z njim umetno oplodila. Oploditev je uspela in po petih tednih nosečnosti moški osebek zahteva od nje, da splavi. Primer je za nas pomemben z vidika pravic moških, ki postanejo očetje proti svoji volji. Vendar, ko gre za vprašanje reprodukcije, v očeh zakona, moški in ženska nista obravnavana enakovredno. Z legalnega stališča Shirley-jeva klientka kot mati ima sama pravica odločati o svojem telesu, medtem ko se potencialni oče sklicuje na posilstvo in nehoteno očetovstvo. Serija preigrava etiko in moralo in s tem pokaže, da otrok ni temeljna človekova pravica in svoboščina, temveč živo bitje, ki naj uživa temeljne človekove pravice in svoboščine.

Boston Legal dobiva primere zaradi čustvenega vživljanja, tudi tokrat ni nič drugače. Missy je reprezentirana kot omejena, obsedena ženska z muzikli. Patetična in nima stika z realnostjo. Terrance-a obožuje in ne razume posledic svojih dejanj. Obnaša se infantilno in zaljubljeno. Srečna je, ker je noseča in ne razume zakaj vsi trije ne morejo biti srečni skupaj. Za gledalce je Missy nevrotična in tečno bitje in smo že zaradi tega težko na njeni strani. Ko pa v svojo osebnost vključi še manipulativne manevre, nas njene legitimne pravice niti ne zanimajo.

Tudi sodnica je na strani moškega. Zmagati bi moral moški. Moški, ki jo toži, ker jo je želel samo za eno noč. Kar nas privede do razvrednotenja nje kot ženske, ki ni nič brez moškega. Če ne more imeti njega, bo pa imela njegovega otroka. Vendar vse ženske odvetniške pisarne stopijo skupaj. Lorainne ne želi sodelovati z Alanom, še več, želi mu poraza. Shirley in Carl se prvič spreta. Primer Missy proti Terrance začne moško-žensko vojno. Terrance zahteva splav, ker noče imeti opravka z Missy, noče biti na nobenem nivoju povezan z njo. Ne vidi možnosti, da bi ga skupaj vzgajala, še manj pa si želi podajanja. Missy pa po drugi strani ne zahteva od njega ničesar in izsiljuje s človekovimi pravicami, ki pripadajo nerojenemu petmesečnemu zarodku. Noče, da ga doleti smrtna kazen, zaradi njene napake. On pa se boji biti manko očeta v otrokovem življenju. Še v primeru, v kateri ženski pripada fundamentalna pravica, jo le-ta navkljub feministični ideologiji moralno izgubi. Zmaga hegemonski konstrukt ženske kot nore obupanke, ki jo uravnavajo hormonska nihanja. Terrence, je moralni zmagovalec v vseh pogledih. Če bi zmagal na sodišču, ne bi upal iti do konca, ker bi do časa obravnave Missyjinе pritožbe na vrhovnem sodišču, Missy legalno gledano, že nosila otroka in ne več zarodek. Želi si le, da bi del odločitve padel tudi nanj. Nobeno sodišče po zakonu ne more odrediti splava, pa naj bo situacija še tako podla. Ženska ima vendarle biološko moč, ki jo je včasih delala manjvredno in označevala za gospodinjo. Dandanes pa smo priča pravcati evoluciji očetovstva in tudi očetje želijo biti vključeni v ves proces otroka.

Boston Legal podpira liberalno žensko, kar je bilo pokazano v delu, ko mladoletnica zaradi posilstva zanosi, sodišče je takrat podprlo njeno zahtevo o splavu. V tem primeru pa Terrence po koncu sojenja, Missy ponudi svojo vpletenost pri vzgoji otroka. Prvič zato, ker se čuti dolžnega, drugič pa zato, ker Missy nima nobene koncepcije črnske kulture, kateri Terrence pripada. Vendar Missy pa zavrne. In spet je ženska tista, ki je na strani poraženca, prav zaradi svojih izprijenih spletk. Vendar Denny in Alan, na eni od svojih seans na glas povesta napredek ženske evolucije. Včasih so bile le objekti, sedaj pa ženske prav tako kot moški lahko posedujejo moč, so avtonomne in intelektualne, kar so pokazale z zmago v žensko-moški vojni. Vendar jih moški še vedno objektivizirajo in pri vprašanju reprodukcije moški še vedno nimajo besede. Nekatero feministično spremembo, niso nujno tako zelo feministične, saj moč ženskega zapeljevanja postavlja žensko v resnici v podrejen položaj, prav tako odločitev, da ima/nima otroka. V Missyjenem primeru se je Terrencu podredila v popolnosti, prvič, ker je zanosila, samo zato, da bi navezala nase, drugič pa, ker bo za otroka vedno odgovorna, svoje življenje bo morala pozabiti in se popolnoma posvetiti otroku. Medtem ko bo Terrence še vedno imel svoje življenje, otrok pa mu bo služil le kot dopolnilo k sprostivni.

Očitno bodo ženske in moški imeli enake možnosti, pravice in zakone res šele tedaj, ko bodo tudi moški lahko imeli (oz. spočeli, saj zakon še vedno diskriminira spolno usmerjenost) otroke.

Ženske v Boston Legal-u zasedajo bolj kot ne ženske pozicije: Goody too shoe oz. žrtev, mrhe in femme fatal. Bolj kot ne prevladuje mrha v preobleki femme fatal. V primerjavi z moškimi pa so bodisi aktivne ali pa predstavljajo pasivni objekti moške želje, fetiš. Boston Legal nima začrtane te ločnice, in se vloga iste ženske iz dela v del spreminja.

5.5 PISARNA

Dan prej (24. 3. 2005) kot *Talenti* je na televizijo prišla *Pisarna (The Office)*. Lahko bi se reklo, da v tem primeru, govorimo o tipičnem »workplace-u«, katerega posebnost je ta, da je snemam na način interaktivnega kvazi dokumentarca, ki je relativno kratek, saj nanizanka traja 22 minut. Resničnost, s katero ponavadi operirajo dokumentarci je NBC dosegel z banalnostjo likov, ki posnemajo realnost pisarniških delavcev. Sicer je *Pisarna (US)* nastala zaradi BBC-jeve verzije *Pisarne*, ki se je v 2001 izkazala za neverjetno uspešno. Ameriška različica, z visokimi 8,8 zvezdicami na IMDB-ju, ji z 9. sezono pridno sledi. Med humorističnimi televizijskimi serijami je leta 2006 osvojila Zlati globus, zanj je bila pa kar 5-krat nominirana.

Pisarna (US) je torej humoristična nanizanka, ki zaradi svojevrstnega žanra situacijske komedije karakterje stereotipizira do te mere, da iz njih naredi groteskne karikature. *Pisarna* je za razliko od ostalih analiziranih ameriških nanizank posebna ne le zaradi narave humorja, vendar tudi zaradi svojevrstne forme. Slednja želi z liki, ki so videti kot običajni, zdolgočaseni ljudje zaposleni v podjetju Dunder Mifflin, ustvariti iluzijo realnosti. Zaposleni, s šefom na čelu, niso videti kot igralci, ampak kot improvizatorji, ki dajejo občutek, da smo priča resničnim situacijam. Posebno vez, z gledalci, *Pisarna* vzpostavlja z intervjuji, ki spet konotirajo resničnost navadnih ljudi z vsakdanjimi, dolgočasnimi službami. V podjetju, ki prodaja papir, pač ne gre pričakovati CSI zapletov. Prav zaradi tega, pa je za nas *Pisarna* še posebej zanimiva. Ker lahko opazujemo same gole, čiste karakterje, brez ostale odvečne zvočne in prostorske drame. Pomen drame nosijo običajne situacijske interakcije med zaposlenimi. *Pisarna* kot tipičen workplace ponuja netipične moške in ženske karakterje.

Glede na šefov (Michael Scott in Andy) žaljiv smisel za humor, ne bi pričakovali, da je nanizanka tako zelo tolerantno napeljana. V njen najdemo vse tri razsežnosti obravnavanih tematik, psihoanalize, feministične filmske teorije in semiologije. Najbolj izrazit element pa je eksplicitni vojarizem oz., če se naslonimo na Mulveyjevo, govorimo o skopofiliji. Gledalce najbolj pritegne način gledanja *Pisarne*, ki se dogaja kot da smo priča dogajanju prek skrite kamere. Posebnost *Pisarne* je, da skopofilija ne pride v poštev v smislu, da je ženska tista ki je podvržena too-be-look-at ness-u. Temu so podvrženi vsi liki v nanizanki. Model skrite kamere poskrbi, da so karakterji gledani naključno in amatersko približani oz. tresoče odmaknjeni od oči gledalcev. Nanizanka se zelo trudi, da ne izpostavlja nikogar, hkrati pa izpostavlja vse odurne lastnosti vsakogar.

Rivalstvo je neeksplicitno bistvo pisarne. Najbolj ključno je tisto med Jimom in Dwightom, vendar je ostrejša med Dwightom in Andyjem, zaradi Angele. Rivalstvo najhujše vrste pa je tisto med Jimom in Royem Andersonom, ki je Pam in bivši zaročenec. Roy je nesramno bogat, Jim pa vse dni le ždi v pisarni. Tega se Jim zave, ko sta s Pam vabljeni na Royevo razkošno poroko.

Angela Martin igra vlogo vzvišene, superiorne madam, ki ne zna najprej pomesti pred svojim pragom. Je manipulatorska, kar ustreza vsem sekvencam hegemonskega konstrukta. Phyllis je zaradi svoje debelušne postave videti prijazna in sočutna, žrtev, ki se je trčeni in posebni Dwight večkrat privoščil. Vendar je razlika med Dwightom in Phyllis kot med rivaloma v pisarni več kot očitna. Čeprav Dwight zavzema stališča socialno hendikapanega gumpca, je on za razliko od Phyllis v svojem poslu uspešen. Phyllis pa v pisarni nima nobene vrednosti, služi kot pripomoček za dobro situacijsko komiko. Dwight je top podajalec in s svojo ambicioznostjo desna roka šefa, naj je to Michael ali Andy. Zaostali Kevin Malone je v igri samo zato, da ga lahko brezhibna Angela ponižuje in vrti okoli prsta. Pa tudi vsemogočnega Dwighta, Angela ukrotila. Nekaj časa, ima ta mrzovoljna ženska moč fatalne ženske. Prav zaradi koncepta želje. Andy-ja, svojega zaročenca vzdržuje pri sebi z željo. Vse kar dobi od nje, je bežen poljub. A sta tik pred poroko in Andy bi zanjo storil vse. A Angela se prav zaradi svojega koncepta želje, ne da zapeljati pravemu ljubimcu, Dwightu. Ker, če bi bila res njegova, bi oba izgubila zanimanje, prizadeti Dwight, verjetno najprej. Angela je tista, ki je dominantna, tista, ki vara. Kar pa za takšno čistunko, za kakršno se ima, ni nič čudnega. Angela kot ženska predstavnica, je tista, ki si vzame svobodo pri razmerjih, še bolj elitarno

promiskuitetna je mati samohranilka Meredith Palmer. Če se vrnemo k Angeli je njena popolnost kaznovana z njenim možem senatorjem, ki je njen lastni fetiš, a na njeno žalost gej. Ponižana Angela s prizadetim egom, se odloči, najeti morilca, ki bo pokončal Oskarja Martineza, s katerim jo je senator prevaral. Vse te njene spletke sovpadajo s hegemonskim sporočilom ženskega konstrukta. Angela je hladna, koristoljubna in manipulativna.

Primer še ene močne ženske je Nellie Bertram, za katero se izkaže, da le ni tako zelo uspešna niti ne močna. Nekoč vodilna delavka zaseda elementarni položaj prodajalke v Dundler Mufflinu. Poleg tega pa se izkaže, da jemlje tablete za tesnobo. njeno ženskost pa podkrepi del, ko prosi šefa za priporočilo posvojitveni agenciji, saj želi sama posvojiti otroka.

Kelly je po drugi strani tipična emotivna ženska, ki se užali, če kdo pozabi na njen rojstni dan. Poleg tega je naivna in naseda raznovrstnim publicam Ryana Howarda. Enkrat jo je že prizadel, pa jo še enkrat. Zanj je Kelly še posebej zanimiva, ko je v vezi z Darrylom Philbinom. In ko Kelly prekine z njim preko sms sporočila in je vsa na voljo za Ryana, temu preprosto ni več do nje.

Meredith je še ena ženska, ki predstavlja labilen pol ženske. Je pralni prašek, lajdra, ki nikomur ne reče ne, poleg tega pa njeni problemi z alkoholom dokazujejo, kako resnično tipično žensko šibka je.

Šibka pa sta oba šefa, tako Andy Bernard kot Michael Scott. Michael kot nesmešni šef ustreza vsem točkam fetišistične utajitve, kar se tiče Pam Beeslyje tista, s katero naj bi se večina žensk identificiralo. Je najbolj 'normalna', hegemonška. Podvržena seveda formi fetišistične utajitve. Z Jimom se zaljubita, skupaj sta na delu, se ljubita, poročita imata dva ljubka otroka, Jim ji kupi hišo svojih staršev.... Pravljica. Tudi snubitev sodi v to iluzijo. Na najbolj neposrečen, deževen dan, na avtobusni postaji jo zasubi, ker mu je le in samo ona pomembna. Tudi na poročni dan, ko se Pam počuti obupno, ker gre vse narobe, jo Jim vidi kot najlepšo in najboljšo žensko na svetu. Zares jo ljubi. In še kar naprej po happy endingu sta srečna. Zdi se, da za vedno. Nobene druge težave nimata, kot to, da v intervjujih povesta, da nista zanimiva, da se jima več nič ne dogaja. Nezadovoljna s službo. Pam, ker je izgubila svojo strast do slikanja, Jim pa ker mu posel na daljavo s prijatelji ne uspeva najbolje. Potrebujeta neko prelomnico, željo, ki ostaja nerealizirana, da bosta srečna. Pamina napaka je bila, da ji je uspelo dobiti mesto prodajalke, povišanje iz receptorke. Jimova pa, da ga Pam

podpira v vsem, tudi v poslu na daljavo, za kar se bo seveda v delih vnaprej odločil in Pam pustil tu, v Ohio, sam pa bo šel ustvarjat svoje lastno podjetje. Pam kot sramežljiva in 'goody too shoe', se kot igriva zlobnica pokaže le v primerih, ko Jimu pomaga pri šalah proti Dwightu. In pa, ko kot nosečnica izkorišča svojo nosečnost, da gre prej iz sestankov. Neomadeževano srce.

Tu je še Erin, malce otročja in seksi, ki je totalno podrejena svojemu fantu, Andyju, ki je sicer dobrega srca, nič hudega ne misli, ampak je skrajno neumen, kar se razmerij tiče. Sploh z Erin. Vendar je njegova dobrosrčna neumnost, že zaradi komičnih vložkov dobrodošla, dobrodošla pa je tudi zaradi držanja Erin v zoni želje. Andy, ki je doživel bankrot, Erin dokončno uniči, ko odpotuje z družinsko ladjo na Bahame, s seboj pa ne vzame Erin, ki ga bodri, temveč svojega brata.

6 UGOTOVITVE

Primeri nanizank več kot očitno ilustrirajo hegemonске procese in feministične perspektive v popularni kulturi, ki jih lansira televizija. Opazijo se trenja med dejansko hegemonijo in feministično ideologijo.

Uveljavljene reprezentacije so pristranske, neutemeljene in imajo problematične realne učinke. Ne gre za to, kako nanizanke odražajo resničnost, ampak zato *kako* jo konstruirajo, kako kreirajo neke resničnosti, normalno ženskost.

'Workplace' temelji na idealizirani različici uspešne samske ženske, ki se pojavlja kot nekakšna metafora za socialno spremembo. Vidiki neodvisne ženske se spotikajo ob tradicionalne forme hegemonije, ki prikazujejo ženske manjvredne v stališčih in zanimanjih kot moške. Pri ženskah je še vedno fokus na razmerjih med žensko in moškim, razmerja so poglavita pomembnost v ženskih življenjih. Moškega kot žensko opredeljujejo stereotipične lastnosti; moški so agresivni, tekmovalni; ženske pa pasivni, skrbni objekti. V workplace-u je jasno, da ženske poosablajo bolj kot ne moške karakteristike. Peggy recimo, je za ceno uspeha predstavljena kot agresivna, tekmovalna in pogosto brezčutna. Ima poskuse romantičnih razmerij, po vzoru vsemogočnega Donalda Draperja, vendar vsi ti dejavniki

delujejo v hegemonski smeri, prikazujejo jo kot osamljeno. Spet vzklije mit o žrtvovanju osebne sreče za uspeh.

Lik ženske je v 'workplace-u' takorekoč konstruiran plurarno, reprezentirana heterogena upodobitev ideala ženskosti (vsaj) na videz nekoliko odstopa od strukture ženskosti, ki podpira matrico patriarhata. Reprerentacije ženskosti v obravnavanih nanizankah niso enoznačne. Kot normalna ženskost obvelja tako neodvisna karieristka kot ljubeča mati. 'Workplace' gledalkam ponuja izbiro identitet in preizkušnjo karakterja, ali bodo na radikalni strani, ki problematizira patriarhalno strukturo v družbi, ali so bolj dovzetne za tradicionalne, stereotipne vzorce, ki v 'workplace-u' še vedno dosegajo prikrito, nezavedno superiornost. Ženska kot hegemonski tekst reproducira neke res kompleksne učinke. Analogno gledano, moški liki pa kljub spremembam na trgu dela, ki ženske dojema kot enakovredne tekmice v poslovnem svetu, še vedno držijo svojo samoumevnost pri distribuciji moči v družbi. Le zaradi svoje biologije vzdržujejo svojo moč v procesih eksplicitne ideologije. 'Workplace' velja za alternativo, ki naj bi zaradi svoje narave novodobne ženske, problematizirala dominantne sisteme reprezentacij, vendar jo prav novodobne razmere silijo v oblikovanje konvencij, ki preprosto reproducirajo tradicionalne interpretacije vrednot romantične ljubezni, na katero je konec koncev zreducirana vsaka (ne)uspešna karieristka.

Bolj kot ženske krepijo svoj kulturni kapital z višjim statusom na nekem delovnem mestu, več možnosti imajo, da premagajo seksizem v družbi in z njim tudi kulturno hegemonijo moške dominacije v množični/popularni kulturi. Vendar je več kot naivno pričakovati, da bo le kvantiteta v medijskem pojavljanju prinesla spremembe v konstrukt ženskega lika, ki predvideva strukturne neenakost, zaradi spregledanih vrednot in norm, ki si jih delita OBA (VSI) spola (-I). Ali kot pravi Fergusonova (1990, 224): »Vsi kulturni miti so mogočni, vendar so nekateri mogočnejši od drugih.«

6.1 REPRODUKCIJA ALI UPIRANJE NOVE ŽENSKE

Ugotovitve nas pripeljejo do oblikovanja profila nove ženske v 'workplacu.' Nova ženska zadeva spolno neenakost v moči med moškim in žensko. V politični in feministični teoriji se moč konceptualizira kot neločljiva od znanja. V magistrskem delu se venomer prevprašujemo kako so ženske konstruirane ali celo dekonstruirane kot legitimne avtoritete, kar je

dostikrat povezano s simbolnim uničenjem ženske oz. ženskosti. Na primer moč ženske je prikazana kot omejujoča sila in ne kot neka kreativa, ki je po navada rezervirana za moške. Fergusonova (1990, 215–16) opozarja na velike izboljšave v kulturni vidljivosti in institucionalnem opolnomočenju žensk, ki so jih prinesla gibanja v šestdesetih in sedemdesetih letih. Pravi, da je feminizem nekakšna zmota, saj je kljub širšemu repertuarju vlog žensk, doprinesel tudi k njihovim stereotipnim upodobitvam. Navidezno naj bi feministični, družbeni in zakonski pritiski pripomogli k spremembam tipa ženskosti, se pravi k strukturiranju novega, neodvisnega modela ženskosti. V medijih je to pozitiven preobrat, ker tudi le z navideznim opolnomočenjem, ženske dosežajo nek višji status vidljivosti v javni sferi in na ta način tudi hkrati pripomorejo k drugačnim vzornicam, izpostavijo pomembnost uspešnih žensk. Medijsko izpostavljanje reprezentacij, ki delujejo naravno in zato normalno dejansko prek popularne kulture učijo oz. strukturirajo pripisane definicije razlik, ki definirajo (moški, ženski, srednji itd.) spol. 'Workplace-ova' mitologija preprosto vpliva na javno percepcijo ljudi. Raziskave so pokazale, da so ženske v nanizankah in filmih manjšina, imajo podporno vlogo, njihove družine in romance pa so prikazane kot prevladujoče prioritete. Poklic pa je nekako zamolčan, čeprav se dogajanje vrši prav na njihovem delovnem mestu. Najbolj vidne ženske so bile tiste, ki uporabljajo zasebno moč kot žene, matere in partnerice. Ekonomske in socialne spremembe pa so prinesle drugačne podobe žensk na platnu, ki so jih pahnile v industrijski svet. Angela McRobbie (2004, 262) pravi, da je nova mlada ženska dovolj samozavestna, da brez bojazni prizna svoj strah, da morda ne bo našla svojega moža. Tudi sama zna naznaniti izbiro med moškimi, sposobna se je odkrito in direktno odpovedati preveč tradicionalnemu moškemu pa tudi celo agresivnemu moškemu, česar Lepotica ni zmogla in je raje Zver reševala z ljubeznijo. Lepotica in Zver je prvič postavljena pred dejstvo, da je res samo pravljica, basen, daleč od resnice. Čeprav tudi 'workplace' ni preveč blizu resnice, pa le-ta vsaj predvideva, da biti brez moža, še ne pomeni biti brez moškega. Nekako upravičuje uživanje žensk v seksualnosti, brez, da bi se jim pod nos metali neka dvojna merila. Ženske delajo več kot kadarkoli prej, so izobražene, delujejo v političnem življenju. Vendar je tudi več žensk, ki živijo v pomanjkanju, trpijo neenakosti in same rojevajo, kar televizija seveda rada pozabi problematizirati. Televizija se raje osredotoča na dramatične vloške kot so: avtonomija, zaupanje, kompetence, dosežki, ki sestavljajo edinstvene ženske like, katerih skupna lastnost je manipulacija, pa naj so reprezentirane kot delavke v pisarni ali gospodinje v kuhinji. Te ženske bi storile vse, da dobijo tisto, kar hočejo. Lažejo, seksualno izseljujejo, so prikazane kot pasivne ('dumb female') ženske ali kot agresivne ('hard bitch'), kot posamezna situacija pač zahteva. Fergusonova (1990, 218)

opozarja, da to ni nova oblika ženskega opolnomočenja, temveč gre za še eno obliko nadaljevanja kulturne rekombinacije ženskih portretov iz petdesetih, ko je Lucy (iz sklopa nanizank 'I love Lucy') iznašla manipulacijo, ki se je obdržala kot ženska domena vse do danes. Ženske so vidne kot žene in matere in relativno nevidne kot odvetnice in recimo arhitekti, kar ne velja za zaposlene moške. In že smo pri večni dihotomiji svetnice in 'mrhe', ki ima globoko povezavo s kulturno močjo v tradicionalni filmski družinski ideologiji. Fiske vidi kot jedro ženskega opolnomočenja v poudarjanju njene seksualnosti in v nadzoru nad njenim videzom. Televizija je glavna sila v obračanju žensk od individualistk k kolektivistkam ali skupni zavesti. Televizija prinaša isti zunanji svet žensk in moških, poleg tega ženske izpostavlja moškim temam. Ženske so na ta način osvobojene, izolirane od svojega samo ženskega sveta. Zavedajoč se svojega statusa zunanje skupine, ženske zaznavajo svoje individualne probleme kot skupne probleme neke manjšinske skupine, katere del je. Ženska participacija je v medijih prikazana z njihovo distribucijo, statusom in nagradami. Seksizem in medijsko stereotipiziranje se bo v popularni kulturi ohranjala tako dolgo, dokler bodo ženski liki reprezentirani kot vsiljive, muhaste, zgovorne in uspešne, ker so za to nudile določene spolne usluge (Ferguson 1990, 218–220).

7 ZAKLJUČNI SKLEP

Da, vpeti smo v hegemonске procese, čeprav televizijski hegemoniji nismo pogojeni v popolnosti ima le-ta vpliv na nas in poskrbi, da najbolj ugodne vzorce ponotranjimo, četudi razumsko vemo, da so zgodbe worplace-a le igrana resničnost. Njena podobnost z dejansko resničnostjo nas pahne najmanj v formo fetešistične utajitve. S tem pa sebe in ostale konstruiramo v skladu s hegemonskimi konstrukti. Nanizanke poleg hegemonije producirajo tudi spremembe v njej. Zaenkrat so le-te privedle do nove bolj seksualno in patriarhalno osvobojene ženske na televizijskih zaslonih, čeprav pa spet ne tako zelo radikalno osvobojene kot si morda mislimo. Ugotovili smo, da moški v nanizankah dobivajo še na kulturni moči tj. čustvenem kapitalu, ki je včasih veljal le za domeno žensk. Ženske tovrstni kapital dela šibke, moške pa le še močnejše. Vstopajo v strukturo ženske in se celo polastujejo tudi seksualne moči, prevzemajo žensko identiteto. Vendar njihova transseksualna identifikacija v nanizankah ni kaznovana, je nagrajena, kar pa za žensko ne velja. Moške maškarada povzdigne še višje nad ženske, te pa jim neutrudno sledijo s ponudbo vedno boljše transseksualne identifikacije, ki pa ne zaleže, saj ženska ne more prek svoje biologije, ki jo

časovno omejuje, medtem ko se moški brez omejitev in predvidenih sankcij seli v sfere fetiša. Očitno o konstruktu hegemonске enakopravnosti ne bomo mogli govoriti, dokler bodo ženske tiste, ki rojevajo in trpijo za občutkom manjka falusa ter jim vladavina patriarhata ne bo dala zadoščenja v feminističnih strukturah.

»Workplace« nanizanke spodbujajo identifikacijo nekih primitivnih sil, ki so utelešene v moških/ženskah. Ženski in moški svet sta ločena in stereotipno zaznamovana, kadar sta združena pride do samouničenja, ki spodnaša vsakršno ideologijo o morebitni enakopravnosti med spoloma. Vprašanja o tem, kaj ženske hočejo so zastavljena labilno, odgovori pa so več kot eksplicitni. Ženski konstrukt je mati ali pa objekt poželenja. Pri vsem tem je zanimiva variacija, ki jo v nekaterih točkah posnema »workaplace«, fantazija in ljubezenski kod je na polu moškega. Vse dokler ne pridemo do vprašanja biologije in s tem povezano vprašanje otroka. Da, nova ženska je s svojo kritičnostjo in razvito maščevalnostjo kos moškemu svetu, dokler se obnaša kot moški in negira svojo ženskost. To so osnovne opozicije v analiziranih primerih nanizank. Čim ženska izstopi iz svoje zone moškosti in pokaže še kakšno žensko vrlino se reprezentira patriarhalna ideologija, ki žensko zreducira na pasivni objekt. Najpogosteje nanizanke spodnašajo dotično konsistentnost na način forme fetešistične utajitve, četudi ta na položaj postavlja moškega. Kajti moški je v nanizankah vedno fatalen. In se je pripravljen spremeniti, le ob fatalni ženski, tisti pravi. Težava je v tem, da je v nanizankah konstrukt nove, workplace ženske figure, ki je močna in neodvisna, dopušča, da jo fatalec osvoji in jo takoj odpravi kot grožnjo in s tem izniči moški prastrah. Vse ve vrti okoli tendenc njihovih modifiikacij, ki delujejo skozi diskurze ljubezni, zakona in ženske želje.

Na samem koncu pa bi se spet naslonila na Barthesa (Thompson 2007, 518–519), ki pravi da pomen teksta ni dokončen, pomeni subjektivno interpretacijo. Treba je upoštevati bralca, saj ima bralec v reproduciranju pomenov veliko težo. Pri magistrskem delu sem sebe upoštevala v veliki meri, sploh me je veliko v ugotovitvah in sami analizi primerov »workplace« nanizank, pri kateri gre za mojo lastno interpretacijo skozi optiko navedenih teorij in prej predstavljenih izhodišč. Pomen mojega teksta je nastal v relaciji med podanim vizualnim tekstom in mano, ki sem precej enoznačno, na črno : bel način tekst odkodirala, da bi omilila dizufnost in svojo ideološko ujetost v metadiskurz, ki ga denimo MacCabe (Thompson 2007, 519–523) lepo opiše. Ko imamo opravka z realističnim tekstom mainstraim kinematografije je ta vedno organiziran hierarhično. V nanizankah lahko nastopajo različni ljudje, pogledi,

vendar nam je ponujen dominanten pogled, ker je zgodba tako določena – eni liki so simpatici, drugi ne. Tovrstne kompleksnosti dogajanj imajo v ospredju le eno jasno zgodbo. Takšni teksti neogibno podpirajo svet takšen kot je. Različni pogledi so inkorporirani v dominantnega. Vse to je v kontradiktornosti z Bazinovo idejo, da je film dejanska kopija resničnosti. Pri tem McCabe zaide v tipičen marksističen oz. althursserjanski pogled, saj poudarja, da so tudi podobe v bistvu interpretacije, avtorske intervencije. Podobe so tiste, ki organizirajo hierarhijo glasov. Lahko slišimo različne ideje, vendar podoba pripoveduje in ni nevtralna.

Želela sem predstaviti idejo, da pri televizijskih nanizankah, najsi gre za »workplace« ali ne, v svojih razmišljanjih, nismo povsem svobodni, saj smo podvrženi podobam, ki niso nedolžne, še več usmerjajo interpretacije, vidno polje pa je vedno organizirano v skladu z dominantnimi kodi in v zadnji instanci podpirajo ideologijo. Poleg tega pa smo bralci vsak po svoje kulturno določeni. Nanizanke zelo izrazito pozicionirajo subjekt v dominantno ideologijo, ki subjekt naslavlja kot tipe subjektivnosti in subjekti same sebe prav tako razumejo kot tipe. Sami filmi, nanizanke na ravni medija ne dopuščajo maneverskega prostora, ampak subjektu skozi podajajo organizirane podobe in s tem reproducira ujetost v ideologijo konstrukta ženskosti.

Ker ne glede na pomene, ki jih sproducirajo posamezni teksti, ti nikoli ne bodo med občinstvom odkodirani enoznačno. Dejstvo je, da so teksti polisemični, kar pomeni, da obsegajo potencialne za številne različne pomene, ki so konstruirani za njih. Zato to, daje bilo sporočilo poslano, še ne pomeni, da bo tudi v prav takem namenu s katerim je bil osmišljen, prišlo do naslovnika. Ljudje smo pač reflektivna in ustvarjalna bitja v svojem delovanju in mišljenju. Občinstvo je skupina, ki jo oblikujejo lastni in morda različni interesi, kompetence, življenjske izkušnje itd., zato ni nujno, da bomo neko sporočilo prebrali v skladu z referenčnim kodom, v katerem je bilo sporočilo zakodirano. Tekste, po večini beremo po sistemu pogajalskega branja, navkljub ugotovitvi, da je realnost vedno že na nek način interpretacija.

8 LITERATURA

- Akass, Kim in Janet McCabe. 2004. *Reading Sex and the City*. London: I. B. Tauris.
- Barker, Chris in Dariusz Galasinsky. 2001. *Language, Culture, Discourse*. Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage.
- Berger, Peter in Thomas Luckmann. 1966/1988. *Družbena konstrukcija realnosti*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Creed, Barbara. 2007. Feminizem in film po letu 1990. V *Knjiga o filmu*, ur. Samo Rugelj, 487–489. Ljubljana: UMco in Slovenska kinoteka.
- Doane, Mary Ann. 2000. Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator. V *The Film Studies Reader*, ur. Joanne Hollows, 248–256. London: Hodder Education.
- Dow, J. Bonnie. 1990. Hegemony, Feminist Criticism and The Mary Tyler Show. *Critical Studies in Mass Communication*. 7. 261–274.
- Erjavec, Karmen in Melita Poler Kovačič. 2007. *Kritična diskurzivna analiza novinarskih prispevkov*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Ferguson, Marjorie. 1990. *Images of Power and the Feminist Fallacy*. *Critical Studies in Mass Communication*. 7. 215–230.
- Giddens, Anthony. 2000. *Preobrazba intimnosti: spolnost, ljubezen in erotika v sodobnih družbah*. Ljubljana: *cf.
- Gledhill, Christine. 2007. Vestern. V *Knjiga o filmu*, ur. Samo Rugelj, 374–384. Ljubljana: UMco in Slovenska kinoteka.

Gottdiener, M. 1985. *Hegemony and Mass Culture: A Semiotic Approach*. *American Journal of Sociology* 90 (5): 979–1001.

Hall, Stuart. 2004. Delo reprezentacije. V *Medijska kultura: kako brati medijske tekste*, ur. Breda Luthar, Hanno Hardt in Vida Zei, 33–96. Ljubljana: Študentska založba.

Hollows, Joanne in Rachel Moseley. 2006. *Feminism in Popular Culture*. New York, Oxford: Berg.

Kurnik, Andrej in Igor Lukšič. 2000. *Hegemonija in oblast: Gramsci in Foucault*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.

Lotz D., Amanda. 2006. *Redesigning Women: Television after the Network Era*. Urbana: University of Illinois Press.

MacCabe, Colin. 2000. Realism and the Cinema. V *The Film Studies Reader*, ur. Joanne Hollows, 166–174. London: Hodder Education.

McRobbie, Angela. 2004. Post-feminism and Popular Culture. *Feminist Media Studies* 4 (3): 255–264.

Modelska, Tania. 1991. *Feminism without Women: Culture and Criticism in a »Postfeminist« Age*. New York, London: Routledge.

Mulvey, Laura. 2000. Visual Pleasure and Narrative Cinema. V *The Film Studies Reader*, ur. Joanne Hollows, 238–248. London: Hodder Education.

Neupert, Richard. 2007. Gledanje filma. V *Knjiga o filmu*, ur. Samo Rugelj, 532–536. Ljubljana: UMco in Slovenska kinoteka.

Percy, Carol in Anna Sandfield. 2003. Accounting for Single Status: Heterosexism and Ageism in Heterosexual Women's Talk about Marriage. *Feminism & Psychology* 13 (4). Dostopno prek: <http://fap.sagepub.com/content/13/4/475> (29. februar 2012).

Smelik, Anneke. 2007. Feministična filmska teorija. V *Knjiga o filmu*, ur. Samo Rugelj, 491–501. Ljubljana: UMco in Slovenska kinoteka.

Stanković, Peter. 2005. *Rdeči trakovi: reprezentacija v slovenskem partizanskem filmu*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

Thomson, John. 2007. Strukturalizem in njegovi učinki. V *Knjiga o filmu*, ur. Samo Rugelj, 510–529. Ljubljana: UMco in Slovenska kinoteka.

Wojcik Robertson, Pamela. 2007. Gledalec in raziskava občinstva. V *Knjiga o filmu*, ur. Samo Rugelj, 538–544. Ljubljana: UMco in Slovenska kinoteka.

Verhaeghe, Paul. 2002. *Ljubezen v času osamljenosti*. Ljubljana: Orbis.

Žižek, Slavoj. 2008. *Enjoy Your Symptom!* New York: Routledge.