

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Mateja Lešnik

***Petdeset odtenkov* devištva - Diskurzivna analiza devištva v romanih z erotično in
ljubezensko vsebino na primeru trilogije *Petdeset odtenkov***

Magistrsko delo

Ljubljana, 2015

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Mateja Lešnik

Mentor: doc. dr. Mirt Komel

***Petdeset odtenkov* devištva - Diskurzivna analiza devištva v romanih z erotično in
ljubezensko vsebino na primeru trilogije *Petdeset odtenkov***

Magistrsko delo

Ljubljana, 2015

*Hvala mentorju, doc. dr. Mirt Komelu, za razumevanje, podporo in pomoč pri premagovanju
neizbežnih prepek.
Hvala Aljažu in Bojani. Razlogi so vama poznani.*

Petdeset odtenkov* devištva - Diskurzivna analiza devištva v romanih z erotično in ljubezensko vsebino na primeru trilogije *Petdeset odtenkov

Magistrska naloga zadeva obravnavo reprezentacije fenomena devištva na primeru trilogije romanov z erotično in ljubezensko vsebino *Petdeset odtenkov*. Preučevan je diskurz devištva, ki ga romani z erotično in ljubezensko vsebino, tudi trilogija *Petdeset odtenkov*, konstruirajo. Devištvo je v trilogiji *Petdeset odtenkov* izpostavljeno na primeru glavnega ženskega lika v zgodbi, v kombinaciji z drugimi lastnostmi, ki so v zdravorazumskem žargonu pripisane tradicionalni ženskosti. Reprezentacija spola v romanih z erotično in ljubezensko vsebino obstaja le v smislu dihotomije moški – ženska, kjer so razlike med likoma izpostavljene kot razlike med spoloma (ki se komplementarno dopolnjujeta). Devištvo glavnega ženskega lika v zgodbi je v romanu z erotično in ljubezensko vsebino obravnavano kot osebna lastnost ženskega lika. Ženski lik poseduje deviškost na fizični ravni in je deviški na psihični ravni. Oznaka ženskega lika v romanu z erotično in ljubezensko vsebino vpliva na hierarhično pozicioniranje ženskega lika v zgodbi. Deviškost ženskega lika vedno vpliva na emocionalen in osebni razvoj glavnega moškega lika v zgodbi.

Ključne besede: deviškost, trilogija *Petdeset odtenkov*, diskurz, spol.

***Fifty Shades of virginity* – Discourse Analysis of virginity in novels with erotic and romantic content in the case of *Fifty Shades* trilogy**

This master's thesis is about the discussion regarding the representation of the virginity phenomenon in the case of the trilogy of novels with erotic and romantic content – *Fifty shades*. The focus of the study is the virginity discourse constructed by novels with erotic and romantic content, including the *Fifty shades* trilogy. In the *Fifty shades* trilogy, virginity is put in focus in the case of the main female character of the story in combination with other characteristics, which are attributed to traditional femininity in a common sense jargon. Representation of gender in novels with erotic and romantic content exists only in the form of the dichotomy man – woman, where the differences between the characters are presented as the differences between the genders (which complement one another). Virginity of the main female character of the story is treated as a personality trait of the female character in the novel with erotic and romantic content. The female character possesses virginity on a physical level and is considered virginal on a psychological level as well. Characterisation of the female character in the novel with erotic and romantic content affects the hierarchical position of the female character in the story. Virginity of the female character constantly affects the emotional and personal development of the main male character of the story.

Keywords: virginity, *Fifty shades* trilogy, discourse, gender.

Kazalo

1	Uvod	6
2	Kultivacijska teorija in diskurz:	8
2.1	Kritična analiza diskurza	11
3	Prazgodovina žanra	15
3.1	Načelo realnosti	16
3.2	Juliette; Justine	18
3.3	Venera v krznu	21
3.4	Dvorska ljubezen	24
4	Trilogija <i>Petdeset odtenkov</i>	25
4.1	Vsebina romanov z ljubezensko in erotično vsebino	27
4.2	Junakinja: Anastasia Steele	31
4.3	Junak: Christian Grey	46
4.4	Rivalni junakinji: Elena Lincoln in Leila Williams	56
4.5	Rivalni junak: Jack Hyde	62
5	Spol in telesna identiteta	65
5.1	Teorije spolne konstrukcije	69
5.2	Psihoanalitično razumevanje spola in spolnosti	71
5.2.1	Ženska kot ne-cela, ne-vsa	72
5.2.2	Narcisizem	75
5.2.3	Devištvo	78
5.2.4	Užitek	82
5.2.5	Falos	85
6	Ustvarjenje fenomena devištva	88
6.1	Rimokatoliški vplivi na razumevanje deviškosti:	90
6.1.1	Dihotomija Marija/Eva	95
6.2	Zdravilna deviškost	98
6.3	Deviške fantazije	101
7	Sklep	103
8	Literatura	106

1 Uvod

*Zakaj neki, se sprašujem, naj dekle do poroke ohrani venček nedolžnosti?
In kako je mogoče tako čez vse meje pretiravati in verjeti, da naj bi bilo žensko
bitje več vredno, če ima delček svojega telesa bolj ali manj odprt?*

(Sade 1986, 33)

Magistrska naloga se loteva fenomena devištva na primeru trilogije *Petdeset odtenkov* (2011a, 2011b, 2011c). Zaradi zasičenosti trga z erotičnim in ljubezenskim romanopisjem se naloga osredotoča na diskurz tovrstnega romanopisja in njihovega mesta v družbi. Prakse, ki vodijo diskurz romanov z erotično in ljubezensko vsebino, bazirajo in se konstruirajo na hierarhičnem pozicioniranju ljudi kot družbeno-socialnih subjektov. Razlaga družbenih odnosov moči in pozicioniranje ljudi kot družbeno-socialnih subjektov se pri ženskih likih povečini manifestira skozi devištvo. Devištvo je razumljeno in obravnavano v smislu fizične in psihične lastnosti, ki ne vpliva samo na hierarhično pozicijo lika v zgodbi, ampak na razvoj osebnosti lika skozi zgodbo. Devištvo je posedovano s strani junakinje, ženskega lika v zgodbi, slednje pa vpliva na emocionalen in osebnostni razvoj junaka – moškega lika v zgodbi. V magistrski nalogi bo preučevan diskurz o devištvu in konstrukciji ženstvenosti kot obliki prizadevanja po obvladovanju polja zasebnosti in reprodukcije skozi patriarhalno heteronormativnost na primeru izbranega popkulturnega fenomena, trilogije *Petdeset odtenkov*. Za potrebe analize bo uporabljena metoda kritična analiza diskurza, teoretski nastavki izhajajo iz teoretskih del, ki se naslanjajo na deviškost, spol in spolnost ter ustaljeno strukturo erotičnih romanov.

Diskurzivna analiza romana temelji na analizi teksta (v Hallovem smislu) trilogije romanov z erotično in ljubezensko vsebino *Petdeset odtenkov*. Uporabljeni in analizirani viri so vzeti iz izvirnika, da se ohrani zgodba, kot si jo je avtorica E. L. James zamislila. Zaradi analize izvirnika, je besedilo dopolnjeno s prevodi izvornih citatov. Ti so v besedilu ali v opombi označeni kot primarni citati, izvorni citati spremljajo besedilo znotraj oglatih oklepajev v opombi. Prevodi so večinoma dobesedni, da se ohrani diskurzivna pozicija originala.

Romani z erotično in ljubezensko vsebino, tudi trilogija *Petdeset odtenkov*, se osredotočajo na odnos med glavnim ženskim likom (junakinja) in glavnim moškim likom (junak). Junak in junakinja se spoznata in zaljubita, značilen je srečen konec. Junakinja v romanu z erotično in ljubezensko vsebino poseduje deviškost, tako v fizičnem smislu, v obliki himena in

psihološkem smislu, v obliki osebnostnih lastnosti, ki jih ljudje povezujemo z nocijo deviškosti. Junakinja je deviška, nedolžna, zvedava, naivna in imanentno dobra. Junak je karizmatičen, odrezav, oblasten in poškodovan. Njegova poškodba se včasih kaže na fizični ravni, vedno pa je prisotna v obliki psihične poškodbe. Junakova psihična poškodba vedno vpliva na njegovo sposobnost dajanja in prejemanja ljubezni, junakinja s svojo deviškostjo junakovo poškodbo odstrani.

Devištvo je v času in prostoru, označenem za zahodno družbo, ženska domena, tako v fizičnem kot psihološkem smislu. Ženske so deviške, moški so celibatni, ko se navežemo na fizičen aspekt deviškosti. Psihičen aspekt deviškost se na moške ne aplicira. Devištvo fizičnega telesa se nanaša na telo, ki ni bilo podvženo spolnemu odnosu. Devištvo psihičnega telesa pa se nanaša na telo, ki manifestira osebnostne lastnosti, pripisane devištvu. Deviškost se v družbi kaže skozi posledice, ki jih za nosilke devištvo nosi, ne glede na manko kakršne koli evolucijske ali biološke prednosti devištva samega. Je človeška nocija, realizirana v vseh spektrih človeške družbenosti in nosi močno simbolno vrednost. Simbolna vrednost pa ne pomeni jasne definicije devištva. Devištvo je definirano ohlapno, skozi definicijo dejanj, s katerimi se devištvo prekine, primarno skozi heteroseksualni spolni odnos. Orisava ekskluzivnosti devištva za heteroseksualnost je ilustrirana v primeru Rosie Reid, britanske študentke, ki je leta 2004 svojo deviškost prodala na dražbi (BBC 2004; Blank 2007, 11–12). Njena zgodba v samem bistvu ne izstopa – polnoletno dekle se odloči prodati devištvo. Izstopa zaradi znanega podatka, da je Rosie Reid lezbijka, ki je bila za čas prodaje v partnerskem razmerju, njena partnerka jo je pri dejanju podpirala. Možnost prodaje njenega devištva obstaja, ker Rosie Reid ni bila penetrirana, in ne zato, ker ne bi bila vpletena v spolno razmerje. Rosie Reid ni deviška zaradi tega, ker ne bi imela spolnih odnosov, Rosie Reid je deviška, ker ni imela heteroseksualnega spolnega odnosa. Preprosteje, ker v vagini ni gostila penisa. To je specifika primera Rosie Reid. Heteroseksualna spolnost je ključnega pomena za obstoj ali prenehanje deviškosti. Nocije o osebnostnih lastnostih, ki iz deviškosti izhajajo, se manifestirajo v heteroseksualnem partnerstvu, kjer sta spola razumljena kot dve komplementarni opoziciji. Če spola nista nasprotna, deviškost ne preneha obstajati.

V magistrski nalogi preučujem diskurz zdravilnega devištva v smislu zgoraj opisanega razmerja med junakom in junakinjo v romanih z erotično in ljubezensko vsebino na primeru trilogije *Petdeset odtenkov*. Začetek je usmerjen v razlago metodologije, torej razlago diskurza in načinov analize diskurza ter v način manifestacije simbolnih vlog posameznikov v

družbi. Nadaljujem z Lacanovo analizo dvorske ljubezni, žanra ki je pomembno vplival na strukturo in zasnovo razvoja romanov, ki spadajo v kategorijo »ženski žanri«. Dvorska ljubezen narativno ustreza romanom z erotično in ljubezensko vsebino, odmik obstoji le v obrnjenem gledišču (iz moškega gledišča v žensko gledišče), kar implicira spremembo socialne strukture. Nadalje povzamem romana *Juliette; Justine* (1986) in *Venera v krznu* (2006), saj njuna narativna struktura ustreza temu, kar Lacan opisuje, ko interpretira dvorsko ljubezen, in teoretski zasnovi standardizirane oblike romanov z erotično in ljubezensko vsebino, s tem, da omenjeni deli na pomembnih mestih odstopata. Vplet omenjenih romanov je potreben za orisavo banalnega pričakovanja srečnega konca (navkljub vsem preprekam) v romanih z erotično in ljubezensko vsebino (kar se na primeru trilogije *Petdeset odtenkov* potrdi). Nadalje sem vsebino trilogije *Petdeset odtenkov* analizirala in primerjala s študijami tega področja – analizirala sem odstopanja in skladanja trilogije s študijama Margaret Ann Jansen (1980) in Janice Radway (1983; 2004) ter implikacije ki jih odstopanja nosijo. Pomemben aspekt romanov z erotično in ljubezensko vsebino, tudi trilogije *Petdeset odtenkov*, je prikazovanje junaka in junakinje kot nasprotnih, dopolnjujočih polov.

Spola sta v romanih z erotično in ljubezensko vsebino dva, razumljena kot komplementarni nasprotji, tako fiziološko kot psihološko. Kratek pregled zgodovine raziskovanja spola takšno tolmačenje spola postavi v devetnajsto stoletje. Znanstvenemu naturalizmu tistega časa pozicija komplementarnih spolov ustreza, se pa še danes, torej v začetku enaindvajsetega stoletja, ohranja tako dojemanje spolov v romanih z erotično in ljubezensko vsebino, tudi v trilogiji *Petdeset odtenkov*. Kratek pregled teorij spolne konstrukcije, ki so relevantne za to magistrsko nalogo, služi orisavi tradicionalističnega diskurza, ki gradi in vodi romane z erotično in ljubezensko vsebino. Zgodovina časa in prostora, imenovanega zahodna družba, je neločljivo vezana na katoliški kulturni spomin, ki v družbi ponotranja lastne vrednostne aparate, vezane na spol in spolnost. Devištvo, kot je razumljeno v Rimokatoliški mitologiji, je do določene mere zastopano v romanih z erotično in ljubezensko vsebino, tudi v trilogiji *Petdeset odtenkov*. Kratek pregled različnih področij in teorij v tej magistrski nalogi tako služi orisavi kulturnih vzorcev, skozi katere se formulira devištvo, prisotno v trilogiji romanov z erotično in ljubezensko vsebino *Petdeset odtenkov*.

2 Kultivacijska teorija in diskurz:

Devištvo se, po podatkih dela Hanne Blank (2007, 3–5), v družbi kaže skozi učinke, ki jih nosi. Človeška družba je tekom lastnega obstoja razvila specifične institucije, ki služijo

različnim družbenim vzvodom. Deviškost Blank (2007, 3) označi za eno izmed družbenih institucij, saj iz evolucijskega in biološkega zornega kota koncept deviškosti ne nosi nobene teže. Distinkcijo devištva Blank (2007, 3) označi za izključno človeško idejo, razširjeno skozi vse spektre človekovega življenja, religijo, pravne sisteme, telesa in znanstveno raziskovanje. Devištvo je utrjeno kot sestavni del doživljanja lastnih teles in sebstva. Blank (2007, 4) poudari, da ima devištvo v času in prostoru, imenovanem zahodna družba, dolgo in specifično zgodovino in nosi močno simbolno vrednost, nima pa standarda, s katerim bi se jo določalo. Ob besedi devištvo se v mislih naveženo na nek specifičen nabor občutij in fizičnih predpostavk, ki jih od devištva pričakujemo. Oprijemljivost devištva se, kot piše Blank (2007, 5), konstruira na enak način kot diskurzivna predpostavka posameznikove notranje moči, lepote, ki presega fizikalnost – devištvu je pripisano nekaj, kar preseže tuzemeljsko meso. Devištvo in deviškost, ki jo posameznik nosi, vpliva na identiteto posameznika.

Devištvo je simbol notranje moči in lepote, ki presega fizikalnost. Aspekt transcendence se kaže skozi simbole v družbi. Družbo, v kateri živimo, konstruirajo mitologije in rituali, ki nam omogočajo socializacijo v simbolni svet. Kultivirajo generalen sistem sporočil, ki ustvari prevladujoč pogled na svet in regulira odnose v družbi. Ko govorimo o kultivacijski teoriji, je potrebno poudariti, da se kultivacijska teorija sicer naslanja na analizo televizijskih vsebin, vendar je popolnoma relevantno, da osnovne nastavke teorije apliciram na knjižno delo. Po prvi knjigi trilogije *Petdeset odtenkov* (James 2011a) je namreč posnet film, sama vsebina knjižnega dela pa ne odstopa – ne od ostalih romanov z erotično in ljubezensko vsebino kot tudi od že obstoječih romantičnih dram, ki so vseprisotne na televizijskih kanalih. Gerbner in Gross (1976, 178) pišeta o medijih v smislu pokazateljev dramatične reprezentacije moči, ki nam daje znanje o družbenih normah in o medčloveških odnosih. Tekst prejemniku poda znanje o zmagovalcih in poražencih, o življenjskih tveganjih in primernih kaznih za kršenje formalnih in neformalnih družbenih pravil. Ne samo da nam pokaže, kaj je v družbi normalno in sprejemljivo, pokaže nam, kdo so tisti posamezniki, ki določene (želene ali neželene) funkcije opravljajo. Diskurz romanov z erotično in ljubezensko vsebino podaja znanje o nociji moralnosti in moči, ki se realizira skozi socialno kontrolo. Kultivacija, ki se vzpostavlja skozi romane z erotično in ljubezensko vsebino, ne teži k temu, da bi bralcem podajala znanje o določenem tekstu, kultivacijska teorija preučuje izpostavljenost masivnim tokovom informacij čez dolgo časovno obdobje. Avtorji (Gerbner in Gross 1976; Gerbner in drugi 2002) poudarijo, da se proces kultivacije zgodi tekom interakcije posameznika s sporočilom, kjer sta sporočilo in posameznik enakovredna. Odnos med sporočilom in prejemnikom obstaja

enakopravno – drug na drugega sicer vplivata, ampak obstajata ravno drug zaradi drugega. Ne moremo trditi, da patriarhat strogo narekuje odnose v družbi, posamezniki pa se slednjim podrejajo, saj se patriarhat potrjuje skozi družbi specifične vzvode. Prav tako ne moremo trditi, da trilogija *Petdeset odtenkov* sili bralce v ponotranjenje vrednot, ki so v romanu prikazane. Dotično knjižno delo obstaja zaradi vseprisotnega patriarhata, slednji pa se skozi zgodbo potrjuje in pridobiva na vrednosti. Tekst in prejemnik soobstajata v simbiotskem odnosu, kjer je en del nujen za obstoj drugega. Posameznik je vedno rojen in vzgojen ter živi v socio-kulturnem okolju, obdan s simboli. V lacanovsem jeziku vsi živimo v realnosti, ki je sestavljena iz treh dimenzij (realno, imaginarno in simbolno), stopnja podvrženosti slednjim je pri vseh ljudeh enaka.

Skozi predpostavko o obojestranski vplivnosti teksta in prejemnika pozornost usmerimo k diskurzu. »Diskurz lahko pojmuje kot razširjeno pojmovanje izražanja skozi govor ali pisavo« (Vezovnik 2009, 10). Vezovnik (2009) skozi Foulcaultovo Arheologijo vednosti diskurz razume kot širšo jezikovno razsežnost – kaže nam družbeno konstuiranost, hkrati pa konstruira družbo samo ter interakcijo okolja in posameznika. Andreja Vezovnik (2009, 10–18) loči tri načine pristopa preučevanja diskurza. Prva izhaja iz analitične filozofije, osredotoča pa se na to, kako se jezik uporablja v komunikaciji med posamezniki oziroma, katere so tiste lastnosti jezika, skozi katere se jezik udejanja. Prva skupina se tako osredotoča na akt govora, na način, na katerega se oblikujejo mnenja govornih dejanj, »njihovi učinki na govorca in/ali pisca pa tudi na vprašanje, katere retorične tehnike uporabljajo posamezniki v komuniciranju in kakšna je njihova komunikacijska intenca« (Vezovnik 2009, 13). Prva skupina se po mnenju Andreje Vezovnik (2009) preveč zanaša na empirizem in esencializem, premalo pozornosti pa posveča kulturi ter zgodovinskemu kontekstu, v katerem je preučevani tekst nastal.

Vezovnik (2009) v drugo skupino načinov preučevanja diskurza umešča razširjeno razumevanje diskurza, ne samo kot tekst, ampak kot »širši spekter družbenih praks in fenomenov« (Vezovnik 2009, 13). V to skupino prišteva pristope k preučevanju diskurza, ki se naslanjajo na Foulcaultovo arheologijo in geneologijo, torej na učinke diskurza v družbi. Tukaj je potrebno poudariti kritično analizo diskurza (v nadaljevanju KAD) Normana Fairclougha, ki »Foulcaultovim teoretskim nastavkom daje empirično dimenzijo« (Vezovnik 2009, 13). KAD zadeva predvsem javni diskurz in analizo le-tega skozi kontekst, v katerem nastanejo. Tretja skupina po klasifikaciji Andreje Vezovnik (2009, 14), diskurz razume kot

vsedružno celoto, skozi navezovanje na strukturalizem in poststrukturalizem, s katerim se Andreja Vezovnik (2009) v knjižnem delu največ ukvarja. Diskurz razlaga skozi teorijo diskurza, ki izhaja iz strukturalizma in poststrukturalizma, kjer je objekt razumljen kot neobstoječ, vsaj dokler ne dobi možnosti razlikovanja od nečesa drugega. Na primer, svinčnik postane svinčnik šele po tem, ko ga znamo ločiti od drugih pisal. Svinčnik je svinčnik zato, ker ni nalivno pero ali marker. »Pomen je zato rezultat razlikovalnih odnosov med besedami in stvarmi in ni posledica prej obstoječe povezave med besedami in stvarmi, ki jih te besede označujejo« (Vezovnik 2009, 14). Omenjen model se naslanja tudi na marksizem in na njegovo dimenzijo ideologije (predvsem na Althusserja in Gramschija) ter na Heideggerjevo hermanevtiko. Andreja Vezovnik (2009) izpostavi glavno razliko med drugo in tretjo skupino, in sicer, teoretiki in teoretske predpostavke druge skupine izhajajo iz predpostavke, da obstajajo zunajdiskurzivni elementi, kar teorija diskurza (tretja skupina) ovrže. V Heideggerjevem smislu je »diskurz tretje skupine pristopov v prvi vrsti ontološka kategorija, diskurz druge skupine pristopov pa primarneje ontična kategorija« (Vezovnik 2009, 15). Norman Fairclough diskurz razume kot nekaj, kar lahko opazujemo »od zunaj«. Predpostavi, da stvari vedno vidimo, gledamo, občutimo in razumemo skozi diskurz, a če se dovolj odmaknemo, lahko vidimo isto stvar, oprano vrednostnih aparatov družbe. Teorija diskurza to predpostavko zavrne. Posameznik se ne more pozicionirati izven diskurza. Diskurz oblikuje našo percepcijo ravno toliko, kot naša percepcija oblikuje diskurz. Andreja Vezovnik (2009) zato poudari, da je KAD odlična metoda preučevanja diskurza skozi tekst, ni pa stabilna teorija.

2.1 Kritična analiza diskurza

Norman Fairclough piše o socialni naravi jezika in kako jezik deluje v sodobni družbi. Pristopu, ki ga razvije, pravi kritična analiza diskurza (KAD), ki je v prihajajočem poglavju predstavljena na podlagi teoretske zasnove. Teoretska zasnova izhaja primarno iz dela *Medijski diskurz [Media discourse]* (1995) in dopolnilno iz dela *Analiziranje diskurza: tekstualna analiza za družbeno raziskovanje [Analysing discourse: textual analysis for social research]* (2003).

Fairclough (1995, 54; 2003, 2) ustvari koncept kritične analize diskurza (v nadaljevanju KAD), kjer pomen besede »kritično« naveže na zavedanje o socialnih praksah in jeziku, kot narazdružljivo povezanih. Svoje dognanje bazira na predpostavki, da je jezik ireduktibilen del socialnega življenja, dialektično medpovezan z drugimi elementi življenja. Povezavo med

uporabo jezika in pozicijo moči označi za, na prvi pogled, nejasno, vendar še kako nujno, saj ljudje za fiksne in »naravne« jemljemo različne specifične odnosne povezave med ljudmi. Spol je ena izmed kategorij, ki se umeščajo znotraj hierarhičnega pozicioniranja odnosov v družbi. Spol v tej magistrski nalogi delim na moški in ženski. Ne v smislu deljenja na biološke specifikke posameznika, ampak v smislu termina, ki nosi družbeno hierarhično pozicioniranje.

Fairclough (1995, 54) izpostavi predpostavljeno stalnost vrste vrednostno potentnih predpostavk o pravicah, odnosih, znanju in identitetah, ki se vzpostavljajo skozi zdravorazumske predpostavke, glede na trenutno vzpostavljene pozicije moči v družbi. Normalnost netransparentnosti praks in vanje vpletenih pomaga vzpostavljati odnose moči, prav zaradi nevidnosti in vseprisotnosti slednjih. V ta kontekst se umesti tudi produkcija spolnega razlikovanja, ki se ji posvetimo v enem izmed prihajajočih poglavij.

Diskurz je koncept, uporabljen tako s strani teoretikov, analitikov in lingvistov. Norman Fairclough (1995, 54; 2003, 124) diskurz razume kot uporabo govornega ali zapisanega jezika, vendar ga hoče hkrati razširiti tudi na druge oblike semiotske aktivnosti (vizualno komuniciranje, neverbalno komuniciranje). Razume ga kot obliko oziroma način reprezentacije sveta, v smislu procesov, odnosov in strukture sveta, misli, občutkov ter prepričanj v družbenem segmentu sveta. Z uporabo jezika kot oblike diskurza, Fairclough (1995, 54–55) nakazuje, da ga želi raziskovati kot obliko socialne prakse in izpostavi dialektično povezavo jezika z vsemi aspekti družbe. Jezik razume kot družbeno oblikovanega in hkrati družbeno konstitutivnega, KAD pa v tej kombinaciji uporablja za raziskovanje napetosti med omenjenima poloma jezika. Fairclough (1995, 55; 2003, 3–8) nadaljuje, da je uporaba jezika vedno simultano konstitutivna socialnim identitetam, socialnim odnosom in sistemom znanja ter prepričanja. Termin diskurz signalizira specifičen in konkreten pogled na jezik. Jezik v smislu pokazatelja nekega elementa socialnega življenja, ki je močno povezan z drugimi elementi življenja. Skozi diskurz se lahko vzpostavijo spremembe v znanju, prepričanjih, stališčih in vrednotah, saj tekst prispeva k oblikovanju družbenosti. Fairclough (2003, 8) se dotakne tudi dolgoročnih učinkov izpostavljenosti teksov, ki kot trilogija *Petdeset odtenkov* govorijo o spolni diverzifikaciji, komplementarnosti spolov, poudarjajo razliko med ženskami in moškimi ter izpostavljajo nocijo jasne hierarhije med spoloma. Posameznikova identiteta se spreminja in oblikuje glede na dražljaje, ki jih pošiljata družba in kultura. Ne

oblikujeta posameznika v smislu, da se slednji nezavedno prilagodi v ideal, ki ga vzpostavlja diskurz, ampak delujeta drug na drugega vzajemno.

Norman Fairclough (1995, 55–57) piše, da je KAD analiza odnosov med tremi dimenzijami dogodka: tekstom, diskurzivno prakso (proces produkcije teksta in uporabe, porabe, konzumiranja teksta) in sociokulturno prakso (družbeni in kulturni dogodki, katerih del je dogodek – konzumpcija teksta). Te tri dimenzije preučevanja teksta označi za prisotne v vsakem tekstu, ampak poudari, da je moč omenjenih dimenzij različna. Fairclough (1995, 55; 2003, 3) s pristopom preučevanja KAD razmišlja o diskurzivnih praksah v skupnosti, o redu diskurza – to je o »normalnih« in o večinskih načinih uporabe jezika. Osredotoča se na kontinuiteto in spremembe na strukturni ravni družbe kot tudi na sestavo samega teksta. Fairclough (1995, 56) red diskurza razume kot domeno potencialne družbene hegemonije z dominantnimi skupinami, ki se trudijo za uveljavljanje in vzdrževanje določene strukture znotraj skupine in med različnimi skupinami. Red diskurza družbenih institucij oziroma družbenih domen je konstituiran skozi različne diskurzivne tipe, ki se ponavadi prekrivajo ali mešajo. Socialne in kulturne spremembe se pogosto diskurzivno manifestirajo skozi zabrisovanje meja znotraj in med redi diskurza.

Fairclough (1995, 81) nadaljuje, da je diskurz določen način konstrukcije določene (domene) družbene prakse. Diskurz razume kot konstrukcijo oziroma signifikacijo neke domene socialne prakse s specifične perspektive. Diskurz je način, kako se o nečem govori in zakaj se o nečem govori. Izpostavi, o kom teče beseda in predvsem, kdo je izpuščen. V množici govorečih vlada jasna hierarhija glasov, zato je pomembna spremenljivka diskurza ravno to, kdo poroča o čem in koliko se vzdržujejo rigidne meje med tistim, ki poroča, in tistim, o katerem se poroča. Za enega izmed nevidnih elementov ustvarjanja narativa v tekstu Fairclough (1995, 92) označi orientacijo. Ta funkcijira tako, da pozicionira gledalca/bralca/občinstvo v izkušnjo junaka in med njima/njimi vzpostavi empatijo do junaka. Podatki so implicitni – občinstvo si skozi lastno interpretacijo ustvari svojo, pogosto potentnejšo, sliko, kot kaže citat iz trilogije *Petdeset odtenkov*: »"Christian me zvečer pelje v Seattle." "Seattle?" "Da." "Mogoče bosta takrat?" "Oh, upam da." "Torej ti je všeč?" "Da." "Všeč dovolj da bosta ... ?" "Da"« (James 2011a, 62).¹ Kontekstualna umestitev nam kaže glavni ženski lik v trilogiji *Petdeset odtenkov*, Anastasio Steele, ko govori s prijateljico. Med

¹ ["Christian is taking me to Seattle this evening." "Seattle?" "Yes." "Maybe you will then?" "Oh, I hope so." "You like him then?" "Yes." "Like him enough to... ?" "Yes"].

pogovorom se lika navežeta na možnost spolnega odnosa med glavnim moškim likom (Christian Grey) in glavnim ženskim likom (Anastasia Steele). V citatu spolni odnos in deviškost glavnega ženskega lika nista omenjena dobesedno. Spolni odnos med glavnim moškim likom in glavnim ženskim likom ter deviškost glavnega ženskega lika sta nakazana, bralec nakazilo razume in interpretira.

Fairclough (2003, 10–11) poudari pomembnost neizrečenega in predpostavljenege v tekstu. Pomembno je poudariti tudi, da se človek vedno konstruira skozi odnos do drugih in da je tekst vedno sestavljen z namenom. Pozorni moramo biti na spremembe, ki bi v tekstu lahko nastale in kakšne bi bile posledice. Tekst je vedno ustvarjen na način, da sporoča »nekaj več« kot samo zgodbo in v dobršni meri temelji na znanju, ki ga bralec že ima. »Manjkajoče« znanje o vsebini, sporočilu in namembnosti teksta v sam tekst ni potrebno vključiti, saj vsako razumevanje teksta vedno temelji na kontekstu. Na primeru zgornjega citata je znanje, ki ga bralec že ima, predpostavka pomembnosti prvega spolnega odnosa in izgube deviškosti za žensko, reprezentirano skozi glavni ženski lik v trilogiji *Petdeset odtenkov*.

Naslednji citat prikaže odsotnost informacije o junakinjinem deviškem stanju, vendar navezavo nanj bralec brez dvoma ujame: »"Božanski je, se strinjam, ampak mislim da je nevaren. Posebej za nekoga, ki je kot ti." "Kaj misliš s tem, nekoga, ki je tak kot jaz?" Zahtevam, užaljeno. "Nekoga, ki je nedolžen kot ti, Ana. Saj veš, kaj mislim,"« (James 2011a, 31).² Kontekstualno je citat umeščen v začetek prve knjige trilogije *Petdeset odtenkov*. Prikazuje pogovor med glavnim ženskim likom Anastasio Steele in njeno najboljšo prijateljico Katherine Kavanaugh. V citatu Katherine posvari Anastasio pred nevarnostjo, ki jo junak Christian Grey predstavlja nekemu kot je ona. Bralec se zaveda, kaj simbolizira glavni ženski lik in v čem prijateljica vidi nevarnost (dotične specifikke so pokrite v nadaljevanju). Na tej točki citat služi vzpostaviti znanja o konstrukciji diskurzivne implikacije Anastasiinega posebnega stanja.

Trilogija *Petdeset odtenkov* govori o ženskem liku, ki s svojim devištvom in nedolžnostjo ozdravi psihološko poškodbo moškega lika. Devištvo je v romanih z erotično in ljubezensko vsebino predstavljeno kot telesna lastnost in kot osebnostna lastnost. Telesna lastnost v smislu obstoja himena in adolescenčnega telesa z neraziskano čutno potenco, osebnostna lastnost pa

² ["He's gorgeous, I agree, but I think he's dangerous. Especially to someone like you." "What do you mean, someone like me?" I demand, affronted. "An innocent like you, Ana. You know what I mean,"]

v smislu tradicionalne ženskosti – lika, ki je imanentno dober, nedolžen, moralen in poseduje neskončne kapacitete ljubezni. Znanje o tem se bralcu oblikuje skozi diskurz, ki ga ustvari narativ trilogije *Petdeset odtenkov*.

3 Prazgodovina žanra

Sodobni romani z erotično in ljubezensko vsebino, tudi trilogija *Petdeset odtenkov*, temeljijo na glavnem ženskem liku, junakinji. Junakinja poseduje devištvo in vse devištvu pripisane lastnosti, izstopajoča med temi je junakinjina moralnost. Junakinja ravna moralno, zaradi slednjega je spoštovana, pripisana ji je notranja moč.

Človekova notranja moč se išče v etiki in morali. Jacques Lacan v *Etiki psihoanalize* (1988, 16) razlikuje med etiko in moralno. Slednjo enači s tistim, kar je prav, torej z družbenimi pravili, etiko pa z občutkom, ki ne vzbuja obveze, torej z nečim, o čemer posameznik ne razmišlja, ko dejanje stori. Zavoljo orisave izhaja iz radikalnega stališča, ki ga oriše skozi težnjo po spremembi »drže v moralnem vprašanju kot takem« (Lacan 1988, 16). Poudarek je na realnem in na pojmovanju etike, kot glavnem opredeljevalcu posameznikovega razmerja do realnega. Kar je v nasprotju z zdravorazumsko predpostavko, da etika obvladuje območje imaginarnega. Območje imaginarnega nadzira morala, v smislu ustaljenih družbenih pravil in predpisov, ki jim posameznik sledi z namenom zagotovitve lastnega položaja v družbi. Moralni so zakoni in pravila, ki so imaginarni, ker smo jih ljudje vzpostavili ravno zavoljo vzpostavitve družbe same. So imaginarni, ker obstajajo, obstajajo pa, ker jim sledimo. Območje realnega nadzira etika, za katero ni nujno, da vzdržuje družbeno kontinuiteto (kar je glavni namen spoštovanja moralnih pravil). Etika se nahaja v območju realnega, kjer obstaja tudi, ko posamezniki (zavoljo družbenosti) etičnim načelom ne sledijo. Moralni zakoni s časom razvodenijo in se spremenijo, etika ostaja nespremenjena. Zato zaseda območje realnega. Lacan (1988) izhaja iz Freuda in poudari, da nam njegovo stališče omogoči usmeritev »našega etičnega spraševanja k opredelitvi človekovega razmerja do realnega« (Lacan 1988, 17). Obravnava vseprisotnost moralnega imperativa v družbi, kako družbo osmišlja in kako vpliva na izkušnjo življenja skozi paradoks, ki ga Lacan imenuje moralni mazohizem. Še prej pa usmeritev k načelu realnosti.

3.1 Načelo realnosti

Območje realnega se veže na objektivno realno, ki je posamezniku nedosegljivo. Območje imaginarnega, se veže na načelo realnosti – torej na posameznikovo izkustvo sveta. Načelo realnosti je tisto, ki človekovo dožemanje sveta skozi območje imaginarnega osmisli na tak način, da je posameznik prepričan v resničnost in stvarnost realnosti. Načelo realnosti je podaljšek, prilagoditev načelu ugodja, ki vpliva na konstrukcijo sveta v katerem živimo. Deluje kot aparat za izboljšavo – načelo realnosti psihični aparat popravlja, nadomešča in se mu upira. Lacan (1988, 32–35) Freudovo razlikovanje med načelom ugodja in načelom realnosti predstavi kot nezavedno in zavest ter poudari, da realnost ljudje dojemamo individualno, skozi delovanje percepivnega aparata, ravno nad slednjim pa vlada načelo ugodja. Načelo realnosti ni realno, ampak pogojeno skozi načelo ugodja. Primarni proces vzpostavljanja načela realnosti Lacan (1988, 35) imenuje identitetna percepcija, ki je lahko realna ali imaginarna oziroma halucinatorna. Psihološki aparat je usmerjen k samovzpostavitvi, slednja se vzpostavi brez izjeme. Če psihološkemu aparatu ne uspe vzpostavitev realne identitetne percepcije, bo slednji ustvaril imaginarno identitetno percepcijo. »Če ji ne uspe, da bi se prekrila z realnim, bo halucinatorna« (Lacan 1988, 35). Sekundarni proces Lacan (1988, 35) imenuje identiteta misli. Psihični aparat tipa in išče, kar slej ko prej pripelje do anastomoze, do izbrisa razlik med členoma, torej med realnostjo in načelom ugodja, kar je pogoj za izkustvo realnosti. Psihični aparat subjekta vedno vzpostavi načelo realnosti.

Izkustvo načela realnosti sestoji iz ugodja. Določen sistem ugodja je višje vrednoten v primerjavi z drugimi, kar Jacques Lacan (1988, 35) definira kot pričakovano ugodje, sistem, ki se avtonomno udejanja v lastnem polju. Če bi sledili tej miselni logiki, bi misel pozicionirali na raven načela realnosti, kar Lacan ne stori in poudari, da je misel v svojem bistvu nezavedna. »Celotna misel se po svoji naravi izvaja po nezavednih poteh. Misli brez dvoma ne obvladujejo načelo ugodja, toda sama se proizvede v nekem polju, ki ga je treba prav kot nezavedno polje podrediti načelu ugodja« (Lacan 1988, 35). Nezavedno oblikuje ugodje in misel, ne moremo pa z mislijo vplivati na ugodje. Proces misli je notranji proces, ki ga subjekt občuti kot znak ugodja ali bolečine. Ta proces misli dojamemo skozi jezik – nezavedno poznamo samo skozi jezik. Kar je neubesedljivo se zavednemu izogne. »Nezavedno navsezadnje dojamemo zgolj v njegovi eksplikaciji, v tem, kar je od tistega, kar se v nezavednem dogaja, artikulirano v govoru« (Lacan 1988, 36). Nezavedno ima tako

strukturo kot govorica. Načelo realnosti se konstruira skozi misli, slednje pa lahko dosežejo subjektovo zavest le, če se uspejo artikulirati v besedah. Težava, s katero se soočamo pri analizi govora (oziroma teksta v Hallovem smislu) je vključenost v diskurz, ki onemogoča učinkovitost analize. Lacan (1988, 37–45) piše, da se pri Freudu psihična realnost v prvem koraku konstruira skozi dihotomijo načelo realnosti in načelo ugodja. Drugi korak je proces izkušnje, ki se konstruira v razliki med mislijo in percepcijo. Tretji korak, ki izhaja iz slednjega, pa deli psihično realnost na tri oblike percepcije – ali se veže na načelo ugodja, na misel ali na imaginarno dejavnost. Na mestu, kjer se oblikuje halucinatorna percepcija realnosti, se oblikujejo tudi procesi, ki so obvladovani s strani realnosti, in so usmerjeni k iskanju zadovoljitve, ki je ne smemo enačiti z načelom ugodja. Mesto, kjer se formulirajo etična načela, je tesno povezano z območjem realnega. Lacan (1988, 76) poudari, da etično načelo ni nadgradnja načela realnosti, ampak sta obe načeli ravno obratni poziciji, ki ena drugo osmišljujeta. Načelo realnosti in etično načelo sta premosorazmerna. Načelo realnosti in etika realnega se medsebojno izključujeta, prav zaradi tega pa je etika realnega onkraj načela realnosti. Znanost zastopa polje realnosti in ilustrira razkorak med realnostjo in realnim. Znanost učinkovito zastopa načelo realnosti skozi predpostavko stalnosti in ponovljivosti, ki ne obstajata. Kot primer za orisavo neobstoječe znanstvene ponovljivosti Jacques Lacan (1988, 77) navede primer opazovanja zvezd. Zvezde, ki jih opazujemo, niso na istem mestu, kot so bile ob začetku svojega obstoja. Ljudje predpostavimo vračanje in stalnost pri otipljivih in neotipljivih predmetih, skozi zelo preprosto logiko – ker sprememba ni vidna s prostim očesom. In ravno na tem temelji problematika, ki jo Lacan (1988, 77) izpostavi, ko se navezuje na etiko. Z vzpostavljanjem etičnih načel in z enačenjem etike in morale ljudje predpostavljamo nespremenljivost družbe. Etika ni načelo, ampak se začenja onstran nezavednega, na točki, kjer subjekt nezavedno sprašuje in išče dobro znotraj družbe v kateri obstaja.

Lacan (1988, 78–80) primerja diametralno nasprotni poziciji obravnave morale in etike v 18. stoletju. Immanuel Kant zapiše slavni stavek »Deluj tako, da je maksima tvojega delovanja lahko postavljena za univerzalno maksimo« (Lacan 1988, 78). Donatien Alphonse François de Sade izpostavi nasprotno pozicijo in za univerzalno maksimo delovanja postavi lastno ugodje, ne glede na ceno. Subjekt naj uživa, ostali so le sredstvo užitka. Sade (1986) v svojem delu *Juliette; Justine* pokaže, da zakon uživanja sicer omogoča izprevrženost, s tem ko moralni zakon v kantovskem smislu ne obstaja, ampak še pomembneje, nudi svobodo, ki je nepredstavljiva. Lacan (1988) opiše pozicijo ženske v Sadovem vesolju, kjer je ženska

pogosto izrabljena in zlorabljena, hkrati pa osvobojena norm, ki jih razumemo kot nespremenljive, predvsem kar se tiče obvladovanja ženskega subjekta na polju zasebnosti. »Če vsi dobijo enako možnost, bomo videli, kaj je to naravna družba« (Lacan 1988, 80). V Kantovem vesolju subjektova želja ostaja nezadovoljena, ko se v Sadovem vesolju od subjekta zahteva, da spozna svojo željo in jo predvsem realizira. Realizacija želje je glavna premisa romana *Juliette; Justine*, opisanega v nadaljevanju.

3.2 Juliette; Justine

Sade (1986) se v delu *Juliette; Justine* sooči z realizacijo posameznikove želje. Delo govori o tekmi med krepostjo, ki jo poseblja Justine in pregrešnostjo, ki jo poseblja Juliette. Podrobnemu povzetku same zgodbe se bom izognila, pozornost bom usmerila v dva lika, Juliette in Justine.

Juliette je zvijačna in koketna, Justine premosorazmerno skromna, sramežljiva in dostojna. Justine je melanholična, zamišljena, otožna, polna nežnosti in ljubeznivosti, manjka ji sestrina pretkanost.³ Je odkritosrčna, kar jo tekom zgodbe vrže v premnoge pasti. Justine je opisana kot lepa. Ponaša se z velikimi modrimi očmi, z lepo poltjo, gibčnim telesom, belimi zobmi, nežnim glasom in svetlimi lasmi. Sade (1986, 262) doda, da Justine preveva deviški duh. Je idealna junakinja romana z ljubezensko in erotično vsebino. Juliette (Madame la Comtesse de Lorsange) je označena kot razuzdanka in opisana kot rjavolaska, drobne postave in črnih oči.⁴ Je moderna nevernica, kar doprinese k njeni strasti. Je idealna rivalna ženska romana z ljubezensko in erotično vsebino. Podrobnejša analiza glavnih in stranskih likov v romanih z erotično in ljubezensko vsebino prihaja v nadaljevanju, na tej točki je potrebno izpostaviti strukturiranost likov v delu *Juliette; Justine*. Omenjena lika sovpadata s teoretskim strukturiranjem likov v romanih z erotično in ljubezensko vsebino (Jansen 1980; Radway 1983; 2004), razdelanega v nadaljevanju. Opis Justine sovpada z opisom Anastasie Steele, odstopa le po končnem razpletu zgodbe.

³ »Justine, nič kaj priljudna in melanholična po značaju, obdarjena s presenetljivo nežnostjo in občutljivostjo (...) Po zunanosti je bila popolnoma drugačna kakor Juliette; v potezah prve si opažal izumetričnost, pretkanost in spogledljivost, a pri drugi občudoval sramežljivost, rahločutnost in plahost. Podoba device z velikimi modrimi očmi, nadvse bistrimi, z bleščečo se kožo, nežnega in tenkega života, milega glasu, z zobmi kot iz slonovine in prelepimi plavimi lasmi, to je bila očarljiva mlajša sestra, in njena milina in mikavni izraz sta bila preveč izbrana in rahločutna, da bi ju mogle ujeti čopič, ki bi ju hotel upodobiti« (Sade 1986, 263).

⁴ »Nadvse živahna rjavolaska prikupnega života, črnih oči prav posebnega izraza, polnih duha in zlasti te modne skepse, ki v strasti vnaša zrno soli« (Sade 1986, 262).

Glavna lika v delu *Juliette; Justine* sta do smrti staršev (Juliette je takrat štela 15 let, Justine 12) skupaj odraščali in se izobraževali v opatiji Panthemont v Franciji, kjer so jima, po smrti staršev, dali 24 ur da jo zapustita in si od tistega trenutka sami krojita svojo usodo. Od tega trenutka dalje, si Juliette in Justine v popolnem kapitalističnem duhu krojita lastni življenji, naklonjeno jima je celo dobro izhodišče. Juliette je bila po smrti staršev navdušena nad novimi možnostmi, ki so se ji zaradi tega odprle, navdušena nad ponujeno samostojnostjo. Mlajši sestri ponudi nasvet, da naj pri ljudeh ne pričakuje inherentne dobrote, da naj ne pričakuje, da bo v življenju rešena (s poroko ali od pokrovitelja), naj ne pričakuje, da sta njena sreča in udobno življenje odvisni od drugih. Justine je smrt staršev globoko prizadela, otepa se odgovornosti, ki jo samostojnost prinaša in zavrača sestrine nasvete, ki jo navdajo z grozo. Naznani, da raje umre, kot da se obnaša kot sestra in zavrne njeno pomoč. Po tem, ko sta ena drugi naznani popolnoma različne namene kako živeti življenje, sta se poslovili, brez da bi se zavezali, da se kadarkoli ponovno srečata. Bralec se med branjem sprašuje, katera pot bo uspešnejša in če bo katera izmed sester pripravljena spremeniti svoje nazore za dosego cilja.

Juliette si v prihajajočih petnajstih letih zagotovi pozicijo dame, spoštovane ženske, z »dobrimi tridesetimi tisoči livrami rente« (Sade 1986, 265), zbirko dragocenega nakita in nepremičnine. Po smrti staršev preživi omembe vreden čas v bordelu. Lastnica bordela jo sprejme pod svoje okrilje, predstavi sodelavkam in naslednji dan na dražbi v prodajo ponudi njeno deviškost. V roku štirih mesecev je njena deviškost uspešno prodana stotim snubcem, v naslednjih štirih letih pa Juliette izkoristi svet, kakršen se ji ponuja in v tem postopku finančno ter duhovno uniči šest moških, s čemer si vzpostavi spoštovanja vreden ugled. Kot piše Sade (1986), so ji ljudje izkazovali spoštovanje, bolj ko je kazala svojo pretkanost in nečastnost. Slepota »ljudi je neskončna; več nepoštenosti, ko pokaže (...), bolj si prizadevajo biti na njenem seznamu, zdi se, da stopnja njenega ponižanja in pokvarjenosti postane mera za čustva, ki si jih upajo kazati zanjo« (Sade 1986, 266). Pri dvajsetih letih se Juliette poroči s štirideset let starim moškim, ki ga zastrupi in podeduje njegovo bogastvo. Do 26. leta finančno uniči še tri tuje ambasadorje, dva škofa, kardinala in tri viteze kraljevega reda.

Justine v njenem prizadevanju po ohranjanju kreposti sledimo do šestindvajsetega leta. Delo *Juliette; Justine* opisuje njeno doživljanje, osredotoča se predvsem na seksualne prakse, skrite pod masko krepčnosti. Njena zgodba nas vodi od prvega do naslednjega izkustva, vezanega na seksualnost. Na kratko bom opisala prvi in zadnji seksualni stik, s katerima se Justine sooči. Prvi dan, po tem ko zapusti samostan, se Justine obrne k bivši uslužbenki svojih

staršev. Od nje pričakuje, da bo prijazna, ker je bila do nje prijazna, ko jo je njena, zdaj mrtva, mama še plačevala. V skladu s svojo odkritosrčno naravo ji razloži svojo situacijo, bivša uslužbenka njenih staršev jo napodi. Za tem se odpravi k lokalnemu duhovniku, spet s prošnjo za pomoč, s to razliko, da se tokrat še izbrano uredi. V skladu s svojo odkritosrčnostjo slednjemu razloži svojo situacijo. Prijazni pastor jo sprejme in zagotovi, da je dobrodošla ter da bo vedno nahranjena v zameno za nudenje spolnih uslug. Justine ga ogorčeno zavrne, župnik jo zato odslovi. Justine je nesrečna, ker so jo že prvi dan dvakrat odslovili in zavrnil. Tekom zgodbe se dogodki stopnjujejo. Pred smrtjo jo srečamo pri njenih šestindvajsetih letih, ko je iz zopora prepeljana pred sodnika, ki bo na sojenju odločal o njeni usodi. Zajetna količina nadaljnjih strani nazorno opisuje brutalno poniževanje, pretepanje in posiljevanje s strani omenjenega sodnika (in družabnikov), kar je ne zaščiti pred obtožbo za več zločinov. Justine se nasmehne sreča, ko zanjo jamči Monsieur de Corville (Juliettin mož), zaradi česar ji je dovoljeno služenje zaporne kazni v obliki hišnega pripora. Ko se nam zazdi, da se je sreča obrnila v njeno smer, Justine, skoraj biblično, zadane strela in na mestu umre.

Zgodba o Justine je zgodba o stopnjevanju groze. Vsak, s katerim pride v stik, z njo ravna slabše. Vsak naslednji dogodek je še hujši od prejšnjega, kar se konča z njeno smrtjo. V iskanju zavetja in dostojnega dela Justine neprestano pada v roke ljudi, ki jo zlorablajo, mučijo ali oboje. Od svojih idealov ne odstopa, zaradi česar je kaznovana (in celo večkrat obsojena na smrt). Za krepostno držo ni nagrajena nikoli v življenju. Njena deviškost in nedolžnost sta v zgodbi služili le kot obliki naivnosti, zaradi katere je Justine podvržena dogodkom, opisanim v knjigi.

Človek, kot je predstavljen v romanu *Juliette; Justine* je sebičen in koristoljuben. Služi samo lastnemu zadovoljstvu, pri doseganju zadovoljstva pa se ne ustavi pri nikakršnih moralnih, zakonskih ali Božjih zapovedih in prepovedih. Zadovoljuje lastne želje zaradi želje same. Življenje nima višjega smisla, je prazno. Zadovoljevanje lastne želje je norma, h kateri si liki v delu *Juliette; Justine* prizadevajo. Sade z delom *Juliette; Justine* predpostavko moralnega imperativa zavrže in ga označi za poljubno spremenljiv konstrukt človeške družbe, ki ne služi ničemu, razen samemu sebi. Sade v *Juliette; Justine* promovira krutost človeške družbe, ki ne priznava teže človeškega življenja in nas sili, da popuščamo lastnim apetitom, ne glede na ceno. Bistvo, ki ga izpostavi je, da kriminalna aktivnost ljudi navda z užitkom, to je srčika človeške narave. Njegovi liki v romanu *Juliette; Justine* so, z izjemo Justine, bogati, vplivni in brezvestni. Sade v omenjenem delu zavrača kantovsko moralno. Če slednja temelji na

univerzalni maksimi, moralnemu sistemu manjka legitimen temelj. Sadovi liki ne bazirajo zadovoljitve lastne želje na dobrobitu drugih, kot artikulira lik gospe Delbène v romanu *Juliette; Justine*: »Resnična modrost, draga Juliette, ni v tem, da pregreho zatreš, pregreha je namreč malodane edina sreča v našem življenju, in če bi jo hotel zatreti, bi postal sam sebi rabelj« (Sade 1986, 18). V romanu *Juliette; Justine*, Juliette ne pričakuje, da bo nekdo poskrbel za njeno srečo, ampak jo vzame, medtem ko Justine pričakuje, da bo nekdo poskrbel za njeno srečo in je zato nikoli ne dobi. Tekom zgodbe je Justine za svojo zaupljivost in krepost brutalno kaznovana, Juliette pa za svoje neupoštevanje moralnih pravil nagrajena.

Sade v *Juliette; Justine* predpostavi človeku imanentno zlo. Lacan (1988, 185) to zlo obrazloži kot užitek, kateremu se ne drznemo približati. Sade v *Juliette; Justine* piše o prekoračitvi meje moralnega, o njegovi interpretaciji prekoračitve meje. S tem, ko si prestop meje lahko zamisli, že orisuje njeno strukturo in jo naredi resnično. »Seveda je ne prekorači v fantazmi, (...) temveč v teoriji, v doktrini izrečenih besed, ki so (...) užitek destrukcije, zločinu lastna vrlina, zlo zaradi zla in končno (...) Vrhovno-bitje-zlobe« (Lacan 1988, 196). Fantazma vznikne iz lika svoje žrtve, v obliki Drugega. Žrtev (Justine) se tekom dela ne spremeni, ne glede na dogodke, ki so v delu *Juliette; Justine* opisani. Ne doživi karakterne in vizualne degradacije. »Zdi se, da nič od tega, kar se dogaja subjektu, ne more spremeniti podobe, za katero gre« (Lacan 1988, 201). Justine ostaja lepa, krepostna in naivna.

Lacan (1988) poudari, da se ob spraševanju o dobrem moramo zavedati, da zadevamo polji načela realnosti in načela ugodja. Realnost ni preprosto nasprotno soodvisna od načela ugodja, ampak je šele ustvarjena skozi užitek. Lepo je »element iz polja onstran načela dobrega« (Lacan 1988, 234) in »učinkuje tako, da začasno odloži, omili, pomiri željo. Manifestacija lepega željo zastraši, prepove« (Lacan 1988, 235). Razmerje do objekta se po Kantu konstruira skozi fenomen lepega, pri Sadu pa skozi zmožnost trpljenja, ki označuje mejo. Medtem ko Kant izpostavlja lepo in Sade izpostavlja trpljenje, pa Sacher-Masoch (2006) izpostavlja podrejanje. Slednje se razume kot poniževanje, kot pristop k trpljenju, na katerega se naveže Lacan (1988).

3.3 Venera v krznu

Leopold von Sacher-Masoch objavi roman *Venera v krznu* (2006). Roman govori o odnosu med junakinjo (Wanda von Dunajew) in junakom (Severin von Kusiemski in Alexis

Papadopolis). Govori o junakovem podrejanju junakinji zavoljo seksualne zadovoljitve junaka. Zgodba se odlično naslanja na ustaljeno strukturo ljubezenskih romanov, hkrati pa na pomembnih mestih odstopa.

V romanu *Venera v krznu* je odstopanje od ustaljene strukture romanov z ljubezensko in erotično vsebino jasno izraženo v naracijskem zornem kotu. Zorni kot, ki ga skozi zgodbo zavzamemo, je pozicija junaka in ne pozicija junakinje, kot je za romane z erotično in ljubezensko vsebino značilno. Zgodba ima pripovedno strukturo, ki ustreza temu, kar štejemo v žanr romanov z erotično in ljubezensko vsebino. Lik skozi katerega ustvarimo perspektivo je Severin.

Ena izmed odstopanj od ustaljene pripovedne strukture romanov z erotično in ljubezensko vsebino je ta, da junak (Severin) v delu *Venera v krznu* nima opisa. Karakterno podobo sicer ustvari sama pripovedna struktura, manjka opis vizualnih specifik, ki odlikujejo junaka. Junakinja (Wanda) je opisana natančno. Odlikujeta jo mehko in eleganca. Je majhne postave, ima bled obraz, deliaktno kožo, čiste, hladne zelene oči, rdeče ustnice, bujne rdeče lase in majhne bele zobe. Poudarjeno je, da ni klasično lepa, ampak posebej erotiko, ki je Severinu fatalna. Drugi junak, ki je ob enem rivalni moški, je Alexis Papadopolis. Kot junak je dovtet iz Wandine perspektive, kot rivalni moški pa iz Severinove. Posebnost, ki nakazuje odstopanje od klasične strukture romanov z erotično in ljubezensko vsebino, je dejstvo, da ko v slednjih rivalni moški ne predstavljajo omembe vredne konkurence, je v dotičnem romanu rivalni moški tisti, nad katerim je Wanda razvneta. Alexis je opisan kot postaven, vitek in mišičast, s koderastimi črnimi lasmi. Nima obraznih dlak, kar Severin označi za izvor njegove lepote. Karakterno je Alexis označen kot manipulativen, izkoriščevalski, ambiciozen, karizmatičen in očarljiv. Tak je fizični opis likov v romanu *Venera v krznu*.

Severin von Kusiemski se podredi Wandi von Dunajew, ta se podredi Alexisu Papadopolisu, slednji pa se znajde v podrejenem položaju v razmerju do prvega, kar kaže skozi ljubosumje. Severin je fasciniran nad kipom Venere, ki ga je kot otrok opazoval na domačem dvorišču. Ko spozna Wando, je prepričan, da je srečal utelesitev svoje fantazije o Veneri, zato jo, navkljub njenim začetnim dvomom, prepriča v dominiranje. Severin si želi biti Wandin suženj, tekem zgodbe pa Wando vzpodbuja, da naredi preskok med podrejanjem in poniževanjem. Tudi Wanda doživi transformacijo. V začetku zgodbe se ji ideja dominiranja upira, tekem zgodbe pozicijo vzljubi in izkoristi, na koncu pa se sama pozicionira v pozicijo podrejanja, ko se

zaplete v razmerje z Alexisom Papadopolisom, komur preda pozicijo dominiranja nad Severinom. Skozi Wandino podreitev Alexisu Severin izgubi željo po poziciji dominiranega. Transformacijo zaključí s stavkom, da je ženska moškemu lahko suženj ali despot, nikoli pa enakovredna družabnica. To lahko postane le, če so ji omogočene iste pravice na polju izobraževanja in dela. Severinova zgodba je zgodba podrejanja, suženjstva in odrešitve. Skozi izkušnjo podrejanja ženski Severin spozna svojo lastno vrednost. Leopold von Sacher-Masoch v romanu *Venera v krznu* (2006) ilustrira seksualne fantazije skozi moralizacijo. Nazorno pokaže Severinovo bolečino in užitek, ki mu ga bolečina nudi. Krzno (omenjeno v naslovu, op.) je le en aspekt njegovega zadovoljitvenega koncepta. Knjiga upodobi idealizacijo seksualnega mučeništva, zaključí pa z dokazom, zakaj morajo moški gospodovati ženskam in ne obratno. Žensko moraš zlomiti. Ženska moč leži v moški strasti, ženska jo zna izkoristiti – to je osnovna premisa zgodbe, ki jo spiše Sacher-Masoch (2006). V začetku romana *Venera v krznu* je Wanda zadržana do pogodbe, ki jo sklene s Severinom, ker si želi moškega, ki jo bo dominiral. Izhaja iz premise, da so zaljubljeni moški šibki, in ker je Severin zaljubljen, ga ne bo ljubila. Moški, ki bi ga ljubila, bo takšen, da bo pred njim klečala ona in ne obratno. Severinu da leto dni, da jo očara, hkrati pa ga posvari, da bo z uresničenjem njegove želje postala despotska in kruta. Severinovo strast podžiga tiranija in krutost ženske. Demone enači z ženskostjo. Želi si, da ga Wanda biča in ponižuje medtem ko ima druge ljubimce. Ljubosumje je ena izmed stvari, ki si jih želi. Junaka v začetku zgodbe podpišeta pogodbo, s katero vzpostavita sužnjelastniški odnos.

Roman *Venera v krznu* je v magistrski nalogi prisoten zaradi korelacije s trilogijo romanov *Petdeset odtenkov*. Podobno kot v romanu *Venera v krznu*, se v trilogiji romanov *Petdeset odtenkov* pojavlja koncept seksualnega podrejanja enega lika drugemu in premisa nujnosti drugega (ali Drugega) za samoaktualizacijo.

Študiji romanov z erotično in ljubezensko vsebino Jansen (1980) in Radway (1983; 2004) izpostavita tendenco: če me zapustiš, bom umrl, brez tebe jaz ne obstajam. Slednje je prisotno v trilogiji *Petdeset odtenkov*. Junak ali junakinja skozi objekt *a* zavzame pozicijo manka Drugega. Severinov Drugi je Wanda, Christian Grey je Drugi Anastasii Steele. Brez Wandine bližine se Severin predaja apatiji. Brez bližine Christiana Greyja se apatiji predaja Anastasia Steele. *Venera v krznu* se kaže kot prototip ljubezenskega romana. Od povprečja znotraj žanra se loči po zornem kotu, saj nam narativ konstruira junak in ne junakinja, kot je pogosteje. *Venera v krznu* postavi žensko za objekt poželenja. Razlika se pojavi tudi v strukturiranosti

odnosov. Medtem, ko je za povprečen roman z erotično in ljubezensko vsebino značilno, da so odnosi in želje kriptivni, so v Veneri v krznu jasni, opredeljeni s pogodbo.⁵ Odnos med junakom in junakinjo je pregleden in iskren, spolnost je izvzeta.

Podrobnejši opis značilnosti romanov z erotično in ljubezensko vsebino prihaja v nadaljevanju, še prej pa je potrebno izpostaviti specifične dvorske ljubezni, žanra, ki se je razcvetel med 11. in 13. stoletjem.

3.4 Dvorska ljubezen

Lacan (1988, 145) se osredotoči na dvorsko ljubezen, torej na specifično literarno zvrst, ki je doživela razcvet med 11. in 13. stoletjem. Trdi, da slednja ustvarja diskurzivni tekst, ki odslukuje odnose med ljudmi v omenjenem časovnem obdobju, odnosi pa se danes ne razlikujejo. Objekt je točka imaginarne fiksacije, ki prinaša zadovoljitev gona. Lacan (1988, 129) dvorsko ljubezen označi za vzorčen primer sublimacije. Dokumentirana je skozi umetnost, realne učinke pa čutimo v vsakdanjem življenju. Vpliv romanov z ljubezensko in erotično vsebino se konstruira na enak način. Njihovi učinki so tisti, ki so realni, predvsem ko se osredotočimo na konstrukcijo spolov in odnosnost. »Dolg domet učinkov fenomena, za katerega bi lahko mislili, da je omejen na nek skoraj estetski problem, je torej tak, da nas opozori na pomembnost sublimacije, ki jo je analiza postavila v ospredje« (Lacan 1988, 129). Dvorska ljubezen je »primer umetniške sublimacije, katere žive učinke lahko najdemo še danes« (Lacan 1988, 132). Postopek sublimacije je vedno etično, kulturno in socialno ovrednoten. Lacan (1988, 146–148) izpostavi, da se v dvorski ljubezni opeva nesrečo in kaže položaj ženske tistega časa. Nadaljuje, da dvorska ljubezen prikaže žensko kot blago, namenjeno menjavi z namenom vzpostavitve moči in pridobitve dobrin, kjer ženska obstoji zgolj kot družbena funkcija.

Lacan (1988) označi Stvar za izvor označevalne verige. Je prostor, iz katerega izhaja sublimacija. Je prostor iz katerega izhaja akt dvorjenja, in iz katerega izhaja ženska kot zunaj diskurzivni objekt, kot objekt želje, kot Drugi. Želja se nanaša na označevalca. V dvorski

⁵ Tudi v trilogiji *Petdeset odtenkov* je odnos med Anastasio Steele in Christianom Greyjem v začetku trilogije opredeljen s pogodbo, vendar ne doprinese k jasnosti odnosa in želja protagonistov. Pogodba je uporabljena v začetku trilogije, vendar se jo tekom trilogije umakne iz same naracije. Ob enem pa lika tekom trilogije določil, navedenih v pogodbi ne upoštevata, zato sami pogodbi in obstoju pogoje v trilogiji *Petdeset odtenkov*, v tej magistrski nalogi ne namenjam pozornosti.

poeziji je ženska ne-človeška. Dvorska ljubezen obravnava žensko kot nedosegljiv objekt, skozi idealiziranje, ki ženski objekt odmakne od realnosti. Ženska prevzema »nepersonalizirane poteze, tako da so že številni pisci opazili, kako se zdi, da se vsi pesniki naslavlajo na isto osebo« (Lacan 1988, 149). Ženski objekt izgubi realno substanco. Lacan (1988, 149) na tem mestu navede primer Beatrice Portinari, ki se je iz realne osebe spremenila v filozofijo. Bolj kot jo je Dante odmikal realnosti, bližje se je Beatrice pomikala h čutnosti. »O ljubezni govorimo z najbolj grobimi besedami natanko takrat, kadar je oseba, na katero se naslavljam, spremenjena v čisto simbolno funkcijo« (Lacan 1988, 149). Celotna vsebina v prejšnjem poglavju opisane *Veneri v krznu* je posvečena Beatrice, le da tam nosi ime Wanda von Dunajew, v prihajajočem poglavju o trilogiji *Petdeset odtenkov* pa Beatrice nosi ime Christian Grey. Dvorska ljubezen postavi žensko na kraj biti, torej je ne zadeva »kot ženske, temveč kot objekt želje« (Lacan 1988, 213), trilogija romanov *Petdeset odtenkov* postavi na položaj biti moški lik, ta poseblja objekt želje. V dvorski poeziji se zgodba razpleta z zornega kota pisca, moškega, v trilogiji *Petdeset odtenkov* je zorni kot zajet s stališča ženske.

Pomembnost vpeljave Lacanove analize dvorske ljubezni vidimo torej v zgoraj omenjenem – v pozicioniranju subjekta kot objekta želje. Sam objekt želje ostaja v dvorski ljubezni, v *Veneri v krznu* in v trilogiji *Petdeset odtenkov* nespremenjen. Spremenjena je podoba objekta želje. Lacan piše o objektu želje na primeru dvorske ljubezni, kjer je objekt želje ženskega spola. Sacher-Masoch piše o objektu želje, ki je prav tako ženskega spola. E. L. James (2011a, 2011b, 2011c) piše o objektu želje, ki je moškega spola. Zaradi heteroseksualnosti, ki gradi omenjena romana in specifično literarno zvrst, je prilagojen tudi naracijski zorni kot. V *Veneri v krznu* je zastopan moški zorni kot, zorni kot junaka, v trilogiji *Petdeset odtenkov* pa ženski zorni kot, zorni kot junakinje.

4 Trilogija *Petdeset odtenkov*

Trilogija *Petdeset odtenkov* je zgodba o tem, kako se Christian Grey in Anastasia Steele spoznata in zaljubita. On je premožen podjetnik, ona je študentka. Spoznata se, ko Anastasia Steele s Christianom Greyjem opravi intervju za fakultetni časopis. Njun prvi stik nakaže privlak, ki se tekom trilogije stopnjuje. Je zgodba o dvorjenju in preprekah, ki glavnima likoma stojijo na poti ter načinu premagovanja preprek. Zgodba ima srečen konec, na razvpitosti je pridobila zaradi nazornega opisovanja BDSM seksualnih praks.

Kratice BDSM se nanaša na povezovanje, discipliniranje, dominiranje, podrejanje, sadizem in mazohizem.⁶ BDSM je kratica, ki povzema in kategorizira seksualne prakse, razumljene kot ne-normativne (Wikipedia, 2015). Poizkusu zadostnega definiranja BDSM seksualnih praks se bom izognila, ker reprezentacija oziroma zmotna reprezentacija BDSM seksualnih praks v trilogiji *Petdeset odtenkov* ni tema tega magistrskega dela. V razčlembi kratice BDSM omenjen sadizem je predstavljen in omenjen v trilogiji *Petdeset odtenkov*. Na tej točki je potrebno omeniti, da je pri sadizmu, kot se konstruira pri Sadu v delu *Juliette; Justine*, namen povzročanje trpljenja zaradi lastnega užitka. Trpljenje prejemnika je vir užitka izvajalca, je tisto, kar daje užitek. V trilogiji *Petdeset odtenkov* Christian Grey jasno izpostavi, da je njegova namera povzročanje užitka skozi preizkušanje meja bolečine Anastasie Steele, kot prikaže citat: »Ne želim te poškodovati« (James 2011b, 237).⁷ Njegov užitek izvira iz zadajanja užitka, ne iz zadajanja bolečine. Užitek likov v romanu *Juliette; Justine* izhaja iz zadajanja bolečine, ki ustvari užitek liku, ki bolečino zadaja.

V *Veneri v krznu* in v trilogiji *Petdeset odtenkov* (ne pa v *Juliette; Justine*) se pojavlja nekaj, kar Jacques Lacan (1988, 152) imenuje etična funkcija erotizma. Za kulturni vzorec v katerem živimo je ključen vpliv dvorske poezije na evolucijo žanra romanov z erotično in ljubezensko vsebino, ter glede tega, kaj tovrstna literatura govori v diskurzivnem smislu. Tehnike zadrževanja so prisotne v trilogiji *Petdeset odtenkov*. Citat oriše zadrževanje in onemogočanje telesnega užitka s strani stranskih likov v trilogiji:

Komaj sedim pri miru. Christian me z roko ogrne preko ramen, njegov palec ritmično boža moj hrbet in mi po hrbtenici pošilja slastno ščemenje. (...) Zavzdihnem, moje oči v paniki švignejo po omizju, (...) Christian obdrži svojo roko na moji, (...) medtem ko njegov palec nežno drsa po mojem zatilju. Njegova usta se odpro, ko mehko zavzdihne, to je edina vidna reakcija mojemu neizkušenemu dotiku. Ampak pomeni tako veliko. Želi si me. Vse južno od popka se skrči. To postaja nevzdržno. (...) Obrne se k meni, njegove ustnice trznejo. "Pripravljena?" izreče brez glasu (...) "Da" mu brez glasu odgovorim. "Ana!" me pokliče Mia. "Čas je!" Kaj? Ne. Ne spet! (...) Hitro pogledam Christiana ki, se mi zdi, Mii namenja namrščen pogled, sama ne vem, če se naj jočem ali smejem, ampak smeh prevlada (James 2011b, 107).⁸

⁶ [bondage, discipline, dominance, submission, sadism and masochism].

⁷ [I don't want to hurt you].

⁸ [I can barely sit still. Christian drapes an arm around my shoulders, his thumb rhythmically stroking my back, sending delicious tingles down my spine. (...) I gasp, and my eyes dart in panic around the table, (...) Christian keeps his hand over mine, (...) while his thumb skates softly over the nape of my neck. His mouth opens as he

V citatu spoznamo glavni ženski lik (Anastasia Steele) in glavni moški lik (Christian Grey) v trilogiji *Petdeset odtenkov*. Citat glavna lika pokaže na dobrodelni prireditvi, ki jo organizirata junakova starša. Kontekstualno dopolnilo, ki ga potrebujemo, je, da sta bila junak in junakinja zadržana pri prepustitvi užitku že predhodno (kar je posredno omenjeno tudi v citatu), tukaj se zadrževanje ponovi. Citat prikazuje vzburjenje moškega lika in ženskega lika ter njuno željo po zadovoljitvi vzburjenja skozi spolni odnos. Protagonistoma je užitek ob spolnem odnosu ponovno odvzet zaradi vmešavanja stranskih likov v trilogiji. Protagonista sta zaradi vmešavanja stranskega lika razdražena. Moški lik se nad prekinitvijo namrdne, ženski lik pa koleba nekje med smehom in jokom, kar ilustrira intenziteto vzburjenja in željo po zadovoljitvi vzburjenja. Želja po spolni zadovoljitvi vzburjenja zaradi prekinjanja in preprečevanja slednjega eskalira, sestop je zato sorazmerno intenzivnejši. Dvorska ljubezen, trilogija *Petdeset odtenkov* in *Venera v krznu* so skoncentrirani na »tehnike zadrževanja, suspenzije, amor interruptus« (Lacan 1988, 152), na zadrževanje seksualnosti. Ugodje se v romanih z erotično in ljubezensko vsebino vzpostavlja skozi draženje, želenje, »se pravi strogo vzeto ugodje, ki nam ga daje izkustvo neugodja. Glede tega dejanja, te stopitve, nikoli ne moremo vedeti, ali gre za mistično združitev, za oddaljeno prepoznanje s strani Drugega ali za kaj drugega« (Lacan 1988, 152). Lacan poudari, da je ravno neugodje razlog za ugodje, kar citat ilustrira.

4.1 Vsebina romanov z ljubezensko in erotično vsebino

Trilogija *Petdeset odtenkov* avtorice E. L. James govori o ženskem liku (Anastasia Steele) in moškem liku (Christian Grey). Protagonista se spoznata in zaljubita, na poti do sreče jima tekom trilogije stojijo prepreke. Trilogija, ki spada med t. i. »ženske žanre«, je na popularnosti pridobila zaradi eksplicitnega opisovanja BDSM seksualnih praks med protagonistoma. Ksenija Vidmar (2001) označi t. i. »ženske žanre« za tiste, ki so razumljeni kot trivialni in iracionalni. »Pojem "ženski žanr" zarisuje široko in največkrat empirično dojeto polje vsebin, ki se navezujejo na žensko občinstvo tako po svoji tematiki kot strukturi forme« (Vidmar 2001, 16). Žensko občinstvo, bralka, začne obstajati v 18. stoletju, saj tehnološka revolucija prinese vzpostavitev srednjega družbenega razreda in spremembo socialne pozicije ženske –

gasps softly, and it's the only reaction I can see to my inexperienced touch. But it means so much. He wants me. Everything south of my navel contracts. This is becoming unbearable. (...) He turns to me and his lips twitch. "Ready?" he mouths (...) "Yes," I mouth back. "Ana!" Mia calls. "It's time!" What? No. Not again! (...) I glance at Christian who is, I think, scowling at Mia, and I don't know whether to laugh or cry, but it's laughter that wins].

novo odkrit prosti čas (Jansen 1980, 107). Ženske se tisti čas poslužujejo sentimentalnih romanov. V 19. stoletju se dostopnost ženskih žanrov okrepi še skozi ponudbo revij, v 20. stoletju še skozi televizijo. Kot prelomnico med »ženskimi žanri« in »moškimi žanri« Ksenija Vidmar (2001) izpostavi ekonomijo pogleda, ki v pripovednem filmu zavzema moško zorno točko, »pogled implicira moško ugodje. Moški je tisti, ki je vpleten v aktivno gledanje, je subjekt pogleda, medtem ko je ženski dodeljena pasivna vloga objekta pogleda. Ta oblika »biti-gledan-osti«, (...) dopusti gledalki edino možnost identifikacije, ki je identifikacija z moškim pogledom« (Vidmar 2001, 20). Ženski žanri, tudi romani z erotično in ljubezensko vsebino, so pisani za ženske. Omenjena oblika pogleda je uperjena v moški lik in zavzema žensko zorno točko.

Vsebina romanov z erotično in ljubezensko vsebino ter konstrukcija vsebine romanov z ljubezensko in erotično vsebino sledi univerzalni matrici. Romani se med seboj v osrednjih temah ne razlikujejo. Teoretsko izhodišče analize trilogije *Petdeset odtenkov* v tej magistrski nalogi izhaja iz del Margaret Ann Jansen (1980) in Janice Radway (1983; 2004). Njune ugotovitve so v tej magistrski nalogi uporabljene kot teoretski temelj, na katerem prikažem, da trilogija *Petdeset odtenkov* ustreza žanru erotičnih in ljubezenskih romanov ter da ne odstopa od ustaljene strukture slednjih. Skozi teoretsko podlago omenjenih študij izpostavim glavne specifikke likov in razloge za obstoj določenih likov v trilogiji *Petdeset odtenkov*.

Margaret Ann Jansen (1980, 126–131) je izvedla obsežno študijo romanov z erotično in ljubezensko vsebino. Njena glavna ugotovitev je, da so vsi romani z erotično in ljubezensko vsebino enaki. Liki se med seboj razlikujejo predvsem glede na fizičen aspekt. Različna so imena, zgodba je enaka. Osnovna vsebina zgodbe romana z erotično in ljubezensko vsebino je razdeljena na tri dele – kako se protagonista spoznata, kako se protagonista zaljubita in kako prebrodita prepreke, ki se jima pojavijo na poti do srečnega konca romana. Prepreke so nujne, ampak rešljive. Zgodba ponuja srečen konec, vse prepreke, s katerimi se protagonista spoprime, se razrešijo. Razumljene so celo kot zanemarljive, v primerjavi z neizogibno poroko in otrokom. Sekvenca ljubezni, dvorjenja in poroke ostaja enaka skozi vse romane z erotično in ljubezensko vsebino, ki jih je Jansen (1980) v svoji študiji preučevala. Do enakega sklepa, glede vsebinske postavitve žanra pride tudi Radway (1983; 2004).

V romanih z erotično in ljubezensko vsebino je poudarjeno nekaj, ker Jansen (1980, 130) imenuje optimističen fatalizem – vedno prisoten aspekt usodnega in predestiniranega, ki

junaku odvzame nadzor nad lastnim življenjem. Življenje protagonista v romanu z erotično in ljubezensko vsebino nadzira usoda, ki poskrbi za dober razplet zgodbe in poskrbi za privlak med junakom in junakinjo. Opisana je kot nevidna sila, kot magnetna privlačnost, kot kaže citat: »Globoko v sebi vem, da bom večno njegova in on bo večno moj. Toliko sva že dosegla in ogromno je še pred nama, ampak bila sva ustvarjena en za drugega. Usojena sva si« (James 2011b, 372).⁹ Ljubezni, kot je razumljena v romanih z erotično in ljubezensko vsebino, tudi v trilogiji *Petdeset odtenkov*, je nemogoče nasprotovati. Jansen (1980) izpostavi usodnost kot kategorijo nemoči protagonistorov in tradicionalistično razumevanje ljubezni v romanih z erotično in ljubezensko vsebino. Tradicionalistično razumevanje ljubezni v romanih z erotično in ljubezensko vsebino se kaže v znanju likov o neponovljivosti in ekskluzivnosti ljubezni.¹⁰ Citat ilustrira privlak med protagonistoma. Svojih čustev protagonista ne razumeta, razumeta le strast in neopisljiv privlak med njima:

Srepem vanj in on srepe nazaj vame, dva jezna trmasta bedaka, ki srepita en v drugega. In začutim, poteg – električno napetost med nama – oprijemljivo, ki naju vleče skupaj. Nenadoma me zagrabi in potisne ob vrata, njegova usta na mojih, ko me laknomno zahteva, (...) "Zakaj, zakaj se mi upiraš?" zamomlja med vročimi poljubi. Moja kri poje v mojih venah. Bo imel name vedno tak učinek? In jaz nanj? "Zato ker lahko." Brez sape sem. (...) "Ti si neznosna, neznosna ženska." "Zaradi tebe sem nora", zašepetam. "V vseh pogledih" (James 2011b, 65–67).¹¹

Trilogija romanov *Petdeset odtenkov* prikazuje ljubezen kot naporno, težaško delo zaradi katerega posameznik ponori. Protagonista se intuitivno ujameta na fizični ravni, to je predpogoj za uspešno in srečno ljubezensko zvezo v romanih z erotično in ljubezensko vsebino. Ljubezen je v romanih z erotično in ljubezensko vsebino razumljena kot enkratna. Pojavi se enkrat v življenju, obstaja med osebama različnih spolov in spremeni posameznikov duševni ustroj. Vse, kar je obstajalo pred usodno ljubeznijo, prikazano v romanih z erotično in ljubezensko vsebino, razvodeni zaradi intenzitete čustev. Najočitnejši simptom ljubezni v romanih z erotično in ljubezensko vsebino so telesni odzivi enega izmed glavih likov na drug

⁹ [I know deep down I will always be his, and he will always be mine. We've come so far together, we have so far to go, but we are made for each other. We are meant to be].

¹⁰ »Ljubim ga. Večno ga bom ljubila. Nikoli ne bo nikogar drugega. Kadar koli« [I love him. I will always love him. There will never be anyone else. Ever] (James 2011b, 320).

¹¹ [I glower at him and he glowers back, two angry stubborn fools glaring at each other. And I feel it, the pull—the electricity between us—tangible, drawing us together. Suddenly he grabs me and pushes me up against the door, his mouth on mine, claiming me hungrily, (...) "Why, why do you defy me?" he mumbles between his heated kisses. My blood sings in my veins. Will he always have this effect on me? And I on him? "Because I can." I'm breathless. (...) "You're a maddening, maddening woman." "And you make me mad," I whisper. "In every way."]

glavni lik – srce razbija, kolena se šibijo, telesa trepetajo.¹² Ekstremna fizična stanja sproži že najmanjši dotik med junakoma, celo pogled ali interakcija s predmetom, ki pripada enemu izmed protagonistov, kot piše Jansen (1980, 129).

Jansen (1980, 132–135) nadaljuje, da so ljubezenske prepreke v romanih z erotično in ljubezensko vsebino standardizirane. Vzrok za njihov obstoj v romanih z erotično in ljubezensko vsebino je v pomankljivi komunikaciji med protagonistoma in v prepričanju enega izmed protagonistov o romantični nezainteresiranosti drugega lika. Še en aspekt onemogočanja uspešnega ljubezenskega odnosa v romanih z erotično in ljubezensko vsebino je pojav t. i. rivalnih junakov in rivalnih junakinj, ki jih izpostavi tako Jansen (1980, 167) kot Radway (1983, 106). Njihova funkcija v naraciji romana z erotično in ljubezensko vsebino je vzpostavitev kontrasta do junaka ali junakinje. Rivalna junakinja deluje kot kontrast junakinji, rivalni junak deluje kot kontrast junaku. Oba rivalne like razumeta kot potencialno ogrožujoče njunemu ljubezenskemu razmerju. Naracija tako razumevanje in ljubosumje, ki iz tega izhaja, vedno označi za brezpredmetno. Ideja o rivalnem liku kot potencialnem ljubezenskem partnerju nobenemu izmed protagonistov ne pride na misel. Tretja ovira pri vzpostavitvi ljubezenskega odnosa med junakom in junakinjo, kot jo izpostavi Jansen (1980, 135), je predvidevanje o skritih namenih enega izmed glavnih likov, vendar razplet zgodbe slednje vedno označi za nepomembno in poudari premiso o ljubezni, ki premosti vse prepreke. Glorifikacija ljubezni kot vsemogočne se v romanu z erotično in ljubezensko vsebino vedno zaključí s poroko in otrokom med junakom in junakinjo.

Vsebina romana z erotično in ljubezensko vsebino izhaja iz zornega kota enega od protagonistov, pogosteje ženskega lika, se pa romani z erotično in ljubezensko vsebino vrtijo okrog dveh glavnih likov, junaka (moškega lika) in junakinje (ženskega lika). Jansen (1980, 140–141) ugotovi, da se najprej praviloma predstavi junakinja, kmalu za tem junak, ki ga bralec prepozna takoj in preprosto, glede na opis njegove osebnosti, izgleda in socialno-ekonomskega položaja. V zgodbo romana z ljubezensko in erotično vsebino so vedno vpleteni tudi stranski liki, ki služijo kot ventil za obrazložitev obnašanja enega od protagonistov (rivalni junak Jack Hyde) ali kot ovira vzpostavitvi ljubezenske zveze med protagonistoma

¹² »Ko se dotaknem njegove roke, se zavedam slastnega toka ki teče skozme, me razsvetljuje, sili k zardevanju in pepričana sem, da je moje nestalno dihanje slišno« [As I touch his hand, I'm aware of that delicious current running right through me, lighting me up, making me blush, and I'm sure my erratic breathing must be audible] (James 2011a, 29) in »moja kolena majava, moj trebuh poln metuljev in moje srce v ustih razbija v dramatičnem, neenakomernem ritmu« [my knees shaky, my stomach full of butterflies, and my heart in my mouth thumping a dramatic uneven beat] (James 2011a, 31).

(rivalna junakinja Elena Lincoln). Te teoretske predpostavke ustrezajo naraciji trilogije *Petdeset odtenkov*. Ker se v slednji prva predstavi junakinja, tudi v tej magistrski nalogi začnemo s predstavitvijo Anastasie Steele.

4.2 Junakinja: Anastasia Steele

Teoretsko izhodišče analize junakinje Anastasie Steele v trilogiji *Petdeset odtenkov* izhaja iz študije Margareth Ann Jansen (1980, 141–153) in znanstvenega članka Janice Radway (1983; 2004). Generaliziran opis junakinje v romanih z erotično in ljubezensko vsebino v omenjenih študijah služi za analizo junakinje trilogije *Petdeset odtenkov*, Anastasie Steele.

Jansen (1980, 141) piše, da je glavni lik v romanih z erotično in ljubezensko vsebino ženski lik (junakinja) izdelan do potankosti. Podrobno je opisan njen izgled, njen socialno-ekonomski status, njeno počutje, njeno razmišljanje, njen miselni tok, njena preteklost, njene socialne vezi (kdo so njeni prijatelji in zakaj, kdo so njeni starši, njene pretekle ljubezenske izkušnje), njena pričakovanja in njena sanjarjenja. Junakinje so neizkušene, nedolžne in deviške, deviškost se razume v smislu transcendence. Njihov fizičen opis temelji na izpostavljanju vizualnih specifik. Junakinje so privlačne, a ne na klasičen način. Niso samo lepe, ampak posedujejo specifične obrazne poteze, zaradi katerih njihova privlačnost izstopa. Jansen (1980, 141) poudari, da nobena junakinja, v naboru romanov z erotično in ljubezensko vsebino, ki jih je preučevala, nikoli ni opisana kot nepriljubljena ali povprečnega videza. Poudari, da lik junakinje vedno poseduje neko vizualno specifiko, zaradi katere njena vizualnost izstopa od povprečja. Junakinja svojo podobo pogosto »kritizira«, skozi poudarjanje njenih izjemnih obraznih potez. Jansen (1980, 141) kot primer navede sklicevanje junakinj na »premajhen nos«, »prebujne ustnice« ipd. V tem tonu junakinja Anastasia Steele pogosto kritizira svoje »prevelike oči«. Junakinja Anastasia Steele je v trilogiji *Petdeset odtenkov* opisana kot bledolična rjavolaska s prevelikimi očmi in bujnimi lasmi: »moje presvetle oči, moj zardel obraz« (James 2011a, 104)¹³ in »bledo, rjavolaso dekle z modrimi očmi, prevelikimi za njen obraz (...). Moja edina opcija je, da obrzdam moje samovoljne lase v čop in upam da izgledam dostojno« (James 2011a, 7).¹⁴ Junakinja nadalje izrazi svoje negotovanje nad lasmi: »namrščim se nad svojo podobo v ogledalu. Prekleti lasje – ne

¹³ [my too-bright eyes, my flushed face]

¹⁴ [the pale, brown-haired girl with blue eyes too big for her (...). My only option is to restrain my wayward hair in a ponytail and hope that I look semi presentable].

obnašajo se« (James 2011a, 7).¹⁵ Anastasia Steele je bledolična rjavolaska, z velikimi modrimi očmi in dolgimi treplanicami: »dolge trepalnice prhutajo nad (...) velikimi modrimi očmi« (James 2011c, 531).¹⁶ Junakinja sebe dojema kot pretirano bledolično in vitko, doda, da je zanemarjena in nekoordinirana: »Sem preveč bleda, preveč suha, preveč zanemarjena, nekoordinirana, mojemu dolgemu seznamu pomanjkljivosti ni konca« (James 2011a, 39)¹⁷ in »Bleda sem. Jeez, vedno sem bleda« (James 2011c, 215).¹⁸ Naracija je ustvarjena s stališča junakinje, opis junakinje, ki izhaja iz narativnega zornega kota, je skromen. Percepcija junakinje kot glamurozne in privlačne se ustvari skozi opisovanje junakinje s strani drugih likov v knjigi. Junakinja sebe opiše kot koščeno, junak jo opiše kot vitko: »Preveč si vitka« (James 2011b, 48).¹⁹ Diskurz, ki se skozi takšno primerjavo ustvarja, je znanje o junakinjini skromnosti in manjku nečimrnosti. Junakinjina lepota, razen že omenjenih prevelikih modrih oči in bujnih rjavih las, je opisana s širokimi izrazi: »Čudovito izgledaš, Anastasia Steele« (James 2011b, 53),²⁰ »Anastasia, zelo lepa ženska si, cel paket. Ne povešaj glave, kot da se sramuješ. Ničesar se nimaš za sramovati, v radost mi je stati tukaj in strmeti vate« (James 2011a, 96)²¹ in »Ana! Za božjo voljo – koliko krat naj ti povem? Totalna bejba si« (James 2011a, 40),²² saj se skozi tovrstni opis lažje vzpostavi identifikacija bralke z junakinjo. Jansen (1980, 143) poudari, da so junakinje lahko opisane kot visoke ali kot nizke, da pa je poudarek vedno na nežnosti, krhkosti in fizični lomljivosti junakinje. Ko preučuje nabor romanov z erotično in ljubezensko vsebino ugotovi, da se pri liku junakinje za opisovanje njene vizualne podobe uporabljata predvsem pridevnika »majhen« in »mehko«, v smislu majhnega nosu, majhne brade in mehkih ustnic, mehkih las ipd. Citati iz trilogije *Petdeset odtenkov* kažejo primer tovrstnega opisovanja junakinje: »Ima majhen, ljubek obraz, ki zardeva v nedolžno blede roza barvo« (James 2011c, 531),²³ »Njena koža je hladna in mehka« (James 2011c, 531),²⁴ »Njen profil je delikaten – prifrknjen nos, mehke, polne ustnice« (James 2011c, 532)²⁵ in »njene delikatne obrvi« (James 2011c, 534).²⁶ Opis Anastasie Steele je temeljit, in ustvari

¹⁵ [I scowl with frustration at myself in the mirror. Damn my hair – it just won't behave!]

¹⁶ [long lashes fluttering over (...) big blue eyes].

¹⁷ [I'm too pale, too skinny, too scruffy, uncoordinated, my long list of faults goes on].

¹⁸ [*I'm pale. Jeez, I'm always pale.*]

¹⁹ [You're too slender].

²⁰ [You are a fine sight, Anastasia Steele].

²¹ [Anastasia, you're a very beautiful woman, the whole package. Don't hang your head like you're ashamed. You have nothing to be ashamed of, and it's a real joy to stand here and gaze at you].

²² [Ana! For heaven's sake – how many times must I tell you? You're a total babe!]

²³ [She has a small, sweet face that is blushing now, an innocent pale rose,]

²⁴ [Her skin is cool and soft].

²⁵ [Her profile is delicate—an upturned nose, soft, full lips].

²⁶ [her delicate brow].

sliko estetsko zadovoljive podobe, ki je takšna zaradi specifičnih delov telesa, ki so izjemni, kar je v skladu z ugotovitvami študije Margaret Ann Jansen (1980, 144).

Skozi trilogijo *Petdeset odtenkov* se podoba junakinje spreminja, kar je povezano z njeno karakterno spremembo. Vizualizacija lika se v prvi fazi konstruira skozi vizualizacijo adolescence. Junakinja nosi lase spete v čopke, stil spenjanja las, ki je asociiran z mladimi deklicami in porno igralkami v deviški pornografiji, da se ustvari diskurz mladosti, otroštva.²⁷ Junakinja obuva športno, praktično obutev in praktična oblačila.²⁸ Njen osebni stil se ne sklada z diskurzom elegantnega oblačenja: »Začenjam si želeti, da bi si izposodila enega izmed Kateinih formalnih blazerejev, namesto da nosim svojo mornarsko modro jakno. Potrudila sem se, in oblekla moje eno in edino krilo, moje primerne rjave škornje, ki segajo do kolen in moder pulover. To je zame eleganca« (James 2011a, 8).²⁹ V citatu junakinja opiše svoja praktična in preprosta oblačila. Poudari, da je takšna vizualizacija to, kar junakinja razume kot elegantno oblačenje. Junakinja izrazi trud pri doseganju diskurzivnega standarda elegantne ženske, vendar še vedno pooseblja dekle. Njena vizualna podoba se tekom trilogije *Petdeset odtenkov* spremeni. Junakinja svojo transformacijo iz dekleta v žensko kaže skozi oblačila. Če bralec njeno vizualno podobo v začetku knjižnega dela spozna kot neformalno in ležerno, se to spremeni že v drugem delu trilogije: »Stuširam in oblečem se hitro, v oblačila ki sem jih pripravila včeraj: prilegajoče sivo krilo; blede-sivo svileno srajco; in črne salonarje z visoko peto (...). Počesem lase in jih pazljivo spnem« (James 2011b, 179).³⁰ Junakinjina vizualna podoba začne ustrezat podobi poslovne ženske, ki je determinirana skozi elegantna oblačila in menjavo ležerne obutve za salonarje. Sprememba junakinjinega stila se zgodi zaradi spremembe njenega pravno formalnega statusa – iz študentke v zaposleno žensko, kar vzpostavi diskurz odraščanja. Junakinjina vizualna sprememba je opažena in odobravana s strani stranskih likov v knjigi: »Izgledaš ... vau – drugače. Svetovljansko, bolj sofisticirano. Kaj se je zgodilo? Si spremenila lase? Oblačila? Ne vem, Steele, ampak izgledaš vroče!“ Divje zardim ”Oh, Eathan. To so le moja službena oblačila“« (James 2011b, 218)³¹ in

²⁷ »Spnem lase v čopke« [tie my hair in pigtails] (James 2011a, 91).

²⁸ »Jaz, jaz sem dekle, ki obuva športne copate znamke Converse in nosi majice s kratkimi rokavi, ampak trenutno nosim moje najbolj laskave kavbojke« [Me, I'm more of a Converse and t-shirt kind of girl, but I'm wearing my most flattering jeans] (James 2011a, 43).

²⁹ [I am beginning to wish I'd borrowed one of Kate's formal blazers rather than wear my navy blue jacket. I have made an effort and worn my one and only skirt, my sensible brown knee-length boots and a blue sweater. For me, this is smart].

³⁰ [I shower and dress quickly, wearing the clothes I set out yesterday: a fitted, gray pencil skirt; pale-gray silk shirt; and high-heeled black pumps (...). I brush my hair and carefully put it up].

³¹ [“You look . . . wow—different. Worldly, more sophisticated. What's happened? You changed your hair? Clothes? I don't know, Steele, but you look hot!” I blush furiously. “Oh, Ethan. I'm just in my work clothes.”]

»Shujšala si. Precej. In izgledaš drugače. Odraslo« (James 2011b, 317).³² V prvem citatu se poudarja sprememba junakinje, ki je nedoločljiva. Njeno zardevanje in sprenevedanje sta znak njene nedolžnosti. V drugem citatu sta poudarjeni odraslost in sofisticiranost junakinje. Junakinja začne sprejemati lastno lepoto, vendar jo ta še vedno navdaja z nelagodjem. Spremembe na sebi opazi tudi junakinja sama, pripíše jih junakovemu vplivu. Zaradi junaka je telo Anastasie Steele spremenjeno in bolj prefinjeno: »Zastrmim se vase in skušam absorbirati kako izgledam. Moje telo je tako drugačno te dni. Subtilno se je spremenilo, odkar ga poznam ... Postala sem vitkejša in bolj telesno pripravljena, moji lasje so bleščeči in dobro ostriženi. Moji nohti so manikirani, moja stopala so pedikurana, moje obrvi oblikovane z nitjo. Prvič v svojem življenju sem negovana« (James 2011c, 45–46).³³ Kontekstualna umestitev citata je čas po poroki junaka in junakinje. Junakinjina transformacija iz študentke v poslovno žensko prestopi v ženo. Nov status se odraža v profesionalni negovanosti junakinje.

Anastasia Steele je imanentno lepa, deviška in nedolžna. Njena osebnost, kot jo razberemo iz trilogije *Petdeset odtenkov*, je neločljivo vezana na nedolžnost in naravnost, kar je orisano v naslednjem citatu: »Stuširam se, obrijem noge in pod pazduhe, umijem lase in potem jih sušim dobre pol ure, da mi padejo v mehkih kodrih čez prsa in po hrbtu. (...) Nanesem maskaro in svetleči premaz za ustnice. Redko se ličim – zastrahuje me. Nobena izmed literarnih junakinj se ni spoprijemala z ličenjem – morda bi bila slednjega bolj veščica če bi se« (James 2011a, 150).³⁴ Junakinja Anastasia Steele pred zmenkom z junakom izvede preobrazbo, kjer nedolžnost in naravnost ilustrirajo odstranjevanje dlak iz telesa, urejanje frizure in nanašanje ličil. V času in prostoru, imenovanem zahodna družba, sta odstranjevanje dlak iz ženskega telesa in nanos ličil razumljena kot žensko opravilo. Podvržejo se mu ženske, ne dekleta, kar je diskurzivna pozicija zgornjega citata. Junakinja stori prve korake proti odraslosti in poudari, da so določeni aspekti zastrašujoči. Junakinja imanentno lepoto in nedolžnost jasneje izpostavi v naslednjem citatu, ki je osredotočen na junakinjin lepotni ritual: »Jezz, ko bi le vedela kako naj uporabljam ličila. Nanesem maskaro, črtalo za oči in se uščipnem v lica, z namenom, da v lica pridobim nekaj barve. Uredim lase, da mi umetelno visijo čez hrbet, in

³² [You've lost weight. A lot of weight. And you look different. Grown up].

³³ [I gaze at myself, trying to absorb how I look. My body is so different these days. It's changed subtly since I've known him . . . I've become leaner and fitter, and my hair is glossy and well cut. My nails are manicured, my feet pedicured, my eyebrows threaded and beautifully shaped. For the first time in my life, I'm well groomed].

³⁴ [I shower, shave my legs and underarms, wash my hair, and then spend a good half-hour drying it so that it falls in soft waves to my breasts and down my back. I (...) apply mascara and some lip-gloss. I rarely wear make-up – it intimidates me. None of my literary heroines had to deal with make-up – maybe I'd know more about it if they had].

zajamem globok vzdih. To bo moralo biti dovolj« (James 2011b, 14).³⁵ Junakinja izpostavlja svojo neveščost uporabe ličil, uporablja osnovne, elementarne pripomočke, romantičnost in nedolžnost se kaže v stavku, ki govori o uporabi tehnike ščipanja lic, s katero zamenja nanos rdečila za lica. Lepotni ritual junakinje bralki govori o junakinjini brezmejni lepoti. Romani z erotično in ljubezensko vsebino spadajo med t. i. »ženske žanre«. Ti govorijo o nujnosti lepote, pogosto nudijo nasvete za doseganje lepote. Ženskam je pod vplivom »ženskih žanrov« namen ličil znan. Ne v smislu, da ženske nujno uporabljajo ličila ali da jim je uporaba ličil znana. Predpostavka je, da se ličila povezuje z doseganjem lepote. Diskurzivna pozicija ličenja v »ženskih žanrih« se pogosto obravnava v smislu kanala za doseg lepote. Narativno sporočilo trilogije *Petdeset odtenkov* je sledeče: junakinja uporabi minimalno količino ličil in zgleda popolno. To je mogoče, ker ima junakinja popolno kožo in ne potrebuje korektorja za kožne nepravilnosti, podlage za izenačevanje tena in pudra za matiranje kože. Junakinja ima popolne oči, saj ne potrebuje senčil za poudarjanje kontur, ima popolne ustnice, saj ne potrebuje rdečila za ustnice ipd. Romane z erotično in ljubezensko vsebino berejo ženske, ki jim je diskurzivna postavka jasna. Če ličenje vzpostavlja lepoto, junakinja pa se ne liči, junakinja poseduje lepoto, ki je nedosegljiva. In tak diskurz ustvari sliko lepe junakinje bistveno učinkoviteje kot opisovanje junakinjine vizualnosti.

Nedolžnost in skromnost junakinje se nadalje kaže v citatu, posvečenemu njenim snubcem:

"Lepa. Si.", reče z empatičnim tonom. (...) "Niti sanja se ti ne kako privlačna si, je res?" Zardim. Zakaj nadaljuje s tem? "Vsi ti fantje, ki ti sledijo – niso dovolj dober namig?" "Fantje? Kateri fantje?" "Želiš seznam?" Christian se namrdne. "Fotograf je nor nate, fant v trgovini z železnino, starejši brat tvoje sostanovalke. Tvoj šef," doda z grenkobo v glasu. "Oh, Christian, to preprosto ni res." "Verjami mi. Želijo si te. Želijo kar je moje" (James 2011b, 90).³⁶

Vsak heteroseksualen moški lik v trilogiji *Petdeset odtenkov*, s katerim je junakinja v stiku, je nad njo očaran. Nedolžnost Anastasie Steele se kaže v tem, da se svojega učinka na potencialne snubce ne zaveda, ker se ne zaveda svoje lepote in svoje specifične privlačnosti. Christian Grey je edini moški, ki je uspel vzbuditi junakinjino pozornost v ljubezenskem in

³⁵ [Jeez, I wish I knew how to use makeup. I apply some mascara and eyeliner and pinch my cheeks, hoping to bring some color their way. Tidying my hair so that it hangs artfully down my back, I take a deep breath. This will have to do].

³⁶ ["You. Are. Beautiful," he says again, his tone emphatic. (...) "You have no idea how attractive you are, do you?" I flush. Why's he going on about this? "All those boys pursuing you—that isn't enough of a clue?" "Boys? What boys?" "You want the list?" Christian frowns. "The photographer, he's crazy about you, that boy in the hardware store, your roommate's older brother. Your boss," he adds bitterly. "Oh, Christian, that's just not true." "Trust me. They want you. They want what's mine"].

seksualnem smislu, ostali moški liki v trilogiji *Petdeset odtenkov*, ki junakinjo obkrožajo, so nepomembni in neopazni.

Vizualna izjemnost junakinje pride do izraza, ko si sama za to prizadeva:

Vstopila sem v alternativno vesolje. Mlada ženska, ki strmi vame je vredna rdeče preproge. Njena dolga satenasta, srebrna obleka brez naramnic je preprosto osupljiva. (...) Je prilegajoča in laska mojim oblinam. Moji lasje padajo v mehkih kodrih okoli mojega obraza in se razlivajo čez moja ramena do mojih prsi. Eno stran zataknem za uho (...). Obdržala sem minimalen nanos ličil. Črtalo za oči, maskara, malo rožnatega rdečila za lica in blede-rožnata šminka (James 2011b, 94).³⁷

Ponovno je opisan minimalen nanos ličil, kar implicira junakinjino lepoto in poda diskurzivno premiso, da je močno ličenje rezervirano za ženske, ki morajo postati lepe, ne pa za ženske ki posedujejo nedolžno, deviško lepoto. Junakinja sebe opisuje in je opisana v subtilnih superlativih, njena izjemna vizualna specifika se izrazi v učinku njene lepote na like v knjigi, primarno na junaka: »Njihovi presenečeni, odobravaljoči pogledi opozorijo Christiana na mojo prisotnost. Medtem ko nesproščeno stojim in čakam se obrne k meni. (...) "Anastasia. Jemlješ mi sapo"« (James 2011b, 95).³⁸ Junakinjina lepota je vedno opažena in izražena, njeni reakciji sta zmedenost in nesproščenost. Odkrite pozornosti ni vajena, slednja jo navdaja z nelagodjem.

Po podatkih študije Margaret Ann Jansen (1980, 144–145) je junakinjin do potankosti opisan karakter v skladu z opisano več kot zadovoljivo vizualno podobo. Junakinjo v romanih z erotično in ljubezensko vsebino definirajo sočutje, nesebičnost, darežljivost, toplina, iskrenost, zdrav razum, skromnost, pogum, sentimentalnost, iznajdljivost, nedolžnost in naivnost brez lahkovernosti. V trilogiji *Petdeset odtenkov* te karakterne lastnosti poseblja Anastasia Steele, kot oriše citat: »Preprosto izjemna si. Najlepša, inteligentna, duhovita in pogumna ženska, kar jih poznam« (James 2011a, 197).³⁹ Junak junakinjo opiše kot iskreno, močno, toplo, duhovito in predvsem nedolžno. Junak izpostavi manko prikritih namer, kar je ključno. Anastasia Steele na prvo mesto vedno postavlja vse, ki jo obdajajo, in si njeno lojalnost zaslužijo.

³⁷ [I have entered an alternate universe. The young woman staring back at me looks worthy of a red carpet. Her strapless, floor-length, silver satin gown is simply stunning. (...) It's fitted and flatters what little curves I have. My hair falls in soft waves around my face, spilling over my shoulders to my breasts. I tuck one side behind my ear (...). I have kept my makeup to a minimum, a natural look. Eyeliner, mascara, a little pink blush, and pale pink lipstick].

³⁸ [Their surprised, appreciative expressions alert Christian to my presence. He turns as I stand and wait awkwardly. (...) "Anastasia. You look breathtaking"].

³⁹ [You are quite simply exquisite. The most beautiful, intelligent, witty and brave woman I have ever met].

Naracija jo opiše kot izjemno moralno in lojalno, z dodatkom, da ji njen manko lahkovernosti služi kot kompas, ki kaže, kateri liki v zgodbi so vredni njene lojalnosti. Njen instinkt je nezmotljiv, njena lojalnost je usmerjena v like, ki so junakinje vredni. Junakinja prepozna in izpostavi junakove karakterne poteze, ki jih pri sebi ne prepozna niti junak sam: »Christian, zakaj misliš, da imaš temno dušo? Sama nikoli ne bi rekla tega. Žalostno mogoče, ampak si dober moški. To lahko vidim ... si darežljiv in prijazen, nikoli mi nisi lagal« (James 2011b, 31).⁴⁰ Junakinja izpostavi junakove karakterne poteze, zaradi katerih si slednji zasluži njeno lojalnost. Anastasia poudari darežljivost kot eno izmed lastnosti, zaradi katerih je junak izjemen, ampak zaradi njene transcendentalne pozicioniranosti darežljivost ocenjuje samo iz moralnega vidika, sama materialnost je brezpredmetna. To je junakinjina pozicija čistosti in manifestacija moralnosti – junakinja si junakovih daril ne želi, ampak jih omahujoče sprejme, ko nosijo zadostno simbolno težo.

Junakinja Anastasia Steele tekom trilogije *Petdeset odtenkov* zavača junakova darila oziroma jih sprejema z omahovanjem. Pri darovanju je očarana nad samo nocijo darežljivosti in nad simbolno vrednostjo darila. Vendar je navkljub junakinjini skromnosti dejanska, monetarna vrednost darila vedno zabeležena in izpostavljena: »Preverim etiketo na eni izmed večernih oblek: 2,998 ameriških dolarjev. *Prekleta*. Sedem se. To nisem jaz« (James 2011b, 77).⁴¹ Citat prikazuje zgoraj opisano. Junak junakinji pokloni napolnjeno omaro dragih oblačil, posebej izbranih zanjo s strani osebne nakupovalke v veleblagovnici zvenečega imena. Junakinja je nad gesto presunjena, občuti nelagodje zaradi bogastva, ki jo obdaja in izpostavi svojo skromnost skozi to, da bralcu neskladje dragih oblek z njenim skromnim karakterjem in skromno vzgojo. Podobno politično izjavo junakinja nameni bralcu na poročnem potovanju, ki se ga udeležita z junakom. Junakinja se zavestno odloči, da bo stopila mimo trgovin zvenečih oblikovalskih imen (ki si jih z junakovim denarjem lahko privoščijo) in si spominek iz potovanja kupi v nabito polni turistični trgovini po njej sprejemljivi ceni. Ob nošenju spominka pomisli, da ji bo ta spominek pomagal obdržati identifikacijo s skromno, nedolžno osebo kakršna je, zaradi strahu po transformaciji njene identitete skozi vpliv junakovega denarja.⁴² Diskurzivna pozicija izjave govori o junakinjini duševni skromnosti in

⁴⁰ [Christian, why do you think you have a dark soul? I would never say that. Sad maybe, but you're a good man. I can see that . . . you're generous, you're kind, and you've never lied to me].

⁴¹ [I check the tag on one of the evening dresses: \$2,998. *Holy fuck*. I sink to the floor. This isn't me].

⁴² »Sovražim nakupovanje. (...) Odločno se sprehodim mimo Chanelove, Guccijeve, Diorjeve poslovalnice in navsezadnje najdem protisredstvo temu kaj me tare v majhni, založeni, turistični trgovini. Majhna srebrna zapestnica, mišljena za gleženj, z majhnimi srčki in zvončki. Prijetno zvončklja in stane pet eurov. Takoj ko plačam, jo nadanem. To sem jaz – to je vseč meni. Takoj se počutim sproščeno. Ne želim izgubiti stika z

nespremenljivosti, navkljub spremembi fizičnega izgleda. Njena deviškost, skromnost in dobrota pa se še dodatno poudarijo v naslednjem citatu: »Nikoli si nisem želela obscenega bogastva in sovpadajočih pritklin – samo ljubezen« (James 2011b, 189).⁴³ Junakinjo junakovo bogastvo in bonitete, ki jih bogastvo nosi, navdajajo z nelagodjem, ne samo kar se tiče cene predmetov, s katerimi je obkrožena, ampak tudi v smislu bivanjskega luksuza. Junakinja izpostavi, da se bo le s težavo navadila na hišno pomočnico, kot kaže citat: »Se bom sploh kdaj privadila na gospodinjsko pomoč, ki je vedno na voljo? Stresem z glavo ... nekega dne, mogoče« (James 2011c, 123).⁴⁴ Junakinja poudari imanentno skromnost s tem, ko izrazi nelagodje zaradi hišne pomočnice. Lik hišne pomočnice je junakinji blizu, karakterno se razumeta, junakinja se obregne ob njej lastno skromnost, v navezavi na pomoč pri gospodinjskih opravilih v stanovanju, ki si ga z junakom delita. Junakinja pomoči ne potrebuje in je ne želi, hišno pomočnico obdrži zaradi dobrote – junakinja lika hišne pomočnice ne odpusti, ker bi s tem lik hišne pomočnice ostal brez zaposlitve, tega pa junakinjina imanentna dobrota in sočutje preprosto ne dovolita.

Junakinja Anastasia Steele v trilogiji romanov z erotično in ljubezensko vsebino *Petdeset odtenkov* je zaupljiva. Za zaupljivost je na koncu trilogije *Petdeset odtenkov* nagrajena z lojalnostjo Christiana Greyja. Anastasia Steele je v vseh pogledih (razen v smislu vizualnih specifik) Justine (*Juliette; Justine* (1986)), le njuna življenjska pot je opisna kot diametralno nasprotna. Oba lika sta soočena z liki, ki zase trdijo, da so (v kantovskem smislu) moralno oporečni. Justine je zaradi zaupljivosti in nedolžnosti tekom zgodbe večkrat zlorabljena, Anastasia Steele se napadov moralno oporečnih likov v trilogiji *Petdeset odtenkov* ubrani, junakovo diskurzivno moralno oporečnost pa s svojo deviškostjo, nedolžnostjo in brezmejno ljubeznijo popravi in odpravi. Anastasia Steele je opisana kot naravno ženstvena, hkrati se trudi zastopati moškost, racionalnost. Je imanentno skrbna, čuteča in prijazna, kar se pokaže v Anastasiini reakciji na zgodbo rivalne junakinje Lejle Williams (ki sledi v nadaljevanju). Njena percepcija ljudi temelji na emocionalnem dožemanju ljudi, ne na razumu, in je pravilna.

dekletom, ki ima rado tak nakit. Nikoli. Globoko v sebi vem, da nisem prevzeta le nad Christianom, ampak tudi nad njegovim bogastvom. Se ga bom kdaj navadila« [I hate shopping. (...) I walk determinedly past Chanel, Gucci, Dior, and the other designer boutiques and eventually find the antidote to what ails me in a small, overstocked, touristy store. It's a little silver ankle bracelet with small hearts and little bells. It tinkles sweetly and it costs five euros. As soon as I've bought it, I put it on. This is me—this is what I like. Immediately I feel more comfortable. I don't want to lose touch with the girl who likes this, ever. Deep down I know that I'm not only overwhelmed by Christian himself but also by his wealth. Will I ever get used to it] (James 2011c, 69)?

⁴³ [I have never had dreams of obscene wealth and all the trappings—only love].

⁴⁴ [Will I ever get used to having domestic staff at my beck and call? I shake my head . . . one day, maybe].

Junakinjina sposobnost pravičnega ocenjevanja ljudi zataji le, ko slednje omogoči junakovo posredovanje.

Jansen (1980, 146) in Radway (1983, 64; 2004, 275) izpostavita, da je edina variacija, ki se pri liku junakinje od zgodbe do zgodbe lahko spreminja, njen temperament. Osebnostne lastnosti so nespremenljive, avtorici znotraj osebnostnih lastnosti ločita dva tipa temperamenta: junakinje ki so mirne in spokojne, ter junakinje, ki so strastne in ognjevitke. Anastasia Steele se umešča med prve, kot je razvidno iz citatov: »Fascinantno, nedležno, frustrirajoče bitje na mojem kavču« (James 2011c, 538)⁴⁵ in »Pogrešal sem tvoj bistroumni jezik« (James 2011b, 18).⁴⁶ »Kako nadležna je ta ženska« (James 2011c, 537)?⁴⁷ Opisi junakinje v citatih so podani iz zornega kota junaka. Junakinjo opiše kot fascinantno in nadležno, nadalje poudari, da uživa v njenih prepirih: »Ljubim se prerekati s tabo«⁴⁸ (James 2011b, 83). Nežne in spokojne junakinje so po podatkih študije Margaret Ann Jansen (1980, 146) manj pogoste, saj med prvimi in junakom prej pride do razrešljivega konflikta, ki v zgodbo doda dramatičnost. Konflikt med glavnima likoma je razumljen v smislu strasti, ki jo junak in junakinja čutita eden do drugega: »"Steele. Mislim da uživaš, ko me razvnešaš." "Razvnešam te?" zašepetam. "Na vse načine, Anastasia. Si sirena, boginja"« (James 2011b, 193).⁴⁹ Konflikt je tukaj razumljen v smislu razvnetih pregovarjanj med protagonistoma, jasnega izražanja lastnega mnenja s strani obeh, sledenja lastni volji. Janice Radway (2004) takovrstno vedenje pripisuje simbolni reprezentaciji »nedozorele ženske duševnosti. Čeprav so nenavadno kljubovalne s svojim zagotavljanjem, so se sposobne uspešno zoperstavljati moškim, pa jih hkrati označujeta otroška nedolžnost in neizkušenost« (Radway 2004, 277). Anastasiino ognjevitost in strast Christian Grey na koncu trilogije *Petdeset odtenkov* ukroti s poroko in otrokom.⁵⁰

Margaret Ann Jansen (1980, 146–147) in Janice Radway (2004, 277) izpostavita junakinjino mladost, gibljejo se med poznimi najstniškimi leti in začetkom dvajsetih let. Nadaljujeta, da junakinje niso vpletene v partnersko razmerje in so neizkušene. Vse ljubezenske naveze, ki

⁴⁵ [the intriguing, frustrating creature on my couch].

⁴⁶ [I have missed your smart mouth].

⁴⁷ [How frustrating is this female]?

⁴⁸ [I love arguing with you].

⁴⁹ ["Steele. I think you like to drive me wild." "Do I drive you wild?" I whisper. "In all things, Anastasia. You are a siren, a goddess"].

⁵⁰ »moje srce naraste ko ju opazujem. (...) moj sin tiho sedi (...) v naročju mojega moža. Moja najljubša moška na planetu« [my heart swells to look at them both (...) my son sitting quietly (...) in my husband's lap. My two favorite men in the whole world] (James 2011c, 512).

jim je bila junakinja do prihoda junaka izpostavljena, so bile postranske, brez emocionalne teže, verjetneje je, da so izkušnje z nasprotnim spolom neobstoječe. Trilogija *Petdeset odtenkov* je postavljena v leto 2011, Anastasia Steele tekom trilogije dopolni 22 let (rojena je 10. septembra 1989). Ljubezenske naveze junakinje Anastasie Steele so bile brez emocionalne teže, junakinja tekom trilogije *Petdeset odtenkov* zaupa, da se je do srečanja z junakom poljubljala z dvema fantoma v srednji šoli.⁵¹ Anastasia Steele v trilogiji *Petdeset odtenkov* do srečanja z junakom ni bila zainteresirana za romantično odnosnost z moškim spolom:

*Katherine me pogosto draži, da mi manjka potrebujem-moškega-gen, ampak resnica je – nisem še spoznala nikogar ki bi, ... nikogar ki bi me privlačil, četudi del mene hrepeni po drgetajočih kolenih, občutku utripajočega srca v ustih, metuljih v trebuhu, neprespanih nočeh. Včasih se sprašujem, če je kaj narobe z mano. Morda sem preživela preveč časa v družbi literarnih romantičnih junakov, zaradi česar so moji ideali in pričakovanja previsoki. Zaradi nikogar še nisem začutila teh čustev. Do predkratkim, zašepče nedobrodošel pritajen glas v moji podzavesti. NE! Misel preženem nemudoma (James 2011a, 20–21).*⁵²

Citat oriše junakinjin miselni tok v začetku prve knjige trilogije *Petdeset odtenkov*. Junakinja poudari željo po romantični ljubezni, njena nezainteresiranost za romantično druženje z moškimi obstaja do prvega stika z junakom, ki zapolni junakinjine visoke romantične ideale. Junak izpolni normo, ki jo postavijo knjižni junaki.

Radway (1983, 62–64; 2004, 277) izpostavi predpostavko velike sposobnosti telesnih užitkov, ki je neraziskana, dokler jih junakinji ne predstavi glavni moški lik. S tem se romani z erotično in ljubezensko vsebino, tudi trilogija *Petdeset odtenkov*, navežejo na junakinjino neizkušnost in deviškost. Glavni moški lik je junak v polnem pomenu besede, zato so telesni užitki izjemni. Predpostavljena je skrita telesnost globoko v junakinji, ki je dostopna samo junaku. Junakinjin prvi orgazem je opisan z naslednjimi citati: »Vau .. to je bilo izjemno« (James 2011a, 85)⁵³, »Moje telo zatrepeče, se ukrivi in zaznoji. Joj ... Nisem vedela da bo

⁵¹ »Ime mu je bilo Bradley, bil je moj laboratorijski partner pri fiziki“ “Koliko si bila stara?“ “Petnajst.“ (...) “Kaj pa Joe Schmo številka dve? Je on prestopil drugo bazo?“ (...) “Ne,“« [His name was Bradley, and he was my lab partner in physics.“ “How old were you?“ “Fifteen.“ (...) “What about Joe Schmo number two? Did he make it past second base?“ (...) “No,“] (James 2011c, 134-135).

⁵² [Katherine often teases me that I’m missing the need-a-boyfriend gene, but the truth is – I just haven’t met anyone who... well, whom I’m attracted to, even though part of me longs for those trembling knees, heart-in-my-mouth, butterflies-in-my-belly, sleepless nights. Sometimes I wonder if there’s something wrong with me. Perhaps I’ve spent too long in the company of my literary romantic heroes, and consequently my ideals and expectations are far too high. But in reality, nobody’s ever made me feel like that. Until very recently, the unwelcome, still small voice of my subconscious whispers. NO! I banish the thought immediately].

⁵³ [Wow... that was astounding].

občutek tak ... Nisem vedela, da je lahko občutek tako dober« (James 2011a, 84)⁵⁴ in »Imela nisem nobene predstave o sposobnosti mojega telesa, da je lahko navito tako tesno in sproščeno tako silovito in zadovoljujoče. Užitek je bil neopisljiv« (James 2011a, 85).⁵⁵ Citati opisujejo junakinjino izkustvo orgazma, ki je preseglo pričakovanja, naracija poudari za junakinjo nepredstavljen telesni užitek, omogočen s strani junaka. Izpostavlja se junakinjino nedolžnost v smislu nepoznavanja lastnega telesa. Junakinjin prvi orgazem iz nje izvleče junak. Junakinja je deviška, tako v telesnem kot v psihološkem smislu. Ne samo, da ji je pred srečanjem z junakom odvzeta spolnost, zavoljo nedolžnosti je junakinji odvzeta masturbacija.⁵⁶ Poudarek je na lastništvu junakinjinega telesa, ki pripada junaku. Junakinja telo sicer premika in upravlja, užitek junakinjinega telesa pripada in je izzvan izključno s strani junaka: »"Želim, da prideš tako." Moje prsne bradavice se odzovejo na njegove besede, je, kot bi klical h globoko skritemu, temnemu delu moje duševnosti, ki jo pozna samo on« (James 2011c, 172).⁵⁷ Citat prikazuje junakinjino telesno in psihološko deviškost v trilogiji *Petdeset odtenkov*, ki skriva potenco užitka, ločenega od subjektivega duševnega delovanja, skritega in odmaknjene do prihoda junaka, ki potenco užitka in junakinjo osvobodi izpod sramežljivosti in boječosti.

Po podatkih raziskave Margareth Jansen (1980, 148) izobrazba junakinje v romanih z erotično in ljubezensko vsebino ne igra pomembne vloge. Junakinje so večinoma neizobražene oziroma izobrazba v njihovem življenju ne igra pomembne vloge. Večina junakinj, po podatkih študije Margareth Jansen (1980, 148), opravlja tradicionalno ženska dela – so tajnice, medicinske sestre, modeli, učiteljice, ipd. Njihove zaposlitve pred srečanjem z junakom Jansen (1980, 148–149) označi za prehodne. Zaposlitev ni primarni namen junakinj v romanih z erotično in ljubezensko vsebino. Želijo se poročiti in prevzeti funkcijo gospodinje v skupnem gospodinjstvu. Še ena značilnost, ki jo Jansen (1980, 144–149) izpostavi, je neobremenjenost junakinje z lastnino. Niso premožne, izhajajo iz srednjega razreda. Življenje

⁵⁴ [My body quivers, bows, a sheen of sweat gathers over me. Oh my... I didn't know it would feel like this... didn't know it could feel as good as this].

⁵⁵ [I had no idea what my body was capable of, could be wound so tightly and released so violently, so gratifyingly. The pleasure was indescribable].

⁵⁶ »"Pokaži mi kako se zadovoljiš." Kaj? Namrščim se. "Ne bodi narejeno sramežljiva, Ana, pokaži mi," zašepeta. Odkimam z glavo. "Ne vem kaj misliš." Moj glas je raskav. Komaj ga prepoznam, tako prepredenega s poželenjem. "Kako se pripelješ do orgazma? Želim videti." Odkimam z glavo. "Se ne," zamomljam. On privzdigne obrv, osupel« ["Show me how you pleasure yourself." What? I frown. "Don't be coy, Ana, show me," he whispers. I shake my head. "I don't know what you mean." My voice is hoarse. I hardly recognize it, laced with desire. "How do you make yourself come? I want to see." I shake my head. "I don't," I mumble. He raises his eyebrows, astonished] (James 2011a, 82-83).

⁵⁷ ["I want you to come like this." My nipple gets a brief respite as his words caress my skin, and it's like he's calling to a deep, dark part of my psyche that only he knows].

živijo neodvisno, vzdržujejo se same, vendar niso finančno varne. Ljubljene bodo samo zaradi sebe, kar je razumljeno v kontekstu, da razen svoje brezmejne ljubezni nimajo ničesar, kar bi bilo vredno ponuditi. Raziskava, na katero se naslanjam, je bila objavljena leta 1980, zato je manjše odstopanje pričakovano. Junakinja v trilogiji *Petdeset odtenkov* se emancipira popolnoma populistično – je zaposlena in izobražena⁵⁸, junakinjina formalna izobrazba presega junakovo formalno izobrazbo. Diskurz, ki se skozi ta podatek vzpostavi, govori o omenjeni populistični emancipaciji – junakinja je izobražena, so pa junakovi življenjski dosežki boljši in večji, še več, dosegel jih je brez kakršne koli omembe vredne izobrazbe. Spolna hierarhija ostaja nespremenjena – formalna izobrazba je vrednotena nižje, ker je junakinja hierarhično postuirana nižje. Anastasia Steele diplomira iz angleške književnosti in se zaposli pri založniški hiši. Želi si ustvariti poslovno kariero in jo skozi trilogijo *Petdeset odtenkov* razvije. Populistična emancipacija se kaže ravno skozi junakinjino prizadevanje po poslovni karieri. Potrebno se je zavedati, da je trilogija *Petdeset odtenkov* roman z erotično in ljubezensko vsebino. Bralec pričakuje (če ne že zahteva), da bo fokus zgodbe razvoj ljubezenskega razmerja med protagonistoma. Hkrati pa je potrebno poudariti, da je naracija trilogije *Petdeset odtenkov* ustvarjena iz zornega kota Anastasie Steele. Kar vidi, čuti in pomisli Anastasia, vidi, čuti in pomisli tudi bralec. Bralec zgodbo doživlja skozi njeno dožemanje dogajanja, opisanega v zgodbi, skozi njen miselni tok. Njen miselni tok je usmerjen izključno v Christiana Greyja. Tekom trilogije avtorica bralcu pokaže Anastasiino razgledanost, inteligenco in izobraženost, kar se kaže skozi opis njenih akademskih dosežkov.⁵⁹ Pri visoko izobraženem in inteligentnem liku bralec pričakuje, da bo miselni tok zavil še kam, razen k lepoti Christiana Greyja. Anastasia Steele je zaposlena pri založniški hiši, zaposlitev označi za sanjsko. Populistična emancipacija, na katero se naslanjam, je ilustrirana na primeru Anastasiine zaposlitve. Poudari, da je delo v založništvu njena sanjska služba, vendar dela nikdar ne opravlja. Anastasia o svoji sanjski službi nikoli ne razmišlja, razen v smislu prehodne misli. Naracija zgodbe tekom celotne trilogije *Petdeset odtenkov* poudarja Anastasiino željo po zaposlitvi, njena zaposlitev večkrat služi kot katalizator neizogibnega prepira med protagonistoma. Anastasiino delo je fantomsko delo. Ne obstaja v nobenem drugem smislu kot samo skozi podatek, da je Anastasia zaposlena. Anastasia je popolnoma neobremenjena, nikoli ne pomisli na svojo sanjsko sužbo. Pričakovano je, da je vsebina osredotočena v razvoj odnosa med likoma, vendar, če je Anastasia zaposlena (in celo

⁵⁸ »Ja, moja deklica je diplomirala. Tako sem ponosen nate, Annie« [Yeah, my baby girl has gotten a degree. I'm proud of you, Annie] (James 2011a, 165).

⁵⁹ Študij na fakulteti zaključil z najvišjim možnim povprečjem ocen 4.0 GPA (James 2011c, 541).

izjemna pri delu, ki ga opravlja), bralec pričakuje vsaj posredno omembo njene miselne vpletenosti v njene službene obveznosti, če ne drugega, že zavoljo vzpostavitve substančnosti lika. Za orisavo stališča služi naslednji citat:

Preženem misel in se vrnem proti Jackovi ... um ... moji pisarni, da se pripravim na sestanek. Ura je pol štiri ko se vrnem. Sestanek je bil uspešen. Zagotovila sem si dovoljenje za napredovanje dveh rokopisov, ki sem jih zagovarjala. Občutek je omamen. Na mizi je ogromna pletena košara, natlačena z belimi in blede-rožnatimi vrtnicami. Vau – dišava sama je omamna. Nasmehnem se in poberem vizitko. Vem kdo jih je poslal (James 2011b, 285).⁶⁰

Citat prikazuje instanco junakinjinega odhoda na službeni sestanek in hipno vrnitev iz sestanka. Kontekstualna dopolnitev citata je v tem, da je Anastasia Steele trenutek pred odhodom na omenjeni sestanek napredovala in zasedla pozicijo urednice naročanja [*Commissioning Editor*]. Naracija sporoči, da se je Anastasia na sestanku odlično odrezala. Ona, njen miselni tok, njena podzavest (s katero se včasih zaplete v dialog) omenjen sestanek omeni prehodno, v dveh stavkih, nato svojo pozornost preusmeri v darilno košaro, Christianovo darilo ob njenem napredovanju. Lik Anastasie Steele obstaja samo v korelaciji s Christianom. Anastasia se udeleži sestanka, ki ni povezan s Christianom in preneha obstajati. Njen miselni tok se prekine in vrne v trenutku, ko se sestanek konča. Sestanek se je navezoval na njeno novo pozicijo v podjetju, ki zahteva ogromno odgovornosti in pozornosti, pa ji lik Anastasie Steele nameni tri stavke. Nujno je razumeti, da v romanu z erotično in ljubezensko vsebino bralec ne more pričakovati poglobljenih razprav o njeni zaposlitvi, ampak lik Anastasie Steele preneha obstajati, ko situacija ni vsaj posredno povezana s Christianom. Odsotnost vsebine, ki ni vsaj posredno vezana na Christiana je banalna, odsotnost zavesti lika Anastasie Steele, brez posredne prisotnosti Christiana Greyja je banalna. To je ilustracija Anastasiine zaposlitve, kot oblike populistične emancipacije. Njena zaposlitev v trilogiji *Petdeset odtenkov* obstaja za vzpostavitev diskurza osamosvojene, emancipirane ženske, ki je sposobna skrbeti sama zase in se je sposobna spreminjati, vendar stori prav nasprotno – vzpostavi doumevanje zaposlitve kot prehodne, nepomembne in preproste.

Kot omenjeno, se junakinja kmalu po zaključku študija zaposli pri založniški hiši. To založniško hišo tekom zgodbe kupi junak, zaradi želje po nadzorovanju junakinje. Junakinja v

⁶⁰ [I dismiss the thought and head back to Jack's . . . er . . . my office to prep for the meeting. It's three thirty when I return. The meeting went well. I have even secured approval to progress the two manuscripts I was championing. It's a heady feeling. On my desk is an enormous wicker basket crammed with stunning white and pale pink roses. Wow—the fragrance alone is heavenly. I smile as I pick up the card. I know who sent them].

službi napreduje, ko junak zaradi spolnega nadlegovanja odpusti njenega nadrejenega. Junakinjina vodilna pozicija v podjetju se še dodatno poudari, ko junak podjetje preimenuje v Grey Založništvo [*Grey Publishing*]. Junakinja svojo službo obdrži in znotraj delovne sfere napreduje zaradi junakovega vmešavanja. Njegovo vmešavanje je opravičeno z junakinjinim poudarjanjem, da je delo v založništvu njena sanjska služba in z junakinjinim uspešnim vodenjem podjetja. Junak tekom trilogije *Petdeset odtenkov* poudarja, da ju lahko preživlja, ampak da podpira junakinjino željo. Še več, junak je razlog, da se junakinjine karieristične sanje izpolnijo. Ne glede na to, da je bila junakinja nad idejo o lastni založniški hiši zadržana, jo junak v slednje prepriča. Njegova odločitev o poteku junakinjinega življenja je zopet pravilna, opravičena in za junakinjo blagodejna, kot kaže citat:

"Grey Založništvo ima avtorja na seznamu najbolje prodajanih knjig New York Times Best Sellers (...), del posla, posvečenega elektronskim knjigam je v sunkovitem porastu, in končno imam okoli sebe ekipo, kot jo želim." "Zraven tega v teh težkih časih delaš z dobičkom," doda Christian, njegov glas odseva ponos. "Ampak ... rad te vidim, boso in nosečo v moji kuhinji" (James 2011c, 514).⁶¹

Junak razume junakinjine sanje in prizadevanje po uspešni karieri, zato poskrbi, da se ji te sanje uresničijo. Tekom trilogije je poudarjeno, da je junakinja sposobna vodenja podjetja, vendar je junak razlog za junakinjino uspešnost – brez njega v podjetju ne bi napredovala in ne bi imela lastnega podjetja. Junak njene sanje podpira, še več, jih uresniči! Ker junak ustreza idealu moškega, je moderen moški poslovnež, ki razume junakinjino potrebo po »emancipaciji«, zato junakinji omogoči, da se igra službo, medtem ko on služi denar.

Tretjina junakinj v romanih z erotično in ljubezensko vsebino je po podatkih študije Margareth Jansen (1980, 150) sirot, tretjina jih ima oba starša, pri tretjini ni specificirano. V primeru junakinje Anastasie Steele v trilogiji *Petdeset odtenkov* junakinjo od staršev loči fizična oddaljenost, zato v njenem življenju niso prisotni. Junakinjo sta vzgojila biološka mati Carla Wilks in socialen oče Ray Steele, saj se je junakinjin biološki oče smrtno ponesrečil dan po njenem rojstvu.⁶² Študija (Jansen 1980, 150) navaja, da so junakinje večinoma edini otroci, kar za junakinjo v trilogiji *Petdeset odtenkov* drži, na kar Anastasia pripomni: »Sem edinka, ki

⁶¹ ["Grey Publishing has an author on the New York Times Best Sellers (...), the e-book side of our business has exploded, and I finally have the team I want around me." "And you're making money in these difficult times," Christian adds, his voice reflecting his pride. "But . . . I like you barefoot and pregnant and in my kitchen"].

⁶² »Moj pravi oče, ta mitološki moški, ki ga nikoli nisem poznala, pograbljen od naju tako kruto v nesreči na vojaškem treningu« [My real dad, this mythical man I never knew, snatched so cruelly from us in a combat training accident when he was a marine] (James 2011a, 277).

se je poročila v številčno in družabno družino, kar ljubim« (James 2011c, 476).⁶³ Po podatkih iz študij Margaret Ann Jansen (1980, 150–151) in Janice Radway (2004, 285) junakinje doživljajo manko iskrenih medčloveških odnosov in okrnjeno socialno podporo, saj so ostali ženski liki v romanu z erotično in ljubezensko vsebino razumljeni in predstavljeni v smislu tekmič za junakovo naklonjenost. Junakinja je pogosto obkrožena s platonskimi prijateljstvi in osamljena, kar se spremeni, ko spozna junaka. Junakinja ja izolirana socialnih stikov v smislu, da so socialni stiki obravnavani kot prehodni, nepomembni in služijo zgolj za ilustracijo določenega dogodka v romanu z ljubezensko in erotično vsebino, kot kaže citat: »Zavem se, da nisem govorila z žensko mojih let, odkar je Kate odšla na Barbados« (James 2011b, 42).⁶⁴ Socialni stiki Anastasie Steele so zreducirani na druženje s Christianom Greyjem. Skozi trilogijo je sicer poudarjen obstoj junakinjine najboljše prijateljice, sostanovalke Katherine Kavanaugh, vendar bralec vidi samo okrnjene in bežne stike med likoma. Kot opravičilo za platonsko prijateljico pa avtorica junakinjo priročno zaveže s sporazumom o zaupnosti in nerazkritju informacij [*non-disclosure agreement*], s katero avtorica trilogije *Petdeset odtenkov* junakinji Anastasii Steele prekine možnost pogovora z likom najboljše prijateljice. Avtorica junakinjo načrtno socialno izolira, junakinjin svet se začne in konča z junakom. Zgodba gre celo tako daleč, da so junakinjini redki socialni stiki organizirani in nadzorovani s strani junaka.

Jansen (1980, 151) in Radway (2004, 62–70) povzameta junakinjo v lik, s katerim se lahko bralka identificira. Opišeta jo kot prav vsako žensko, katere izgled temelji na posebnih in privlačnih vizualnih specifikah, njena privlačnost pa se konstruira skozi karakter. Junakinja je oseba, ki je vredna zaupanja, prijazna in ljubeča. Je nekdo, s katerim se bralec z lahkoto identificira. Anastasia Steele je bralki podobna v začetku trilogije. Tekom trilogije doživi transformacijo, na katero upa bralka. Je idealna podoba tradicionalne ženskosti in poseblja vse spolne stereotipe ženskosti. Ponujena transformacija kaže na preobrazbo »junakinje iz osamljene, nespolne, negotove najstnice, ki je negotova tudi glede lastne identitete, v zrelo, čutno in seveda tudi poročeno žensko, ki je popolnoma uresničila svoje zmožnosti in identiteto kot partnerica moškega in bo, kot nakaže roman, kmalu tudi mati otroka« (Radway 2004, 248). Lik Anastasie Steele je neracionalen, ampak ima dobre namene, zato ji je opravičeno, njeni dobri nameni in odkritosrčnost so nagrajeni.

⁶³ [I'm an only child who has married into a large and gregarious family, and I love it].

⁶⁴ [I realize I haven't spoken to any women my own age since Kate left for Barbados].

Nagrada za odkritosrčnost in dobre namene Anastasie Steele so poroka, finančna preskrbljenost in otroka. Justine, v romanu *Juliette; Justine* poseblja zgoraj opisano idealno junakinjo v romanih z erotično in ljubezensko vsebino, vendar se njena zgodba odvija diametralno različno kot zgodba Anastasie Steele. Magistrska naloga se sicer ne osredotoča na korelacije med dvema romanoma, vendar je nujno izpostaviti dve: opis in obravnava nekonvencionalnih seksualnih praks, katerim je junakinja predstavljena in junakinjina transcendentna nedolžnost in deviškost. Razplet romana *Juliette; Justine* služi kot osvetlitev absurdnih pričakovanj o razpletu romanov z erotično in ljubezensko vsebino na primeru trilogije romanov *Petdeset odtenkov*. Imanentna dobrota je razumljena kot življenjska sila, ki poskrbi za ugoden razplet. Junakinjina dobrota, nedolžnost, svetništvo in mučeništvo⁶⁵ so del njene nedotakljivosti in razlog za njeno dobroto. Junakinjina dobrota iz nje dobesedno seva in se razširi na vse, ki jo obkrožajo, specifično junaka. Junakinja je nedotakljiva v fizičnem in psihičnem smislu ter je v času in prostoru, imenovanem zahodna družba, najboljši približek devici Mariji.

Junakinja Anastasia Steele se sklada s sliko junakinje v romanih z erotično in ljubezensko vsebino. Je prijetna na pogled, tekom zgodbe doživi transformacijo in postane izjemna. Njena vizualna sprememba je povezana z bralčevim spoznavanjem junakinjinega karakterja in z junakinjinim odraščanjem tekom trilogije. S tem, ko Anastasia menja pravno-formalni status, menja tudi zunanjo podobo. Bralec vidi njeno odraščanje iz študentke v zaposleno žensko. Iz zaposlene ženske v ženo in iz žene v mati. Glede na Anastasiino intenzivno transformacijo je na mestu informacija, da je celotna trilogija *Petdeset odtenkov* razpeta med 9. maj 2011 in koncem septembra istega leta.

Transformacije pa ne doživi samo lik Anastasie Steele, ampak tudi glavni moški lik, Christian Grey. Tako kot pri poglavju o junakinji, se v poglavju o junaku navezujem na študije Margareth Ann Jansen (1980, 153–161) in Janice Radway (1983; 2004).

4.3 Junak: Christian Grey

Junak Christian Grey je glavni moški lik trilogije romanov z erotično in ljubezensko vsebino *Petdeset odtenkov*. Je junak trilogije. To poglavje je namenjeno orisavi lika in primerjavi lika

⁶⁵ »Zakaj ne morem prenesti več bolečine, za mojega moškega« [Why can't I take a little more pain for my man] (James 2011b, 204)?

z zgoraj omenjenimi študijami Margaret Ann Jansen (1980, 153–161) in Janice Radway (1983; 2004).

Po podatkih študije Jansen (1980, 153) junak v romanu z erotično in ljubezensko vsebino ni razdelan tako podrobno kot junakinja. Bralcu ni poznan njegov miselni tok, je pa toliko bolj natančno opisan fizični izgled junaka. Trilogija *Petdeset odtenkov* od pravila deloma odstopa, saj avtorica v tretji knjigi trilogije (James 2011c) objavi reinterpretirano naracijo dveh poglavij iz prvega dela trilogije *Petdeset odtenkov* (James 2011a) z zornega kota junaka. 18. junija 2015 pa je avtorica izdala roman, napisan izključno z zornega kota junaka trilogije *Petdeset odtenkov*, Christiana Greyja (James 2015). Fizični opis junaka je zrcalno nasprotje fizičnemu opisu junakinje. Tako, kot so pri junakinji vse poteze mehke in majhne, je pri junaku celotno telo veliko, trdo, močno. Jansen (1980, 153) in Radway (2004, 279) pišeta o izpostavljanju poudarjene hiper-možatosti junakov, opisanih skozi besedo »močno«. Junak je močan. Močna je njegova čeljust, njegove obrazne poteze itd. Junak v romanu z erotično in ljubezensko vsebino ni majhen ali šibak.

Junak Christian Grey ustreza vizualnim specifikam, ki so junakom v romanih z erotično in ljubezensko vsebino skupni imenovalci. Christian Grey je visok, ima široka ramena, ozke boke, izražene bicepse in trebušne mišice. Junak je mišičast in močan. Opisano ponazorijo citati: »Ima široka ramena, ozke boke, njegove trebušne mišice napetostno nihajo med hojo. Resnično je osupljiv« (James 2011a, 88),⁶⁶ »je visok, širokih ramen in vitek« (James 2011a, 31)⁶⁷ in »Začutim njegove bicepse, je presenetljivo močan ... mišičast« (James 2011a, 82).⁶⁸ Junak Christian Grey ustreza tudi teoretski predpostavki o močnih obraznih potezah (v primerjavi z junakinjinimi nežnimi obraznimi potezami). Junakov obraz tako krasi raven nos, močna, oglata čeljust in izklesane ustnice, ponazorjeno s citati iz trilogije *Petdeset odtenkov*: »njegov profil, vreden boga: raven nos, izklesane polne ustnice« (James 2011b, 29),⁶⁹ »oglati čeljust« (James 2011a, 66)⁷⁰ in »njegova prelepa izklesana usta in močna čeljust« (James 2011b, 97).⁷¹ Junak ima omembe vredne sive oči: »Njegove sive oči sijejo, skoraj srebrno« (James 2011a, 178)⁷² in bakrene lase: »Njegovi prepoznavni bronasti lasje« (James 2011b,

⁶⁶ [He has broad shoulders, narrow hips, and his abdominal muscles ripple as he walks. He really is stunning].

⁶⁷ [he's tall, broad-shouldered, and slim].

⁶⁸ [I feel his biceps, he's surprisingly strong... muscular].

⁶⁹ [his godlike profile: straight nose, sculptured full lips].

⁷⁰ [square jawed,].

⁷¹ [his beautiful chiseled mouth and strong jaw].

⁷² [His gray eyes shine, almost silver].

97).⁷³ Pisateljica trilogije *Petdeset odtenkov* gre pri ustvarjanju podobe lika junaka še korak dalje od teorije, Christian Grey je namreč neizmerno lep – znanje o tem bralcu poda junakinja, Anastasia Steele.

»On je resnično zelo, zelo privlačen. Kar je moteče« (James 2011a, 15),⁷⁴

»Moj spomin mu dela krivico. Ni samo privlačen – je sapojemajoče utelešenje moške lepote« (James 2011a, 21),⁷⁵

»Prekleta, je lep. Zardim« (James 2011a, 22),⁷⁶

»Joj ... resnično je precej ... uav« (James 2011a, 29),⁷⁷

»Čakajoč Christian Grey, ki se naslanja na zid, izgleda kot model v pozi za kvalitetno modno revijo, tiskano na blešččem papirju« (James 2011a, 31),⁷⁸

»Je veličastno privlačen« (James 2011a, 41),⁷⁹

»Michelangelov David se z njim ne more primerjati« (James 2011a, 52),⁸⁰

»Je prekleta lep« (James 2011a, 81),⁸¹

»Je odličen primerek moškosti, vznurja me že to da ga gledam« (James 2011a, 188),⁸²

»Je osupljivo čeden« (James 2011a, 218),⁸³

»Je posebjena spolna privlačnost« (James 2011a, 221),⁸⁴

»Razburjen ali ne, še vedno je več kot lep« (James 2011a, 332),⁸⁵

»Mar lahko izgleda bolj vroče« (James 2011b, 117)?⁸⁶

Navedeni citati so redundantni. Namen citiranja je v ilustraciji izjemno ozkega in hkrati nespecifičnega opisa junakove lepote. Podobno kot junakinja, se tudi junakova privlačnost konstruira skozi ohlapne opise lepote in skozi reakcijo junakinje ter stranskih likov na junakov izgled. Junakova lepota sovпада z lepotnimi standardi tega, kar imenujemo zahodna družba, v smislu mišičastega, močnega in visokega telesa. Razen izrazitega poudarjanja junakovih sivih oči in bakrenih las, je junakov izgled opisan zgolj skozi opise lepote zaradi

⁷³ [His trademark, unruly copper hair].

⁷⁴ [He really is very, very good-looking. It's distracting].

⁷⁵ [My memories of him did not do him justice. He's not merely good-looking – he's the epitome of male beauty, breathtaking].

⁷⁶ [Damn, he's handsome. I blush].

⁷⁷ [Oh my... he really is, quite... wow].

⁷⁸ [Christian Grey waiting, leaning up against the wall, looking like a male model in a pose for some glossy high-end magazine].

⁷⁹ [He's too gloriously good-looking].

⁸⁰ [Michelangelo's David has nothing on him].

⁸¹ [He's so freaking hot].

⁸² [He really is a fine specimen of a man, looking at him is very, very arousing].

⁸³ [He is jaw-droppingly handsome].

⁸⁴ [He's just sex on legs].

⁸⁵ [Agitated or not, he's still beyond beautiful].

⁸⁶ [Could he look any hotter?]

lepote same. Junakinja junaka primerja z Davidom, renesančnim simbolom fizične moči in mladostne lepote, in poudari, da ga junak presega. Christian Grey je lep na diametralno nasproten način kot junakinja. Junakinja je lepa zaradi nekaterih izjemnih obraznih in predvsem karakternih potez, ki jih povezujemo z deviškostjo. Junak je lep izključno zaradi izjemnih obraznih potez, ki v izjemnosti dosegajo idealno normo. Njegova karakterna izjemnost se junakinji in bralcu odpira postopoma tekom trilogije *Petdeset odtenkov*. To je namen redundantnega citiranja.

Teoretsko izhodišče Margaret Ann Jansen (1980, 155) in Janice Radway (1983, 64; 2004, 279–280) poudari junakov občudovanja vreden karakter, katerega bralec počasi spoznava skozi junakinjino spoznavanje junaka in junakovo transformacijo. Avtorici izpostavita junakovo neprijetnost in grobost na začetku romana z erotično in ljubezensko vsebino, ki se tekom romana oziroma trilogije razblini. Junakova grobost, kujavost in neprijetnost so le krinka lastni občutljivosti, previdnosti in nežnosti. Junakova »previdnost (...) izvira iz stare rane, ki mu jo je zadala druga ženska. Zato je njegovo nezaupanje do vseh žensk povsem upravičeno« (Radway 2004, 280). Junakova travma izhaja iz njegovega zgodnjega otroštva in zgodnje smrti njegove biološke mame ter fizične zlorabe, izvedene s strani materinega zvodnika, kot nam pojasni junakinja: »Popoln je. Njegovo lepoto kazijo le njegove brazgotine, ki segajo globlje od kože« (James 2011b, 156).⁸⁷ Junak je telesno poškodovan z brazgotinami na prsih in psihološko. Psihološka poškodba junaka je fobija pred dotiki, iz katere se, po besedah junakovega psihologa, manifestira junakova želja po izvajanju BDSM seksualnih praks. Telesna poškodba na junaku ostane do konca trilogije *Petdeset odtenkov*, psihološko poškodbo junakinja popravi. O junakovi biološki materi Elli izvemo, da je pri junakovih štirih letih storila samomor, njeno življenje pa sta usmerjali odvisnost od drog in prostitucija. Junakovi spomini na biološko mati so večinoma vezani s spominom materinega zvodnika (njegovo ime ni poznano), ki nosi odgovornost za junakove prsne brazgotine. Materin zvodnik je v navalih jeze na junaku ugašal cigaretne ogorke. Junak biološki materi zameri, da je dejanje dovolila oziroma v dogajanje nikoli ni posegla. V romanu se spominja: »Štejem okoli tri leta, in zvodnik zadete kurbe je razjarjen. Kadi in kadi, cigareto za cigareto, pepelnika ni v bližini“ (...) "Bolelo je", pravi, "Bolečina je vse, česar se spominjam. (...) In

⁸⁷ [He is perfect. His beauty desecrated only by his scars, I think sadly. And they run so much deeper than his skin].

dejstva, da ga ni ustavila“« (James 2011b, 245).⁸⁸ Junak svojo fobijo pred dotikom obrazloži z zgoraj opisano zlorabo in njegovo posledično enačenje dotika z nasiljem in bolečino: »Ni me ljubila. Jaz se nisem ljubil. Edini dotik, ki sem ga poznal je bil ... grob. Od tukaj je vzbrstelo« (James 2011b, 245).⁸⁹ Anastasia Steele fobijo ozdravi, Christian Grey zaživi polno življenje.

Ne glede na junakovo poškodbo, junak poseduje osebne poteze, ki so vredne občudovanja, če jih junakinja in bralec pravilno interpretirata. Študiji Jansen (1980, 154–155) in Radway (2004, 279) izpostavita, da je lik junaka v romanu z erotično in ljubezensko vsebino samozavesten (kar temelji na trdem temelju lastnih dosežkov) in aroganten (zaradi premnogih dosežkov, ki jih je v življenju dosegel). Junakovo znanje in sposobnost služita za opravičevanje arogance. Slednjo iz tega vidika bralec razume kot logično in razumljivo. Teoretsko predpostavko s citatom potrdi junakinja. »Je izjemno privlačen, samozavesten, ukazovalen in sproščen – ampak po drugi strani je aroganten, in ne glede na njegovo brezhibno vedenje, avtorski in hladen. (...) Že res, da je aroganten, vendar ima vso pravico biti tak – njegovi dosežki pri tako mladih letih so zavidljivi. Ne pranaša bedakov, zakaj bi jih« (James 2011a, 16)?⁹⁰ Junakinja izpostavi junakovo samozavest, ukazovalnost, arogantnost in oblastnost ter jih razloži in opraviči skozi junakovo preseganje normativnih meril uspešnega moškega. Ker je junak v poslu uspešnejši od najuspešnejših, je lahko premosorazmerno arogantnejši, bolj ukazovalen ipd. Junak Christian Grey poseduje že omenjena raznovrstna znanja. Je izkušen pilot jadralnega letala⁹¹ in helikopterja⁹², voditelj čolna,⁹³ izvrsten plesalec,⁹⁴ pianist⁹⁵ in pevec⁹⁶ z eklektičnim glasbenim okusom,⁹⁷ poznavalec borilnih

⁸⁸ [“I must be about three, and the crack whore’s pimp is mad as hell again. He smokes and smokes, one cigarette after another, and he can’t find an ashtray.” (...) “It hurt,” he says, “It’s the pain I remember. (...) That and the fact that she did nothing to stop him”].

⁸⁹ [“She didn’t love me. I didn’t love me. The only touch I knew was . . . harsh. It stemmed from there].

⁹⁰ [he’s very attractive, confident, commanding, at ease with himself – but on the flip side, he’s arrogant, and for all his impeccable manners, he’s autocratic and cold. (...) He may be arrogant, but then he has a right to be – he’s accomplished so much at such a young age. He doesn’t suffer fools gladly, but why should he?]

⁹¹ »Jadralno letalo in helikopter – letim oba« [Gliders and helicopters – I fly them both] (James 2011a, 67).

⁹² »Letela bova?“ “Da. Imam heikopter“ [“Fly?“ “Yes. I have a helicopter”] (James 2011a, 56), »Že štiri leta sem polno kvalificiran pilot, Anastasia, z mano si varna« [“I’ve been a fully qualified pilot for four years, Anastasia, you’re safe with me”] (James 2011a, 65).

⁹³ »ladje postajajo vedno večje. Christian me vodi na pomol in se ustavi pred ogromnim katamaranom. “Predlagam da greva danes popoldne jadрати. To je moja ladja“ [boats are getting progressively larger. Christian leads me on to the dock and stops in front of a huge catamaran. “I thought we’d go sailing this afternoon. This is my boat”] (James 2011b, 150).

⁹⁴ »Povleče me za roko, da se najdem v njegovem objemu. Začne se premikati in me voditi s sabo. Je presneto dober plesalec« [He gives my hand a sharp tug, and I’m in his arms again, and he starts to move, taking me with him. Boy, he can dance] (James 2011a, 48).

⁹⁵ »Igraš?“ Z brado pomignem proti pianinu. “Da.“ “Dobro?“ “Da“ [“Do you play?“ I point my chin at the piano. “Yes.“ “Well?“ “Yes.”] (James 2011a, 69).

⁹⁶ »Ima prelep glas – seveda« [He has a lovely voice—of course] (James 2011b, 296).

veščin⁹⁸ in psihologije⁹⁹ ter skozi junakinjino dožemanje odličen seksualni partner.¹⁰⁰ Junakinja izpostavi junakov obširen nabor znanj in ga opiše kot izjemno kompetentnega. Junakovo kompetentnost označi za eno izmed junakovih potez, ki mu dajo privlačnost, kot govori citat: »Je tako zelo kompetenten, kar je izjemno privlačno« (James 2011b, 17).¹⁰¹

Jansen (1980, 156) poudari, da je glavni moški lik romana z ljubezensko in erotično vsebino posebitev ideala družbe in kulture, v kateri je knjiga izdana. Poudari soobstoj ambicioznosti in neizprososti ter ljubeznivosti in sočutja pri junaku z erotično in ljubezensko vsebino. V trilogiji *Petdeset odtenkov* je Christian Grey na prvi pogled neobčutljiv in brezčuten, ampak sposoben močnih čustev, čim Anastasia Steele predre zaščitni oklep čustev. Radway (1983, 65; 1983, 71; 2004, 297) izpostavi junakovo ravnodušnost in interpretacijo le-te kot obliko neizražene ljubezni ali potlačene strasti. Junakinja se tekom romana z erotično in ljubezensko vsebino nauči te znake brati in posledično interpretirati njegovo obnašanje kot način izražanja ljubezni. Anastasia Steele se tekom trilogije *Petdeset odtenkov* nauči brati Christianovo obnašanje kot obliko izkazovanja ljubezni.

Junakinja večkrat interpretira junakove geste kot izraz junakove ljubezni. Prvi primer tovrstne interpretacije junakovega obnašanja se kaže v junakovih minornih gestah: »Opazim čaj, blagovne znamke Twinings in moje srce zapoje. *Vidiš, da mu je mar*, mi prišepne moja podzavest« (James 2011a, 309).¹⁰² Junakinja sklene, da je junaku mar zgolj na podlagi tega, da je junak domačo zbirko čajev dopolnil z njeno najljubšo znamko čaja. Dopolnitev čajne zbirke junakinja sicer ne interpretira kot deklaracije ljubezni, ampak kot omembe vredno spremembo junakovega obnašanja, kot prvo znamenje junakovih romantičnih čustev. Drugi primer izražanja junakove ljubezni skozi pridušene znake se navezuje na junakov opis junakinjine osebnosti. Junak v pogovoru junakinjo označi za izvrstno, iskreno, karakterno močno, duhovito in nedolžno. Izrazi spoštovanje, ki ga čuti do junakinje, zaradi njenega

⁹⁷ »Gospod Grey ima eklektičen okus za glasbo« [Mr. Grey has an eclectic taste in music] (James 2011b, 39).

⁹⁸ »"Kickboks?" "Da, imam osebne trenerja, bivšega olimpijca. On me uči. Njegovo ime je Claude. Zelo je dober. Všeč bi ti bil"« ["Kickbox?" "Yes, I have a personal trainer, an ex-Olympic contender who teaches me. His name is Claude. He's very good. You'd like him"] (James 2011b, 65).

⁹⁹ »Govorita predvsem o psihologiji. Ironično, Christian zveni bolj poznavalsko« [They're talking about psychology, mainly. Ironically, Christian sounds the more knowledgeable] (James 2011c, 282).

¹⁰⁰ »Mamljivo dober je. Moje telo resonira, pod njegovim dotikom začena lenobno mencati« [He is so tantalizingly good at this. My body resonates, and I start to squirm languidly beneath his touch] (James 2011a, 185), »Zapelje me z glasom« [I'm seduced by his voice alone] (James 2011b, 47) in »Je izjemen ljubimec, čeprav nimam primerjave« [He is an exceptional lover, I'm sure—though, of course, I have no comparison] (James 2011b, 161).

¹⁰¹ [He's just so competent. It's very alluring].

¹⁰² [I notice the Twinings label, and inside, my heart sings. See, he does care, my subconscious mouths at me].

manjka prikritih namenov, kar je ključno. Junakinja ob junakovem komplimentu pomisli, da je takovrstno hvalisanje lahko le in edino izpoved ljubezni, kot kaže citat junakovega komplimenta: »Izjemna si, iskrena, topla, močna, duhovita in tvoja nedolžnost mi vzbuja zanimanje; seznam nima konca. Občudujem te« (James 2011b, 31)¹⁰³ in junakinjin miselni tok, ki junakovo dejanje interpretira: »Če to ni deklaracija ljubezni, res ne vem kaj je« (James 2011b, 31).¹⁰⁴

Naslednji primer junakinjinega branja junakovega obnašanja se naslanja na darilo (tablični računalnik), ki ga junak pokloni junakinji. Kontekstualno ta odlomek spada v obdobje po začasnem razhodu junaka in junakinje. Junakinja Anastasia Steele se na koncu prve knjige trilogije *Petdeset odtenkov* (James 2011a) odloči prekiniti njuno razmerje, ki se v začetku druge knjige trilogije (James 2011b) obnovi. Darilo, ki ga junak pokloni junakinji je opravičilo, ki ga pospremi z besedami: »Vem, kaj želiš slišati. Glasba ti bo povedala zame. (...) Odkimam z glavo v znak neodobravanja zaradi stroška, vendar globoko v sebi priznam, da mi je darilo všeč. (...) Opočem se, in v tistem trenutku vem, da je v darilo vložil veliko truda« (James 2011b, 33).¹⁰⁵ Junak se zanaša na junakinjino pravilno interpretacijo glasbe po njegovem izboru, junakinja glasbo pravilno interpretira. Anastasia Steele razume Christianov komunikacijski primankljaj in pozitivno vrednoti njegov trud. Junak sporoča tisto, kar junakinja želi slišati in ne tega, kar bi sam želel povedati – implikacija je jasna – junak se želi spremeniti, ker si to zanj želi junakinja, kar se ilustrira skozi junakinjino pravilno interpretacijo pesmi »Try¹⁰⁶« avtorice Nellie Furtado. Junakinja Anastasia Steele ob tem pomisli: »Mar to pomeni, da se je Christian pripraviljen potruditi? Potruditi v tej zvezi? Vpijam besedilo, strmim v strop in poizkušam razumeti njegov preobrat. Pogrešal me je. Pogrešala sem ga. Nekaj mora čutiti do mene. Mora. Ta iPad, te pesmi, te aplikacije – mar mu je. Resnično mu je mar. Moje srce se napolni z upanjem« (James 2011b, 34).¹⁰⁷ Junakinjino srce se napolni s srečo, saj dobi potrdilo da je junaku navsezadnje zares mar. Da njegova dejanja in nedostopna zunanost ne kažejo junakovih resničnih čustev. Izbor glasbe je razumljen kot relevanten vir za interpretacijo in vrednotenje posameznikovih čustev. Do

¹⁰³ [You are exquisite, honest, warm, strong, witty, beguilingly innocent; the list is endless. I am in awe of you].

¹⁰⁴ [If that isn't a declaration of love, I don't know what is].

¹⁰⁵ [I know what you want to hear. The music on here says it for me. (...) I shake my head in disapproval because of the expense, but deep down I love it. (...) I'm reeling, and I know in that instant that he's put a great deal of thought into this gift].

¹⁰⁶ Prevod: truditi se.

¹⁰⁷ [Does this mean Christian's going to try? Try this new relationship? I drink in the lyrics, staring at the ceiling, trying to understand his turnaround. He missed me. I missed him. He must have some feelings for me. He must. This iPad, these songs, these apps—he cares. He really cares. My heart swells with hope].

podobnega sklepa junakinja pride ob interpretaciji pesmi »*The Scientist*¹⁰⁸« glasbene skupine Coldplay, ki jo Anastasia razume kot opravičilo. »Če to ni opravičilo, kaj je« (James 2011b, 34)?¹⁰⁹

Jansen (1980, 156) in Radway (1983, 65) pišeta, da so junaki v romanih z erotično in ljubezensko vsebino generalno avtoritarni, strastni, ponosni, pošteni in očarljivi. So junaki, tako dejansko, kot figurativno. Radway (1983, 64; 2004, 281) izpostavi promiskuiteto junaka, vse dokler ne spozna junakinje, potem je izrazito monogamen. Junaki so v spolnosti izkušeni in junak trilogije *Petdeset odtenkov* od pravila ne odstopa, kot kaže citat:

"Toliko dosežkov gospod Grey." "Največji med temi si ti, gospodična Steele." "Sem torej številka sedemnajst." (...) "Ne morem ti dati zaporedne številke. Nisem delal črtic v posteljno nadglavje." "O kakšnem številu govoriva – desetice, stotice ... tisočice?" "Moje oči se večajo, kot se večajo številke." "Desetice. Gibljeva se v desetih, za božjo voljo." (...) "To te bo šokiralo, Anastasia. Pripravljena?" "Pokimam, s široko razprtimi očmi in bedastim nesmeškom na obrazu." "Vsi Podrejeni v pripravi, ko sem se pripravljaj. Povsod po Seattlu obstajajo lokacije, kjer lahko nadobuden Podrejen vadi. Se izuči v aktivnostih, ki jih opravljam," reče. "Kaj?" "Oh." "Zamežikam vanj." "Ja, plačeval sem za seks, Anastasia" (James 2011a, 304–305).¹¹⁰

Junakova prva izkušnja spolnosti je z rivalno junakinjo Eleno Lincoln, nadaljeval je z ženskami,¹¹¹ ki niso vredne omembe, razen v navezavi na število in petnajstimi ženskami, ki so zasedale submisivno pozicijo pri izvajanju BDSM seksualnih praks. Junakinja Anastasia Steele je prvi ženski lik, s katerim junak splete heteronormativen partnerski odnos – junakinja je junakova prva punca.

Junaki v romanih z erotično in ljubezensko vsebino so tako zelo privlačni in superiorno možati, da bi bilo naravnost čudno, če bi se v romanu ponašali z deviškostjo, ki zaznamuje junakinje, kot piše Radway (1983, 64; 2004, 281). Diskurzivna pozicija je, da je moškemu

¹⁰⁸ Prevod: znanstvenik/znanstvenica.

¹⁰⁹ [If this isn't an apology, what is it?]

¹¹⁰ ["So many accomplishments, Mr. Grey." "And the greatest one is you, Miss Steele." "So I am number seventeen." (...) "I can't give you a number. I didn't put notches in the bedpost or anything." "What are we talking – tens, hundreds... thousands?" My eyes grow wilder as the numbers get larger. "Tens. We're in the tens, for pity's sake." (...) "This will shock you, Anastasia. Ready?" I nod, wide-eyed, still with the stupid grin on my face. "All submissives in training, when I was training. There are places in and around Seattle that one can go and practice. Learn to do what I do," he says. What? "Oh." I blink at him. "Yep, I've paid for sex, Anastasia".

¹¹¹ »Ne. Nikoli nisem seksual z moškim. To ni moja scena« [No. I've never had sex with a man. Not my scene] (James 2011a, 180).

dovoljeno eksperimentiranje v spolnost zaradi moškemu imanentnih potreb. Junakinje svoje na spolnost vezane potrebe razvijejo v kontaktu z junakom. Diskurzivna pozicija, ki se vzpostavlja, predpostavi, da ženske spolne sle ne občutijo dokler ne stopijo v stik z junakovim približkom in da prave ženske moški nikoli ne bo prevaral, ker je utelešenje tega, kar išče. Ostale ženske v njegovem življenju so bile pogrešljive in potrošne preprosto zato, ker niso poosebljale tega, kar uteleša junakinja. »Idealni ljubezenski roman spolno zvestobo razume kot naravnega družabnika "prave ljubezni"« (Radway 2004, 282).

Glede na raziskavo Margaret Ann Jansen (1980, 156) se starost junakov giblje med šestindvajsetim in štiridesetim letom, večina jih je v zgodnjih tridesetih. Jansen (1980, 157–159) nadaljuje, da junaki v romanih z erotično in ljubezensko vsebino, večinoma pripadajo višjemu razredu, ni pa junakov iz delavskega razreda. Formalne povezave z drugimi ženskami ne obstajajo – nikoli niso bili poročeni in ločeni, če pa obstaja bivša žena, je umrla. Junaki niso vezani na nikogar, razen nase in so visoko izobraženi (imajo vsaj univerzitetno izobrazbo). Pogosto je junak potomec stare aristokratske družine, lasti pa ogromno materialnih dobrin (nepremičnine, avtomobili, jahte, gradovi itd.).

Christian Gray ustreza teoretski predpostavki. Rojen je 18. junija 1983. Romani trilogije *Petdeset odtenkov* so postavljeni v leto 2011, torej junak skozi trilogijo dopolni 28 let. Junak Christian Gray pripada višjemu družbenemu razredu, pri štirih letih ga posvojita Carrick Grey in Grace Trevelyan Grey, uspešna zdravnica in odvetnik. Junakovi družinski stiki so na prvi pogled tesni, vendar nam naracija razkrije, da je junak popolnoma samozadosten od svojih otroških let.¹¹² Christian Grey ni visoko izobražen, je pa izjemno inteligenčen, kar nam naracija sporoča skozi podatek, da je Christian študiral na prestižni univerzi Harvard, dokler se ni odločil prenehati z akademsko kariero.¹¹³ Junak za razliko od junakov, vpletenih v študijo Margaret Ann Jansen (1980), ni rojen v izobilje. Njegovo travmatično otroštvo ga psihično poškoduje, njegova samozadostnost pa mu omogoči uspeh. V romanih trilogije *Petdeset odtenkov* naracija poudari, da junak ni uspešen zaradi svojih uspešnih staršev, ampak je uspel izključno na račun lastnega prizadevanja. Takšna sprememba je popolnoma smiselna. Študija Margaret Ann Jansen, na katero se navezujem, izhaja iz leta 1980, ko je bila

¹¹² »"Ja ... Bosta? ... Super." Odloži telefon. "Sta na poti." Zveni presenečen, in zavem se, da ju verjetno še nikoli ni prosil za pomoč« ["Yeah . . . You will? . . . Great." He hangs up. "They're on their way." He sounds surprised, and I realize that he's probably never asked them for help] (James 2011c, 474) – Junak Christian Grey starše za pomoč prosi prvič pri osemindvajsetih letih. Njuna pripravljenost pomagati ga preseneti.

¹¹³ »študiral si ekonomijo na Harvardu, preden si se izpisal« [you majored in economics at Harvard before you dropped out] (James 2011c, 147).

družbeno-ekonomska struktura sveta drugačna kot danes. Vsak pisatelj ali pisateljica do popolnosti pozna kulturo, v kateri živi, in na podlagi tega ustvari za specifičen čas in prostor popoln moški lik – junaka. Junak, kot ga je ustvarila E. L. James, ni podedoval podjetja in se rodil v premožno aristokratsko družino, ampak je s svojim trdom in pametjo ustvaril svoje izjemno uspešno podjetje. »Nočem biti reven,« reče s pridušenim glasom. »Bil sem reven in se k temu ne bom vrnil. Sploh pa ... vse je igra,« zamrmra. »Gre se za zmago. Zmago v igri, ki je meni preprosta«¹¹⁴ (James 2011c, 363). Meritokratični ideal današnjega časa je v trilogiji *Petdeset odtenkov* jasno izražen, hkrati pa služi kot orisava junakovih mnogih sposobnosti. Junak je obogatel hitro in z lahkoto. Junak zavoljo svojega bogastva lasti ogromno materialnih dobrin: ima stanovanje v Seattlu, v New Yorku in v Aspnu. Je lastnik helikopterja, jadralnega letala, katamarana (glej opombe: 22, 23, 24) in podjetja Greyev Holding d.d. [*Grey Enterprises Holdings, Inc.*], v katerem zavzema vodilno pozicijo. Ogromno denarja vlaga v filantropske dejavnosti, kar zopet priča o njegovem, junakinje vrednem, izjemnem karakterju. Po navedbah zgoraj omenjenih študij se junaki, podobno kot junakinje, počutijo osamljene, le da so njihovi socialni stiki še bolj okrnjeni, kar roman pripíše kopici odgovornosti, ki jih ima junak – na njegovih ramenih vendar počiva teža celotnega sveta.¹¹⁵ Junakovo osamo prekine junakinja. Zasipa ga s pozornostjo, prijaznostjo in ljubeznijo ter mu pokaže radosti sveta.

Junak Christian Grey popolnoma ustreza teoretski matrici junaka romana z erotično in ljubezensko vsebino. Je čustveno zavrt, uspešen in premožen. Premoženje in uspeh ostaneta, njegovo čustveno zavrtost pa junakinja ozdravi. Tudi junak doživi transformacijo. Iz zagrenjenega poslovneža se spremeni v zaljubljenjega najstnika, ki svojih čustev ne razume in ne pozna. Iz zaljubljenjega najstnika doživi spremembo v moškega, vrednega ljubezni in naprej v moža, vrednega junakinje. Transformacija poteka hitro in izrazito. Junak Christian Grey je posebitev ideala družbe. Je uspešen in neizprosen, ampak pošten. Sam svoje vrednosti ne prepozna, jo pa prepoznajo heteroseksualne ženske, s katerimi pride v stik. Christian Grey je privlačen, s čemer se strinja tudi Kourtney Kardashian (Instagram 2015), ki ga označi za popolnega kavalirja. Še več, z njeno objavo se strinja 460 000 uporabnikov spletnega portala Instagram. Christian Grey je narativno predstavljen kot privlačen in očarljiv.

¹¹⁴ [“I don’t want to be poor,” he says, his voice low. “I’ve done that. I’m not going back there again. Besides . . . it’s a game,” he murmurs. “It’s about winning. A game I’ve always found very easy”].

¹¹⁵ »Imaš veliko prijateljev?« Namrde se. »Ne ravno. Če počneš kar počnem jaz . . . Ne kultiviraš prijateljstev« [“Do you have many friends?” He frowns. “Not really. Doing what I do . . . I don’t cultivate friendships”] (James 2011b, 162-163).

Naslednje poglavje se navezuje na rivalne junakinje, na ženska lika v trilogiji *Petdeset odtenkov*, ki služita orisavi junakinjine deviške specifike. Kot pri zgornjih poglavjih, teorija, ki se navezuje na strukturo romanov z erotično in ljubezensko vsebino, izhaja iz študije Margareth Ann Jansen (1980, 161–167).

4.4 Rivalni junakinji: Elena Lincoln in Leila Williams

Elena Lincoln in Leila Williams sta rivalni junakinji v trilogiji *Petdeset odtenkov*. Elena Lincoln predstavlja skušnjavo, izkušnost in samozadostnost, Leila Williams pa junakinjino deviškost in posebnost ter junakovo karizmo. Sta ženska lika, ki ljubita lik Christiana Greyja, on pa jima ljubezni ne vrača. Ta manko obe pripravi do tega, da sprejmeta vsaka svoje odločitve, ki v knjigi služijo za orisavo superiornosti lika Anastasie Steele.

Rivalna junakinja v romanih z ljubezensko in erotično vsebino predstavlja površno opisan stranski lik, ki ima pomemben vpliv na razvoj zgodbe. Margaret Ann Jansen (1980, 161) loči dva tipa rivalnih junakinj – namerne rivalne junakinje (ki želijo zapeljati junaka) in rivalne junakinje, ki jih kot take dojema samo junakinja. Po podatkih študij (Jansen 1980, 161–163; Radway 2004, 282) je rivalna junakinja (namerna rivalna junakinja in imaginarna rivalna junakinja) izkušena, sofisticirana starejša ženska. Primer trilogije *Petdeset odtenkov* teoretsko postavko potrdi na primeru Elene Lincoln – Anastasia Steele njeno starost oceni nekje v pozna trideseta, zgodnja štirideseta leta. Starost Leile Williams ni poznana. Jansen (1980, 163) poudari, da ni redkost, če je rivalna junakinja že bila poročena (kar drži za Eleno Lincoln in Leilo Williams). Nadaljuje, da rivalna junakinja ni neizkušena, zato ji manjka element deviškosti. Svojo seksualnost jasno izraža in jo uporablja kot metodo osvajanja junaka. Rivalna junakinja se v junakovem okolju počuti domače (tukaj je mišljeno tako socialno kot geografsko okolje), prihaja iz junaku poznane okolja, medtem ko junakinja izhaja iz različnega socialnega in geografskega okolja. Rivalna junakinja Elena Lincoln se giblje v enakih socialnih krogih kot junakova socialna mati. Junaka pozna od njegovega zgodnjega otroštva, rivalna junakinja Leila Williams junaka spozna v BDSM okolju, ki je obema poznano. Obe rivalni junakinji prihajata iz okolja, ki je junaku poznan. Junakinji Anastasii Steele je tuj tako življenjski nadstandard kot seksualne prakse (omenjene in neomenjene). Margareth Ann Jansen (1980, 164) piše, da je v romanih z erotično in ljubezensko vsebino, ki jih je analizirala, podanih malo podatkov o izobrazbi rivalne junakinje. Romani v njeni

raziskavi, ki so ta podatek o rivalni junakinji vsebovali, so jo označili za neizobraženo. Jansen (1980, 164) manko izobrazbe rivalne junakinje pripiše visokim poročnim ambicijam rivalne junakinje, zaradi katerih formalna izobrazba v njenem življenju ni pomembna. Rivalna junakinja je opisana kot privlačna, samotarska in samozadostna. Jansen (1980, 165) izpostavi tudi njen manko socialnih vez – če obstajajo, so posredne in/ali koristoljubne narave. Rivalne junakinje v romanih z erotično in ljubezensko vsebino so po navedbi Margaret Ann Jansen (1980, 165–166) predstavljene kot odklonilne tradicionalni ženstvenosti, kot negativni lik v zgodbi. To pozicijo zavzemata rivalni junakinji v trilogiji *Petdeset odtenkov*, Elena Lincoln in Leila Williams.

Po podatkih študije Margareth Ane Jansen (1980, 161) so namerne rivalne junakinje pogostejše. Opisane so kot zelo privlačne in na pogled osupljive. Vizualna konstrukcija slednjih temelji na junakinjinih lepotnih idealih. Rivalna junakinja je vizualizirana skozi to, kar si junakinja v romanu z erotično in ljubezensko vsebino želi biti. Na primer – če je junakinja rjavolaska, ima rivalna junakinja sapojemajoče blond lase in obratno. Jansen (1980) izpostavi klasično lepoto rivalne junakinje – vizualno se ji je nemogoče upreti. Kar junakinjo postuira nad rivalno junakinjo je junakinjino posedovanje deviške lepote. Te rivalna junakinja nima. V trilogiji *Petdeset odtenkov* pozicijo namerne rivalne junakinje zavzame lik Elene Lincoln. Junak Christian Grey in rivalna junakinja Elena Lincoln sta bila med junakovim petnajstim in enaindvajsetim letom starosti vpletena v spolno razmerje, ki je temeljilo na izvajanju BDSM seksualnih praksah. Opis vizualnih specifik izpostavi precizno urejene platinasto blond lase,¹¹⁶ opisana je kot zagorela in visoka, poudajena je lepota rivalne junakinje: »visoka, zagorela, lepa, v poznih tridesetih, štiridesetih – težko je določiti. (...) Izgleda osupljivo. Njeni lasje sijajo kot svetniški sij, ostrižen v strogo linijo« (James 2011b, 68–69).¹¹⁷ Junakinja Anastasia Steele poudari, da je rivalna junakinja Elena Lincoln izjemno privlačna: »Zakaj je tako prekleto privlačna? Oblečena je popolnoma v črno: ozke kavbojke, majica ki poudari njeno popolno postavo in svetniški sij svetlih, svetlikajočih las« (James 2011b, 197).¹¹⁸ Rivalna junakinja Elena Lincoln je izjemno privlačna, manjka ji Anastasiina karakterna dovršenost.

¹¹⁶ »platinasto blond« [platinum blonde] (James 2011b, 68).

¹¹⁷ [tall, tanned, lovely, and in her late thirties or forties—it's difficult to tell. (...) She looks stunning. Her hair shines like a halo, cut in sharp bob].

¹¹⁸ [Why is she so damned attractive? She's dressed entirely in black: tight jeans, a shirt that emphasizes her perfect figure, and a halo of bright, glossy hair].

Jansen (1980, 162) rivalno junakinjo označi za preračunljivo, cilj njene preračunljivosti je posedovanje junaka. Posedovanje junaka je pozicija, ki jo poseblja rivalna junakinja Elena Lincoln, kot kaže citat: »Vzpodbujala me je, naj te obiščem v Georgii (...) predvidevala je, da se boš preplašila in zbežala. Kar si storila« (James 2011c, 483).¹¹⁹ Rivalna junakinja Elena Lincoln, junakova bivša ljubimka, prepriča junaka, da obišče junakinjo, z namenom, da bi junakinjo preplašila intenziteta junakovih čustev. Rivalno junakinjo Anastasia Steele dojema skozi prizmo immanentne preračunljivosti in agresije. Ostali liki v trilogiji *Petdeset odtenkov* rivalno junakinjo Eleno Lincoln dojema kot očarljivo in sofisticirano, kot takšno jo dojema tudi junak Christian Grey. V trilogiji *Petdeset odtenkov* junaka k namerni rivalni junakinji Eleni Lincoln veže prijateljstvo (junakinja poudari, da je Elena Lincoln njegova edina prijateljica),¹²⁰ posel (saj je Christian Grey solastnik Eleninega podjetja) in hvaležnost, saj je ravno rivalna junakinja posodila Christianu osnovni kapital, potreben za zagon junakovega veleuspešnega podjetja, kot kaže citat: »Ko sem se izpisal iz Harvarda, mi je posodila sto tisoč ameriških dolarjev, da sem lahko odprl podjetje« (James 2011b, 75).¹²¹ Pravo sebstvo namerna rivalna junakinja Elena Lincoln pokaže ob končni frustraciji, ko ji ne uspe osvojiti junaka in razkrije svojo preračunljivost. Slednje prikazuje citat, ki je kontekstualno umeščen v razglasitev zaroke med junakom in junakinjo:

"Kaj pri bogu si razmišljala, ko si privolila v poroko s Christianom? Če si za minuto pomislila da ga lahko osrečiš, se globoko motiš. (...) Christian ima potrebe – potrebe ki jih ne moreš zadovoljiti," se naslaja. (...) "Ni prava zate Christian," zašepeta. (...) "Jaz sem bila najboljša stvar, ki se ti je kadarkoli zgodila" arogantno sikne vanj. "Poglej se. Eden izmed najbogatejših, nauspešnejših podjetnikov v ZDA – obvladan, zagnan – ničesar ne potrebuješ. Si gospodar vesolja." Christian stopi korak nazaj, kot bi ga nekdo udaril in zazija vanjo z ogorčeno nejevero. (...) "Naučila si me kako se fuka, Elena. Sam fuk je prazen, kot ti (...) Niti enkrat me nisi objela," Christian zašepeta. "Nikoli mi nisi rekla da me ljubiš." Elena zoži oči. "Ljubezen je za bedake, Christian" (James 2011b, 365–366).¹²²

¹¹⁹ [She encouraged me to go down to Georgia to see you (...) She thought you'd freak out and leave. Which you did"].

¹²⁰ »Ampak je Christianova prijateljica – edina prijateljica – in ne glede na ves moj prezir do te ženske, sem naravno vljudna« [But she's Christian's friend—his only friend—and for all my loathing of this woman, I am innately polite] (James 2011b, 198).

¹²¹ [When I dropped out of Harvard, she lent me a hundred grand to start my business].

¹²² ["What on earth do you think you're doing, consenting to marry Christian? If you think for one minute you can make him happy, you're very much mistaken. (...) He has needs—needs you cannot possibly begin to satisfy," she gloats. (...) "She's not right for you, Christian," she whispers. (...) "I was the best thing that ever happened to you," she hisses arrogantly at him. "Look at you now. One of the richest, most successful, entrepreneurs in the US—controlled, driven—you need nothing. You are master of your universe." He steps

Rivalna junakinja razkrije svojo pravo naravo, njeno negodovanje nad ljubezensko zvezo med junakom in junakinjo ter njen doprinos k razvoju junakove osebnosti in razvoja junakove poslovne sposobnosti. Junak se na dogajanje odzove negativno in sprejeme junakinjino portretiranje rivalne junakinje (ki je bilo, kot bralec ve iz naracije trilogije, od vsega začetka pravilno). Poudariti je potrebno ambicioznost rivalne junakinje, ki je s strani junaka označena za brezčutnost, ko junak potarna, da je vse, kar si je kadarkoli želel, ljubezen in biti ljubljjen.

Imaginarna rivalna junakinja je po podatkih raziskave Margaret Anne Jansen (1980, 162) na videz ponavadi podobna junakinji v smislu, da po videzu posebej ne izstopa, ampak je vseeno percepirana kot privlačna. Imaginarna rivalna junakinja je junakinji podobna, tako vizualno kot karakterno, zaradi česar je junakinja v interakciji z imaginarno rivalno junakinjo pogosto razpeta med ljubosumjem in simpatijo. Po eni strani je junakinji imaginarna rivalna junakinja všeč, po drugi pa je nanjo ljubosumna.

Imaginarna rivalna junakinja v trilogiji *Petdeset odtenkov*, Leila Williams, je bila približno dve leti in pol preden je junak spoznal junakinjo vpletena v spolno razmerje z junakom. Vizualno sta si imaginarna rivalna junakinja in junakinja podobni, kot izpostavi Anastasia Steele po njunem prvem srečanju:

Izgleda kot duh – tako bleda in nenavadno prazna (...) njene obrazne poteze ostajajo statične, navkljub njenemu govorjenju (...). Njen glas je srhljivo mehak. Ima temne lase, ki so v kontrastu z njeno bledo kožo. Kot jaz. Njene oči so rjave, barve burbona, ampak prazne. V njej ni življenja. Njen lep obraz je prepreden z žalostjo. (...) izgleda čudno, neurejeno in zanemarjeno. Njena oblačila so dve konfekcijski številki prevelika, kar vključuje njen trenčkot, dizajnerskega porekla. Zasmeje se s čudnim, neskladnim smehom ki krepi mojo tesnobo. "Kaj imaš, česar jaz nimam?" vpraša z žalostjo v glasu (James 2011b, 41–42).¹²³

Imaginarna rivalna junakinja je v narativnem smislu pomembna, ker služi predvsem pri opisu junakinjinega fizičnega izgleda in karakternega ustroja. Tako kot junakinja je imaginarna

back as if he's been struck and gapes at her in outraged disbelief. (...) "You taught me how to fuck, Elena. But it's empty, like you. (...) You never once held me," Christian whispers. "You never once said you loved me." She narrows her eyes. "Love is for fools, Christian"]

¹²³ [She looks like a ghost—so pale and strangely blank (...) her features stay static even though she's speaking (...) Her voice is eerily soft. Like me, she has dark hair that starkly contrasts with her fair skin. Her eyes are brown, like bourbon, but flat. There's no life in them at all. Her beautiful face is pale, and etched with sorrow. (...) she looks odd, disheveled and uncared for. Her clothes are two sizes too big, including her designer trench coat. She laughs, a strange, discordant sound that only feeds my anxiety. "What do you have that I don't?" she asks sadly].

rivalna junakinja želela z junakom vstopiti v ljubezensko razmerje, junak pa tega ni bil pripravljen storiti. Imaginarna rivalna junakinja služi za orisavo in opis junakinjinih specifik, zaradi katerih je izjemna. Junakinja vse razlike med njima hitro izpostavi – Leila je brezizrazna, Anastasia je energična. Leiline rjave oči so monotone, Anastasiine modre oči so polne življenja in sposobne videti posamezniku v dušo.¹²⁴ Leilin obraz je prepojen z žalostjo, njena pojava je nenavadna, neurejena in zanemarjena. Junakinja izpostavi Leilina zanemarjena, prevelika oblačila in jo opiše z vzdevkom »Duh Dekleta« (James 2011b, 42).¹²⁵ Vzdevk opiše imaginarno rivalno junakinjo do potankosti – kar loči imaginarno rivalno junakinjo od junakinje je njen življenjski žar!¹²⁶ Imaginarna rivalna junakinja v zgodbi služi, da ustvari bralčevo razumevanje junakinjine deviške specifik. Lik Leile Williams zgolj skozi opis njenih specifik junaku predstavlja popolno partnerico, vizualno in karakterno. Junak se z njo, ne glede na njuno ujemanje, ne zaplete v romantično, ljubezensko razmerje, ker ji manjka specifičnost, katero poseduje junakinja. Ta specifičnost je deviškost, ki se je ne zaveda niti junakinja sama, kot prikaže citat. »izgledala je kot jaz: enaki temni lasje in bleda koža. Ob tej misli se namrščim. Resnično ... kaj mene loči od nje« (James 2011b, 64)?¹²⁷ Junakinja se tekom trilogije *Petdeset odtenkov* sooča z nizko samopodobo,¹²⁸ ki se realizira v njenem premlevanju junakovih odločitev, primarno junakove odločitve o začetku ljubezenskega razmerja z junakinjo. Slednje se realizira skozi interakcijo med junakom in imaginarno rivalno junakinjo Leilo Williams.

Junak Christian Grey se odloči, da je z Anastasio Steele pripravljen stopiti v ljubezensko razmerje, česar rivalni junakinji Leili Williams ni bil pripravljen ponuditi. Junak Christian Grey v začetku trilogije *Petdeset odtenkov* Anastasii Steele predstavi pogodbo, s katero bosta junak in junakinja določila omejitve njune zveze. Junakinja nad podpisom pogodbe koleba, ker slednja predpostavi telesno, spolno razmerje. Ker junaka junakinja nepojasljivo privlači, ji ponudi nekaj »več«. Ta »več« predstavlja zmenke, druženje, pogovor oziroma obnašnja, ki se v zdravorazumskem žargonu enačijo s partnerskim odnosom. Ko junak ta predlog predstavi junakinji, junakinja predlog sprejme. Naracija prestavi odločitev o začetku odnosa med junakom in junakinjo na junakinjina ramena. Diskurzivna pozicija kontekstualne umestitve je

¹²⁴ »Zdi se mi da vidi skozme« [I think she can see right through me] (James 2011c, 531) – Citat je kontekstualno umeščen v reinterpretirana poglavja iz Christianovega zornega kota, ki se nahajajo na koncu tretje knjige trilogije.

¹²⁵ [Ghost Girl].

¹²⁶ »Izgleda kot jaz ... vendar ne« [She looked like me . . . but not really] (James 2011b, 61).

¹²⁷ [she looked like me: same dark hair and pale skin. I frown at the thought. Yes . . . what do I have that she doesn't?]

¹²⁸ »Skrbi me, veš ... da nisem dovolj« [“I worry that, you know . . . that I’m not enough”] (James 2011b, 131).

obratna – odločitev o začetku ljubezenske zveze med junakom in junakinjo je njegova, ker je v Anastasii začutil specifičnost, ki je druge ženske niso imele. Anastasia poseduje deviškost, zaradi katere Christiana privlači in zaradi katere mora biti zveza med njo in moškim nujno nekaj »več«. »Več« njuno zvezo opere kliničnosti in perverzности. Nujen je za diskurzivno opravičilo junakinjinjega podrejanja junakovim zahtevam. Zato je bil začetek zveze nujno junakova odločitev.

Leila Williams je podobna Anastasii Steele. Še več, Leila Williams išče užitek v BDSM seksualnih praksah. Opisno je idealna družabnica Christiana Greyja, z njim si želi začeti ljubezensko razmerje. Specifika lika je v tem, da junak rivalni junakinji tovrstnega razmerja ni pripravljen ponuditi, ker ne poseduje deviškosti, ki je značilna za lik Anastasie Steele.

Leila Williams doživi živčni zlom in junakinji grozi s strelnim orožjem v njenem stanovanju. Podrobnemu kontekstualnemu opisovanju se bom izognila, omenjam ga zato, ker se skozi Leilino grožnjo dodatno ilustrira Anastasiina empatičnost. Junakinja Anastasia Steele simpatizira z imaginarno rivalno junakinjo. Razume jo skozi predpostavko, da je junak popoln moški, ki si ga želi vsaka heteroseksualna ženska. Ta popoln moški je iz nabora žensk izbral Anastasio Steele, ki skozi svojo empatičnost razume trpljenje ženskih likov, ki so zaradi junakove izbire izvisile. Junakinja navkljub grožnji s strelnim orožjem proti imaginarni rivalni junakinji ne sproži nobenih pravnih ukrepov ravno zaradi njene empatičnosti.

Razlog za obstoj Leile Williams in Elene Lincoln je v ventilu za orisavo junakinjinjega karakterja. Anastasia je empatična in intuitivna. Empatična, ker sočustvuje z psihično bolečino Leile Williams in intuitivna, ker je očarljivost Elene Lincoln ne preslepi. Njena empatičnost in intuitivnost presegata ostale like v trilogiji *Petdeset odtenkov*. Kažeta se kot oblika Anastasiine transcendence.

Kot omenjeno, rivalni junakinji obstajata za orisavo karakterne superiornosti junakinje. Rivalni junak, katerega opis prihaja v nadaljevanju, obstaja z enakim razlogom – za orisavo karakterne superiornosti junaka. Tako kot pri zgoraj opisanih likih, teoretsko izhodišče opisa rivalnega junaka izhaja iz študije Margaret Ann Jansen (1980, 167–172).

4.5 Rivalni junak: Jack Hyde

Margaret Ann Jansen (1980, 167–168) rivalne junake označi za vizualno zadovoljive, a nepriljavne. To pripíše lepoti rivalnih junakov, ki izhajajo iz pravih, enakomernih in gladkih obraznih potez, kar je v nasprotju z robato privlačnostjo junaka v romanih z erotično in ljubezensko vsebino. V poglavju, nanašajočem se na junaka trilogije *Petdeset odtenkov*, Christiana Greyja, je pokazano, da se junak ne konstruira skozi robato lepoto. Na isti način je v naslednjem odstavku prikazano, da se rivalni junak Jack Hyde na sklada s predpostavko o lepih, a nepriljavnih rivalnih junakih.

Jansen (1980, 168) izpostavi, da so rivalni junaki vitki in se skladajo z vizualnimi predpostavkami, diskurzivno tipičnimi za feminilno pozicijo. Rivalnega junaka, po podatkih Margaret Ann Jansen zaznamujejo eleganca in nežnost (pri opisu značilnosti udov), skrbnost (pri opisovanju lepotičenja), zlovoljnost, čemernost in uglajenost (pri opisovanju karakterja). Jensen (1980, 168) jih deli v dve kategoriji: rivalne junake, ki so zabavni in neresni ter rivalne junake, ki so zanesljivi in dolgočasni. Slednji so manj pogosti. Prvi so zabavni, ampak niso precepirani kot potencialni zakonski partnerji, ker so egoistični, neodgovorni, manipulativni, nezvesti, brezvestni in šibki. V naboru romanov, ki jih je preučevala Jansen (1980, 168), je bila starost rivalnih junakov redko podana. To pripíše reprezentaciji rivalnih junakov, ki so diskurzivno predstavljeni kot otročji ali dolgočasni, starost pri teh dveh kategorijah ne igra vloge. Rivalni junak ponavadi pripada srednjemu družbenemu razredu. Za rivalne junake je po podatkih Jansen (1980, 168–170) značilno, da niso bili poročeni in da so samski. Njihova formalna izobrazba presega junakinjino in ne dosega junakove. Zaposleni so v različnih gospodarskih sektorjih, kar jih loči od junaka, je njihova odvisnost na polju zaposlitve. Junak je v poslu neodvisen, odgovarja sebi, to je razlog za njegov uspeh. Rivalnemu junaku manjka samoiniciativnost, ampak je finančno preskrbljen in samostojen. Rangira pod junakom, kar je razvidno iz opisa dobrin, ki jih eden in drugi posedujeta. Če je junak lastnik založniške hiše Gray Založništvo [*Grey Publishing*], je rivalni junak urednik naročanja pri tej založniški hiši.¹²⁹ Socio-ekonomsko rangirajo pod junakom, ampak nad junakinjo – rivalni junak Jack Hyde je junakinjin nadrejen v založniški hiši. Junak je lastnik založniške hiše, torej nadrejen rivalnemu junaku.

¹²⁹ V času ko Jack Hyde zastopa pozicijo urednika naročanja [*Commissioning Editor*] se založniška hiša, ki jo lasti Christian Grey in v kateri je zaposlena tudi Anastasia Steele imenuje Neodvisno Založništvo Seattle [*Seattle Independent Publishing*]. Ko Anastasia prevzame vodilno pozicijo v založniški hiši, jo Christian preimenuje v Grey Založništvo [*Grey Publishing*] in podari Anastasii za poročno darilo. Da ostaja tekst pregleden se tekom magistrske naloge na dotično založniško hišo vedno navezujem z imenom Grey Založništvo [*Grey Publishing*].

Rivalni junak je po podatkih študije najbolj osamljen med vsemi liki, ki nastopajo v romanu z erotično in ljubezensko vsebino. Jansen (1980, 170–171) piše, da so rivalni junaki priljubljeni, vendar nimajo bližnjih prijateljev, obkroženi so z znanci in ne razvijejo dolgotrajnih, globokih razmerij. Slednje jih ne rani, ker jim je preprosto vseeno. Opiše jih kot privlačne in urejene. Piše, da so rivalni junaki očarljivi, ampak plitki, šibki in predvsem nezreli. Rivalni junak je opisan kot samski, z redkimi socialnimi vezmi.

Funkcija rivalnega junaka v romanih z erotično in ljubezensko vsebino, kot jo izpostavi Jansen (1980, 171–172) in Radway (2004, 282–284), je orisava lika junaka. Skozi lik rivalnega junaka se potrjuje junakova izvirnost, saj lik rivalnega junaka zastopa vse, kar bi junak lahko bil, če ne bi bil junak (v polnem pomenu besede). Služi za potrjevanje junakove izvirnosti in je podobno kot rivalna junakinja v knjigi predstavljen kot negativen lik.

Jack Hyde, rivalni junak v trilogiji *Petdeset odtenkov*, je opisan izjemno površno. Kategorije, ki jih Jansen (1980) v svoji študiji izpostavi, večinoma niso pokrite. Jack Hyde je junakinjin šef v založniški hiši. Opisan je kot mlad, rdečelas moški z modrimi očmi.¹³⁰ Je visoko izobražen, izjemno pameten, ambiciozen in zagnan, kot kaže citat: »Ni slabo, za fantiča iz revnega dela Detroita. Ni slabo za fantiča, ki je pridobil študijsko štipendijo za Princeton. Ni slabo za fantiča, ki je s trdim delom doštudiral in se zaposlil v založništvu« (James 2011b, 373).¹³¹ Citat oriše karakter rivalnega junaka in postavi diskurzivno premiso razloga obstoja rivalnega junaka. Rivalni junak Jack Hyde v trilogiji *Petdeset odtenkov* služi kot protiutež junakovi t. i. perverzности. Junak Christian Grey išče seksualen užitek v BDSM seksualnih praksah, ki so tekom trilogije *Petdeset odtenkov* označene za perverzne seksualne prakse, tako skozi dialog med liki v trilogiji *Petdeset odtenkov* kot diskurzivno.¹³² Diskurzivno v smislu, da Anastasia pozdravi junakovo psihološko poškodbo in s tem junakovo željo po izvajanju BDSM seksualnih praks ter v smislu, kako junak razume lastno željo po izvajanju BDSM

¹³⁰ »mlad moški, z rdečimi lasmi, spetimi v čop« [a young man with red hair tied in a ponytail] (James 2011a, 264) in »njegove iskrive modre oči« [his blue eyes twinkling] (James 2011b, 9).

¹³¹ [Not bad for a kid from the gutter end of Detroit. Not bad for the kid who won a scholarship to Princeton. Not bad for the kid who worked his ass off through college and got into publishing].

¹³² »Vidva! Govoriti želim z vama.« Revsne s svojim bolje-da-me-jemljeta-resno glasom. Živčno ošinem Christiana, (...) »Kaj za vraga je to?“ sikne in mi pomaha z listom papirja. Popolnoma izgubljeno ga vzamem in na hitro ošinem. Moja usta se osušijo. *Prekleta*. V roki držim elektronsko sporočilo, moj odgovor Christianu, ko sva diskutirala specifične pogodbe« [“You two! I want to talk to you.” She snarls in her you-better-not-fucking-mess-with-me voice. I glance nervously at Christian, (...) “What the fuck is this?” she hisses and waves a piece of paper at me. Completely at a loss, I take it from her and scan it quickly. My mouth dries. *Holy shit*. It’s my e-mail response to Christian, discussing the contract] (James 2011b, 358).

seksualnih praks. Slednje ilustrira naslednji citat: »Ni ji do tega življenjskega stila. Kako sem jo lahko tako pokvaril? Je premlada, preveč nedložna – preveč ... Ana« (James 2015, 1765).¹³³ Junak je označen kot perverzen, razlog za perverznost je junakova psihološka poškodba, ki jo junakinja pozdravi z deviško magijo. Christianova perverznost je v trilogiji *Petdeset odtenkov* razumljena kot dobra perverznost [*good kink*], Jackova perverznost pa je v trilogiji razumljena kot slaba perverznost [*bad kink*], ki enako izhaja iz Jackove psihične poškodbe. Junak je v knjigi razumljen kot perverzen, njegova perverznost obstaja zaradi njegove psihične poškodbe iz otroštva.¹³⁴ Junakinja z deviškostjo ozdravi junakovo psihično poškodbo in s tem junakovo željo po perverznih seksualnih praksah. Junakova preferenčna spolna praksa je razumljena kot rezultat psihološke poškodbe, razumljena je v smislu bolezenskega stanja, ki je ozdravljivo. Ozdravi ga junakinjina imanentna deviškost. V trilogiji *Petdeset odtenkov* je akt vstavljanja penisa v vagino razumljen kot norma spolnega odnosa. BDSM seksualne prakse so v trilogiji *Petdeset odtenkov* razumljene kot deviacija, odkloni normalnosti, kot perverzne spolne prakse, ki so ozdravljive! To je diskurzivna pozicija trilogije. Spolni odnos Christiana Greya in Anastasie Steele vedno vključuje akt vstavljanja penisa v vagino in je v svojem bistvu vedno heteronormativen.

Christian Grey in Jack Hyde sta bila oba rojena v Detroitu, v otroštvu siroti (za kratek čas celo pri isti rejniški družini),¹³⁵ izjemno inteligentna, poslovno uspešna in perverzna. Manifestacija njune perverzije je na prvi pogled podobna, naracija nam pojasni, da je v samem bistvu, torej v namenu, različna. Junakova prva misel pri izvajanju BDSM seksualnih praks je ženski užitek, prva misel rivalnega junaka je poniževanje žensk.

"Hyde je imel videe. Videe njih vseh. Na večih USB flash diskih." Kaj? Namrščim se, koža na čelu se mi napenja. "Videe njega kako jo fuka, kako fuka vse njegove asistentke." Oh! "Točno tako. Material za izsiljevanje. Všeč mu je surovost." Christian se namršči, vidim zmedo, ki jo nadomesti gnus, in se razlije po njegovem obrazu.

¹³³ [She's not into the lifestyle. How can I corrupt her this way? She's too young, too innocent – too ... Ana].

¹³⁴ »Sadist sem, Ana. Rad bičam majhne, rjavolase punce kot si ti, ker vse izgledate kot zadeta kurba – moja biološka mama. Prepričan sem, da lahko uganeš zakaj.« Reče v ihti, kot da mu je stavek počival na jeziku več dni in je olajšan da se ga je končno znebil. Moj svet se ustavi. Oh ne« [“I'm a sadist, Ana. I like to whip little brown-haired girls like you because you all look like the crack whore—my birth mother. I'm sure you can guess why.” He says it in a rush as if he's had the sentence in his head for days and days and is desperate to be rid of it. My world stops. Oh no] (James 2011b, 233-234).

¹³⁵ »Živel sem z zafukancem,« zašepeta. »Živel? Z Jackom?« Prikima, s široko odprtimi očmi. »Živel sem pri rejniški družini. Ampak se tistega časa ne spomnim.« (...) »Približno dva meseca, katerih se ne spomnim.« [“I lived with the fucker,” he whispers. “Lived? With Jack?” He nods, eyes wide. (...) I lived in a foster home. But I can't remember anything about that time.” (...) “Two months or so. I have no recollection”] (James 2011c, 471).

Prebledi, in gnus premesti na samega sebe. Seveda – Christianu je všeč surovost. (...) "Nisi kot on." (...) "Najino bistvo je isto" (James 2011c, 467–468).¹³⁶

Lik Jacka Hyda služi temu, da bralcu ponudi možnost kontekstualnega branja junakove perverzности, ki je v primerjavi z nasilno preverznostjo rivalnega junaka, spolno privlačna. Rivalni junak in junak v trilogiji *Petdeset odtenkov* prihajata iz istega socialnega okolja in sta si izjemno podobna, pa hkrati diametralno nasprotna. Njuno karakterno odzadje je enako, karakter se manifestira različno. Christian Grey je imanentno dober (pod vsemi preprekami in zidovi, kot počasi odkriva junakinja), Jack Hyde je imanentno slab.

V tem poglavju je razdelanih pet likov iz trilogije *Petdeset odtenkov*. Dva, torej junak in junakinja, sta s strani avtorice E. L. James napisana podrobno, rivalni junakinji in rivalni junak pa so napisani le v kontekstu obrazložitve obnašanja enega izmed glavnih likov, v smislu opravičevanja obnašanja enega izmed likov ali v smislu osvetljevanja osebnostnih lastnosti enega izmed glavnih likov.

Trilogija *Petdeset odtenkov* je roman z erotično in ljubezensko vsebino. Pričakovati vsebino in razplet zgodbe, ki bi od tega odstopala, je nesmiselno. Analiza likov, za katere je samoumevno, da služijo svojemu namenu, je pomembna ravno zaradi izpostavitve diskurza, ki se gradi skozi interakcijo med liki.

Naslednje poglavje vsebuje kratek pregled teorij spolne konstrukcije, saj je v sami trilogiji *Petdeset odtenkov* močno prisoten diskurz nespremenljivosti spolov. Spola sta razumljena kot nasprotna pola celote, ki se komplementarno dopolnjujeta. Dopolnjevanje spolov je v trilogiji *Petdeset odtenkov* razumljeno tako v smislu telesnega dopolnjevanja kot v smislu osebnostnega, karakternega dopolnjevanja.

5 Spol in telesna identiteta

Romani z erotično in ljubezensko vsebino, tudi trilogija *Petdeset odtenkov*, prikazujejo spol kot rigidno, nespremenljivo človekovo biološko determiniranost. Ločijo dva spola – moški in ženski, ki sta nujno komplementarna, tako fizično kot karakterno. V tem poglavju bo

¹³⁶ ["Hyde had videos. Videos of all of them. On several USB flash drives." What? I frown, my skin tightening across my forehead. "Videos of him fucking her and fucking all his PAs." Oh! "Exactly. Blackmail material. He likes it rough." Christian frowns, and I watch confusion followed by disgust cross his face. He pales as his disgust turns to self-loathing. Of course—Christian likes it rough, too. (...) "You aren't anything like him." (...) "We're cut from the same cloth"].

obravnavano tako zdravorazumsko obravnavanje spola in teorije spolne konstrukcije, ki so v veljavi danes in temelji na delih Judith Butler (1990), Ann Fausto – Sterling (2000), Mace Jogan (1986), Staneta Južniča (1993), Zdenke Kristan (2005), Thomasa Walter – Laquerja (1992), Rosemary Radford Reuter (1983; 1987) in Alenke Švab (2002).

Zdenka Kristan (2005) piše, da se v današnjem javnem diskurzu spola ponavadi razume kot opoziciji, kjer ženske zavzemajo pozicijo Drugega, moški pa pozicijo ideala, človeka z velikim Č. Ker naj bi bile ženske že »naravno« drugačne, so tudi vedno že »naravno« manjvredne. Kulturne predstave o ženskah kot podrejenih se kažejo v vsakdanjem življenju na popolnoma enak način: služi vzpostavljanju družbenega reda in predvsem ohranjanju pozicije binarnosti med moškimi in ženskami. »Reprezentacije ženskosti, ki jih je producirala moška kultura so takšne, da poskušajo ohranjati manjvrednost in podrejenost žensk« (Kristan 2005, 79). Kristan (2005) nadaljuje, da je skozi zgodovino videna konstrukcija spolnosti, ki jo moški uporabljajo, predvsem kot pozicijo moči, ki služi nadaljnjemu dominiranju nad žensko. Skozi ventile psihoanalize se tako pozicioniranje moškosti in ženskosti skozi spolnost manifestira v tesnobi, ki jo moškemu predstavlja ženska – hkrati poželenje, odbijanje, strah in izguba kontrole. »Tega strahu pred izgubo kontrole so se moški vedno poskušali reševati tako, da so vse tisto, kar jim je povzročalo tesnobo, prevalili na Drugega, na pleča ženske« (Kristan 2005, 87). Tradicionalno dominantna pozicija moškega, kot piše Zdenka Kristan (2005), ni nič drugega kot pozicija odvisnosti. »Zadeva pa je paradoksalno takšna: bolj ko so zamajani tradicionalni vzorci vlog (moškosti in ženskosti), večja je stopnja strahu na strani moških, kar se odraža kot vse večja potreba po dominaciji, da bi se ohranili tradicionalni vzorci vlog« (Kristan 2005, 87–88). Izpostavi trend prehajanja ženske podobe iz ponižane v idealizirano in naprej v demistificirano podobo. Znotraj naše kulturne tradicije je ženska ponižna, mila, čustvena, razumljiva, mehka in sočutna, kot piše Radford – Reuter (1987, 139). Ženska, kot je dojeta v naši kulturni tradiciji, je posebitev junakinje v trilogiji romanov z erotično in ljubezensko vsebino *Petdeset odtenkov*. »Gre za normativno reprezentacijo, ki so jo družbeni mehanizmi od nekdaj utrjevali kot del ženske narave« (Kristan 2005, 14). Ponotranjena tradicija delovanj v skladu s predsodki je tako lahko pripisana socializiranju žensk v spolno specifične vloge. »Gre za specifično naturalizacijo parcialne socialne hierarhične organizacije« (Kristan 2005, 40). Socializacija in redukcija ženskega subjekta na spolnost in posledično skrb za potomstvo je producirala močno podlago za šovinistično razumevanje take spolne vloge ženskega subjekta kot naravne.

Rosemary Radford Reuter (1983, 179–180) izpostavi hierarhiziranje prav vseh medčloveških odnosov, kar doprinese k vzpostavitivi mizoginičnega razmišljanja. Poudari, da ob vzpostavitivi razmišljanja o problematičnosti mizoginije, družbene neenakosti in šovinizma ne smemo poseči po generalizaciji v smislu nekega izpostavljanja kolektivne moške krivde. Takšno delovnje in klasificiranje spolov je vgrajeno v družbeno strukturo, podvrženi smo mu vsi, je pa moški spol privilegiran v smislu, da ima več možnosti za takšno delovanje. Ženske delujejo seksistično in rasistično, le manj možnosti za takšno delovanje imajo. Radford – Reuter (1983, 180–182) izpostavi problematiko moške banalizacije problema seksizma in zavračanje krivde za hierarhično postuiran družbeni red. Predpostavljena naravnost, ki izhaja iz dolgotrajnosti predpostavke, v tem dejstvu nikakor ne more iskati legitimitete. Sama dolgotrajnost dotične družbene konvencije ne potrjuje t. i. naravnosti. Hierarhično pozicioniranje spolov je dolgotrajen socio-družbeni princip, ki je zaslužen za spolno vlogo subjekta že pred rojstvom, hkrati pa se konstantno vzpostavlja skozi delovanje medosebnih odnosov posameznika.

Telo je, kot piše Južnič (1993, 17–29) prvi in najvidnejši pokazatelj posameznikove identitete, tako na ravni osebne kot na ravni skupinske identitete, oboje pa je razlog za posameznikovo potrebo in željo po obvladovanju le-tega. Subjekt konstantno manipulira telo, ga prilagaja družbenim standardom in konvencijam, ki identitetne politike povezujejo z določeno pojavnostjo telesa. Devištvo je konstruirano skozi povezavo s čistostjo in nedolžnostjo ter nosi konotacijo lastne kontrole telesnih vzgibov. Južnič (1993) poudari, da posameznik konstantno prilagaja telesni izgled in telesne funkcije. Telesnost se navezuje na duševnost, telesnost se navezuje na spol, »telesnost se veže na rasne razlike, dejanske in razpoznavne, pa tudi izmišljene. Nemalokrat so prav te razlike v telesnosti izpostavljene in (...) ideologizirane« (Južnič 1993, 20). Poudari, da se določenim aspektom telesnosti pripišejo posebne oznake, deviškost telesa s sabo nosi vse, od predpostavke o moralni čistosti do predpostavke o ujetem neobrzdanem spolnem nagonu. Telo ne nastopa kot krojač identitete v smislu, da bi identiteta izhajala iz telesa, ljudje telo oblikujemo na tak način, da sporoča, kar želimo o nas povedati. Južnič (1993) poudari, da telo in sebstvo nista ločena, vseeno pa vplivata eden na drugega. Ljudje svoje telo prilagodimo temu, da govori to, kar želimo povedati. Govori o posamezniku v smislu spolne identitete, v smislu religijske pripadnosti, subkulturne identifikacije, odraslosti in zrelosti, ipd. Telo deluje kot mesto naseljenosti vrednostnega aparata družbe, ki »telesa včasih "naselijo" v taki dovršenosti, da je lastništvo nad telesom posameznika kar se da daleč od njegovega individualnega nadzora« (Južnič 1993,

29). Telo postavi v središče pogleda kot predmet poželenja in predmet polastitve, tako za osebo, kateri telo pripada (jaz sem moje telo) kot za osebo, ki si dotično telo lasti.

Christian Grey si lasti Anastasio Steele in njeno telo. Njeno telo mu predstavlja lastnino, ki jo lahko poseduje. Posedovanje se kaže skozi junakinjino neprekinjeno doživljanje orgazmov, ki se zgodijo ob junakovi stimulaciji junakinjinih genitalij in ob heteroseksualnem spolnem odnosu – aktu vstavljanja penisa v vagino. Junakinjini orgazmi so vodeni in povzročeni s strani junaka, junakinja jih sprejema. Junaku je junakinjin užitek primarnega pomena. V večini primerov junakinja pasivno čepi, leži, sedi in čaka na orgazem, ki ga junak pogosto pospremi z ukazom, naj se prepusti, kot lustrira citat: »Pridi zame, ljubica,“ zašepeta s pridušenim glasom (...), čemur ustrežem in se prepustim intenzivnemu vrhuncu« (James 2011c, 252).¹³⁷ Junak si lasti junakinjino telo v smislu, da ga upravlja in vzbuja junakinji prej nepoznane telesne odzive, popolnoma neodvisno od junakijinega počutja. Junak lasti junakinjino telo tudi v smislu, da ji izbere garderobo (spalne sracje, spodnje perilo, kopalke, službena oblačila, obutev itd.), kontracepcijo¹³⁸ in način ter potek poroda.¹³⁹

Ena izmed pomembnejših tem, ki jih moramo obravnavati, je redukcija ženske v sfero zasebnega, na dom in materinskost (družino), ki je »obravnavano dvojno: najprej kot sredstvo človekovega obvladanja narave, kasneje kot posledica greha, ki jo prevzame nase ženska« (Jogan 1986, 19). Zdenka Kristan (2005) izpostavi tri temeljna dela, ki jih opravljajo ženske. »Ženske s svojim delom opravljajo tri temeljna dela, ki so povezana s proizvodnjem zdravja predvsem za druge ljudi: 1. reproduktivna funkcija – nosečnost, rojstvo in dojenje; 2. socialno-negovalna funkcija – skrb za otroke, ostarele in bolne; 3. gospodinjska opravila – kuhanje, čiščenje in sploh higiensko prehrambeni vidiki zdravja« (Kristan 2005, 93). Tak vidik je problematičen, ker ženska (če opravlja vse tri naštetje funkcije) z veliko težavo opravlja mezno delo v razponu, ki bi ji omogočal ekonomsko samostojnost, zaradi česar

¹³⁷ [“Come for me, baby,” he whispers, his voice low (...) and I come loudly, spiraling into an intense climax].

¹³⁸ »Dr. Greene prihaja da te spravi v red. (...)“ “Zakaj?” “Ker sovražim kondome,” reče tiho. Oči se mu zalesketajo v mehki svetlobi papirnatih lantern, ko premerja moj odziv. “Moje telo je,” zagodrnjam, nejevoljna da se nisva pozanimala skupaj. “Tudi moje je,” zašepeta. (...) Da, moje telo je njegovo ... pozna ga bolje kot jaz« [“Dr. Greene is coming to sort you out. (...)” “Why?” “Because I hate condoms,” he says quietly. His eyes glint in the soft light from the paper lanterns, gauging my reaction. “It’s my body,” I mutter, annoyed that he hasn’t asked me. “It’s mine, too,” he whispers. (...) Yes, my body is his ... he knows it better than I do] (James 2011b, 122).

¹³⁹ »Tokrat, naročen carski rez.“ “Christian, jaz –” “Ana, ne. Prekleteo, nazadnje si skoraj umrla. Ne.” “Nisem skoraj umrla.” “Ne.” Je empatičen ampak odločen« [Elective caesarian this time.” “Christian, I—” “No, Ana. You nearly fucking died last time. No.” “I did not nearly die.” “No.” He’s emphatic and not to be argued with] (James 2011c, 520).

dejansko postane odvisna od moškega. S tem pa se zelo učinkovito internalizira in reproducira patriarhalni diskurz, ki je hierarhičen. Potrjevanje patriarhalnega diskurza je ena izmed osnovnih premis romanov z erotično in ljubezensko vsebino. Anastasia Steele opravlja vsa tri temeljna dela, kot jih našteje Zdenka Kristan. Reproductivno funkcijo opravi in rodi enega otroka. V zadnjem prizoru epiloga trilogije *Petdeset odtenkov* je izraženo, da je visoko noseča z drugim otrokom. Socialno-negovalna funkcija Anastasie Steele je cel namen trilogije, saj skozi nego, ljubezen in deviško dobroto ozdravi psihično poškodbo Christiana Greyja. Za opravljanje gospodinjskih opravil imata junak in junakinja v njunem stanovanju najeto pomočnico, ki gospodinjska dela opravlja, je pa v naraciji trilogije poudarjeno, da ne glede na obstoj najete pomoči, Anastasia še vedno poprime za delo in skuha odlično kosilo. To so samo trije, najbolj dobesedni primeri v trilogiji *Petdeset odtenkov*. Ob podrobnem prebiranju trilogije bralec uvidi, da je večina naracije prilagojene opravljanju treh omenjenih temeljnih del.

Spol je v trilogiji *Petdeset odtenkov* jasno definiran in izpostavljen. Izpostavljanje slednjega nosi s sabo družbeno predpostavljene osebnostne lastnosti, ki se s spolom zdravorazumsko dopolnjujejo.

5.1 Teorije spolne konstrukcije

V trilogiji *Petdeset odtenkov* spol nastopa v smislu identifikacijske politike likov, predvsem lika Anastasie Steele in Christiana Greyja. Prihajajoče poglavje je namenjeno kratkemu pregledu razumevanja spola skozi zgodovino in služi orisavi na spol vezane rigidnosti in ekskluzivističnosti. Nadalje služi orisavi težav, s katerimi se raziskovalci soočajo, če želijo spol definirati. Podpoglavje izhaja iz teoretskih del Judith Butler (1990), Ann Fausto – Sterling (2000), Thomasa Walter – Laquerja (1992) in Alenke Švab (2002).

Spol že zajeten del zgodovine po eni strani producira in po drugi strani potrjuje upravičenost patriarhalnih in hierarhično vrednotenih odnosov med ljudmi, glede na spol. Do devetnajstega stoletja je znotraj znanstvene srenje prevladovala predpostavka o komplementarnosti spolov. Spola sta predstavljala dva dela celote, ki se komplementarno dopolnjujeta, tako na biološki kot na družbeni ravni. Do devetnajstega stoletja se je, po zaslugi medicine in anatomskega definiranja spola, uveljavilo prepričanje o moškem kot primeru človeka in o ženski kot človeški mutaciji (Laquer 1992, 4). Tako prepričanje je izhajalo iz (že omenjenih) anatomskih raziskovanj telesa s seciranjem. Tako je medicinska struja tistega časa ugotovila, da je vagina

le navznoter obrnjen penis, jajčniki pa le v telo pomaknjeni testisi. Od pozicioniranja spolnih organov (torej navznoter ali navzven) pa je bil odvisen karakter posameznika. V devetnajstem stoletju so primarni spolni znaki moškega subjekta postali dokaz neposrednega, odkritega in direktnega karakterja, obrnjenega navzven. Primarni spolni znaki ženskega subjekta pa so zaradi položaja znotraj telesa postali dokaz nežnega, milega, molčečega in notranje naravnaneega karakterja.

V drugi polovici 20. stoletja se pojmovanje spola spremeni, zahvaljujoč predvsem družboslovnim raziskovalcem fenomena in spremembam, ki jih je v družbo vnesel 1. feministični val. Fausto – Sterling (2000, 11) piše, da sta leta 1972 seksologa John Money in Anke Ehrhardt popularizirala idejo biološkega in družbenega spola kot dveh različnih kategorij, skozi kateri se vzpostavi spolna identiteta. Spol se začne deliti na biološki spol [*sex*] in družbeni spol [*gender*]. Ta teorija predpostavlja obstoj dveh bioloških spolov, moškega in ženskega, ki še vedno temeljita na primarnih in sekundarnih spolnih znakih ter pomembnost socializacije v spolno specifične vloge, kjer se manifestira družbeni spol. Tako se razumevanje spola iz biološko danega, premakne v razumevanje spola kot biološko danega, vendar ukalupljenega s strani družbe – ta teorija tako še vedno predpostavlja biformizem, tako biološki kot družbeni, vendar poudari, da spolna distinkcija ne izvira iz biološke predispoziranosti, marveč iz kasnejše družbene strukturiranosti. Razlike med spoloma tako išče znotraj biologije in socializacije, zamaja naturalistično razumevanje spola ter skupaj s tem esencialistično tolmačenje spolnih vlog. Ko pri naturalističnem razumevanju spola kritike ni potrebno posebej izpostavljati, pa pri razdelitvi na biološki in družbeni spol moramo poudariti za nas pomembne pomanjkljivosti. Namreč, delitev na dva biološka spola še vedno obstaja, čeprav tako medicinski kot drugi viri pričajo o obstoju mnogih različnih razvojev spolnih organov, ki ne morejo biti umeščeni znotraj enega spola. Najočitnejši primer je hermafrodizem, kjer ponavadi zdravniki ob rojstvu otroka odločijo, kateri spolni organi so bolj prominentni in s tem umetno določijo umeten »biološki spol« (saj, če bi bil »naraven«, možnost sploh ne bi obstajala). Predpostavlja se tudi nespremenljivost spola, tukaj v navezavi na družbeni spol, s čemer se izniči možnost obstoja transseksualnih moških in ženskih subjektov. Če namreč predpostavimo, da lahko znotraj biološkega spola obstaja samo ujemajoč družbeni spol, transeksulanost ne bi bila mogoča, pa je vsekakor vseprisoten in pogost pojav.

Zato se je znotraj sodobnih študij spola uveljavila teorija performativnosti spola, ki spol opisuje in razume kot fluidno identitetno politiko in izpostavi nesmiselnost razumevanja biološkega spola kot takega, saj je tudi biološki spol skonstruiran s strani družbe (primer že omenjenih hermafroditov). Performativno razumevanje družbenega spola, za razliko od ustaljene ideje, predpostavlja da spol izhaja iz predispoziranih spolnih danosti. Sama performativnost spola pa ustvari spol. Judith Butler (1990) trdi, da so vse sfere spola videne skozi prizmo heteronomne družbenosti. Spol je stiliziran, vendar ni stiliziran skozi posameznikovo lastno (namensko) odločanje o spolu, ampak v smislu Foucaultovega regulativnega diskurza, ki določa, katere kombinacije performativnosti spola so družbeno dovoljene in »naravne«. Regulativni diskurz se pojavi znotraj tehnik discipliniranja telesa, ki posameznike prisili v spolno stilizirana dejanja, s tem pa vzdržuje videz subjektov, kot da zavzemajo »naravni« spol. Butler kritizira delitev na biološki in družbeni spol, saj je biološki spol sam po sebi družbeno skonstruiran.

Predpostavljena spolna kot naravnega biološkega dejstva priča o tem, kako globoko sta produkcija in diskurz spola inkorporirana v družbo. »Kontrastnost spolne identitete nam kažeta na primer na eni strani izpostavljeno moškost (...) ter dramatično vrednotenje devištva kot idealiziranega ženskega "stanja"« (Južnič 1993, 49). Takšno pozicijo zavzame trilogija romanov *Petdeset odtenkov*. S spolom določeno telo, nekdanje razumljeno kot »naravno« in nesporno dejstvo, služi dualni konstrukciji spola kot alibi, ob enem pa skrbi za umik razmisleka o družbeni določenosti spolnih vlog iz zdravorazumskega, populističnega diskurza. Še več, poskrbi, da se koncept fluidnosti spola razume kot »družboslovno natolcevanje«.

5.2 Psihoanalitično razumevanje spola in spolnosti

Zdravorazumsko dojemanje spolov, spola razume kot ekstrema. V prejšnjem poglavju je prikazano dojemanje spola skozi družboslovno raziskovanje. V skladu z zdravorazumskim žargonom predpostavimo dva spola. Če si ju predstavljamo na desetstopenjski vrednostni skali, moškost reprezentira en ekstrem, ženskost reprezentira drug ekstrem. Z aktualizacijo ekstremov se zanemarja vse, kar je vmes. Trilogija *Petdeset odtenkov* je ljubezenska zgodba spolnih ekstremov. Spola prikazuje kot ekstrema in portretira idealno žensko in idealnega moškega. Romani ne vplivajo na razumevanje spolov v družbi ali na percepcijo spolov v družbi, ampak odslikujejo realno stanje v družbi. Romani slikajo stanje, kakršno je. Anastasia

Steele je popoln ženski subjekt – je ideal družbe, v kateri živimo. Christian Grey je popoln moški subjekt – je ideal družbe, v kateri živimo. Seveda Christian Grey ne prihaja iz stare aristokratske družine in seveda Anastasia Steele dokonča študij. Bralec se z likom identificira, ob enem pa lik predstavlja ideal. To je namen prejšnjega poglavja – spole razumemo kot naravne, zgornji dostavek navede teorije, ki razložijo, zakaj temu ni tako. Naslednje poglavje je namenjeno psihoanalitičnemu razumevanju spolov. V nadaljevanju opisani koncepti so uporabljeni v smislu aparata za preučevanje družbe, ne v smislu analize posameznika. Kaj nam o družbi, v kateri živimo, govori ekstremistična reprezentacija ženskosti in moškosti ter kam se v tem kontekstu umešča deviškost?

5.2.1 Ženska kot ne-cela, ne-vsa

V tem podpoglavju pozornost namenim konstrukciji užitka v odnosu med ženskim subjektom in moškim subjektom, primarno na podlagi Lacanove študije Še (1985).

Jacques Lacan v študiji Še (1985) piše o konstrukciji užitka in o odnosu med ženskostjo in moškostjo pri doseganju užitka ter o seksualnosti. Piše, da se ženska seksualnost ne konstruira skozi telo, ampak skozi govor. Govorica in jezik delujeta na telo. Drugi se skozi diskurzivno govorico manifestira v seksuirano bitje. Lacan (1985, 30) gre celo tako daleč, da tip razmerja med moškim in žensko označi kot nemogočega, saj je oblikovan skozi diskurzivne prakse prepovedi, zapovedi in inhibicije, ki so ustvarjene skozi jezik. Moški in ženska sta samo označevalca, realnost ne obstaja izven diskurza. »Moški ni nič drugega kot zgolj označevalec. Ženska išče moškega v imenu označevalca (...). Moški išče žensko v imenu (...) nečesa, kar se umešča šele na podlagi diskurza, saj če drži to, kar pravim, da namreč ženska ni vsa, potem je v njej zmerom nekaj, kar uhaja diskurzu« (Lacan 1985, 30). Lacan (1985, 30) sicer zavrne obstoj zunajdiskurzivnih elementov, pa vendar poudari, da je v ženski nekaj, kar uhaja diskurzu, kar se kaže v tem, da je ne-vsa.

Vsaka poteza sveta, v katerem živimo, je označevalec, ki se konstruira na relaciji tega, kar ni, in obstaja skozi to, kar ni. Označevalec je subjektov zastopnik za nek drug označevalec. Znak Lacan (1985) obravnava kot delovanju označevalca predpostavljen učinek, to je, subjekt. »Užitek Drugega, za katerega sem rekel, da ga simbolizira telo, ni znak ljubezni« (Lacan 1985, 34). Ljubezen temelji na odnosu med subjektom in znakom, kjer lahko slednji sproži v subjektu željo. »Ljubezen meri na subjekt« (Lacan 1985, 43). Če je spolno razmerje označevalec, je ljubezen označenec. »Vse potrebe govorečega bitja so okužene z dejstvom, da

so vpletene v neko drugo zadovoljitev (...), ki ji lahko tudi ne zadoščajo« (Lacan 1985, 44) – izpostavi dihotomijo med potrebo in neko drugo zadovoljivostjo, ki se zadovoljuje na ravni nezavednega in izvira iz kulturnih univerzalij. Seksualna identifikacija skozi moški objekt se po Lacanu (1985, 52) razvije skozi fantazmo. Objekt se pozicionira na mesto manjka Drugega skozi objekt *a*, ki »igra vlogo tega, kar stopi na mesto manjkajočega partnerja« (Lacan 1985, 52). Pri ženskah želja in ljubezen nastopata skladno. Ženska v penisu svojega partnerja najde označevalca želje (Morel 1997, 48). Moški predstavlja vezni člen med nezavednim in realnim skozi kastracijo, kar Lacan poveže z ljubeznijo.

Drugi je s strani subjekta konstantno interpretiran, skozi interpretacijo pa subjekt konstruira odgovor Drugega. »Kaj hoče Drugi« (Soler 1997, 26)? To je vprašanje, s katerim se subjekt konstantno ukvarja, odgovor na vprašanje pa najde v temeljni fantazmi. »Temeljna fantazma je izmišljotina, ki določa subjekta. (...) Je vez med subjektom in željenim objektom, objektom, ki je zmožen kompenzirati manko v subjektu. Objekt ima v fantazmi dvojni status: Je objekt, ki subjektu manjka, in objekt, ki zapolni manko v subjektu« (Soler 1997, 26). Colette Soler (1997) povzame Lacanovo pozicijo, da si človek želi, kar si želi Drugi, ampak da se fantazmi ne ujemata, da torej »človekova fantazma ni fantazma Drugega« (Soler 1997, 26), iz preprostega razloga, namreč, ker fantazma pri Drugem ne obstaja, ker Drugi ne obstaja. Drugi je skonstruiran skozi govor in skozi subjektovo dožemanje Drugega, »Drugi ni živa entiteta. Drugi je niz označevalcev; jezika ali govorice« (Soler 1997, 27). Soler (1997, 27) citirano nadalje razloži s primerom o mami. Jaz imam mamo. Jaz sem subjekt. Mama je Drugi. Hkrati pa je mama subjekt, o katerem jaz ne vem nič, razen to, kar sem si kot subjekt skonstruirala skozi fantazmo o mami kot o Drugem. Oseba, ki jo jaz, subjekt, razumem kot mama-Drugi, ne obstaja, saj je slednja le moja interpretacija mame.

V lacanovskem jeziku junak Christian Grey poseblja zunajdiskurziven objekt – je Drugi. Zavzame pozicijo, ki jo v dvorski ljubezni zavzemajo ženske – je ne-človeški, je idealiziran objekt želje. Trilogija *Petdeset odtenkov* junaka obravnava kot nedosegljiv objekt, odmaknjen od realnosti. Junak nima realne substance, gradijo ga nepersonalizirane poteze. Je objekt želje. Opisana pozicija je izražena v naslednjem citatu. Kontekstualna umeščenost nam pokaže junakovo vizualno podobo: »Izgleda grozno – pravzaprav strašno – kot da ni spal že več dni. Njegovi lasje so neurejeni, je neobrit, njegova majica je močno pomečkana. Namrdnem se«

(James 2011c, 446).¹⁴⁰ Citat prikazuje junakinjino reakcijo na junakovo podobo. Junakova vizualna izjemnost je tekom trilogije *Petdeset odtenkov* poudarjena, tukaj je opisan edini primer v trilogiji, kjer junak ne zadosti izjemnim lepotnim standardom. Junakinja je nad junakovo podobo vse prej kot navdušena. Junak, njen mož, ne izgleda tako božansko kot izgleda ponavadi, zaradi česar se junakinja namrdne. Pomembnost junakinjine geste je izjemna, ker potrди pozicijo junaka. Junak je objekt želje, je Drugi. Bralke trilogije *Petdeset odtenkov* na junaka projecirajo svoja sanjarjenja. To ne pomeni, da si ženske želijo biti trpinčene, zlorabljenе in manipulirane, na način kot to počne Christian Grey z Anastasio Steele, to pomeni da je ženskam tak odnos s strani moških edino, kar jim je poznano. V primeru junaka Christiana Greyja so nasilje, zloraba, ustrahovanje in manipulacija romantizirana, idealizirana, olepšana in zapakirana v izjemno lepo embalažo (ki je junakova izjemna fizična podoba) z ogromno denarja. Ženske so se naučile zasledovanje, manipulacijo, nasilje, ustrahovanje in ljubosumje postaviti pod zavihek: romantika. To je razlog za privlačnost junaka – nudi aparat na interpretacijo moškega obnašanja. V trenutku, ko junak odstopi od ideala popolnosti, postaja podoben moškemu, preneha biti Drugi. In Anastasia se namrdne.

Christian Grey ustreza funkciji fantazme. Christian Grey ne obstaja, ampak so njegovi učinki realni. Bralka lahko Christiana Greyja interpretira na način, da postane Drugi – v tem je njegov privlak. Junak je manipulativen¹⁴¹, posesiven¹⁴², ljubosumen¹⁴³, sebičen, nasilen¹⁴⁴, razdražljiv¹⁴⁵, oblasten¹⁴⁶ in grozeč zalezovalec,¹⁴⁷ poseblja karakterne poteze, povezane z

¹⁴⁰ [He looks dreadful—haunted, even—as if he hasn’t slept for days. His hair is a mess, he hasn’t shaved for a long time, and his shirt is badly wrinkled. I frown].

¹⁴¹ »Tako spreten je pri preusmerjanju pogovora stran od bolečih tem in tem, ki jih noče nagovoriti. *In ti mu dovoilš*, pripomni moja podzavest« [He is so artful at diverting me from anything painful, or anything he doesn’t want to address. *And you let him*, my subconscious pipes up unhelpfully] (James 2011c, 331).

¹⁴² »*Oh, Christian ... moj posesivni, ljubosumni, nadzorovalni Christian*« [*Oh, Christian . . . my possessive, jealous, control freak Christian*]« (James 2011c, 13).

¹⁴³ »Ljubosumen je« [He’s a jealous guy] (James 2011a, 266).

¹⁴⁴ »Želim te kaznovati,“ zašepeta. ”Pretepsti te v pulpo,“ doda« [“I want to punish you,” he whispers. “Really beat the shit out of you,” he adds] (James 2011c, 213).

¹⁴⁵ »Oh ne ... to ni dobro, moja podzavest ima drgetajoča kolena. Jazen je zaradi nečesa – lahko bi bil José, moja pot v Georgio, dejstvo da sem brez spodnjih hlač, to, da si grizem ustnico. Jezz, enostavno ga je vznejevoljiti« [Oh no... this is not good, my subconscious is quaking at the knees. He’s mad about something – could be José, Georgia, no panties, biting my lip. Jeez, he’s easy to rile] (James 2011a, 241).

¹⁴⁶ »Prosim, lahko še ostaneva?“ ”Ne. Pojdi. Zdaj. Poslovi se“« [“Please, can we stay longer?” “No. Go. Now. Say good-bye”] (James 2011b, 23).

¹⁴⁷ »Ustavi pred mojim stanovanjskim kompleksom. Zapolnelo ugotovim, da ni vprašal za moj naslov – pa vendar ve kje živim. Mi je le poslal knjige, seveda ve kje živim. Kateri sposoben, mobilnemu-telefonu-sledeč, zasledovalce, ki lasti helikopter ne bi« [He pulls up outside my duplex. I belatedly realize he’s not asked me where I live - yet he knows. But then he sent the books, of course he knows where I live. What able, cell-phone-tracking, helicopter owning, stalker wouldn’t] (James 2011a, 61)?

zločinci, ne z junaki, pa je še vedno dojet kot junak v trilogiji romanov z erotično in ljubezensko vsebino *Petdeset odtenkov*. Junak prikazuje vse najslabše karakterne poteze, zamaskirane pod masko ljubezni. Bralka njegove karakterne poteze in dejanja interpretira skozi matrico ljubezni. Razlog za to tiči prav v vzpostavitvi Christiana Greyja kot Drugega. Junakova ravnanja odsevajo bralkine izkušnje z moškimi. V trilogiji *Petdeset odtenkov* so romantizirane – opravičene z dogodki, ki se zgodijo v prihodnosti, postavljene v ustrezen kontekst in razumljene kot pravilne. Robate, okorne, da. Ampak vedno pravilne. Še več, doprinesejo k junakinjinemu blagodejnemu počutju, poskrbijo za njeno varnost, jo zaščitijo. Toliko, koliko se bralcu na prvi pogled zdijo pretirane, tolko bolj so opravičene. Bralka skozi romane z erotično in ljubezensko vsebino (trilogija romanov *Petdeset odtenkov* je primer) dobi formulo za interpretacijo obnašanja moških. Moškim sicer manjkata junakova lepota in bogastvo, ostane jim korelat junakovega karakterja. Ker je vsako, tudi nasilno, junakovo dejanje s strani junakinje interpretirano kot ustrezno, opravičljivo ali celo kot izkazovanje ljubezni, se skozi tako prizmo lahko interpretira obnašanje moških. Ker Christian vedno naredi prav, počne vse zaradi ljubezni in na koncu junakinji podari izjemno darilo, mu je opravičeno. Zato je opravičeno tudi moškimi.

V romanih z erotično in ljubezensko vsebino, pa tudi pri prej opisani dvorski ljubezni, je izpostavljeno narcisistično, zanesenjaško poveličevanje drugega – brez njega nisem nič, kot pogosto poudarita tako Anastasia Steele in Christian Grey (Jansen 1980; Radway 1983; 2004; Sacher-Masoch 2006). Romani z erotično in ljubezensko vsebino zadovoljujejo narcisizem, vsebina romanov z erotično in ljubezensko vsebino je to, kar želimo prebrati zaradi lastne narcisoidnosti, hkrati pa postavijo mejo, ki je ne moremo prestopiti. V nadaljevanju je opisan razvoj človeškega narcizma po Freudu (1987, 37–65; 1987, 79–100) in vpliv, ki ga tovrsten razvoj za posameznika ima.

5.2.2 Narcisizem

Ko Sigmund Freud (1987, 49) preučuje narcizem pri človeškem subjektu, ga med drugim obrazloži kot tisto, kar ljudem omogoča ljubezensko razmerje. Subjektov libido je pri odraslem človeku osredotočen na objekt. Pri otroku ali odraščajočem je subjektov libido usmerjen na lastno izkušnjo ugodja. Bazira na življenjskih funkcijah, ki služijo samoohranitvi (hranjenje), in je avtoerotičen. Seksualni nagon v začetku otrokovega življenja bazira na sebstvu, od česar se kasneje osamosvoji, kar se kaže v tem, »da osebe, povezane s skrbjo za otroka, njegovo prehrano in zaščito (...) postanejo prvi seksualni objekt« (Freud 1987, 50).

Freud (1987, 51) izbiro ljubezenskega objekta pri subjektu deli na dve možnosti: naslonitveni tip, kjer se zaljubljenost manifestira zaradi lastnosti, potez objekta zaljubljenosti (piše, da so to večinoma moški), in narcistični tip, kjer je ljubezenski objekt izbran glede na lastno dožemanje sebstva (piše, da so to večinoma ženske). Predpostavi, da ima vsak človek, sicer nezavedno, možnost odločitve. Subjekt, ki ga Freud (1987, 51) označi kot narcistični tip je objekt, v katerega so zaljubljeni subjekti moškega in ženskega spola. Subjekt narcističnega tipa je definiran okrog samozadostnosti pri izbiri objekta zaljubljenosti, kar ga za slednjo v socialnem kontekstu hkrati oškoduje. Subjekti narcističnega tipa zaljubljenost usmerijo vase, na enak način, kot zaljubljenost usmerijo v njih subjekti naslonitvenega tipa. Subjekt narcističnega tipa ima potrebo biti ljubljen, naklonjenost pa kaže subjektu, ki to potrebo izpolnjuje. Freud naprej trdi, da so subjekti narcističnega tipa izjemno privlačni, saj »narcizem določene osebe izžareva veliko privlačnost za tiste, ki so se odpovedali polnemu obsegu lastnega narcizma in si prizadevajo za objektno ljubezen. Čar otroka v veliki meri sloni na njegovem narcizmu, njegovi samozadostnosti in nepristopnosti« (Freud 1987, 51). Freud nadaljuje, da subjekt naslonitvenega tipa ljubi subjekt, ki ga hrani in/ali subjekt, ki ga brani (Freud 1987, 52). Subjekt narcističnega tipa pa ljubi »kar je sam (samega sebe)« (Freud 1987, 52), »kar bi sam želel biti« (Freud 1987, 52), »kar je sam bil« (obrazloži na primeru ženskega subjekta, ki se pred nastopom pubertete razvija kot moški subjekt, zato razvije »zmožnost prizadevanja za moški ideal, ki je pravzaprav nadaljevanje njihove nekdanje deške narave« (Freud 1987, 52)) in »osebo, ki je nekoč bila njegov del« (Freud 1987, 52), torej otroka. Freud narcisoidno navezanost obrazloži s človekovo nezmožnostjo odpovedi zadovoljitvi, ko je slednjo enkrat izkusil. Otrokovo sebstvo je investirano z nagoni, ki jih je »delno sposoben zadovoljiti na samem sebi. To stanje imenujemo narcizem, takšno možnost zadovoljitve pa avtoerotično« (Freud 1987, 95). In dokler je subjekt avtoerotičen, ne potrebuje objektne zadovoljitve. Ker je otroštvo za subjekt narcistično popolno, se narcizma oklepa, hkrati pa ga ne more obdržati, saj razvoj sebstva poteka skozi odstopanje od »primarnega narcizma in proizvaja intenzivno prizadevanje po njegovi ponovni pridobitvi« (Freud 1987, 61) in ga zato išče »v obliki ideala Jaza [des Ichideals]. Kar pred sabo projicira kot svoj ideal, je nadomestek za izgubljeni narcizem njegovega otroštva, ki je bil sam svoj lastni ideal« (Freud 1987, 56). Subjekt naslonitvenega tipa idealizira objekt, brez da bi vplival na naravo objekta (Sigmund Freud (1987, 56) navede primer seksualnega precenjevanja objekta), hkrati pa subjekt podvrže sublimaciji in »nagon preusmeri na drugi cilj, ki je bolj oddaljen od seksualne zadovoljitve« (Freud 1987, 56). Subjekt naslonitvenega tipa premešča libido na vsiljen ideal Jaza in ljubi,

zavzame aktivno pozicijo. Subjekt narcisističnega tipa pa zavzame pasivno pozicijo biti ljubljen.

Junakinja Anastasia Steele zavzema pasivno pozicijo biti ljubljen. Zgoraj opisana pasivna pozicija biti ljubljen je razvidna v citatu: »izguba in obup, ki sem ga čutila v sanjah, in v tem trenutku se zavem, da je moj najgloblji, najtemnejši strah, da ga izgubim« (James 2011c, 83–84).¹⁴⁸ Junakinja po poroki sanja, da jo junak zapusti – to je njen najhujši strah. Odnos med junakom in junakinjo je reprezentiran skozi večni strah pred zapuščenostjo. Ljubi me, ker te potrebujem – ljubim te, ker me potrebuješ, sta večno prisotni narativni premisi v trilogiji *Petdeset odtenkov*. Napisano se dodatno potrdi v naslednjem citatu, kjer junakinja obrazloži njeno idealno ljubezensko pozicijo: »Najti nekoga, ki me ljubi in ne želi nadzorovati vsake moje poteze« (James 2011b, 189).¹⁴⁹ Junakinja želi biti ljubljena, drugih namer v življenju nima.

Severin von Kusiemski, junak romana *Venera v krznu*, ljubi, Anastasia Steele, junakinja trilogije *Petdeset odtenkov*, si želi biti ljubljena. Oba pa se predajata psihični in fizični bolečini, zadani s strani osebe, kateri izkazujeta naklonjenost, kar Sigmund Freud (1987) opredeli kot imanentno ženski mazohizem. Mazohizem je »iskanje tuje osebe objekta, ki mora zaradi nastale pretvorbe prevzeti vlogo objekta« (Freud 1987, 89). Mazohistično občutenje ne bazira na občutku bolečine, ampak na razširitvi bolečine in ostalih občutkov neugodja na seksualno vznurjenje, ki »pomeni vrnitev k narcističnemu objektu« (Freud 1987, 93). Eric Laurent (1997) se obrne na razlago, podano s strani Helene Deutch (v Laurent 1997, 64), ki razloži ženski mazohizem kot izstop iz normalnega, zaradi prejetja seksualne podobe, ki se posredno kaže v odrekanju in trpljenju zavoljo ljubljenega bitja. Ženski subjekt zavzame položaj celote, v korelaciji z moškim, saj si želijo zagotoviti položaj znotraj moške fantazme, kar je problematično, ker »resnica ženske pozicije ni v tem, da je vse ali nič, temveč da je za moškega Drugi« (Laurent 1997, 63). Takšna pozicija pa rezultira v težavnosti, pri dostopanju do falosa Drugega, saj se skozi slednjo transformira odnos med subjektom in Drugim v takšnega, kjer lahko ženski subjekt postane Drugi sam sebi. Moški subjekt, kateremu ženska predstavlja Drugega, služi kot prehod, skozi katerega ženski subjekt samega sebe smatra kot Drugega. Ženski subjekt si prisvoji realni penis moškega subjekta. »V tej perspektivi velja, da

¹⁴⁸ [loss and devastation I felt in my dream, and in that moment, I know that my deepest, darkest fear would be losing him].

¹⁴⁹ [To find someone who loves me and doesn't try to control my every move].

v življenju ženskega subjekta obstaja en sam resnični dogodek: to, da se razveže od matere in se obrne k očetu« (Laurent 1997, 66) in si prizadeva najti moški subjekt, ki bi bil dovolj Drug, da ga ne bi transformirala v lastno Drugost. V tem kontekstu je za ženski subjekt idealen ljubimec mrtev ali skopljen moški, moški subjekt pa v Drugem išče objekt *a*, ki se na primeru trilogije *Petdeset odtenkov* manifestira v devištvu, natančneje himenu.

5.2.3 Devištvo

Pomembnost devištva se kaže v himenu. Himen je bil odkrit v 16. stoletju (1544) in je brezfunkcijski ostanek kože v vagini. Himen je bil iskan, ker se je iskal fizičen dokaz deviškosti. Bil je najden, zaradi potrebe po materialnemu dokazu deviškosti, prav zaradi družbene relevance deviškosti. Blank (2007, 24–31) piše, da je razlog za odkritje himena v ženskem telesu ravno pomen, ki ga družba statusu deviškosti pripisuje. To je razlog za iskanje kože v vagini, ki poseblja deviškost. V treh stoletjih tako himen uspešno postane »dokaz«, celo materialni, znanstven dokaz obstoja deviškosti in socio-kulturnega seksualnega statusa ženske. Himen postaja dokaz kreposti. Citat iz trilogije *Petdeset odtenkov* prikaže junakovo zmagoslavje ob pretrganju junakinjinaga himena: »pahne se vame. "Aargh!" zakričim in začutim čudno zbadanje globoko v meni, ko pretrga mojo deviškost. Upočasni in se zazre vame z svetlimi očmi, polnimi zmagoslavja« (James 2011a, 84).¹⁵⁰ Junak izrazi zmagoslavje nad uspešnim zavojevanjem, junakinja začuti trganje njene deviškosti. Nadalje junak izpostavi pozicijo posedovanja junakinjinega telesa: »Ob vsakem tvojem jutrišnjem premiku, želim, da se spomniš, da sem bil tukaj. Samo jaz. Moja si« (James 2011a, 87).¹⁵¹ Junak s tem, ko predre junakinjin himen, samega sebe označi za njenega lastnika. Junakinja pripada samo junaku prav zaradi njene deviškosti. Junakovo zmagoslavje nad osvojitvijo junakinjine deviškosti in njegovo lastništvo junakinjinega telesa kažeta na še vedno prisotno romantično težnjo po ženski, ki stopi v razmerje brez predhodne spolne izkušnje z moškim. Freud (2001, 193) to zahtevo označi za nadaljevanje moške pravice do ekskluzivističnega posedovanja ženskega telesa, to je jedra monogamne postulatice družbe, ki ostaja prevladujoča oblika človeškega spolnega odnosa še danes. Freud (2001, 193) ravno želji po ekskluzivističnem posredovanju ženskega telesa pripiše še vedno prisotno predpostavko o pomembnosti prve spolne izkušnje za žensko. Freudova predpostavka in naracija trilogije *Petdeset odtenkov*

¹⁵⁰ [he slams into me. "Aargh!" I cry as I feel a weird pinching sensation deep inside me as he rips through my virginity. He stills, gazing down at me, his eyes bright with ecstatic triumph].

¹⁵¹ [Every time you move tomorrow, I want you to be reminded that I've been here. Only me. You are mine].

govori o mitu moške seksualne zadovoljstva deviške ženske, zaradi katere je ta voljna le njemu.

Sigmund Freud (2001, 196–197) nadaljuje, da je prelivanje krvi pri prvem aktu spolnega odnosa nujna zgolj zaradi tega, ker ima človek prvinsko željo po krvi. Da torej samo prelivanje krvi nima neposredne veze s seksualnostjo, ampak je povezano s prepovedjo umora, ki oblikuje prepoved pred prvinsko željo po krvi. Prepoved obstoji zaradi poželenja. Freud (2007) predpostavi nezavedno željo po ubijanju in tabu ubijanja nasloni na moralno prepoved, ki v subjektu vzbudi občutek ambivalence. Omenjena ambivalenca se skriva prav v občutku odgovornosti za smrt bližnjega, za katero žalujoča oseba ni kriva. Freud (2007) sklene, da v človeku obstaja »nezavedna želja, ki s smrtjo ni bila nezadovoljna in ki bi jo povzročila, če bi posredovala takšno moč« (Freud 2007, 109). Predpostavi obstoj nezavedne sovražnosti pri primeru intenzivne čustvene navezanosti subjekta, kar označi za »klasičen primer, zgled ambivalence človeških čustvenih vzgibov« (Freud 2007, 109). Tabu prepoveduje neubesedljive želje pri človeškem subjektu. »Sla po prekoračitvi se ohranja v njihovem nezavednem; ljudje, ki so pokorni tabuju, imajo do tistega, kar zadeva tabu, ambivalentno držo« (Freud 2007, 85), saj se naslanja na subjektu nezavedno željo. Primer žrtvovanja totemske živali nam situacijo oriše, ko ugotovimo, da je življenje dotične živali sicer zaščiten s prepovedjo, pa še vedno »postane nujno takšno žival od časa do časa v slavnostni združbi ubiti ter njeno meso in kri razdeliti med pripadnike klana. Motiv, ki terja to dejanje, izda najgloblji smisel žrtvovanja (...). Sveti misterij žrtvine smrti se upraviči s tem, da se lahko le po tej poti vzpostavi sveta vez, ki udeležence združuje med seboj ter z njihovimi bogom« (Freud 2007, 180). Sigmund Freud (2007) kot korelat žrtvovanja totemske živali izpostavi željo po očetomoru – totem je oče. Prvinska želja po krvi prihaja iz želje po umoru očeta, saj lahko le po umoru očeta sin poseduje mamo. Ker tabu slednje prepoveduje, se moški lahko zadovolji zgolj s simbolnim umorom očeta in s simbolnim posedovanjem matere. V simbolnem mati moškemu predstavlja ženska. Kri, ki idealno spremlja prvi heteroseksualni spolni odnos, predstavlja odstranitev in prenos imaginarnega očetovskega lastništva nad dotično žensko (mamo). Kri je dokaz o lastništvu in o umoru, ki se je pripetil. Ko ženska med spolnim odnosom krvavi, je simbolno mrtev ženskin oče. Ker je dotična ženska posebitev mame dotičnega moškega, je simbolno mrtev tudi njegov oče. Moški končno poseduje mamo. Prelivanje krvi ni neposredno povezano s seksualnostjo, je simbol prekinitve enega lastniškega razmerja in nadomeščanja z drugim.

Anastasia Steele pri svojem prvem spolnem odnosu krvavi: »Na mojih rjuhah je kri. Njena kri. Dokaz njene zdaj odsotne deviškosti« (James 2015, 434-435).¹⁵² Kri simbolizira prenos lastniškega razmerja Anastasie Steele na Christiana Greyja. Ob enem pa služi kot trden dokaz za obstoj Anastasiine deviškosti in prekinitvev le-te. In najpomembneje, služi kot dokaz žrtvovanja, ki se je zgodilo. Avtorica trilogije *Petdeset odtenkov* se Freudovi razlagi približa tako natančno, da Anastasio pred prvim spolnim odnosom primerja z žrtvenim jagnjem, kot kaže citat: »izgleda prav tako kot žrtveno jagnje« (James 2015, 333).¹⁵³ Anastasia Steele je bila žrtvovana, njena kri je bila prelita in vzpostavila se je sveta vez med junakom in junakinjo.

Sigmund Freud (2001) izgubo devištva primerja z stanjem intelektualnega in moralnega suženjstva, kar je v kontekstu razumevanja spolnosti in spolov v 19. stoletju na Dunaju.

Dejstvo, da se seksualni gon kot tak vede zelo samovoljno in neposlušno se kaže tudi v rezultatih prizadevanja za abstinenco. (...) Posebej očitna je škoda, ki jo je stroga zahteva po abstinenci pred zakonsko zvezo povzročila ženski naravi. Vzgoja jemlje svojo nalogo, da bo dekletovo čutnost zatirala vse do sklenitve zakonske zveze, očitno zelo resno, saj svoje delo opravlja z najbolj skrajnimi sredstvi. Ne samo da prepoveduje spolni odnos in da vsa sredstva nameni ohranjanju ženske nedolžnosti, ampak tudi ščiti odraščajočo žensko pred vsakršno skušnjavo. To stori tako, da jo ohranja nevedno v vseh dejstvih o vlogi, ki ji je namenjena, in da pri njej ne trpi nobenega ljubezenskega vzgiba, ki ne more voditi v zakon. Rezultat je v tem, da ko starševske avtoritete dekletom nenadoma dovolijo da se zaljubijo, ta temu psihično niso dorasla in vstopijo v zakonsko zvezo negotova o lastnih čustvih (Freud 2007, 38–39).

Posledica, ki iz tega izhaja, je, da ženska svojih čustev ne zna opredeliti, moški, ki ravno to opredeljenost pričakuje, njeno nevednost označi za neumnost. Sigmund Freud (2007) predpostavi, da moški in ženska ne moreta sodelovati v paru, če ženska ne razume, kaj se dogaja njej, moški pa isto ne razume, kaj se dogaja z njo. Izvzetost iz kakršnih koli seksualnih užitkov bazira na starševski avtoriteti, ki se s poroko ne prekine, ampak rezultira v nezainteresiranosti za spolnosti, saj slednja ne nudi užitka. Freud celo napiše, da takšna ženska »moškemu prepreči kvaliteten seksualni užitek« (Freud 2007, 39) in doda, da tako »pripravljanje na zakonsko zvezo spodnese smotre same zakonske zveze« (Freud 2007, 39).

¹⁵² [There's blood on my sheets. Her blood. Evidence of her now absent virginity].

¹⁵³ [looking every bit the sacrificial lamb].

Luisa Accati (2001) piše, da

ni dvoma, da so mnoga Freudova opažanja lahko videti sovražna do žensk, če jih apliciramo na kontekst, v katerem ni prevladujočega lika Jokaste, ki je noseča od vekomaj in (od leta 1854) odločena, da je bo več pustila, da se rodi Ojdip. (...) Freudova »mizoginija« je v veliki meri antiklerikalizem oziroma potreba po tem, da bi se razum osvobodil manipulacije religije, ki je uporabljena kot politični sistem nadzora in nadvlade (Accati 2001, 25).

Sigmund Freud živi in piše na prelomu iz 19. v 20. stoletje, in predpostavi žensko »intelektualno inferiornost« (Freud 2007, 40). Ženske zaradi zgodnje prepovedi mišljenja o spolnosti to isto prepoved aplicirajo na vse sfere življenja. Omenjene intelektualne inferiornosti ne pripiše v 19. stoletju ustaljenemu komplementarnemu razumevanju spola, marveč jo označi za posledico »zatora seksualnosti« (Freud 2007, 40). Ker ženska ne sme postavljati vprašanj o spolnosti, razume vsakršno željo po užitku (ki se skriva tudi v znanju) za prepovedano, zato je o njej ne misli. Sigmund Freud (2007) doda, »da je treba nedvomno intelektualno inferiornost tolikšnega števila žensk zvesti na inhibiranost mišljenja, ki je posledica zatora seksualnosti« (Freud 2007, 40). K slednjemu pa je doprinesel tudi socio-ekonomski ustroj družbe v tistem času. Ženskam ni bilo dovoljeno razmišljati. Ne samo s strani njihovega sebstva, ampak tudi s strani družbe. Ne samo v smislu vzgoje in starševske avtoritete, ampak že samo na ravni pravno-formalnih prepovedi ženskega udejstvovanja in učenja.

Sigmund Freud (2001, 201) piše o vplivu prve spolne izkušnje za žensko. Ravno slaba prva izkušnja naj bi pri ženskah botrovala razvoju začetnih oblik frigidnosti. Sigmund Freud (2001, 201) označi frigidnost za ženskam imanentno lastnost – ženske imajo sposobnost razvoja patologije, kjer se ob ponavljanju spolnega odnosa nasilnost sprošča skozi fizični napad na moškega, kar je posledica začetne frigidnosti, ki se ni umaknila ne glede na vso ponujeno nežnost. Razlaga, ki jo Sigmund Freud (2001, 201) poda, temelji na predpostavki, da spolni odnos mobilizira vrsto impulzov, nekateri med temi niso dobrodošli. Eden izmed teh je bolečina, povezana s prvim spolnim odnosom – slednjo primerja z narcistično poškodbo, izhajajočo iz uničenja organa (vendar na tej točki ne specificira, če »organ« pomeni himen ali deviškost), ki se reprezentira in racionalizira v kulturno pogojenem znanju in izgubi deviškosti kot zmanjšanju seksualne vrednosti ženske.

Prvi spolni odnos je po Freudu (2001) razumljen kot izjemno pomemben za razvoj ženske duševnosti. Razvoj ženske duševnosti naj bi v določeni meri temeljil prav na prvi spolni izkušnji ženske. Če je slednja dobra, bo ženska izpopolnjena, če bo slaba, bo ženska razvila obliko frigidnosti. Izgubo deviškosti se je obravnavalo kot obliko permanentnega ukalupljanja posameznikove identitete. Dotična predpostavka pa je še vedno zastopana v leposlovju, kot je razvidno na primeru trilogije *Petdeset odtenkov*.¹⁵⁴ Blank (2007, 111) piše, da so redki strokovnjaki, ki še vedno trdijo, da izguba devištva žensko pripelje do spontanih, nekontroliranih reakcij, se je pa nocija ohranila v vsakdanjem življenju in izpostavi zdravorazumsko predvidevanje, da negativna prva izkušnja s spolnim odnosom (na primer v primeru posilstva ali spolne zlorabe deklice) pomeni nezainteresiranost za spolne odnose, nezmožnost doživljanja orgazma, frigidnost in lezbijstvo ženskega subjekta. Blank (2007, 111) nadaljuje, da prvemu spolnemu odnosu v času in prostoru, imenovanem zahodna družba pripisujemo mnogo vplivov, ki bi jih naj sam akt spolnega odnosa imel na duševni ustroj ženske. Poudari, da sta devištvo in prvi spolni odnos pod vplivom številnih predvidevanj in razumevanj, sama številčnost slednjih in realnost predpostavljenih manifestiranih učinkov pa priča o teži, ki jo danes devištvo za življenje ženske še vedno nosi. Piše, da pritisk, ki se v korelaciji z deviškostjo nad žensko izvaja, priča o relevantnosti ideje devištva. Predpostavka, da naj se poziciji deviškosti ženska odpove le pod pravimi, skrbno določenimi pogoji, govori ravno o ljudeh skupni, kulturno pogojeni ideji, o obstoju dela človeškega sebsta, ki je nedostopno zavestni misli in spremenjeno s heteroseksualnim spolnim odnosom.

5.2.4 Užitek

Colette Soler (1997, 13) opozori na nujnost razlikovanja med označevalcem in užitkom, ko se dotaknemo pola seksualnosti. Užitek loči na takega, ki pripada polju občutij in »objektom - objektom v pomenu tistega, kar pogojuje užitek. Logično je, da smo se tedaj, ko do užitka občutimo averzijo, prisiljeni odpovedati objektu« (Soler 1997, 13). Označevalec je simptom, v katerem je lokaliziran užitek, hkrati pa se označevalec lahko utelesi v objekt. Za moškega ženska predstavlja seksualni objekt, prav tako pa moškemu predstavlja simptom. »Istočasno je označevalec v dveh pomenih, ne samo zato, ker so vse ženske označevalci, temveč tudi zato, ker so v izbiro objekta vedno vključene poteze perverzije« (Soler 1997, 13). Objektna izbira

¹⁵⁴ »V tem trenutku se zavem, da bi za tega moškega storila vse na svetu. Njegova sem. Čud, kateremu me je predstavil presega vse moje fantazije. Želi me peljati še dlje, daleč dalje. Na kraj, ki si ga v moji nedolžnosti ne znam niti predstaviti« [I know in that moment that I would do anything for this man. I am his. The wonder that he's introduced me to, it's beyond anything I could have imagined. And he wants to take it further, so much further, to a place I can't, in my innocence, even imagine] (James 2011a, 101).

se manifestira skozi žensko, ki ima določene, specifične poteze objekta, ki je hkrati tudi označevalec, skozi katere jo moški percipira kot »njegovo« žensko. Junakinja Anastasia Steele ima himen, ki je objekt *a*, je ostanek, ki ustvarja celotno podobo skozi katero se junakinja konstruira kot »njegova« ženska, kot kaže citat: »"Moja si," zašepeta. "Samo moja. Ne pozabi"« (James 2011a, 86).¹⁵⁵ Na junakinjino deviškost in posledično pripadnost junaku se junak naveže večkrat, navezavo pa zaključi s pomembnostjo neizkušenosti, nedolžnosti in deviškosti.¹⁵⁶ Na seksualne partnerje »kot objekte premestimo ali lokaliziramo perverzni užitek« (Soler 1997, 14) ravno skozi prej omenjene specifike in posebnosti.

Lacan (1985, 117–118) piše, da spolni užitek ni neposredno povezan z Drugim kot takim, ampak je faličen. Ljubezen je pokazatelj menjave diskurza. Užitek Drugega ni znak ljubezni, je pa ljubezen znak. Drugi simbolizira telo, ki ga lahko uživamo, je uživajoča substanca, učlovečena v liku Christiana Greyja. Telo uživa v telesu Drugega, s tem da slednji ne ostane ravnodušen. Spolni užitek je faličen, vendar je telo Drugega tisto, skozi katerega se lahko proizvede spolni užitek, kot je razvidno iz citata: »Zavzdihnem in ošinem Petdeset Odenkov. Tako je lep, da bi lahko večno strmela vanj. Na bradi ima kratko srnišče, in moji prsti si ga želijo podrgniti in čutiti ob obrazu, ob prsih ... med stegni. Zardim ob smeri mojih misli« (James 2011a, 241).¹⁵⁷ Spolni užitek junakinja izkusi ob opazovanju junaka. Vzrok užitka pa Jacques Lacan (1985, 118) postavi v označevalec, saj brez slednjega ne moremo usmeriti tvarnega vzroka užitka, s tem pa označevalec tudi zameji užitek in ga zaustavi.

Laurent (1997, 68–69) piše, da moški fetišizem in ženski narcizem izhajata iz točke, v kateri je osnovna zahteva priznanje in spoznanje Drugega. Moški subjekt se sooči s potrebo po zadovoljevanju ženske onstran reprezentacije falosa in ne s simbolom falosa. »Gre pravzaprav za ženski nadjaz, ki poprisoti zahtevo po užitku onstran faličnega užitka, od katerega se pogled ne odvrne zlahka« (Laurent 1997, 69). Nadaljuje, da subjekt sam po sebi nima vrednosti, sam po sebi ni falos, ampak se konstruira skozi željo Drugega. Subjekt in Drugi sta v korelaciji skozi posrednika, objekt *a*, ki simbolizira praznino, ki se jo lahko zapolni. Objekt *a*, in iz njega zgrajena fantazma, je tisto, kar povzroči zaljubljenost pri moškem subjektu.

¹⁵⁵ ["You are mine," he whispers. "Only mine. Don't forget it"].

¹⁵⁶ »Hvaležen sem za tvojo neizkušenost. Cenim jo, in komaj začenjam razumeti njen pomen. Preprosto povedano ... pomeni da si moja v vseh pogledih« [I am grateful for your inexperience. I value it, and I'm only beginning to understand what it means. Simply put... it means that you are mine in every way] (James 2011a, 206).

¹⁵⁷ [I sigh and peek up at Fifty Shades. He's so beautiful, I could stare at him forever. He has light stubble over his chin, and my fingers itch to scratch it and feel it against my face, against my breasts... between my thighs. I blush at the direction of my thoughts].

Junakinjina deviškost, realizirana v himenu (objekt *a*) pri junaku izzove čustven odziv, ki ga junak ni izkusil še nikoli, kot oriše citat: »Vedel sem, da si neizkušena, vendar te nikoli ne bi zasledoval, če bi vedel natančno kako nedolžna si – vendar me še vedno uspeš popolnoma razorožiti, na način kot me še nihče nikoli ni« (James 2011a, 278).¹⁵⁸ Junak izpostavi junakinjino neizkušnost v spolnosti in njeno deviškost kot razlog za njegovo fascinacijo nad njo. Ko govori o tem, da ni poznal razsežnosti njene nedolžnosti, se navezuje na obstoj Anastasiinega himena, na njeno fizično komponento deviškosti. Salecl (1997) piše, da je želja Drugega za subjekt problematična, saj izhaja iz temeljne fantazme lastnega obstoja. »Subjekt torej nenehno preizprašuje željo Drugega, hkrati pa ta želja tudi predstavlja grozo za subjekt« (Salecl 1997, 84). Junakinja Anastasia Steele tekom trilogije *Petdeset odtenkov* konstantno trepeče pred zapustitvijo. Prepričana je, da si junakove ljubezni ne zasluži, ker ga ne zna in ne zmore seksualno zadovoljiti. To je izraženo predvsem pri interakciji junakinje Anastasie Steele in rivalne junakinje Leile Williams, zaradi že opisanih specifik, ki jih Anastasia pri Leili Williams izpostavi. Ena in najpomembnejša je Leilino poznavanje in izkušnje z BDSM seksualnimi praksami, katere so Anastasii nepoznane. Anastasia predpostavi, da junakovo spolno vznurjenje temelji na izvajanju BDSM seksualnih praks, od tod izhaja njena bojazen in strah pred zapuščenostjo. Naracija trilogije *Petdeset odtenkov* bralcu sporoči, da junakova spolna vznurjenost izhaja iz junakinjine nedolžnosti. Anastasiina deviškost je posrednik, objekt *a*. Citat, ki prikazuje zorni kot junaka, prikaže Anastasiino specifiko in junakovo nerazumevanje te specifik. Kronološko se citat navezuje na trenutek, ko sta se Anastasia Steele in Christian Grey spoznala: »in iz nekega nepoznanega razloga, ki ga ne znam razložiti, nočem da gre« (James 2011c, 538).¹⁵⁹ Junak se navezuje na privlačnost, ki jo izžareva junakinja, kot pravi Lacan: »moški (...) pristopa k ženski, (...) vendar pa je to, k čemur pristopa, vzrok njegove želje, ki sem ga označil kot objekt *a*. V tem je ljubezenski akt« (Lacan 1985, 59). Vzrok želje, ki jo v citatu čuti Christian Grey, je Anastasiina deviškost. Njena deviškost je tisto, kar junakinjo loči od ostalih junakovih spolnih partneric.

Salecl (1977, 94) piše o pogojenosti užitka moškega subjekta s falosom. Pojasni, da je tudi užitek ženskega subjekta pogojen s falosom, vendar Lacan poudari, da je ženski užitek nedefinirajoč. Ženski užitek avtorja ne interpretirata v smislu nadomestka faličnega užitka, ampak ženski užitek razumeta kot dodatek faličnega užitka, ki ni izgovorljiv v jeziku. Obljuba

¹⁵⁸ [I knew you were inexperienced, though I would never have pursued you if I had known exactly how innocent you were – and yet you still manage to disarm me completely in a way that nobody has before].

¹⁵⁹ [and for some reason I can't explain, I don't want her to go].

ženskega neskončnega užitka je moškemu prepovedana s strani očetovskega nadjaza, kar se realizira v moškem občutku nemoči, ki je ilustriran s prisposodbo o Ahilu in želvi. Ahil (moški) želvo (žensko) lovi in jo na koncu prehiti, ne more pa je ujeti (za jasnejšo orisavo nas Renata Salecl napoti k primeru prezgodnje ejakulacije).

5.2.5 Falos

Falos je pri Jacquesu Lacanu razumljen (1985, 9) kot koncept simbolnega v kulturi in ne kot fizično prisoten del telesa. Spol se obravnava izključno na ravni interpretativnosti spolov, z dodatkom falosa kot pozicijskega označevalca (v smislu ali falos imaš ali nimaš). Soler (1997, 20) piše, da v nekaterih delih Lacan s falosom označuje željo, v drugih užitek, natančneje, izgubljen užitek. Loči dva vidika. Prvi se nanaša na falos kot na označevalca želje, kjer se želja navezuje na manko užitka. Želja ima objekt, ki se skozi kastracijo približa manku subjekta. Soler (1997, 32–33) poudari, da kastracije ne smemo razumeti v smislu impotence, saj jo Lacan obravnava in razume kot razlog želje, hkrati pa kot glavni razlog za obstoj spolnosti, kot jo razumemo in poznamo danes. Kastracija je v lacanovskem jeziku tista, ki moškemu omogoči uporabo spolnega organa (penisa), je prvi pogoj seksualnosti, ki je pogoj za moško seksualno željo. Laurent (1997, 69) piše, da Lacan kastracijo označi za glavni identifikator moškega seksualnega bitja. Da je Lacan lahko opredelil žensko pozicijo seksualnosti, se zopet posluži falosa, in vpelje dihotomijo imeti/neimeti, kjer je ženska opredeljena s položajem, ki ga Lacan označi kot *ne-vsega*, glede na korelacijo s faličnim užitkom. Ženski subjekt je opredeljen s »položajem, ki sem ga označil kot ne-vsega z ozirom na falični užitek« (Lacan 1985, 9). Ženski subjekt nima penisa, zato je ne-vsa. To, da je ženska ne-vsa, pomeni da ni falična, ampak poseduje faličnost moškega. Lacan preučuje obseg povezave med simptomom in govorico, saj s slednjo na simptome učinkujemo in jih ustvarjamo. »V psihoanalizi je vse, kar spoznamo in storimo, pogojeno z načinom, kako to spoznamo in storimo, to je, z govorico« (Soler 1997, 15). Subjekt, posameznik obstaja in je preoblikovan skozi govorico. Je njen učinek, ne njen dejavnik. Konstruira in samoaktualizira se skozi govor.

Uporaba jezika je pogoj za simbolno kastracijo. Kot piše Salecl (1997, 89), se simbolna kastracija pri posamezniku zgodi, ko začne uporabljati jezik, ko postane subjekt manka. Poudari, da moramo kastracijo razumeti kot to, da se človek, zaradi kastracije ne zapleta v spolne odnose zaradi ohranitve vrste ali zaradi nagona, ampak se spolnih odnosov poslužuje kontrolirano. »Kastracija tako paradoksnost pri ljudeh postane pogoj njihovega uživanja v

spolnosti, in ne nekaj, kar spolnost preprečuje« (Salecl 1997, 89). Kastracija je znak človeka, kot bitja jezika in kulture, kar kot posledico prinese seksualizacijo realnosti. »Zaradi potlačitve parcialni objekti gona kot so glas, pogled, dojke itd., postanejo seksualizirani« (Salecl 1997, 89), kar se realizira v tem, da so pri človeški seksualnosti omenjeni parcialni objekti pomembnejši kot človeška splovila. Salecl (1997, 90) poudari, da je spolna kastracija nujen pogoj za občutek zaljubljenosti pri moškem subjektu, saj se slednji falični funkciji popolnoma podredi skozi jezik. Jezik tukaj nastopa kot element uzde, obvladovanja človeka, »da torej ima manko« (Salecl 1997, 90). Iz tega izhaja dilema spolne identitete, kot jo imenuje Renata Salecl (1997, 90), in sicer v smislu, da se moški identificira skozi simbolni status, katerega mu pripiše ženska. Ko se ženska po drugi strani identificira skozi pozicijo objekta, se moški identificira skozi simbolno vlogo, pripisano s strani ženske. »Z drugimi besedami, moške zanima, ali ženske prepoznajo njihovo faličnost: njihov socialni status, intelekt itd., karkoli pač naj bi bil znak njihove simbolne vloge« (Salecl 1997, 90). Pri moških se pojavlja vprašanje, ali je ženska prepoznala simbolno vlogo, ki jo moški želi poslati v svet, torej, ali je prepoznala v njem nekaj, kar njega samega preseže.

Na tej točki se lahko navežemo na devištvo, ki se konstruira ravno skozi omenjeno parcialnost objekta, saj namreč temelji na neobstoječi lastnosti ženske (devišstvo je ženska domena, moški so celibatni), ki se konstruira skozi pozicijo objekta. Junakinja Anastasia Steele je deviška in nedolžna, to sta lastnosti, zaradi katerih se junak spremeni. Prvi primer junakove spremembe je izražen v poglavjih v trilogiji *Petdeset odtenkov*, reinterpretiranih iz zornega kota junaka. Junak po prvem srečanju junakinjo označi za fascinantno in jo nekaj dni kasneje obišče na njenem delovnem mestu. Junakinjina deviškost iz nje seva, junaka to privlači. To je njegova fascinacija nad njo in razlog za kasnejše zasledovanje in osvajanje, kot kaže citat: »Čakal sem pet dni, pet jebelih dni, da vidim, če jo lahko pozabim. *In jaz ne čakam. Sovražim čakanje ... na karkoli*. Nikoli si še nisem aktivno prizadeval omrežiti ženske. Ženske, ki sem jih imel, so razumele kaj pričakujem od njih« (James 2011c, 542–543).¹⁶⁰ Drugi primer, ki oriše junakovo spremembo, se navezuje na pogovor med junakinjo in junakom, ko junakinja junaku izda svoj deviški status. Junak Christian Grey je bil do tiste instance v življenju izjemno organiziran in natančen. S potencialnimi ženskami, s katerimi bi se predajal BDSM seksualnim praksam se je dobival na sestankih, kjer sta dorekla podrobnosti glede izvajanja BDSM spolnih praks.

¹⁶⁰ [I'd waited five days, five fucking days to see if I'd forget about her. *And I don't do waiting. I hate waiting . . . for anything*. I've never actively pursued a woman before. The women I've had understood what I expected of them].

Zaradi Anastasie Steele zanemari papirologijo.¹⁶¹ Junak zanemari svoje nazore zaradi želje po poljubljanju z junakinjo. Junak je ob junakinji nemočen, prav zaradi njene nedefinirajoče specifike, kot kaže citat: »"Zakaj jaz? Resnično ne razumem." "Anastasia, povedal sem ti. Nekaj je na tebi. Ne morem te pustiti pri miru"« (James 2011a, 75).¹⁶² Junak izpostavi razlog zakaj ga Anastasia privlači. Razlog je njen »nekaj«, objekt *a*, ki ga privlači na nezavedni ravni. Christian poudari, da privlaka ne razume, ampak ga čuti in se mu ne more upreti.

Devištvo je v trilogiji *Petdeset odtenkov* dana pomembnost. Je razlog, zaradi katerega se junak Christian Grey počuti razoroženega, zbeganega in očaranega. Izpostavljeno je, da junakinja Anastasia Steele poseduje lastnost, specifiko, zaradi katere izstopa iz množice in povprečja. Junakinja je deviška v fizičnem in psihološkem smislu. Junakinja nima nikakršnih seksualnih izkušenj in poseblja milino, nedolžnost ter empatičnost. Je utelešenje tradicionalistične predpostavke o ženskosti in ženskam imanentih lastnostih. Je polovica celote, kjer celota predstavlja opoziciji, ki se v diskurzu romanov z erotično in ljubezensko vsebino privlačijo. Je polovica celote, kjer celota predstavlja par moškega in ženske. In ta celota je izrazito heteronormativna.

V lacanovskem jeziku deviškost predstavlja objekt *a*, nedefinirajoč del, v katerem je izražen razlog za privlačnost. Deviškost, v obliki objekta *a* deluje kot posrednik med objektom in Drugim, torej kot posrednik med Anastasio Steele in Christianom Greyjem. Je mesto obstoja privlačnosti in fascinacije Christiana Greyja nad likom Anastasie Steele.

Deviškost je kulturna kategorija, ki bistveno vpliva na razvoj analizirane trilogije. Vpliv pomembnosti deviškosti skozi fikcijo ne vpliva naravnost na vpliv, ki ga ima deviškost v vsakdanjem življenju. Kot v začetku magistrske naloge piše Gerbner (1976; 2002), je nujno potrebno razlikovanje med vplivom in razlogom. Trilogija romanov z erotično in ljubezensko vsebino *Petdeset odtenkov* nam kaže in ilustrira specifiko deviškosti na izjemno jasen in razumljiv način, nikakor pa se ne moremo zateči v posploševanje, ki bi govorilo o pomembnosti in specifikih deviškosti kot izhajajoči iz takovrstne literature. Popkulturni fenomeni sicer vplivajo na percepcijo ljudi, ponudijo ventile za interpretacijo dogodkov in doživetij posameznikov. Nudijo možnost za legitimizacijo določenih odločitev, vendar niso

¹⁶¹ »"Oh, k vragu s papirologijo," zagodrnja« ["Oh, fuck the paperwork," he growls] (James 2011a, 57).

¹⁶² ["Then why me? I really don't understand." "Anastasia, I've told you. There's something about you. I can't leave you alone"].

razlog za obstoj samega koncepta. Popkulturni fenomeni niso odgovorni za dogodke in doživetja, ki jih posameznik izkusi.

6 Ustvarjenje fenomena devištva

Deviškost povezujemo s transcenco in relativnostjo. Hanne Blank (2007, 6) piše, da je deviškost transcendentalna, relativna in izjemno relevantna. Nadaljuje, da je ravno relativnost deviškosti razlog za relevantno deviškosti. Definicije devištva se spreminjajo. Spreminja se njen pomen, spreminjajo se pokazatelji prisotnosti deviškosti in načini prenehanja deviškosti. V navezavi na devištvo pa se vedno ohranja premisa vzpostavljanja in ohranjanja določenih družbenih pravil in zakonitosti. Blank (2007, 7) ravno v slednjem, torej v konstantni integriranosti devištva v socio-kulturno ureditev, išče razloge za problematiko definiranja devištva. Poudari, da so naši ideali v navezavi na devištvo, podobno kot spol ali rasa, popolnoma odvisni od zgodovinsko specifičnega konteksta. S spreminjanjem zgodovinskega konteksta, s spreminjanjem družbe in kulture, se počasi in subtilno spreminjata pomen in definicija devištva. Razlog za tako spremembo Blank (2007, 7) umesti v demografske, ekonomske in tehnološke spremembe. V spremembe religijskih dogem in političnih filozofij ter posledično v spremembe stališč do spola, žensk, otrok in družine. Ker se omenjeni aspekti družbenosti spreminjajo počasi, se nam včasih zazdi, da se sploh ne spreminjajo. Ilustracija počasne spremembe je že omenjena Lacanova (1988) orisava človekovega dojemanja počasnih sprememb, skozi primer opazovanja zvezd. V začetku 21. stoletja deviškost večinoma razumemo kot telesno stanje posameznika, ki ni izkusil akta heteronormativnega spolnega odnosa, torej prehodno stanje človeškega telesa. Orisava primera Rosie Reed priča o pomembnosti heteroseksualnega spolnega odnosa za prenehanje deviškosti pri ženskem subjektu.

Blank (2007, 8–10) se osredotoča na koncept minljivosti in spremenljivosti devištva, ki ga označi za kulturno idejo z gromozanskim kulturnim zaledjem. Poudari, da je dojemanje devištva, kot človekove biološke danosti vezane na identiteto posameznika, socio-kulturni izum ljudi, da deviškost nikakor ni monolitna, univerzalna ali historična danost človeku. Poudari, da je vprašanje komu priteče definicija deviškosti danes izjemnega pomena, saj z definicijo devištva posredno ali neposredno vpliva na življenje ljudi (Blank na tem mestu izpostavi družbeno potentnejše predpostavke o devištvu v povezavi z ženskim spolom). Definiranje deviškosti nadzoruje, kako se ljudje obnašajo, čutijo, mislijo, v določenih primerih, ali bo nekdo živel ali umrl. Najvidnejši primer relevantnosti deviškosti za ženski

subjekt je nazorno ilustriran v t. i. »častnih ubojih« [*honor killings*] in problematiki, ki izvira iz preselitve razumevanja deviškosti kot fizčne specifike človeka na mentalno, duševno postulacijo posameznika, kot izpostavi Ayşe Parla (2001).

Blank (2007, 10) izpostavi, da devištvo ne pomeni nujno vzdržnosti spolnih odnosov, se pa večinoma izgubo devištva definira skozi akt heteroseksualnega spolnega odnosa. Za prenehanje devištva pri ženskem subjektu izpostavi nujnost penetracije, ko sprašuje zakaj je akt vstavljanja penisa v vagino tisto, kar se razume kot »spolni odnos«, ne pa uporaba drugih delov telesa in zakaj terminacija devištva pri ženskem subjektu temelji na izvedbi akta vaginalne penetracije? Blank (2007, 10) sklene, da zaradi same ekskluzivnosti akta spolnega odnosa med osebo, ki ima penis in med osebo ki ima vagino. Tak odnos se lahko zgodi samo med osebama različnih spolov, opisan akt je izrazito heteroseksualen. Če so ostale oblike spolnega odnosa spolno nevtralne, je akt vstavljanja penisa v vagino izrazito heteroseksualen. Ker je to večinski razlog prenehanja devištva pri ženskem subjektu, Blank (2007, 10) sklene, da je tudi samo devištvo izrazito in ekskluzivno heteroseksualno. Ne samo, da je devištvo spremenljivo in nedefinirano, izguba devištva je nujno vezana na heteroseksualni spolni odnos.

Južnič (1993, 82) piše o devištvu kot o obliki telesne in osebnostne identitete, ki bazira na predpostavki spolne čistosti. Spolno čistost pa se povezuje z religijskimi obredi in mitologijami. Navede primere svečenic, definiranih skozi deviškost – »rimske vestalke, čuvarke ognja v okroglem svetišču boginje Veste. V državni religiji države Inkov v Peruju so bile *allacune*, mladenke, ki so jih izbrali med osmim in devetim letom starosti in so bivale v neposredni bližini templjev. Del teh deklet je bil namenjen večnemu devištvu« (Južnič 1993, 82). Deviškost je identitetna politika, je fizična lastnost telesa ali psihična postulacija subjekta. Deviškost zadeva vse sfere posameznikovega življenja in se aplicira na vse aspekte posameznikove identitete. Devištvo v trilogiji *Petdeset odtenkov* nastopa predvsem v obliki Anastasiine psihične deviškosti, njene imanentne čistosti in nedolžnosti. Deviškost je v trilogiji *Petdeset odtenkov* obravnavana v smislu dobrine lika.

V tem poglavju magistrske naloge bo obravnavana konstrukcija deviškosti v kulturi. Izpostavljena je soodvisnost konceptov in sopovezanost raznih načinov vzpostavljanja deviškosti kot posebne in izjemne.

6.1 Rimokatoliški vplivi na razumevanje deviškosti:

V tem poglavju se dotaknem Rimokatoliških vplivov na razumevanje deviškosti. Deviškost ima v času in prostoru, imenovanem zahodna družba, velik vpliv tudi in zaradi konstrukcije Rimokatoliškega mita o Devici Mariji, deviški materi. Devica Marija je postavljena kot ideal ženskosti zaradi njene deviškosti. V tem poglavju predstavim konstrukcijo deviškosti v smislu transcendence, ki se prenese na glavno junakinjo v trilogiji romanov *Petdeset odtenkov*, Anastasio Steele. Pri analizi Rimokatoliških vplivov za razumevanje deviškosti se naslanjam na Hanne Blank (2007), Zdenko Kristan (2005), Uto Ranke Heinemann (2012) in Rosemary Redford Reuter (1983; 1987) .

Uta Ranke – Heinemann (2012, 66–82) piše, da je ideja posvečene deviškosti v zdravorazumskem miselnem toku neločljivo vezana na Rimokatoliško cerkev in poudari, da je v prvi vrsti potrebno prenesti pozornost iz Rimokatoliške cerkve kot ekskluzivnega krivca. Poudari, da je ideja mizoginena, seksističnega in »zarotniškega« diskurza rimokatoliške teorije rezultat trendov v času, ko se je Rimokatolištvo razvijalo. Pozicija, ki jo v svojem jedru nosi, ni nova in ni bila posebnost v času, ko je nastala. Idealizacija devištva se po podatkih Ranke – Heinemann (2012) vzpostavi okoli leta 150, zaradi prevladujoče stoične misli, da je spolnost namenjena spočetju, ki jo je krščanstvo internaliziralo »kot oznako resničnega in izvirnega krščanstva« (Ranke – Heineman 2012, 66). Nadaljuje, da so na razvoj pozicije devištva znatno vplivali cerkveni učitelji. Sveti Ambrož v 4. stoletju tradicijo utrdi in deviškost označi za krepost, za vrlino, sveti Hieronim pa bistveno sooblikuje devištvo kot človekovo moralno prednost na primeru Marije. Marija je po »njegovem mnenju utemeljila devištvo za oba spola in moralna prednost devištva je povsem razvidna iz njene osebe« (Ranke – Heineman 2012, 80). Zmota, ki jo Uta Ranke Heinemann (2012) izpostavi je, da deviškost ni cenjena zaradi Marije – Marija je cenjena zaradi deviškosti. Ta pozicija nam jasno oriše postulat Anstasie Steele v trilogiji *Petdeset odtenkov*. Njena deviškost je diskurzivno razumljena kot njena moralna prednost, kot njena moralna trdnost. Anastasia svojo deviškost obdrži, ker se za to odloči, ker svojo deviškost hrani za moškega, kateremu jo bo želela predati. To se potrdi v naslednjem citatu: »Kako si se izognila seksu? Povej mi, prosim“ Skomignem. "Nihče v resnici ni, saj veš." Nihče ni ustrezal pričakovanjem, samo ti. In še zate se je izkazalo, da si nekakšna pošast« (James 2011a, 79–80).¹⁶³ V omenjenem citatu Anastasia razloži, da je deviškost ohranila, ker ni (do srečanja s Christianom) spoznala

¹⁶³ ["How have you avoided sex? Tell me, please." I shrug. "No one's really, you know." Come up to scratch, only you. And you turn out to be some kind of monster].

nikogar, ki bi ustrezal idealu moškega, ki bi si zaslužil njeno deviškost. Anastasia s hrambo svoje deviškosti kaže svojo osebno moč, moč njenega karakterja in vrednost ženske, kot je ona. Njeno ohranjanje devištva je, kot se kaže v omenjenemu citatu, zmaga volje nad telesom. Taka pozicija razumevanja devištva izhaja iz pisanj svetega Avguščina, ki definira devištvo na dveh ravneh posameznikovega obstoja.

Blank (2007, 7–8) razloži in izpostavi pozicijo, ki jo nosi sveti Avguščin v delu *O Božjem mestu* [*De civitate Dei*]. Posilstva ne obravnava kot izgube deviškosti, saj se posiljen odnosu upira s telesom in dušo. Razloži, da če bi lahko fizični akt spolnega odnosa »odvzel« devišstvo, potemtakem devišstvo ne bi moglo biti značilnost duše (če bi lahko s posilstvom izgubil deviškost, se deviškost ne bi mogla nanašati na dušo oziroma predstavljati njenega sestavnega dela). Sveti Avguščin tako definira deviškost na dveh ravneh. Fizično deviškost, bazirajočo na telesu, in duševno/duhovno deviškost, bazirajočo na duši. Odvisno od okoliščin, lahko ti dve kategoriji sobivata, ali ne. Zavestno sebstvo je tisto, ki nadzira libido in devišstvo. Kako nekdo z njima ravna, kaže človekovo moralnost. S tem je prestavil fiksacijo iz nezmožnega (torej, nisem si mogel pomagati, saj ne nadziram telesa) v zavestno. Anastasia Steele svoje telo nadzoruje, je moralna in pozdravi Christianovo psihološko poškodbo. Njena magija je izražena in izpostavljena, kot ilustrira naslednji primer.

Junak Cristian Grey obiskuje psihiatra, dotičen psihiater z zdravljenjem junaka nima omembe vrednega uspeha. Christian Grey je bogat, kar pomeni, da si lahko privoščiti kvalitetno zdravljenje z visoko usposobljenimi zdravniki. John Flynn, psihiater in terapevt, zadolžen za popravilo junakove psihološke poškodbe, je izjemen zdravnik. Bralec to izve iz naracije, s poznavanjem Christiana, ki vedno zahteva in vedno dobi najboljše. John Flynn je najboljši psihiater, kar ga denar lahko »kupi«, to je prva diskurzivna premisa, ko se tekom zgodbe razkrije njegov obstoj. Flynn se trudi, vendar njegova izobrazba, njegovo poznavanje načina, na katerega deluje človeški um, ni nič v primerjavi z učinkom, ki ga ima deviška Anastasia Steele na poškodovanega Christiana. Pozicija Anastasiine nadnaravne sposobnosti zdravljenja je prikazana v citatu: »Dr. Flynn zavzdihne. "Ana, v omejenem času ko ga poznaš, si z njim imela več napredka, kot sem ga imel jaz v zadnjih dveh letih. Nanj imaš profan učinek. To moraš opaziti"« (James 2011b, 290).¹⁶⁴ Anastasia Steele je za Christianov duševni dobrobit s svojo brezmejno ljubeznijo uspela storiti več kot psihiater, strokovnjak v stroki, kar je

¹⁶⁴ [Dr. Flynn sighs. "Ana, in the very limited time that you've known him, you've made more progress with my patient than I have in the last two years. You have had a profound effect on him. You must see that"].

diskurzivni dokaz junakinjine magije. Na junakinjino magijo pa se naveže tudi junak, ko pravi: »Popolnoma me prevzemaš, Ana. Spredaš neko močno magijo« (James 2015, 1266).¹⁶⁵

Deviškost habituirala moč Boga in predstavlja predvsem žensko domeno, na kar ima močan vpliv Devica Marija, ki je percepirana kot edino živo bibe, sposobno brezmadežnosti in brezgrešnosti. Je deviška, nedotaknjena in nedolžna tako na fizični kot psihični ravni. Ranke – Heinemann (2012, 47–48) razloži Marijino deviškost, ki se navezuje na obdobje pred Jezusovim rojstvom [*virginitas ante partum*], med Jezusovim rojstvom [*virginitas in partu*] in po njem [*virginitas post partum*]. Nadaljuje, da se v Novi zavezi oblikuje deviško rojstvo kot predpostavka božje vpletenosti, saj predpostavka implicira moškega boga, ki oplodi žensko.¹⁶⁶ Ena brez drugega ne delujeta. Ideja moškega Boga bazira na istih vzvodih kot Marijina večna deviškost. Pelikan (1996, 113–116) piše, da paradoks Marije kot Deviške Matere efektivno ilustrira in odločno konstruira fundamentalni paradoks katoliškega razumevanja seksualnosti, utelešenega skozi čaščenje deviškosti napram zakonu. Katoliški asketizem se je fiksiral na Devico Marijo kot model deviškega življenja in samozavračanja. Devica Marija je bila objekt raziskovanj ideje ženskega spola in ženskosti zadnjih dva tisoč let bolj kot kateri koli drugi ženski lik, kar pa za posledico nosi specifično razumevanje feminilnosti, konstruirano skozi Devico Marijo. Moško telo je po drugi strani le redko označeno kot deviško, ampak raje kot celibatno, vzdržno.

Blank (2007, 11) poudari, da device so in so bile v večini izključno ženske. Ko se navezujemo na deviškost, se navezujemo na ženske, če se želimo navezati na deviškost pri moških, je potrebno slednje jasno specificirati. Ženske so deviške, moški so celibatni. Nadalje – ženska deviškost s sabo nujno nosi manko spolnosti, medtem ko se moški celibat navezuje na odsotnost spolnosti za čas trajanja celibata. Accati (2001) nadaljuje, da je v Rimokatoliški cerkvi celibat nujen za vzdrževanje deviškosti, ni pa deviškost nujna za celibat. Ideologija spiritualne deviškosti (oz. ideologija deviškosti zaradi Boga) predpostavi, da je telo, zaprto za seksualnost in reprodukcijo bolj odprto zahtevam božjega. »Bistvena značilnost Brezmadežne

¹⁶⁵ [“You completely beguile me, Ana. You weave [“some powerful magic”].

¹⁶⁶ Potrebno je poudariti, da je takšno razumevanje brezmadežnega spočetja in Marijine deviškosti popolnoma zdravorazumsko in da v teologiji tako razumevanje ne vzdrži. Teološka misel trdi, da Jezus obstaja od nekdaj, v Mariji se je le utelesil, zato je bilo pomembno da je brezmadežna. Opozoriti želim, da teološka razlaga dogme nikakor ni prevladujoča v kulturnem spominu in v družbi. Posameznik, ki se s teologijo ne ukvarja in brezmadežno spočetje pozna zgolj kot razlog za božično praznovanje, razume brezmadežno spočetje zdravorazumsko in iz te predpostavke izhaja implikacija boga – oplojevalca.

je nedotaknjena in nedosegljiva lepota. Popolnost telesa odseva popolnost duše, čistost pa je predstavljena kot popolnost« (Accati 2001, 22). Iz tega izhaja tudi kulturno enačenje deviškosti s krepostjo in kreposti z uspehom. Živimo v kulturi, ki ceni žensko deviškost in ima dolgo zgodovino kaznovanja tistih, ki jo izgubijo pod »napačnimi« okoliščinami ter hvaljenju tistih, ki jo vzdržujejo, dokler se ne pojavijo »prave« okoliščine (Blank 2007, 22). Ne glede na to, če se z zgoraj opisanim strinjamo, smo temu podvrženi. Kulturni vzorci so ponotranjeni in zavedanje ponotranjenosti slednjih ne prepreči našega delovanja v skladu z njimi.

Deviškost je edina pozicija ženske, v kateri je znotraj krščanstva postuirana podobno kot moški, kar pa »ne pomeni, da si ženska s tem pridobi samostojnost (...), kajti pogoj za ta duhovni napredek je popolna podreitev telesa in ženske podobe, ki prideta pod popolno moško oblast in pokorščino« (Redford Reuther 1987, 145). Slednjo pozicijo je odlično povzela kongregacija za verski nauk, v objavi *Pismo o sodelovanju moških in žensk v cerkvi in svetu* (2004). Predpostavljeno je enakopravno dostojanstvo spolov, vendar se v istem stavku poudarja ontološka komplementarnost telesa in psihološkega ustroja (Kongregacija za verski nauk 2004, 18). Tako pojmovanje spola je v popolnem nasprotju z aktualnimi teorijami spolov, na katere se posredno navežejo. Predpostavko spolne fluidnosti zanemarijo skozi to, da jo označijo za paradokšno. »Človek ne sprejema več samega sebe, svojega spola in iz njega izhajajočih značilnosti. Hoče biti ne samo nekaj drugega, marveč nekdo drug. Razlike med spoloma zavrača. Družina kot naravna skupnost dveh oseb različnega spola postane preozka. Izenačuje heteroseksualnost in homoseksualnost« (Kongregacija za verski nauk 2004, 7–8). Ker se teorijo razume zdravorazumsko, se potegne ta isti sklep – človekov spol je oznaka, ki jo lahko posameznik »spreminja in živi po lastni želji ter vsakokratnem razpoloženju« (Kongregacija za verski nauk 2004, 7–8), kar je popolnoma napačna razlaga teorije fluidnosti spolov. Moški in ženska sta tako v tej objavi razumljena kot komplementarna, nasprotna pola, poudarjeno je materinstvo kot bistven gradnik ženske identitete, skozi prirojeno žensko intuicijo, ki je »povezana z njeno telesno sposobnostjo podariti življenje. Sposobnost, da je mati ali ima za to možnost, je globoko vtisnjena v osebnost ženske. Pomaga ji, da zelo hitro doseže zrelost, odkrije resnost življenja in s tem povezano odgovornost« (Kongregacija za verski nauk 2004, 25). Objava objasni tudi pozicijo do materinstva kot osrednjega gradnika ženske identitete,¹⁶⁷ in pojasni, da je redukcija ženske na njeno pripisano biološko nalogo

¹⁶⁷ »Čeprav je materinstvo središčnega pomena za žensko identiteto, pa vendar ni prav gledati na žensko samo z vidika biološkega razmnoževanja. Tu so namreč možna občutna pretiravanja, ki biološko rodnost povečujejo z

lahko nevarna, zato izpostavijo nivo deviškosti. Materinskost in deviškost se predstavljata kot nasprotni plati istega kovanca in kot dve mogoči identitetni zasnovi ženske. V katolištvu je mati (v podobi Marije) opredeljena skozi materinsko funkcijo in takisto funkcijo poseblja. Če povzamem Marijo Warner (v Kristan 2005, 111), je v katoliški cerkvi, ženska duhovno konstruirana kot Cela na fizični, dobesedni ravni, samo v smislu deviškosti. Ko ženska deviškost izgubi, postane grešna in prenese izvirni greh. Ženska je tako postavljena pred nemogoč položaj, ko na eni strani z ohranjanjem deviškosti ne more izpolniti s strani katoliške cerkve naravno dane funkcije - če ni mama ali redovnica je nevedna. Ob zavzetju materinske pozicije se žensko razvrednoti (ker je prenašalka izvirnega greha), ob opravljanju redovniške službe pa se pokaže vnovična nezmožnost, tukaj v smislu opravljanja duhovniškega poklica (ker ni moški). To je pozicija, ki jo zastopa kongregacija za verski nauk. Govora je o problemu degradacije ženske na telo in telesne funkcije, vendar v tekstu ravno slednje propagira. Ženska je razumljena kot mati ali kot devica. Kot mati je ženska prenašalka izvirnega greha in hierarhično postuirana nižje, kot devica je ženska zapostavila svojo funkcijo rojevanja in hierarhično postuirana nižje. In nadaljuje, da lahko ženska funkcijo materinstva opravlja, tudi ko se slednje na navezuje na njene biološke potomce, kar ni nič drugega kot poudarjanje predpostavke o samuaktualizaciji ženske le skozi skrb za druge.

Dodatno, deviškost ne igra vloge pri vrednotnem hierarhiziranju moških, določanju tega, če so sposobni in vredni zakona ali celo, če jim je dovoljeno živeti. Anton Nadrah (1980) piše o ozki povezavi med Jezusom, Marijo in Cerkvijo, Luisa Accati (2001) pa doda, da mariologija »obravnava razmerje med človeškim in božjim in interpretira trenutek, v katerem pride božje v stik s človeškim in dá življenje. Zato sodi k filozofiji, fiziologiji in psihologiji kot vedi o vdihnjenju duše in o čustvih« (Accati 2001, 57–58). Marija in mariologija postaneta samostojna teološka objekta šele v 16. stoletju, doktrina brezmadežnega spočetja je bila institucionalizirana in postala dogma leta 1854. »Predmet dogme je izvzetost od madeža izvirnega greha po božji milosti, subjekt pa je Devica Marija v prvem trenutku svojega pasivnega spočetja« (Accati 2001, 59). Dogma Marijinega brezmadežnega spočetja se ne nanaša ne trenutek Jezusovega spočetja v Mariji, ampak na trenutek Marijinega spočetja v

vitalističnimi izrazi in so pogosto povezana z nevarnim razvrednotenjem ženske. Zato je v tej zvezi največjega pomena krščanska poklicanost k devištvu, ki je v nasprotju s starozaveznim izročilom in je pravi izziv zahtevam mnogih človeških družbenih sistemov. Ta poklicanost radikalno ovrže vsako zahtevo, ki žensko postavlja v zgolj biološko funkcijo. Kakor telesno materinstvo spominja devištvo, da spada h krščanski poklicanosti konkretno darovanje drugemu, tako devištvo spominja telesno materinstvo na njegovo duhovno razsežnost, ki je zanj bistvena: da se resnično podari življenje drugemu, ne zadostuje le telesno spočetje. To pomeni, da se lahko materinstvo v polnosti uresničuje v različnih oblikah tudi tam, kjer ne gre za telesno spočetje« (Kongregacija za verski nauk 2004, 25-26).

sveti Ani, ki je izvzet izvirnemu grehu. Nadrah (1980), Pelikan (1996) in Ranke – Heinemann (2012) izpostavijo specifiko dihotomije Marija – Eva. Eva predstavlja napake človeštva, Marija ravno obratno, je »popravek« nepokorne in neposlušne Eve. Marijo posebljajo poslušnost, vera, upanje, darežljivost, vzdržnost, preudarnost in pravičnost, lastnosti, ki jih posedujejo junakinje v romanih z erotično in ljubezensko vsebino, tudi Anastasia Steele, protagonistka trilogije *Petdeset odtenkov*. Marija je bila »obvarovana habitualne poželjivosti, kakor je bila obvarovana izvirnega greha. Prav tako v Mariji nikoli ni bilo aktualnih vzgibov neurejenega poželenja« (Nadrah 1980, 42). Marija je ženska par excellence v zahodni zgodovini, Anastasia Steele je njen najboljši približek.

6.1.1 Dihotomija Marija/Eva

Zdenka Kristan (2005) piše, da moška pozicija še danes velja za pozicijo moči in dominacije, kar nam dva velika zgodovinska mita poudarjata še danes. Rosemary Radford Ruether (1983, 166–169) piše o korelaciji med grško mitologijo in biblijsko mitologijo, kjer Pandora in Eva zavzemata pozicijo krivde za tegobe človeštva. Pandora je bila radovedna, zaradi česar ni upoštevala vrhovnega pravila, odprla skrinjico in preplavila svet s tegobami. Podobna je zgodba biblijske Eve, ki je kriva za izgon iz raja, porodne bolečine in nenazadnje izvirni greh (1 Mz 3,1-23). Radford Ruether (1983, 166) piše, da krščanska teologija govori o zlu kot človeku specifični kategoriji, ki se manifestira skozi greh. Greh implicira človekovo perverzijo in korupcijo (primer sedmih smrtnih grehov). Dihotomija dobro – zlo je osnovna zmota patriarhalne miselnosti, ki predpostavlja, da vsi dualizmi izhajajo iz te predpostavke (moški/ženska, telo/duh (in zavest), narava/kultura, ...). Radford Ruether (1983, 164–165) greh razume kot kapaciteto, nujno za vzdrževanje hierarhične pozicije med moškimi in ženskami, ki se konstruira skozi grožnjo »poženščenja«. Nadaljuje, da je dualizem moški/ženska vedno povezan z dualizmom superiornost/inferiornost, in da povezava vedno služi vzdrževanju višje hierarhične pozicioniranosti moških in hkrati za opravičevanje podrejenega položaja žensk. Na tej točki se je potrebno podrobneje dotakniti abrahamskega kreacionističnega mita o Adamu in Evi, glede na to, da je v krščanstvu razumljen kot božje razodetje. Radford Ruether (1983, 167) se osredotoči na pismo Timoteju, kjer je podrejena pozicija žensk opravičena skozi Evino krivdo za izvirni greh. Krivda pa se prenese na vse ženske, Evine hčere. Nadaljuje, da Evina krivda leži tudi v Adamovi izgubi nadzora. Pred prihodom Eve Adama pohota in spolna sla ne zadevata. Je racionalno bitje, sposobno nadzora lastnega telesa. Eva omogoči spolno slo in onemogoči samonadzor. Zgodba o Evi izpostavi njeno krivdo za izgon iz raja in zatajitev racionalnosti, ženske (Evine hčere) se kaznuje s

kontinuirano represijo in objektivizacijo. Žensko se povezuje z mnogimi dualizmi, v povezavi z moškimi. Ženska je narava, magija, telo in Eva, medtem ko je moški kultura, racionalnost, duh in Adam. Predvsem k enačenju dualizma telo – duh in ženska – moški je mnogo doprinesel sveti Avguštin. Tako sklene, da je »samo moški popolna podoba Boga, ženska sama v sebi pa ni njegova popolna podoba, temveč je to le hkrati z moškimi, "ki je njena glava"« (Redford Reuther 1987, 140) in da naj moški sicer žensko ljubi, vendar le na duhovni ravni, »prezira pa naj telesne funkcije ženske in žene« (Redford Reuther 1987, 140). Znotraj rimokatolištva so se tako oblikovale tri ženske podobe. Žena-mati (ki pripada moškemu), deviška ženska (brez grešnosti) in seksualna ženska (ki poseblja čutnost).

Junakinja Anastasia Steele v trilogiji *Petdeset odtenkov* poseblja vse tri zgoraj navedene ženske podobe, kar ni presenetljivo, ko se opomnimo, da gre za lik v romanu z erotično in ljubezensko vsebino. Junakinja je seksualna žena, čutna devica. Poseblja čutnost in seksualnost. Junakinjina seksualnost in čutnost sta terapevtski. Blagodejno vplivata na junaka, kot kaže citat: »Čutim njegovo obupno lakomnost, njegovo potrebo po meni. (...) *Moram vedeti da sva okej. To je edini način, na katerega se lahko prepričam.* Ta misel me uniči. Vedenje, da imam tak vpliv nanj, da mu lahko nudim uteho, s tem [spolni odnos, op.]« (James 2011b, 89).¹⁶⁸ Skozi seksualnost in čutnost junakinja junaku zagotavlja, da ga ljubi in mu nudi uteho. Junaku spolni odnos izključno z junakinjo predstavlja nujnost za psihološko blagostanje. Junakinjina deviškost in brezgrešnost sta opisani pri opisu junakinje. Junakovo posedovanje in razumevanje junakinjinega telesa je opisano pri opisu junaka. Pozicijo žene, ki pripada moškemu in junakovega lastninenja junakinjinega telesa v pravno-formalnem smislu kaže naslednji citat. »"Spravi se stran!" zakričim. Strmi vame in si objema svoje pordelo lice. Svojo nepoškodovano roko mu porinem v obraz in razširim prste, da mu pokažem prstan. "Poročena sem, ti cepec"« (James 2011c, 290)!¹⁶⁹ Kontekstualno je citat umeščen v čas sklenjene zakonske zveze med junakom in junakinjo. Junakinjo na plesišču v plesnem klubu otipava neimenovan moški lik. Junakinja se spolnega napada ubrani, neimenovanemu moškemu liku prisoli klofuto. Citat prikazuje junakovo lastništvo nad Anastasiinim telesom skozi junakinjino argumentacijo opravičljivosti klofute – junakinja Anastasia Steele je poročena, to je edini razlog, zakaj je otipavanje na plesišču obsojano. Spolni napad na lik

¹⁶⁸ [I feel his hungry desperation, his need for me. (...) *I need to know we're okay. This is the only way I know how. The thought unravels me. To know that I have such an effect on him, that I can offer him so much solace, doing this*].

¹⁶⁹ ["Get away from me!" I shout. He gazes down at me, cupping his red cheek. I thrust my uninjured hand in front of his face, spreading my fingers to show him my rings. "I'm married, you asshole"!]!

junakinje v knjigi ni problematiziran, ker ni razumljen kot spolni napad na junakinjo, ampak kot napad na junakovo lastnino, kot nam pojasni junakinja: »Dejstvo, da se me je dotikal, ni zločin proti človeštvu« (James 2011c, 291).¹⁷⁰ Junakovo lastnino junakinja ubrani, kot kaže citat: »Vem, zakaj sem ga udarila. Zato, ker sem instinktivno vedela, kako bi Christian odreagiraj, če bi videl, kako me otipava nek tujec« (James 2011c, 291).¹⁷¹ Diskurz, ki nam ga citat sporoča je, da ženska pripada moškemu. Da človeško telo ni nedotakljivo. Da ženska za svojo varnost potrebuje moškega, skozi katerega lahko legitimizira odpor do spolnega napada. Da spolni napad na neporočeno žensko ni spolni napad, ampak oblika dvorjenja.

Anastasia Steele poseduje sposobnost zdravljenja, v trilogiji *Petdeset odtenkov* ozdravi psihično poškodbo Christiana Greyja. Pozdravi ga z brezmejno ljubeznijo, ki se prenaša skozi spolni odnos. To poglavje je posvečeno kratkemu pregledu Rimokatoliškega vpliva na dojetje deviškosti in ženskosti. Služi za orisavo globokega in obširnega zgodovinskega zaledja, ki ga koncept deviškosti nosi. Ženska deviškost nosi s sabo predpostavko moralne čistosti in nedolžnosti, v kontrast nevarni ženski poželjivosti. Konstrukcija hierarhičnega pozicioniranja spolov, opisana zgoraj, je ponazorjena s citati iz trilogije *Petdeset odtenkov*, ki kažejo na žensko pripadnost moškemu v omenjeni trilogiji romanov. Na tej točki poudarjam, da romani z erotično in ljubezensko vsebino spadajo v žanr ženskih žanrov, da so pisani za žensko občinstvo, ženske so najštevilčnejše porabnice tovrstne literature. Tudi tukaj je ženski lik postavljen v sfero zadovoljevanja užitka, ne obstaja kot samostojen objekt, vreden enake obravnave. Trilogija *Petdeset odtenkov* je napisana iz Anastasiine perspektive. Pisateljica E. L. James je Anastasio ustvarila tako, da se z njo bralec z lahko identificira in vzpostavi nekaj, kar Jansen (1980, 152) imenuje »idealizirana samopodoba«. Ker se junakinjina zgodba vedno pozitivno razplete, se bo pozitivno razpletlo tudi bralkino življenje. Pisateljica je napisala roman z erotično in ljubezensko vsebino, ki popolnoma ustreza matrici romanov z erotično in ljubezensko vsebino, njegova vsebina ne izstopa. E. L. James je spisala trilogijo v skladu s tem, kar ona dojema kot romantično in vznurjenje vredno, s tem pa je zadela bistvo in postala izjemno prodajana avtorica. Pisateljica je napisala roman o zdravljeni deviškosti. Bralke berejo o zdravljeni deviškosti, s katero pozdraviš slab karakter. Anastasia Steele je Christiana Greyja skozi spolni odnos spremenila iz (v knjigi oklicanega) perverzneža v dobrega in vzornega člana družbe.

¹⁷⁰ [Touching me wasn't the worst crime against humanity].

¹⁷¹ [I know why I hit him. It's because I instinctively knew how Christian would react seeing some stranger pawing me].

6.2 Zdravilna deviškost

V zdravorazumskem diskurzu se ob omembi zdravilne deviškosti navežemo na mite o deviškosti, ki zdravi bolezen, pozabimo pa na naši kulturi specifična pričakovanja, ki jih od deviškosti imamo. Zvestno ne pomislimo na pričakovanja, ki jih od deviškosti imamo mi, ker se v zdravorazumskem žargonu magijo zdravilne deviškosti pripisuje »primitivnim ljudstvom« (da uporabim zdravorazumski termin). Spregledamo, da imamo pomemben spekter družbenosti razdelan okrog zdravilne deviškosti, kar se prenese v žensko deviško fantazijo, ubesedeno v romanih z ljubezensko in erotično vsebino. Moška deviška fantazija predpostavi nadnaravno sposobnost penisa, da spremeni žensko. Obe pa temeljita na dostopu do predpostavljenega, zavesti nedostopnega dela duševnosti, ki je spremenjen skozi spolni odnos. V času in prostoru, imenovanem zahodna družba, imamo o deviškosti vzpostavljena pričakovanja. Ne nujno pričakovanja v smislu hipnih, realnih učinkov po spolnem odnosu, so pa učinki realizirani ravno skozi obstoj fantazij, ki se nanašajo na devištvo, tudi v romanih z erotično in ljubezensko vsebino.

Zdravilne deviškosti se dotakne tudi Hannah Blank (2007, 62), ko se osredotoči na mit o zdravilnem spolnem odnosu z osebo, za katero se smatra, da je deviška. Poudari, da je izvor dotičnega mita neznan, da pa je dolgotrajen. Razlog za obstoj mita in izvajanje prakse zelo posplošeno pripiše obupanosti ljudi. Blank piše, da pojav prakse sovпада z opažanjem spolno prenosljivih boleznih in da je razcvet popularnosti doživela v devetnajsem stoletju na Škotskem in v dvajsetem stoletju v južni Afriki. Kot razlog za obstoj in vztrajnost mita Blank navede upajoče verjetje v simpatetično magijo. Devištvo pripisujemo mnoge karakteristike, predvsem potentne so moralnost, čistost, nedolžnost in povezava z bogom, ki ne habituirá zla. Blank vzpostavi korelat med miti, ki obdajajo devištvo in devištvom kot obliki elementarne magije. Devištvo, ko je posedovano, ščiti. Mit temelji na tem, da je ščit mogoče prenesti na okuženo osebo.

V današnjem javnem diskurzu je takšno dojemanje deviškosti obsojano. Razumna predpostavka je, da spolni odnos z osebo, za katero se smatra, da je deviška, ne bo ozdravil ničesar. Vendar, kot nam kaže primer trilogije *Petdeset odtenkov*, se fantazija o zdravilni deviškosti ohranja prav znotraj tovrstne literature. Predpostavka, da je v Anastasii Steele nekaj, s čimer lahko pozdravi junakovo psihološko poškodbo, ni čisto nič drugega kot

vzpostavitev diskurza o zdravljeni deviškosti junakinje. Anastasia Steele Christiana ozdravi, njegova poškodba je odpravljena, njuno življenje je izpopolnjeno. Zdravljenje junakovih poškodb je nakazano v mnogih citatih, nekaj najpotentnejših primerov je navedenih v nadaljevanju.

Zdravljanje junakove psihološke poškodbe je nakazano v citatu: »Doživel je spremembo stališča. Ko sem mu prej govorila, da ga ljubim, je bil navdan z grozo« (James 2011b, 27).¹⁷² Junakinja junaku prvič izpove ljubezen med spanjem. Junak je zaradi tega zgrožen. Junak si sicer želi junakinjine ljubezni, vendar se hkrati boji posledic, ki jih junakinji utegne povzročiti to, da ljubi njega. Junak samega sebe smatra za ne-vrednega ljubezni. Zgornji citat pokaže, da junak samega sebe še vedno ne smatra za vrednega ljubezni, ampak mu Anastasiina ljubezen predstavlja uteho. Citat significira Christianov prvi korak do sprejemanja junakinjine ljubezni – prvi korak k zdravljenju njegove psihološke poškodbe. Transformacija je nadalje opisana v naslednjem citatu:

"Christian, videti te, (...) tako prizadetega in prestrašenega ... To me globoko prizadane. Tako močno te ljubim." (...) "Tako lahko te je ljubiti. Ne uvidiš tega?" "Ne, ljubica, ne vidim." "Ampak te. Kot tudi tvoja družina. Kot tudi Elena in Leila – sicer to kažeta na nenavaden način – ampak te. Vreden si." "Nehaj." Prsti mi postavi na ustnice in odkima z glavo z mučnim izrazom na obrazu. "Ne morem posušati tega. Jaz sem nič, Anastasia. Sem lupina človeka. Nimam srca." "Ja pa ga imaš. In želim ga, v celoti. Dober človek si, Christian, zelo dober človek. Nikoli ne dvomi tega. Poglej kaj si storil ... kaj si dosegel," zaihtim. "Poglej kaj si storil zame ... čemu si obrnil hrbet [BDSM seksualne prakse, op.] zame." zašepetam (James 2011b, 140).¹⁷³

Junak je prepričan, da je nevreden ljubezni, da si je ne zasluži, ker nima srca. Junakinjine kapacitete ljubezni so brezmejne. Kapaciteta junakinjine ljubezni lahko zadosti popravilu junakove poškodbe in ga napolni z ljubeznijo in samosprejemanjem. To je pomen brezmejne ljubezni, posedovane s strani deviške junakinje v trilogiji romanov *Petdeset odtenkov*. Ker so vsa odstopanja od heteronormativnih spolnih praks v trilogiji *Petdeset odtenkov* obravnavana

¹⁷² [He's had a change of heart. When I told him I loved him before, he was horrified].

¹⁷³ [To see you (...) so hurt and afraid, Christian . . . it wounds me deeply. I love you so much." (...). "You're very easy to love. Don't you see that?" "No, baby, I don't." "You are. And I do and so does your family. So do Elena and Leila—they have a strange way of showing it—but they do. You are worthy." "Stop." He puts his finger over my lips and shakes his head, an agonized expression on his face. "I can't hear this. I'm nothing, Anastasia. I'm a husk of a man. I don't have a heart." "Yes, you do. And I want it, all of it. You're a good man, Christian, a really good man. Don't ever doubt that. Look at what you've done . . . what you've achieved," I sob. "Look what you've done for me . . . what you've turned your back on [BDSM seksualne prakse, op.], for me," I whisper].

kot odklonilna, kot posledice psiholoških poškodb posameznikov in fizične manifestacije poškodbe, je prva stvar, ki jo junakinjina zdravilna deviškost pozdravi, ravno junakova težnja po izvajanju BDSM seksualnih praks. Heteronormativna spolnost je prvi korak k junakovi ozdravitvi.

Ljudje v času in prostoru, označenem za zahodno družbo deviškost razumejo paradoksalno. Izpostavljanje deviškosti je razumljeno kot pozabljen seksizem, hkrati pa vztrajamo na ideji deviških žensk kot čistih, dostojanstvenih in samoobvladanih. Taka oblika razumevanja deviškosti je prisotna v trilogiji romanov *Petdeset odtenkov*. Anastasia je čista, dostojanstvena, samoobvladana in deviška. Blank (2007, 77) izpostavi izmuzljivost definiranja devištva skozi način iskanja devištva s testi devištva. Poudari, da testi devištva iščejo znake na telesu, ki pričajo o obstoju devištva, ne iščejo devištva samega. Razlika, pravi, je subtilna, ampak ključna, ker potrди pozicijo devištva v smislu abstraktnega konteksta, ki se navezuje na telo. Testi devištva ne iščejo devištva, ampak znake, ki kažejo na prisotnost in obstoj devištva, ki so, kot devištvo samo, kulturno pogojeni, kulturno interpretirani in abstraktni. Blank (2007, 77) poudari, da testi devištva iščejo znake, ki se konformirajo temu, kar je v trenutku izvedbe testa prilagojeno razumevanju devištva. Torej, iščejo znake, ki sovpadajo s kulturnim dojemanjem telesa in devištva (vezanega na telo), v času in prostoru, ko je test izveden, kar podpre s primeri. Kot edini skupni imenovalec različnih testov deviškosti, ki jih je preučevala, navede brezpredmetnost pričevanja ženske o njenem devištvu. Devištvo je, po Blank (2007, 85; 2007, 96), že samo po sebi, skozi teste preverjanja devištva, razumljeno kot nedefinirano in nedoločljivo, edini dokaz obstoja devištva pa je možnost uničenja/prenehanja devištva in znaki, ki uničenje spremljajo (kri in bolečina). Blank (2007, 97) poudari, da je edini dokaz obstoja devištva uničenje slednjega, da obstaja, ker se konča in služi potrebam rituala transformacije iz spolno neaktivnega človeka v spolno aktivnega človeka, v kombinaciji s transformacijo iz fanta v moškega in dekleta v žensko. Dotična transformacija Anastasie Steele, ki se prične prav z aktom spolnega odnosa med njo in junakom v trilogiji *Petdeset odtenkov*, pozicijo Hanne Blank le potrди, saj Anastasia doživi očitno vizualno in duševno spremembo, ob enem pa s svojo deviškostjo pozdravi psihološko poškodbo junaka.

6.3 Deviške fantazije

Deviške fantazije nam govorijo o pričakovanju, ki ga pripadniki družbe imajo o posameznikih, ki so razumljeni kot deviški. Devišstvo razumemo v smislu stanja spolne abstinence, zavračanja spolnosti ali v obliki osebnostnih lastnosti, ki bi jih naj poosebljali posamezniki, označeni kot deviški.

V zdravorazumskem žargonu devištvo povezujemo z religijsko pripadnostjo in/ali obliko moralnih prepričanj. Dojemanje deviškosti v smislu pokazatelja ženske vrednosti, časti ali kreposti se iz vsakdanjega javnega diskurza umika. Slednji med drugim ostaja prisoten v romanih z erotično in ljubezensko vsebino, tudi v trilogiji *Petdeset odtenkov*. Se pa v javnem diskurzu še vedno ohranja seksualni interes do deviškosti. Slednje je razumljeno kot normalno in sprejemljivo. Blank (2007, 193) piše, da je ženska, ki še ni bila spolno aktivna, v genetskem in socioekonomskem smislu razumljiva – njeni otroci so moji otroci, vendar razlog potrjevanja očetovstva ne pojasni deviških fantazij v seksualnem smislu. Sklepanje o privlačnosti deviških žensk zaradi devicam inherentne lepote je eno izmed polij, ki je zavzeto v trilogiji *Petdeset odtenkov*. Blank (2007, 193) predpostavko o deviški lepoti zavrne z dejstvom, da se telo vseh ljudi v določeni točki življenja konformira temu, kar kultura razume kot deviško telo, se pa vsi ljudje ne uvrščajo v ozek spekter tega, kar kultura percipira kot lepo telo. Še ena zdravorazumska možnost o privlačnosti posameznikov, ki posedujejo deviškost je, da device posedujejo posebno fizično lastnost, zaradi katere so boljši spolni partnerji. Tako predvidevanje Blank (2007, 193) zavrne z dejstvom, da deviškost posameznika ne vpliva na videz in funkcionalnost genitalij. Blank (2007, 193) za bistvo deviške spolne privlačnosti izpostavi predpostavko nedotaknjenosti. Predpostavi da spolna privlačnost deviških žensk izhaja iz predpostavke neraziskanega, neosvojenega. Poudari, da je pri telesu deviške ženske omogočeno verjetje v magijsko razsežnost dotičnega telesa (ker dokazi o nasprotnem ne obstajajo). Blank (2007, 193) jedro deviških fantazij išče ravno v možnosti aplikacije fantazije na telo, ki ni bilo posedovano, kar potrди citat iz trilogije *Petdeset odtenkov*: »pomeni da si moja, popolnoma« (James 2011b, 144).¹⁷⁴ Christian Grey se v citatu naveže na deviškost Anastasie Steele. Razume in izpostavi jo v smislu pokazatelja lastništva nad telesom Anastasie Steele. Poudari, da je ekskluzivnost pri posedovanju njenega telesa otipljiva pozitivna razsežnost Anastasiinega devištva. Obstoj in prenehanje njenega

¹⁷⁴ [it means you're mine, completely].

devišta sta dokaz neraziskanosti njenega telesa. Anastasiino telo pripada Christianu Greyju, ker njena deviškost pripada njemu. Zaradi tega mu pripada tudi Anastasia.

Blank (2007, 193–196) nadalje izpostavi izginjanje in izmuzljivost deviškosti kot drugi dve možnosti privlačnosti deviškosti. Deviški fetišizem dandanes obstaja v zgodbah. Primer trilogije *Petdeset odtenkov* temelji na premisi transformacije nesamozavestnega, deviškega dekleta v poželjivo žensko, kar omogoči »pravi moški«. Christian Grey Anastasii Steele predstavi seksualnost, za katero ni vedela, da obstaja. Za slednjo mu je seveda hvaležna. Christian Grey Anastasii Steele ponudi prvo seksualno izkušnjo in s tem v njej sproži transformacijo iz dekleta v žensko. To je naracija trilogije *Petdeset odtenkov*. V trilogiji *Petdeset odtenkov* se Anastasia ne zaveda svojega telesnega potenciala po doseganju orgazma, kar sama poudari. Njene izkušnje s spolnostjo so zreducirane na nič. Pred stikom z junakom ni imela izkušnje s spolnostjo, poudarjeno je, da se junakinja predaja izključno romantičnim fantazijam, ki temeljijo na knjižnih likih (zelo pripravno je študentka književnosti). Ko ji Christian predstavi orgazem, se začne Anastasiina preobrazba iz otroka v odraslo žensko, za spremembo pa je odgovoren izključno junak. Še več, skozi njeno preobrazbo se začne tudi njegova preobrazba iz nedostopnega arogantnega samca v ljubečega moža. Anin deviški čudež je toliko bolj deviški, ko naracija objasni, da junakinjo od junakovih predhodnih ljubimk loči le njena deviškost in sovpadajoča nedolžnost.

Blank (2007, 169–199) se naveže tudi na posebnosti deviške pornografije, saj je za razliko od mainstream pornografije, devica v pornografiji predstavljena skozi mlade, atletske in lepe ženske. Bledična koža, minimalen nanos ličil, majhna prsa in ozki boki, s čemer se vzpostavlja vizualna rekonstrukcija pubertete, je vizualen opis junakinje Anastasie Steele, v trilogiji *Petdeset odtenkov*. Skozi omenjeno rekonstrukcijo pubertete, značilno za deviško pornografijo, se vzpostavlja rdeča nit trilogije romanov *Petdeset odtenkov*. Anastasia Steele se transformira iz plahe deviške deklice v nenasitno žensko, zaradi izkušnje spolnega odnosa. Citat slednje oriše: »Gospodična Steele, nenasitna si« (James 2011b, 128),¹⁷⁵ kot pohotno pripomni Christian Grey. Deviškost je v trilogiji *Petdeset odtenkov* percepirana kot zdravilo, z mnogimi učinki. Blagodejno vpliva na razvoj lika junakinje v trilogiji, saj doprinese k odraščanju lika. Blagodejno vpliva tudi na razvoj lika junaka v trilogiji, saj odločilno vpliva na zdravljenje junakove psihološke poškodbe.

¹⁷⁵ [Miss Steele, you are insatiable”].

7 Sklep

Deviška ženska je neločljivo vezana z Nedotaknjeno žensko. Diskurzivna konotacija nedotaknjenosti govori o Dobri ženski. O Idealni ženski. O ženski, primerni za zakon. O ženski, ki je hierarhično pozicionirana višje kot ženska, ki ni označena za deviško. O ženski, ki je prioritizirana. Romani z erotično in ljubezensko vsebino reproducirajo ekonomsko podlago in superstrukturo vrednostnega aparata družbe. Literatura ni ločena sfera idej in aktivnosti, ampak je integralno povezana z družbeno-ekonomskimi silami družbe, ki so reproducirane in uporabljene. V trilogij *Petdeset odtenkov* so poudarjene spolno specifične družbene vloge. Odnos med Anastasio Steele in Christianom Greyjem temelji na predpostavljenih bioloških, psiholoških in socioloških razlikah med spoloma s poudarjanjem spolno specifičnih družbenih vlog. On je čvrst, ona mehka. On je razumen, ona je neracionalna. On je trdoživ, ona je nežna. On je bogat, ona ni. Te razlike so v trilogiji *Petdeset odtenkov* predstavljene in razumljene kot komplementarne v njihovi funkciji in v socioekonomskem kontekstu. Ne samo v obliki omenjene opozicije med junakom in junakinjo, ampak kot družba, ki je v romanu poosebljena. Jansen (1980, 175) zato poudari, da sama vsebina romanov z erotično in ljubezensko vsebino ni politična, je pa fenomen romanov z ljubezensko in erotično vsebino političen v smislu kaj roman prikazuje, zakaj je dotična scena prikazana in na kak način je prikazana oziroma interpretirana. Na isti način je politična trilogija romanov *Petdeset odtenkov*, saj govori o idealni ženski, ki najde partnerja v idealnem moškem, njune razlike, pa so razumljene kot nujno komplementarne. Nikakor ne namigujem, da bi se naj portretiranje žensk v romanih z ljubezensko in erotično vsebino spremenilo v smislu portretiranja neke imaginarne, populistično emancipirane ženske, saj se skozi takovrsten proces ženskim likom pogosto samo začne pripisovati tradicionalno moške lastnosti. Poudariti želim, da so v večini romanov z erotično in ljubezensko vsebino ženske med seboj enake, kar velja tudi za moške. Ne obstaja diveziteteta med posamezniki znotraj spola.

V sodobnih romanih z erotično in ljubezensko vsebino sta junak in junakinja obravnavana na alegoričen način. Zgodba se odvija med likoma, ki ne obstajata in ravno v tem se skriva fascinacija nad zgodbo. Sublimacija odnosov med junakom in junakinjo pridobiva na legitimiteti ravno zaradi neobstoječnosti. Težnja v sublimaciji je usmerjena v odvzemanje realnega. Ravno neobstoj junaka in junakinje bralcu dovoli, da razvije polje identifikacije, saj se slednja razvije v polju nedefiniranosti. Praznino v liku lahko zapolni bralec. Junak in junakinja sta nedosegljiva objekta, razen eden za drugega. Oba sta imaginarna, nobeden ni

realen, zato lahko obstajata skupaj. Nobena ženska ni Anastasia Steele, noben moški ni Christian Grey, vendar se bralec z obema lahko identificira, v smislu idealizirane samopodobe. To je osnova za fascinacijo nad zgodbo.

V romanih z erotično in ljubezensko vsebino je moški postavljen v pozicijo označevalca. Moški je Drugi. V tem se skriva razlog za popularnost zvrsti med ženskami. Romani z erotično in ljubezensko vsebino govorijo družbi popolnoma prilagojeno zgodbo s to razliko, da je moški podvržen takšni temeljitosti, kot so je pogosteje deležne ženske. Junakinja junaka ocenjuje, opazuje, razčlenjuje. Junak je opisan, razložen, obravnavan. Junakinja je tista, ki junaka odmika realnosti, in bolj kot je junak odmaknjen, bolj ga želi posedovati. Manj kot je lik realen, bolje deluje kot lik v romanih z erotično in ljubezensko vsebino in bolj kot je lik nečloveški, bolj je označevalec.

Glavna nit romanov z ljubezensko in erotično vsebino je poudarjanje pomembnosti heteronomne patriarhalnosti, v navezavi na obred poroke in pomembnost deviškosti junakinje. Vsak tekst nastane skozi popolno razumevanje odnosov v družbi. Pisateljica piše o obljudi patriarhata, ker je slednji obljudjen. Prakse, ki vodijo tekst, bazirajo na določenih socialnih odnosih in na določenih odnosih moči. Upoštevati je potrebno širša družbena razmerja, ki omejujejo medijski diskurz in medijski tekst ter njune družbene vplive, v smislu sistemov znanja in verovanja. Pomemben faktor v konstrukciji zbirke romanov z erotično in ljubezensko vsebino *Petdeset odtenkov* je razlaga družbenih odnosov moči in pozicioniranje ljudi kot socialnih subjektov.

Christian Grey je poškodovan. Junaki knjig z ljubezensko in erotično vsebino so praviloma taki. Anastasia Steele je čista, dobra in prijazna. Poseblja transcendentalno deviškost. Zgodba se razvija skozi Anastasiino prizadevanje po popravilu poškodbe, ki teži Christiana. Popraviti želi njegovo disfunkcijo in ga s silo svoje ljubezni spremeniti v celostno, zadovoljno in srečno osebo, kar ji uspe. Anastasia in Christian se poročita. Nauk zgodbe je jasen – Anastasia je dovolj dolgo prenašala Christianovo čustveno nedostopnost, da ji je uspelo prebiti njegov čustven oklep. Anastasia je za svojo potrpežljivost nagrajena s telesno zadovoljitvijo v smislu spolnosti, finančno preskrbljenostjo in potomci. Poudarjanje ženskega mučeništva je skozi romane z ljubezensko in erotično vsebino predstavljeno kot pričakovano. Odnos med junakoma karikira odnose med spoloma – moški je psihično poškodovan, vendar izjemno lep in bogat, ženska je nedolžna, dobra, zvesta, prijazna in poseduje sposobnost

zdravljenja, kar v moškem inspirira dobroto. Ženska nima sebičnih motivov, ampak je njen trud poplačan v obliki materialnega bogastva.

Sama vsebina romana z erotično in ljubezensko vsebino je irelevantna, saj nam sam tekst sporoča nekaj popolnoma drugega. V primeru trilogije *Petdeset odtenkov* nam tekst ne sporoča le zgodbe, ki se odvija med Anastasio Steele in Christianom Grayem, sporoča nam specifične kulturne vzorce in razloge, zakaj naj jim posameznik sledi. Sporoča nam, kdo ima moč, na kak način jo uporablja, na kak način jo porazdeljuje. Sporoča nam, da ima ženska nad moškimi moč popolne ljubezni, zaradi katere bo moški postal popoln. Če do tega ne pride, je krivda na njenih ramenih, saj lahko vsaka prava, deviška ženska v moških prebudi ljubezen. Sporoča nam, da sta patriarhat in heteroseksualna spolnost edina naravna in normalna.

8 Literatura

Accati, Luisa. 2001. *Pošast in lepota: oče in mati v katoliški vzgoji čustev*. Ljubljana: Studia humanitatis.

BBC. 2004. Student 'sells virginity' via web. 21. marec. Dostopno prek: http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/england/bristol/somerset/3554121.stm (11. maj 2015).

Blank, Hanne. 2007. *Virgin: the untouched history*. New York: Bloomsbury.

Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Dostopno prek: <http://autof.files.wordpress.com/2010/02/butler-judith-gender-trouble-feminism-and-the-subversion-of-identity-1990.pdf> (5. februar 2014).

Fairclough, Norman. 1995. *Media discourse*. London: E. Arnold.

--- 2003. *Analysing discourse: textual analysis for social research*. London; New York: Routledge.

Fausto – Sterling, Anne. 2000. *Sexing the body: Gender politics and the construction of sexuality*. Dostopno prek: <https://libcom.org/files/Fausto-Sterling%20%20Sexing%20the%20Body.pdf> (9. december 2014).

Freud, Sigmund. 1987. *Metapsihološki spisi*. Ljubljana: Studia humanitatis.

--- 2001. The taboo of virginity (contributions to the psychology of love III). V *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud. Vol. 11, Five lectures on psycho-analysis, Leonardo da Vinci and other works*, 191–208. London: Vintage: The Hogart Press: The Institute of Psycho-Analysis.

--- 2007. *Spisi o družbi in religiji*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

Gerbner, George in Larry Gross. 1976. Living With Television: The Violence Profile. *Journal of Communication* 26 (2): 172–194.

Gerbner, George, Larry Gross, Michael Morgan, Nartty Signorielli in James Shanahan. 2002. Growing Up with Television: Cultivation Processes. V *Media effects : advances in theory and research*, ur. Bryant Jennings in Dolf Zillmann, 43–67. Mahwah; London: L. Erlbaum.

Instagram. 2015. *kourtneykardash*. Dostopno prek: <https://instagram.com/p/zJX0psE1jW/?taken-by=kourtneykardash> (21. maj 2015).

James, E. L. 2011a. *Fifty shades of grey*. Dostopno prek: https://isohunt.to/torrent_details/13322146/E-L-James-01-Fifty-Shades-of-Grey-PDF-MOBI-EPUB (3. februar 2015).

--- 2011b. *Fifty shades darker*. Dostopno prek: https://isohunt.to/torrent_details/6211575/Fifty-Shades-Trilogy-2-Fifty-Shades-Darker-by-EL-James-pdf (3. februar 2015).

--- 2011c. *Fifty shades freed*. Dostopno prek: https://isohunt.to/torrent_details/6211865/Fifty-Shades-Trilogy-3-Fifty-Shades-Freed-by-EL-James-pdf (3. februar 2015).

--- 2015. *Grey: Fifty Shades of Grey as Told by Christian*. Dostopno prek: <https://userscloud.com/yfl1013sw1hy> (19. avgust 2015).

Jansen, Margaret Ann. 1980. *Women and Romantic Fiction: A Case Study of Harlequin Enterprises, Romances, and Readers*. Dostopno prek: <http://tinyurl.com/oun9uuw> (25. maj 2014).

Jogan, Maca. 1986. *Ženska, cerkev in družina*. Ljubljana: Delavska enotnost.

Južnič, Stane. 1993. *Identitete*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

Kongregacija za verski nauk. 2004. *Pismo o sodelovanju moških in žensk v cerkvi in svetu*. Dostopno prek: [http://www.druzina.si/icd/spletnastran.nsf/knjigarna/65855373ED2941BDC1256F34004474E5/\\$FILE/CD107.PDF](http://www.druzina.si/icd/spletnastran.nsf/knjigarna/65855373ED2941BDC1256F34004474E5/$FILE/CD107.PDF) (18. januar 2014).

Kristan, Zdenka. 2005. *Materinski mit: kultura, psihoanaliza, spolna razlika*. Ljubljana: Delta.

Lacan, Jacques. 1985. *Seminar Jacquesa Lacana. Knj. 20, Še*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

--- 1988. *Etika psihoanalize*. Ljubljana: Delavska enotnost.

Laurent, Eric. 1997. Ženske pozicije biti. *Problemi: revija za kulturo in družbena vprašanja* 35 (1-2/): 61–71.

Laquer, Thomas Walter. 1992. *Making sex: Body and gender from Greeks to Freud*. Dostopno prek: http://isohunters.net/torrent_details/11508433/Thomas-Walter-Laqueur-Making-Sex-Body-and-Gender-from-the-Greeks-to-Freud-1992-A#files (9. december 2014).

Morel, Geneviève. 1997. Ženski pogoji uživanja. *Problemi: revija za kulturo in družbena vprašanja* 35 (1-2): 45–60.

Nadrah, Anton. 1980. *Mariologija*. Ljubljana: Cirilsko društvo slovenskih bogoslovcev.

Parla, Ayşe. 2001. The "Honor" of the State: Virginity Examinations in Turkey. *Feminist Studies* 27 (1): 65–88.

Pelikan, Jaroslav. 1996. *Mary through the centuries: her place in the history of culture*. New Haven; London: Yale University Press.

Radford, Rosemary Ruether. 1983. *Sexism and God-talk*. Boston: Beacon Press.

--- 1987. Je krščanstvo sovražno do žensk?. *Znamenje*, 16 (2): 137–147.

Radway, Janice. 1983. *Women Read the Romance: The Interaction of Text and Context*. Dostopno prek: <http://www.uky.edu/~addesa01/documents/WomenReadtheRomance.pdf> (30. april 2014).

--- 2004. Idealni ljubezenski roman – branje patriarhata. V *Medijska kultura: kako brati medijske tekste*, ur. Breda Luthar, Hanno Hardt in Vida Zei, 272–305. Ljubljana: Študentska založba.

Ranke – Heinemann, Uta. 2012. *Evnuhi za nebeško kraljestvo: Katoliška cerkev in spolnost od Jezusa do Benedikta XVI.* Ljubljana: Modrijan.

Salecl, Renata. 1997. Sirene in ženski užitek. *Problemi: revija za kulturo in družbena vprašanja* 35 (1-2): 73–95.

Sacher-Masoch, Leopold von. 2006. *Venus in furs*. London: Penguin Books.

Sade, Donatien Alphonse François de. 1986. *Juliette; Justine*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Soler, Colette. 1997. Histerija in obsesija. *Problemi: revija za kulturo in družbena vprašanja* 35 (1-2): 5–43.

Vezovnik, Andreja. 2009. *Diskurz*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede, Založba FDV.

Vidmar, Ksenija H. 2001. Ponavljanje pogleda: ženski žanri v preseku množične kulture. V *Ženski žanri: spol in množično občinstvo v sodobni kulturi: zbornik besedil medijskih študijev in feministične teorije*, ur. Ksenija H. Vidmar, 11–40. Ljubljana: ISH.

Wikipedia. 2015. *BDSM*. Dostopno prek: <http://en.wikipedia.org/wiki/BDSM> (5. maj 2015).