

**UNIVERZA V LJUBLJANI**  
**FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

Ksenija Sedej

**Reprezentacija heteroseksualnosti (in samskosti)**  
**v zmenkarskih resničnostnih šovih**

Magistrsko delo

Ljubljana, 2017

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Ksenija Sedej

Mentor: doc. dr. Dejan Jontes

**Reprezentacija heteroseksualnosti (in samskosti)  
v zmenkarskih resničnostnih šovih**

Magistrsko delo

Ljubljana, 2017

*Najlepše bi se rada zahvalila svojemu mentorju*

*doc. dr. Dejanu Jontesu*

*– res hvala za vse strokovne napotke,*

*usmeritve in za potrpljenje!*

*Hvala pa tudi vsem mojim najdražjim,*

*ki so me poslušali, prebirali (za)tipkane besede*

*in zame stiskali pesti.*

*Ne pozabim.*

## **Reprezentacija heteroseksualnosti (in samskosti) v resničnostnih zmenkarskih šovih**

Magistrska naloga se osredini na najbolj odmeven ameriški zmenkarski resničnostni šov vseh časov *The Bachelor* (Sanjski moški) oziroma na mikrokozmos razvoja od urbanega (sanjskega) samskega do poročenega heteroseksualnega moškega, kjer heteroseksualne samske ženske sodelujejo kot »etape« za doseganje njegovega zastavljenega cilja. Znotraj omenjenega romantičnega formata nas je zanimalo kopičenje (stereotipnih in normaliziranih) reprezentacij samskosti in (idealnega) heteroseksualnega partnerstva, saj je heteroseksualnost številčno najbolj zastopana spolna usmeritev v današnji družbi. Želeli smo osvetliti koncept heteronormativnosti v popularnih vsebinah, ki s predpisovanjem norm za heteroseksualne posameznike utrjujejo in poudarjajo fantazijo o tem, da je to edino pravo in smiselno vodilo do zadovoljnega življenja do konca svojih dni.

**Ključne besede:** samskost, heteronormativnost, reprezentacija, zmenkarski resničnostni šov.

## **The representation of heterosexuality (and singleness) in reality television dating game shows**

This MA thesis focuses on the most famous American reality television dating game show *The Bachelor*, or, more specifically, its portrayal of the microcosm of a man's development from an urban (and dreamy) single man to a married heterosexual one, where heterosexual single women participate as "stages" on the way to achieving his goal. Within the aforementioned romantic format, our interest lay in the piling of (stereotypical and normalised) depictions of singleness and the (ideal) heterosexual relationship, especially since heterosexuality is statistically the most highly represented sexual orientation in today's society. The aim of this thesis is to shed some light on the concept of heteronormativity in popular media, which, by setting norms for heterosexual individuals, reinforces and emphasises the fantasy that this is the only correct and sensible guidance to a satisfying life.

**Keywords:** singleness, heteronormativity, representation, reality television dating game show.

## KAZALO

|          |   |           |
|----------|---|-----------|
| <b>1</b> | <b>UVOD .....</b>                                     | <b>6</b>  |
| 1.1      | RAZISKOVALNA VPRAŠANJA.....                           | 9         |
| 1.2      | METODOLOŠKI NAČRT RAZISKAVE .....                     | 9         |
| <b>2</b> | <b>HETERONORMATIVNOST IN SINGLIZEM.....</b>           | <b>11</b> |
| <b>3</b> | <b>OBSEDENI Z IDEJO O POPOLNEM PARTNERSTVU .....</b>  | <b>18</b> |
| <b>4</b> | <b>ZMENKARSKI RESNIČNOSTNI ŠOVI.....</b>              | <b>23</b> |
| <b>5</b> | <b>ANALIZA PRIMERA .....</b>                          | <b>27</b> |
| 5.1      | SAMSKOST.....   | 29        |
| 5.1.1    | <i>Samski (sanjski) heteroseksualni moški.....</i>    | <i>29</i> |
| 5.1.2    | <i>Samska (sanjska) heteroseksualna ženska .....</i>  | <i>32</i> |
| 5.2      | ROMANTIČNO, SANJSKO HETEROSEKSUALNO PARTNERSTVO ..... | 37        |
| 5.2.1    | <i>Ljubezen .....</i>                                 | <i>38</i> |
| 5.2.2    | <i>Zmenki.....</i>                                    | <i>40</i> |
| 5.2.3    | <i>Heteroseksualno partnerstvo.....</i>               | <i>41</i> |
| 5.2.4    | <i>Imitacija poročnega obreda .....</i>               | <i>43</i> |
| 5.2.5    | <i>Družina.....</i>                                   | <i>44</i> |
| <b>6</b> | <b>SKLEP .....</b>                                    | <b>46</b> |
| <b>7</b> | <b>LITERATURA .....</b>                               | <b>48</b> |

## 1 UVOD

---

*Kdaj je samskost postala bolezen?*  
(Michael Thomas Ford, *The Road Home*)

V (zahodni) družbi je odraslost sinonim za poroko in starševstvo; dobro življenje je tako rekoč definirano s heteroseksualno zakonsko zvezo (Stein 1975). Naboru ukoreninjenih normativnih družbenih pričakovanj, ki urejajo in predpisujejo prakso vsakdanjega življenja, ob deliktu sledijo (družbeni, ekonomski itd.) subtilni in kompleksni pritiski ter posledice (Budgeon 2008, 301). Ideologija (heteroseksualnega) partnerstva, zakonske zveze in družine se izrazito pojavi s porastom zakonskih zvez po drugi svetovni vojni – številka rast pa je po mnenju Elaine Tyler May (v Koropeckyj-Cox 2005, 93) povezana tudi z ideologijo domačnosti in družbene komfortnosti; zakon in družinsko življenje vodita k osebni sreči. Takšno privilegiranje (heteroseksualne) zakonske zveze in dolgo trajajočega partnerstva pa prispeva k marginalizaciji na primer homoseksualne zveze, odraslih, ki nimajo otrok, samskih oseb kot anomalij, ki ne ustrezajo določenim parametrom, in so obravnavani kot deviantni ali pomilovanja vredni.

Tako kot vse ustanove morajo tudi medijske sobivati z drugimi in spoštovati konsenz o splošno sprejemljivih družbenih normah in stališčih. Čeprav velja predpostavka o kritičnem in torej ne popolnoma pasivnem občinstvu, se mediji s svojim vplivom nagibajo k vodilnim družbenim normam in dominantnim stališčem ter interesom družbenih skupin, ki imajo v rokah večjo moč (McQuail 1975). Medijsko posredovane podobe »selekcioniirano izpostavljajo posamezne aspekte nekega družbenega fenomena (druge pa zanemarijo) in tako v določeni meri vplivajo na stališča in vrednote posameznikov, oblikujejo njihovo percepcijo univerzalnega« (Kobal 2011). Prevladujoče medijske zgodbe in razvedrilni žanri skrbijo, da »heteroseksualnost, moška avtoriteta in ženska skrb postanejo normativni, s čimer se zagotovi uteho tako odtujenemu hranilcu kot zdolgočaseni gospodinji z otroki« (Connell 2012, 334). Kompleksni pojmi so le redko umeščeni v širši družbeno-ekonomski-politični okvir, posredovane podobe pa postajajo del vsakdanjega življenja oziroma diskurza kot popolnoma »naravne in normalne«, skoraj brez kritičnega premisleka. Reprezentacijska praksa je v kulturnem kolesju namreč ena izmed ključnih procesov, kjer družbeni pojavi, fenomenom pravzaprav dobivajo svoje pomen in smisel. Pomen »ne leži v samem predmetu, osebi ali

reči, niti ga ni v besedi. Mi sami smo tisti, ki pomen tako močno utrdimo, da se nam sčasoma zazdi naraven in neizogiben« (Hall 2004, 41).

Magistrska naloga se osredotoča na televizijsko konstrukcijo partnerstva in na drugi strani samskosti. Televizija, kot še vedno vodilni medijski kanal, je skupaj s svojimi zakonitostmi zgradila nekakšen sistemski jezik, za katerega bi lahko rekli, da nadomešča »realnost kot tako« in jo zamenja s svojo »televizijsko realnostjo«, diskurzom. Danes naj televizija ne bi več striktno veljala za kanal, prek katerega se predstavljajo vzorci zelenega vedenja in življenjskega sloga, ampak za kanal, prek katerega se delno reflektira naše večje kulturno priznavanje raznolikosti spolnih vlog, družinskih oblik, partnerstev in tako dalje, ki tvorijo našo družbo (Press 2009, 140). V tem oziru naloga v analizi obravnava reprezentacijo (še vedno?) stigmatiziranih kategorij in s tem povezan diskurz; s poudarkom na samskih osebah – sociološka definicija (samskost de facto): oseba, ki nima partnerja. »Biti samski« naj bi namreč postajal novodoben način življenja. Status, ki naj bi bil v sodobni (zahodni) družbi, po nekaterih raziskavah sodeč (Morris in drugi 2007; Greitemeyer 2009), zaznan in prepoznan kot v porastu.

Osredinili se bomo na formo resničnostne televizije, ki se že nekaj let uvršča med priljubljenejše televizijske programe; natančneje na podzvrst resničnostne televizije – »zmenkarski resničnosti šov<sup>1</sup>« (reality dating show). Omenjeni zmenkarski šovi prikazujejo tako imenovane realne situacije parov, ki jih beleži kamera (Ferris in drugi 2007); tematizacija partnerstva in družine. Namen je seveda ugotoviti, kako in na kakšen način je v takšnih resničnostnih šovih reprezentirano partnerstvo, saj je »v današnjem času še vedno v ospredju ideal stabilnega heteroseksualnega partnerstva« (Beck 2009, 152–153). Poleg tega je namen tudi prikazati, kako diskurzi zmenkarskih resničnostnih šovov odražajo aktualno družbeno klimo in kako potencialno vplivajo na gledalčevo dojetje (heteroseksualnega) partnerstva. Ali je kljub vidnim družbenim spremembam in premikom (težnja po individualizaciji, možnost izbire in tako dalje) biti samski (v primerjavi s tako imenovanim heteroseksualnim partnerstvom in nuklearno družino) še vedno stigma, ki je vpeta v ideologijo partnerstva in družine? Nenazadnje pa nas bo zanimalo še, ali je v zmenkarskih resničnostnih šovih kompleksen status samske osebe zreduciran, stereotipiziran in osredotočen le na ženske »like«. V preteklosti je namreč (zahodna) družba do samskih žensk velikokrat nastopala še veliko bolj odklonilno in zaničevalno kot do samskih moških, saj so

---

<sup>1</sup> Med slovenskimi znanstvenimi prispevki je moč zaslediti le uporabo poslovenjene različice angleškega termina »reality dating show« – resničnostni zmenkarski šov; Polona Sitar (2013).

predstavljale grožnjo tako imenovanemu »ameriškemu načinu življenja«, zapiše Nelson (2002), oziroma ustaljenemu patriarhalnemu vzorcu – družinsko življenje, seveda skupnosti očeta, matere in čim večjega števila otrok.



## 1.1 RAZISKOVALNA VPRAŠANJA

Kako in na kakšen način je heteroseksualno partnerstvo reprezentirano v izbranih zmenkarskih resničnostnih šovih? Je samskost v zmenkarskih resničnostnih šovih prikazana zgolj kot družbeno nezaželen način življenja? Je kompleksen status samske osebe zreduciran, stereotipiziran in v veliki meri osredotočen le na ženske (heteroseksualne) udeleženske zmenkarskih resničnostnih šovov? Kako je z reprezentacijo moškosti?

## 1.2 METODOLOŠKI NAČRT RAZISKAVE

V magistrskem delu se nameravamo ukvarjati z medijsko konstrukcijo heteroseksualnosti (partnerski status) in samskostjo; zanimala nas bo reprezentacija (še vedno) stigmatiziranih kategorij in s tem povezan diskurz v zmenkarskih resničnostnih šovih. Metodološki pristop vključuje začetno kritično refleksijo relevantnih teoretskih pogledov o ključnih gradnikih izbrane teme – televizija (resničnostna televizija, zmenkarski resničnostni šov), reprezentacija, diskurz, heteronormativnost, singlizem –, ki pomagajo definirati teoretsko zasnovo; služi kot okvir glavnemu delu magistrske naloge in kontekst raziskovalnega problema. Teoretično zastavljenemu delu sledi osrednji, empirični del magistrske naloge. S seznama ameriških zmenkarskih šovov bomo za predmet analize izbrali šov, kjer lahko opazujemo samske, željne »sorodne duše«; še danes zelo priljubljen ameriški zmenkarski resničnostni šov *The Bachelor* (Sanjski moški) – analiza sedemnajste sezone, ki je bila na televizijskih ekranih predvajana januarja 2013.

Zaradi narave raziskave, kjer nas bo zanimala reprezentacija, smo se odločili slediti filmski analizi, a ob enem tudi formalni analizi izbranih medijskih tekstov ter poglobljeni interpretaciji le-teh – kritična analiza diskurza (KDA).

Kritična analiza diskurza ne analizira le jezikovnih oblik besedilne analize, ampak tudi diskurzivne procese tvorbe besedila ter interpretacijo in družbeno analizo diskurzivnega »dogodka« v smislu njegovih družbenih pogojev in učinkov na različnih ravneh, kot na primer situacijski ali institucionalni (Fairclough 1992, 56–57). Vključuje tudi sistematične transdisciplinarne analize in analize odnosov med diskurzi ter drugimi elementi družbenih procesov (Fairclough 2010, 10–11).

S pomočjo formalne analize bomo razčlenili reprezentacijo heteroseksualnosti (partnerski status) in samskosti v zmenkarskih resničnostnih šovih; predvsem prek televizijskih izjav udeležencev zmenkarskih šovov in konteksta izrečenih izjav. Sklep magistrskega dela bo vseboval poglobitve ugotovitve analize besedil o izbrani tematiki in odgovore na zastavljena raziskovalna vprašanja.

## 2 HETERONORMATIVNOST IN SINGLIZEM

---

Osnovni lik v celoti uveljavljene moderne je –  
če jo mislimo do konca – samski človek.

(L. Gravenhorst)

Avstralska sociologinja, Raewyn Connell, v svoji študiji z naslovom *Moškosti* (2009) zapiše:

»Pojma 'moško' in 'žensko',« je Freud dodal v zamišljeni opombi, »sodita /.../ v znanosti med najbolj zapletene.« V mnogih praktičnih okoliščinah jezik »maskulinega« in »femininega« komajda sproži kakšen dvom. Na tem kontrastu utemeljujemo precejšen del govora in delovanja. A če iste termine logično preiskujemo, zatrepetajo kot meglice nad Donavo. Izkaže se, da so izjemno izmuzljivi in jih je težko opredeliti. /.../ Poimenovanja spolov so na prepihu, ker si pravico do razlag spola lastijo nasprotujoči si diskurzi in sistemi znanja (2012, 29.)

V diskurzu filozofsko racionalistične miselnosti zahodne kulture (Evropa, Združene države Amerike) poznamo ostro razmejevanje v obliki binarnih nasprotij – heteroseksualnost/homoseksualnost ter moško/žensko –, ki so tudi močno hierarhizirana, vendar šele od sredine 19. stoletja. Tako kategoriji heteroseksualnost in moškost zavzemata dominantni poziciji nad homoseksualnostjo ter ženskostjo (Zorn 1999). Po mnenju Ulricha Becka (2009) pa s protislovji, ki se tičejo delitev po spolu, stojimo šele na začetku poti presejanja takšnih in drugačnih nasprotij. Poleg tega so se tako posamezniki kot posameznice znašli sredi procesa institucionalne individualizacije, kjer so prisiljeni svobodno izbirati. A te izbire »nikoli niso zgolj osebne, temveč vedno kažejo tudi na ponotranjene strukture, vzorce, vrednote in temeljne predpostavke, ki se jih lahko posameznice in posamezniki bolj ali manj zavedajo« (Kobal 2011).

Heteroseksualnost<sup>2</sup> je (samoumevna) norma, ki je prepredena v vse in med vse vidike sodobnega družbenega življenja, je sprejeta, običajna, pričakovana in privilegirana, lasti si status »naravnega« in »tistega«, kar je biološko potrebno za reprodukcijo prebivalstva. V tem oziru je vse »ostalo« ne-normativno, neobičajno, nepričakovano in potrebuje razlago.

---

<sup>2</sup> Roman Kuhar (2008) zapiše, da je izraza heteroseksualnost in homoseksualnost leta 1868 izumil madžarski prevajalec Karl Maria Kertbeny. Ta je po Kuharjevem zapisu namreč v zasebnem pismu nemškemu pravniku Ulrichsu razpravljaval o »dekriminalizaciji sodomije«, kar je takrat pomenilo tudi homoseksualna razmerja, in predlagal, da naj človeško seksualnost razdelimo na homoseksualnost, heteroseksualnost in monoseksualnost (masturbacija).

Heteroseksualnost je performativna. »Eden izmed načinov, da je temu tako, je med drugim tudi jezik. Vsakodnevni pogovori so prežeti s heteroseksualnimi oznakami, besedišče je izjemno dobro razvito: žena, mož, zaročenka, zaročenec, fant, punca, zakon, poroka, zaroka, ločitev, par in tako dalje. S tem besediščem se pozicioniramo kot heteroseksualce« (Coates 2013, 537). Diane Richardson (v McClanahan 2007, 306–307) trdi, da je heteroseksualnost institucionalizirana kot posebna oblika prakse in razmerij družinske strukture, identitete oziroma da je konstruirana kot koherentna, naravna, stalna in stabilna kategorija; kot univerzalna in monolitna. Nadalje pojasni še, da je heteroseksualnost kot zakonska zveza in družina povezana z narodom/državo, poleg tega pa tudi dojeta kot nujno za zagotavljanje obstoja, moči in blaginje. Pomembno je prepoznati, da niso vse forme heteroseksualnosti enake. Deborah Cameron in Don Kulick (v Coates 2013, 538) izpostavita, da so nekateri izrazi heteroseksualnosti bolj vredni kot drugi; v heteronormativni hierarhiji so najbolj privilegirana forma seksualnosti monogamnost, reprodukcija in konvencionalne spolne vloge. Heteroseksualna romantična razmerja, ki niso monogamna, v katerih se partnerjema ne rodijo otroci oziroma ne ustrezajo normativom nuklearne družine in ki ne ustrezajo konvencijam družbenih vlog, so manj privilegirana (Coates 2013, 542). Koncept heteronormativnosti<sup>3</sup> ni problematičen zgolj z vidika tistih, ki so v »osnovi« zunaj okvira »normalnosti« (geji, lezbijke, biseksualci, transseksualci in tako dalje), ampak pomeni tudi nenehno prespraševanje in doseganje predpisanih »partnerskih norm« za heteroseksualne posameznike, heteroseksualne neprivelegirance – samske, vdovce, neporočene, ne nazadnje tudi za ločene in poročene. »Celotno področje socialnih razmerij postane razumljeno kot heteroseksualno in ta privatizirana seksualna kultura daje tej seksualni praksi tih občutek pravilnosti in normalnosti« (Budgeon 2008, 306). »Posamezniki morajo za dosego ultimativnosti v okviru heteroseksualnosti postati tudi del institucije zakonske zveze, kar je tisto ultimativno dejanje moškega in ženske v zvezi, ki izpopolnjuje njega ali njo« (McClanahan 2007, 306). Kritika, ki se nanaša na heteroseksualnost, osvetljuje pomembnost prespraševanja praks, ki veljajo za samoumevne kot naravne, in torej »normalne«. »Ena takšnih norm je domnevna neizogibnost in seveda, zaželenost organizirati posameznikovo intimno življenje skozi privilegiran partnerski odnos« (Budgeon 2008, 306). »Heteronormativnost je institucionalizacija heteroseksualnosti kot posebne oblike prakse in odnosov, ki se kaže kot 'naravna', fiksna, stabilna, univerzalna in predvsem 'normalna' kategorija« (Kuhar 2008, 178). Ingrahm (1999) pojasni heteroseksualni imaginarij kot sistem prepričanij, ki temeljijo na romantičnosti in

---

<sup>3</sup> Termin je populariziral leta 1991 Michael Warner (literarni kritik in teoretični sociolog).

svetosti heteroseksualnosti, kar ustvarja in ohranja iluzijo dobrega, ter da je za dosego smisla dobrega življenja, treba biti vpet v heteroseksualno romantično razmerje. Heteroseksualni imaginarij spodbuja heteroseksualnost kot edini sprejemljiv družbeni dogovor, ki lahko vodi do ljubezenskega razmerja in nato poroke za dosego sreče. »Heteronormativnost /.../ teži k temu, da legitimira samo sebe tako, da ne priznava arbitrarnosti – arbitrarnosti v pomenu videnja stvari na različne načine. Ko nek dominanten diskurz v tolikšni meri zatire ali brzda preostale, nedominantne diskurze, potem ga ne razumemo več kot arbitrarnega, temveč postane naturaliziran, naraven, nevprašljiv in legitimen« (Kuhar 2008, 178). Posamezniki tako dojemajo in čutijo, da za izpolnjujoče ter polno življenje, potrebujejo romantično razmerje s predstavnikom nasprotnega spola. Ingraham (1999, 13) trdi:

Z rabo heteroseksualnega imaginarija podpiramo institucije heteroseksualnosti kot večne, brezčasne, ne glede na zgodovinske spremembe, češ, »tako pač je« – tako kreiramo družbene prakse, ki krepijo/vzdržujemo iluzijo, da tako dolgo, kot bo tako, bo vse lepo in prav na tem svetu. Romantiziranje – kreiranje navideznega – heteroseksualnosti je središče heteroseksualnega imaginarija.

»Popularna medijska produkcija sicer nakazuje, da je samskost lahko tudi dosežek emancipacije, osebne avtonomije in svobode, a hkrati samske reproducira kot 'japije', osrediščene na prosti čas, kariero in spolnost, ter s tem potrjuje fantazme tradicionalistov« (Šori 2015, 9). Funkcionalne osnove tradicionalnega zakona postajajo erodirane. Ženske brez partnerjev in homoseksualni pari imajo lahko svoje biološke otroke, ne da bi bili v tradicionalni heteroseksualni zvezi. Moški in ženska ne potrebujeta partnerja, da bi zapolnil tradicionalne zakonske vloge – ženske so v splošnem ekonomsko stabilne, moški vključeni pri gospodinjskih opravilih in pri skrbi za otroke. A Šori (2015) ugotavlja, da ameriška intimnost ostaja zavezana tradiciji romantične ljubezni. »Te oblike zavezanosti tradiciji nalagajo kulturne pritiske na intimne prakse, ki jih teoretiki detradicionalizacije v veliki meri ignorirajo« (2015, 28). Tudi Melanie Heath (2009) vidi v ameriški družbi veliko in pomembno vlogo državne promocije zakona, ki moške in ženske uči (s tem pa utrjuje razlikovanje) opazovanja in sprejemanja razlik med žensko in moškim, kjer je dominantni »scenarij« zakonske heteroseksualnosti, da se moški po poroki ustali, da se moški igrajo z igračami in so tehnološko bolj napredni, da so »po naravi« manj čustveni, da morajo varovati svojo družino, ženske si na drugi strani želijo rož in perejo perilo. »Legalni zakon je bil posledično središčni mehanizem, ki ga je država uporabljala za regulacijo institucionalne heteroseksualnosti in za konstrukt 'naravne' (belci srednjega sloja) družine« (Heath 2009, 36). Projekt denaturalizacije heteroseksualnosti je bil razvit v pretežni meri s strani feministične in

queer teorije. Kritike institucionalne heteroseksualnosti so se v okviru feminizma nanašale na to, da je patriarhalna dominanca naslonjena na raznolike prakse, prek katerih so ženska telesa prilaščena/prisvojena. Institucionalizirana heteroseksualnost te prakse ohranja, posledično pa tudi spolno moč odnosov. Adriane Rich (v Budgeon 2008, 305) na primer trdi, da je heteroseksualnost kot taka vedno samoumevna in kot taka deluje kot obvezno temeljno dejstvo in se obenem sprašuje, zakaj je treba ženski predpisati omejitve, da mora biti popolnoma emocionalno, erotično lojalna in pokorna moškemu, če je heteroseksualnost naravna. Kritika heteroseksualnosti se je razvila tudi s strani queer teoretikov, ki so nekoliko bolj opazno posvetili pozornost osrednji, še nevidni heteroseksualnosti v družbi. In opozorili, da spolnost ni zasebna zadeva, ampak javna – »konstelacija (razporeditev) praks, ki vsepovsod razblinja heteroseksualni privilegij kot tih in organiziran pokazatelj družbenega članstva« (v Budgeon 2008, 306). Jennifer Baumgardner in Amy Richards (v McClanahan 2007, 307) zatrjujeta, da »blatena in neenaka institucija ali ne, realnost je, da je zakon ali predano razmerje, ki je družbeno priznано/priznано s strani družbe (in zdravstveno zavarovalniških družb), to, kar si večina ljudi še vedno želi, ne samo Bridget Jones in Ally McBeal.«

Na drugi strani »samskost v določenih situacijah pogosto nastopa kot 'drugi', stigmatizirana identiteta. Posamezniki, ki niso konvencionalno 'poparčkani', se pogosto znajdejo v položaju, ko se morajo zagovarjati za svoj status, kot da je biti v »ne-paru« nadvse problematično stanje« (Budgeon 2008, 307–308). DePaulo in Morris (2006) trdita, da so ljudje, ki so samski, pogosto tarče tako imenovanega singlizma – to je stigmatiziranje odraslih, ki so samski, nabor negativnih stereotipov in diskriminacije. DePaulo in Morris (2007) menita, da je najbolj zanimivo pri singlizmu to, da se večina ljudi sploh ne zaveda, da so samski stigmatizirani. »Zgodovinsko je samskost delovala kot marginaliziran status, medtem ko so heteroseksualni pari zasedali privilegirano pozicijo, ki je svojim prebivalcem podeljevala razpon socialnih, ekonomskih, simbolnih nagrad« (Budgeon 2008, 301). DePaulo in Morris (2007) zapišeta, da so nekateri samski moški tudi manj plačani kot njihovi poročeni moški kolegi, tudi če so skoraj istih let in imajo primerljive delovne izkušnje. DePaulo in Morris (2006) vidita izvor v ideologiji družine in poroke oziroma v prepričanju, da je intimno partnerstvo tisti najbolj pomemben odnos, ki je najbolj srečujoč in izpopolnjujoč. Poročeni pari so v primerjavi s samskimi opisani pozitivno, samski pa so v današnji družbi v večini dojeti in predstavljeni kot nezreli, sebični, neprilagojeni. »Čeprav je singlizem nenasilna, mehkejša oblika nestrpnosti v primerjavi z drugimi stigmatiziranimi skupinami, kot so afroameričani ali geji in lezbijke, je

vpliv singlizma daljnosežen. Za razliko od rasizma, seksizma ali heteroseksizma, singlizem pogosto ni prepoznan, in ko je izpostavljen, je pogosto sprejet kot legitimen« (DePaulo in Morris 2006, 251). Singlizem je torej subtilen in nesporen, tudi samske osebe ga včasih ne zaznavajo, kot da so obravnavane na neprimeren ali neprijazen način zaradi njihovega zasebnega statusa. Šori (2015) je prepričan, da biti samski še vedno prinaša številne negativne posledice za individualno blaginjo in s tem življenjski stil ter kakovost življenja. »Ne gre le za vprašanje, kako sposobni so posameznice in posamezniki pri zagotavljanju lastnega prihodka, temveč, predvsem, kako družba hierarhizira posamezne skupine, katere življenjske stile in odločitve ceni, kako jih nagrajuje« (Šori 2015, 56). Stanford in Scott (v Byrne in Carr 2005, 85) definirata stigo kot karakteristiko, ki je v nasprotju z normo družbene skupine, kjer se norma navezuje na razširjeno prepričanje, da se mora oseba obnašati na določen način v določenem času. DePaulo in Morris (2006) opažata, da so samski pogosto videni kot monolitna skupina. Čeprav so neporočeni zelo raznolika populacija, ki vključuje: vedno samske, nekdanje poročene, samski, ki upajo, da bodo nekoč poročeni, neporočeni homoseksualci, ki jim poroka ni dovoljena, in tako dalje. Tudi poročene osebe so tipično obravnavane monolitno – redko se kaže na večplastnost zakonske kategorije glede na trajanje ali kakovost nekega zakona. Šori (2015) zapiše, da je denimo ameriška intimnost še posebej zavezana tradiciji romantične ljubezni. In nadaljuje, da »te oblike zavezanosti tradiciji nalagajo kulturne pritiske na intimne prakse, ki jih teoretiki detradicionalizacije v veliki meri ignorirajo« (2015, 28). Združene države Amerike so namreč družba, kjer je biti poročen nekaj izjemno zaželenega. »V ZDA se vodi izjemno 'pro zakonska' družbena politika, v nekaterih državah je mogoča tudi 'coventat marriage', z uvedbo katerega so si želeli zmanjšati delež ločitev. Poleg tega pa je ekonomska in davčna politika veliko bolj naklonjena poročenim parom« (Byrne in Carr 2005, 84). V raziskovanju stigme samskosti Anne Byrne in Deborah Carr (2005) ugotavljata, da tiste osebe v partnerskem odnosu, ki niso poročene, in tiste, ki so samske, a formalno poročene, so subjekti, ki so v veliko manjši meri deležni stigmatizacije kot tiste samske osebe, ki sploh nimajo partnerja. Čeprav samskost ni stigmatizirana v tolikšni meri, kot so mentalno bolne osebe, odvisniki in pripadniki etničnih in rasnih manjšin, je s strani samskih še vedno zaznana. Raziskovalki (Byrne in Carr 2005, 87) menita, da je to zato:

ker so samski ujeti v normative in kulturni zaostanek, čeprav demografski vzorci in druge pomembne družbene spremembe ustvarjajo zgodovinski in družbeni kontekst, kjer samski vodijo življenja, ki so prav tako bogata in izpolnjujoča kot pri poročenih osebah. Kulturne vrednote in stališča pa še vedno veselo podpirajo in ohranjajo ideologijo zakona in družine. /.../ Samski so lahko ujeti v takšnem

zaostanku ali pa so v zamudi med točko v času, ko se družbeni pogoji spreminjajo, in časom, ko so vzpostavljena kulturna prilagajanja.

Šori (2015) opozarja tudi na nejasno definirano in uporabo termina samskosti in enočlanske družine, češ da potemtakem ni popolnoma jasno, kaj konstruira družbo samskih – vrsta gospodinjstva ali življenje brez partnerske zveze. DePaulo in Morris (2006) pravita, da se samske definira kot pravno samske (de iure) – ločence, vdovce in tiste, ki niso poročeni, a so de facto v partnerski zvezi, in družbeno samske (de facto), ki nimajo partnerja.

**Tri razloge**<sup>4</sup>, zakaj se ideologija zakona in družine tako počasi spreminja, navedeta v svoji študiji Byrne in Carr (2005):

**Prvič**, zakon (in nuklearna družina v splošnem) je samoumeven kot norma – je institucija privilegirancev (ekonomski, kulturni, simbolni privilegiji). /.../ Je najbolj razširjen in najmanj zanikan od vseh privilegijev, ker imajo skoraj vse osebe izkušnje iz »prve roke« z nuklearno družino. Pro družinska stališča niso samo ponotranjeni s strani otrok in mladih odraslih, ampak tudi na dnevni bazi umeščene skozi jezik in navade. **Drugič**, »pro« zakonsko kulturno prepričanje traja, ker večina Američanov (laiki in strokovnjaki) ignorirajo, zavračajo, reinterpreterajo podatke, ki kažejo na problematičen vidik tradicionalnega zakonskega razmerja. S tem pa ohranjajo prepričanje, da javna institucija zakona ni problematična – tisti, ki imajo težave v zakonu, se ločijo ali izognejo poroki, so videni kot patološki ali posamezniki z napako. **Tretjič**, ker je zakon viden kot ideal in najbolj zaželena oblika človeškega razmerja, veliko neporočenih pa je dojetih kot žrtve, ki so končale kot samske, namesto kot vplivni predstavniki, ki imajo uspešne in kakovostne osebne zveze, ki izpopolnjujejo njihove lastne preference in hrepenenja. Byrne in Carr (2005) ugotavljata, da so neporočeni ljudje pogosto videni, kot da so sami odgovorni za svoj samski status, prek nekaterih kategoričnih pomanjkljivosti ali »napak«, kot so: promiskuiteta, nezrelost, egocentričnost ali pomanjkanje osebne discipline. Mladi neporočeni študentje so obravnavani kot nekaj popolnoma sprejemljivega, na drugi strani pa so neporočeni, ki so stari štirideset in več, videni kot usmiljena vredni, saj je njihov čas že minil, in kot da so brezupni pri njihovem iskanju trajne ljubezni. Shelley Budgeon (2008) dodaja, da so ljudje v današnjem času kljub temu veliko bolj sposobni izbirati svoj življenjski stil in identitete, ki obstajajo zunaj samoumevnih norm poroke, skupnega bivanja, heteroseksualnega partnerstva z otroki.

---

<sup>4</sup> Trije razlogi so povzeti po študiji Byrne in Carr 2005, 88–89.



Če je bilo partnersko razmerje nekdanj samoumevno kot sestavni del dolgotrajne predanosti, je ta vez postala stvar individualne odločitve in refleksnega pogajanja. Prihod »plastične seksualnosti« in »sotočne ljubezni« pomeni, da se mitska avtoriteta in pričakovanja, ki so uporabljena za upravičevanje in celo naturaliziranje določenih sporazumov na intimnih področjih, zmanjšujejo (Budgeon 2008, 306).

Prav tako se obravnavanje samskosti razlikuje glede na različne kategorije, kot so denimo tudi spol, spolna usmerjenost, starost. V sedemdesetih letih prejšnjega stoletja naraste seksualna svoboda; liberalizacija odnosa do seksualnosti in komodifikacija seksualnosti pa ustvarita možen prehod samskega lika do tako imenovanega svingerja. »Domnevno je bila ta pozicija lažja za moške, a je postala možna tudi za ženske, da so zavzele nekoliko bolj aktivno seksualno pozicijo, dvojni standard je bil nekako pregan, če pa je bilo imeti manj reguliran seks dejansko v interesu ženske, je stvar debate« (Hawkes 1996 v Budgeon 2008, 309). Samskost se je kot devianten status v povezavi z žensko nanašala tudi kot na preveč seksualno aktivno osebo. Z zavračanjem konvencij zakonske zaobljube in družinskega življenja so samske ženske tako predstavljale izziv patriarhatu in prekinitev spolnih norm. »Njihova zavrnitev, da bi bile omejene s predanim odnosom, je predstavljala nevarnost v obliki samske ženske kot 'femme fatal' ali ženske plenilke. Bila je grožnja, ker je zavračala dominantne heteroseksualne konvencije, ob enem pa zastrašujoča, ker je bila dostopna in si je iskala moškega« (Budgeon 2008, 309). Danes je samskost vedno pogostejši način življenja v sodobni zahodni družbi, kar je posledica različnih dejavnikov (možnost izbire, individualizacija, ekonomska neodvisnost, izobraževanje), a je še vedno obravnavana kot stigmatiziran, problematičen, nezaželen način življenja zaradi vpetosti v dominantno ideologijo heteroseksualnega partnerstva, zakona, družine. Takšna ideologija pa predvideva, da si vsakdo želi takšnih razmerij, da samo takšna pot vodi do lastnega zadovoljstva in izpopolnitve posameznika – lahko bi govorili o predpisovanju načina življenja, ki je zelo trdno vpeto v naše predstave o sreči. Za kar v veliki meri skrbijo tudi mediji – v našem primeru tudi zmenkarski resničnostni šovi –, ki pa navadno »razvejanih pojavov« ne umeščajo v širši družbeno-politični okvir, posredovane podobe pa postajajo del vsakdanjega življenja oziroma diskurza kot popolnoma »naravne in normalne«, brez kritičnega premisleka.

### 3 OBSEDENI Z IDEJO O POPOLNEM PARTNERSTVU

---

*Ko je napočil čas možitve, se je priglasilo kar devetero snubcev.*

*Vseh devet je v krogu pokleknilo okrog nje.*

*Kot princesa je stala med njimi in se spraševala, katerega najsi izbere:*

*prvi je bil lepši, drugi zabavnejši, tretji imovitejši, četrti športnejši, peti iz odlične rodbine, šesti ji je recitiral stihe, sedmi je bil svetovni popotnik, osmi je igral na gosli, deveti pa je bil med vsemi najbolj možat.*

*Vsi pa so enako klečali in imeli povsem enake žulje na kolenih.*

*(Milan Kundera, Neznosna lahkost bivanja)*

Gill Branston in Roy Stafford (1996) pravita, da obstaja povezava med frekvenco, s katero se kakšna podoba pojavlja v medijskih tekstih, in odzivom publike nanjo; mediji so namreč sredstvo, ki nam posredujejo načine zamišljanja določenih identitet ali skupin. Obenem pa je pomembno tudi, kako oziroma na kakšne načine so te podobe reprezentirane – kar v kulturnih študijah velja za zelo pomemben koncept. Stuart Hall (v Glebatis 2007, 320–321) trdi, da institucionalna mrežna struktura vizualno in slušno kodira sporočila v pomenske diskurze, ki so lahko dekodirani s strani gledalcev kot zabava, napotek ali prepričevanje oziroma kot paleta drugačnih učinkov. »Medijski učinki so 'blanket term', ki opisujejo, kako televizija, film, tisk in drugi viri masovnih informacij lahko vplivajo, kaj si mislimo o stvareh, kako si interpretiramo dogodke in poti, v katerih delujemo« (Hall v Glebatis 2007, 321). »Reprezentacija je proizvodnja pomena konceptov, ki obstajajo v našem duhu, s pomočjo jezika. Je vezni člen med koncepti in jezikom, ki nam pomaga, da se nanašamo ali na 'resnični' svet ali pa na izmišljene svetove fiktivnih predmetov, ljudi in dogodkov« (Hall 2004, 37). Pomen je konstruiran in proizveden, saj je rezultat označevalske prakse, ki proizvaja pomen in zaradi katere stvari nekaj pomenijo (Hall 2004). Družbena realnost se konstruira tudi prek medijev, natančneje v našem primeru tudi televizijskih zmenkarskih resničnostnih šovov, ki z različnimi znaki utrjujejo med drugim koncepte heteroseksualnega partnerstva, zmenkov in samskosti. Denimo pozitivnih reprezentacij ne-partnerskega življenjskega stila kot sredstev za črpanje pri konstruiranju pozitivne identitete je v medijih izjemno malo (Budgeon 2008).

Težava diskurzivne konstruiranosti sveta ni v tem, da diskurzi ne odražajo resničnosti »takšne, kakšna v resnici je«, ampak preprosto ta, da jo praviloma predstavljajo na način, ki privilegira (naturalizira, legitimira itd.) neko zelo konkretno, nikakor pa ne naravno ali edino mogočo podobo sveta v danem

zgodovinskem trenutku (ne glede na to, da jo sicer kot takšno predstavljajo). Podoba sveta diskurzov je seveda podoba, ki ustreza tistim, ki imajo moč (Stankovič 2005, 75).

Stuart Hall meni (v Glebatis 2007, 320–321), da institucionalna mrežna struktura vizualno in slušno kodira sporočila v pomenske diskurze, ki so lahko dekodirani s strani gledalcev kot zabava, napotek ali prepričevanje ali pa paleta drugačnih efektov. Reprezentacijska praksa je v kulturnem kolesju ena izmed ključnih procesov, kjer družbeni pojavi, fenomenični pravzaprav dobivajo svoje pomene in smisel. Obstajata dva procesa oziroma sistema reprezentacij – sistem duševnih reprezentacij za interpretacijo materialnega in abstraktnega sveta, ki nas obdaja, ter jezik, ki nam služi za izmenjavo pomenov in konceptov. Pomen pa »ne leži v samem predmetu, osebi ali reči, niti ga ni v besedi. Mi sami smo tisti, ki pomen tako močno utrdimo, da se nam sčasoma zazdi naraven in neizogiben« (Hall 2004, 41). Med drugim pomene ustvarja in utrjuje tudi tako imenovana »rumena televizija«. In prav ta sfera se v veliki meri osredotoča na »model moških, ki izbirajo ženske (zaradi česar morajo ženske poskrbeti, da bodo denimo privlačne). Hkrati pa prevladujoče medijske zgodbe in razvedrilni žanri skrbijo, da heteroseksualnost, moška avtoriteta in ženska skrb postanejo normativni, s čimer se zagotovi uteho tako odtujenemu hranilcu kot dolgočaseni gospodinji z otroki« (Connell 2012, 334). Jonathan Gray (2008) pa še izpostavlja, da zmenkarski resničnostni šovi, na katere se osredotočamo v nalogi, izpostavljajo prepričanje, da romanca za samske ženske predstavlja njihovo najpoglavitejšo nalogo, saj potrebujejo moško potrditev, pri čemer so ženske udeleženke v šovu pripravljene storiti marsikaj – postanejo zgolj seksualni objekt (Gray 2008). Čeprav je resničnostna televizija v današnji dobi televizijski format, ki je predstavljen kot sodoben, izjemno popularen in gledan, je pravzaprav v svojem bistvu, v vsebini zelo tradicionalen in 'stavi' za preverjene, a zelo zastarele, šablonske, stereotipne vzorce o delovanju naše zahodne družbe. »Mediji občinstvu prenašajo, kakšni tipi vlog in obnašanja so najbolj odobravajoči in cenjeni v družbi« (Carter 2012, 366). Tudi zmenkarski resničnostni šovi v večini primerov zvesto sledijo mitičnim, pravljicnim vzorcem o tem, kakšna naj bi bila heteroseksualna romantična zveza, kaj se spodobi in kaj se ne, kakšen naj bi bil idealen zmenek in kakšen naj bi bil (samski) heteroseksualen posameznik – torej prav nič sodobno in nič kaj resnično. Na primer tradicionalni diskurzi zgodbe ženskega življenja vsebujejo heteroseksualno romanco in poroko kot ultimativen uspeh. »Diskurz torej definira in producira objekte našega védenja in je zato v sami definiciji vključevalen in izključevalen. /.../ Diskurz je nadalje zamejen z rituali, ki le izbranim posameznikom dovoljujejo izrekanje določenih izjav« (Kuhar 2003, 15). Bordwell in Thompson (2008) zapišeta, da so premikajoče slike velik del naših življenj, ki nas popeljejo na potovanje, ki ponuja vzorčno izkušnjo, ko se

vključijo naš razum (um) in čustva. »Izkušnje so pogosto speljane prek zgodb, z liki, za katere nam je mar, s tem, da lahko film za razliko od literarnih del razvije tudi idejo ali raziskuje vizualne lastnosti oziroma zvočne občutke« (Bordwell in Thompson 2008, 2). Potrebno je zavedanje, da na vse, kar se zgodi v filmu/televiziji, vpliva kontekst. »Tudi če izznamemo zgolj delček filma, ga moramo videti kot del celote. Vsak film je skrbno organiziran, kar poimenujemo forma – to pomeni, da film ni zgolj skupek trenutkov, ampak vzorec« (Bordwell in Thompson 2008, 4). Film pa tudi televizijski šov sta torej forma. »To v najširšem pomenu besede pomeni celoten sistem odnosov, ki jih lahko zaznavamo med elementi v filmu. Gledalec lahko opazi veliko določenih elementov. Najbolj očiten nabor elementov so narativni elementi, ki tvorijo zgodbo, in stilistični elementi – kako se premika kamera, barve (patterens of the color in the frame), uporaba glasbe in drugo« (Bordwell in Thompson 2008, 55). Vse te komponente pa služijo tudi pri vzpostavljanju in kreptitvi vzorca mita pravljicne ljubezni oziroma ljubezenskih razmerij vse do te mere, da Bachen in Illouz (v Glebatis 2007, 319) zapišeta, da bi lahko pravzaprav ljubezensko razmerje označili za obsesivno temo naše kulture.

Beremo, poslušamo, gledamo – tema razmerij, predvsem heteroseksualnih, nas obkroža – zato se vprašamo, zakaj bi torej še mi razpravljali o tem, če že vemo, da je tako? Ker se zdi partnerstvo oziroma heteroseksualno partnerstvo tako samoumevno. Virginia Nicholson (v Taylor 2012, 2) izpostavi, da sodobna medijska kultura v današnjem času poudarja veliko več zgodb o strahu osamljenih duš in samoti samskih kot kdaj koli doslej. Temu toku so prispevali in še vedno prispevajo svoj delež tudi (še vedno izjemno priljubljeni) resničnostni šovi, eksplicitno in še natančneje – eden izmed pod žanrov: zmenkarski resničnostni šov, ki utrjuje samskost kot stigmo, stereotip, marginalo, s povečevanjem poroke, heteroseksualnega partnerstva, starševstva. »Tovrstni šovi portretirajo ne-igralce v 'zmenkarskih situacijah', kjer kamera deluje v funkciji opazovalca 'real-time' dogodka. Gledalci delujejo kot voajerji, gledajo že montirane 'zmenkarske' situacije, ki se razkrivajo, kot da bi bile snemane v 'živo'« (Ferris in drugi 2007, 490). Jonatan Gray (2009) zmenkarske resničnostne šove označi kot zelo specializiran šov, ki nudi nenavadne primere/vzorke človeštva, ki pogosto ne spodbujajo poistovetenja, ampak obrekovanje, smešenje in sarkastične komentarje. »Ohranjajo in zanašajo se na nekatere najbolj zaostale ideje in spolne ideale, a so hkrati nadvse privlačni« (Gray 2009, 260). Pred spektaklom resničnostne televizije zaslonskega nadzora, kot ga poznamo danes, je veliko zmenkarskih šovov že zgodaj izkazalo hrepenenje, da se kamera »pošlje« za zaprta vrata – leta 1999 je skupaj s parom »odšla« na njun zmenek v ameriški

oddaji *Blind Date*, kjer so združevali pare in jim nato s kamero sledili, manjkali pa niso niti sarkastični komentarji (Gray 2009). V letu 2001 je FOX v »prime time« izstrelil *Temptation Island* – s tem je žanr zmenkarskih iger dobil obliko nadaljevanj in pokazal smer v večjo odprtost žanra za gledalčevo identifikacijo z določenim individualistom oziroma parom (Gray 2009). Daleč najbolj uspešno v tej skupini in pravzaprav model za vse je postal mešanica Big Brotherja in *ElimiDATE* – v obliki zmenkarskega resničnostnega šova imenovanega *The Bachelor* (13. marca 2017 je bila končana že 21. sezona, Sanjska ženska ima le 12 sezon – 22. maja je napovedana 13. sezona). Glede na predhodne šove se format *The Bachelor* po mnenju Jimmieja Manninga (2011, 173) razlikuje v tem, da srečnemu samskemu moškemu pomagajo najti njegovo pravo ljubezen – izbira med šestindvajsetimi izbranimi dekleti – samskimi, starimi med 24 in 32 let, s pustolovskim duhom, a so pripravljene na zakon, inteligentne in ambiciozne –, ki so začasno naseljene v luksuznih bivalnih prostorih, družijo se, hodijo na skupinske zmenke, ko so povabljene, pa tudi na zmenek 'ena na ena'. Andrea M. McClanahan (2007) zagovarja tezo, da je *Sanjski moški* dosegel tolikšno popularnost in prepoznavnost prav zaradi promocije heteroseksualnega imaginarija. Glavna ideja/vodilo tovrstnih resničnostnih šovov, da je treba za izpopolnjeno življenje biti v romantičnem razmerju z osebo nasprotnega spola, se preigrava v različnih resničnostnih verzijah – *Povprečni Joe* (Average Joe), *Kdo želi poročiti multimilijarderja* (Who wants to marry a Multi-Millionaire?), *Adam išče Evo* (Adam zoekt Eva) in drugi –, ki jo v popularni kulturi označujejo tudi kot »Must Marry TV« (Vejnosa v McClanahan 2007, 303). V večini primerov sledi dominantnemu trendu, ki vključuje par – heteroseksualnega moškega in heteroseksualno žensko –, ki jima je prek resničnostnega formata zagotavljano in omogočeno najti pravo ljubezen in srečo, o kateri sanjata že celo življenje (McClanahan 2007). Zmagovalka/zmagovalec šova in sanjski moški/sanjska ženska sta na koncu šova združena na poti neskončne ljubezni; če gre vse po sreči, so jima v prihodnosti napovedani celo poročni zvonovi – tako kot se tudi običajno konča večina romantičnih filmov, serij, ljubezenskih romanov. »V njih je veliko stopenj srhljivih parad patriarhalne romantične pravljice, 'lovskih spektaklov' in komifikacije človeštva« (Gray 2009, 260). Zmenkarska resničnostna televizija v številnih primerih, tudi v *Sanjskem moškem* in *Sanjski ženski*, združuje komponente svojih »prednikov« – telenovel in dokumentarcev. »Kot telenovela ima 'značaj serije' in primer melodramatične vsebine. /.../ Kot dokumentarci tudi romantični programi prezentirajo dogodke, ki so se resnično zgodili, ampak šele potem, ko so bili do popolnoma obdelani/urejeni« (McClanahan 2007, 322–323). Današnja zahodna družba je še vedno močno obkrožena s prepričanjem, da brez nadvse romantičnega moškega heteroseksualna ženska ne more biti zadovoljna, izpolnjena. *Sanjski*

*moški* deluje kot arhetipski primer, ki ponudi vse sestavine moderne pravljичne romance – od večernih oblek do ekstravagantnih znamenkov na čarobnih prizoriščih in v sezoni *The Bachelor: Rome* (9. sezona) celo pravega princa, poleg tega pa tudi ženske stereotipe (Gray 2009). Samsko heteroseksualno žensko portretirajo kot nenehno iskalko sanjskega, perfektnega, pravega moškega, ki jo reši. »*Sanjski moški* ima vlogo opomnika, nagovarja občinstvo, da morajo posamezniki v naši družbi na neki točki vendarle najti svojo drugo polovico nasprotnega spola, ki nas bo dopolnjevala« (McClanahan 2007, 304). S tem pa se poudarja in posledično ohranja ideja o tem, da moraš biti za izpopolnjeno življenje v romantičnem razmerju z osebo nasprotnega spola. »Tovrstni šovi portretirajo ne-igralce v 'zmenkarskih' situacijah, kjer kamera deluje v funkciji opazovalca 'real-time' dogodka. Gledalci delujejo kot voajerji, gledajo že montirane 'zmenkarske' situacije, ki se razkrivajo, kot da bi bile snemane v 'živo'« (Ferris, Amber L. in drugi 2007, 490). Nanašajoč se na socialno kognitivno teorijo televizijski modeli lahko učijo ali opominjajo gledalce na določene norme ali standarde za medčloveško vedenje, obnašanje v določenih kontekstih. Ta teorija predvideva, da ljudje niso zgolj pasivni gledalci vsebine, ampak zavedni potrošniki, ki reflektirajo, regulirajo in ki se resno učijo z materiala, ki je predvajan/prikazan na televiziji (Bandura, 2011). »Potrebno je zavedanje, da zmenkarski šovi potrebujejo visoko stopnjo performativnosti, /.../ ženske so naprošene, da igrajo *Pepelko*, lahko je past, če verjamemo, da je igra resnična oziroma jo vsaj imamo za resnično« (Gray 2007, 267).

#### 4 ZMENKARSKI RESNIČNOSTNI ŠOVI

---

Richard M. Huff (2006, 107) zapiše, da televizija že vrsto let igra ženitnega posrednika, Jonathan Gray (2009, 261) pa, da so zmenkarije izjemno priljubljena »krma« resničnostne televizije. »Koncept združevanja samskih se je na televiziji tehnično začel kot 'game show', tako da so v njem sodelovale resnične osebe« (Huff 2006, 107). *The Dating Game*<sup>5</sup> – televizijski tekmovalni šov, ki se je na ameriških televizijskih zaslonih pojavil leta 1965 – je bil šov, ki je postavil temelj zmenkarskim resničnostnim šovom. V omenjenem šovu pravzaprav ni bilo v ospredju oziroma sploh ni bilo prikazano, ali se je med samskim/-o zastavljavcem/-ko vprašanj ter samskim posameznikom »z druge strani zavese«, ki je bil izbran/-a, »zgodila« ljubezen, poudarek je bil na zabavi, smehu denimo zaradi »zmenkarskih polomij«, kjer se je zgolj malce nakazalo romantično povezavo. *The Dating Game* sta sledila še dva podobna in relativno odmevna šova *Love Connection*<sup>6</sup> in *Studs*<sup>7</sup>. »Tovrstni šovi dajo televizijski industriji zgleden vpogled v zmožnost občinstva 'navijanja' za nesrečen konec. Kratek, polurni program dovoljuje malo časa za navezanost likov oziroma razmerij, namesto tega dovoljuje občutke zadovoljstva ob nesreči drugih, kar je s časom postala osrednja sestavina večine resničnostne televizije« (Gray 2009, 161). Šele petintrideset let pozneje je »televizija parčkanja« dobila moč in postala odmeven in pomemben del resničnostnega šova. To se je dogodilo leta 1999 s predvajanjem šova *Blind Date*<sup>8</sup>(podobna šova nekaj let pozneje: *Fifth Wheel, Eliminate*), ki velja za prvi zmenkarski resničnostni šov (Huff 2006).

Če so zmenkarske igre pomagale utreti pot resničnostni televiziji glede na žanrsko pojavnost uživanja ob gledanju osebnih porazov, je ta nova vrsta zmenkarskih iger postala predhodnica erotiziranja resničnostnih šovov, kjer na zmenkih alkohol teče v potokih, kjer lahko gledamo slačenje, poljubljanje, mečkanje in masažne kadi. Navadno so se tovrstni šovi predvajali v pozno večernih terminih – saj se v

---

<sup>5</sup> Šov, ki so ga predvajali na televizijski mreži ABC. Predvajan je bil tudi pri nas, poimenovali so ga *Zmenkarije*. Samski moški ali samska ženska sta tri nepoznane samske posameznike spraševala različna, večinoma hecna vprašanja.

<sup>6</sup> V šovu samski moški ali samska ženska gledata videoposnetke potencialnih partnerjev za zmenek. Po zavrtih posnetkih se samska ženska ali moški odloči, s kom bo odšel/-a na zmenek. Po zmenku se samski posameznik vrne s svojim »zmenkom«, kjer delita svojo izkušnjo. Nato poteka glasovanje občinstva – če je izbira med samskim posameznikom in občinstvom enaka, dobi »par« plačilo (Manning 2011, 168–169).

<sup>7</sup> Šov je bil poseben, ker je dovoljeval ženski seksualno angažiranost in je naslavljajal na seksualnost v razmerjih (Manning 2011, 169).

<sup>8</sup> Žensko in moškega, ki se ne poznata, pošljejo na zmenek na slepo. Na vsakem koraku jima sledijo kamere, na zaslonu pa se ves čas pojavljajo oblački s komentarji producentov šova. Do leta 2004 so šov predvajali na Universal Domestic Television, kasneje na NBC Universal Television Distribution.

'resničnem življenju' lahko takrat zmenki predčasno zaključijo ali pa sploh ne pride do njih, pri mladih gledalcih pa se lahko tako potlačena spolna energija posredno sprosti (Gray 2009, 262).

**Tabela 4. 1: Pregled zmenkarskih šovov**

| Poimenovanje šova                           | Letnica predvajanj |
|---|--------------------|
| <i>The Dating Game</i>                      | 1975–1983          |
| <i>Love Connection</i>                      | 1983–94; 1998–1998 |
| <i>Blind Date</i>                           | 1999–2006          |
| <i>Who Wants to Marry a Millionaire?</i>    | 2000               |
| <i>Elimidate</i>                            | 2001–2006          |
| <i>Fifth Wheel</i>                          | 2001–2004          |
| <i>Temptation Island</i>                    | 2001; 2003         |
| <b><i>The Bachelor/The Bachelorette</i></b> | <b>2002–</b>       |
| <i>Average Joe</i>                          | 2003–2005          |
| <i>Boy Meets Boy</i>                        | 2003               |
| <i>Cupid</i>                                | 2003               |
| <i>For Love or Money</i>                    | 2003–2004          |
| <i>Joe Millionaire</i>                      | 2003               |
| <i>Date My Mon</i>                          | 2004               |
| <i>The Player</i>                           | 2004               |
| <i>Next</i>                                 | 2005               |
| <i>Parental Control</i>                     | 2006               |
| <i>Flavor of Love</i>                       | 2006               |
| <i>I Love New York</i>                      | 2007               |

Vir: Dating Shows (Gray 2008, 114).

Ob zaključku 20. stoletja se zmenkarska resničnostna televizija prebije vse do »prime time« televizijskega predvajanja. Po tem, ko je FOX leta 2000 nastavljal izjemno nizko etično mejo za resničnostno televizijo s šovom *Who Wants to Marry a Multi Milionaire*<sup>9</sup> in požel številne kritike, se je leta 2001 na isti televizijski mreži začela predvajati resničnostna vsebina, ki je bila mešanica Survivorja in zmenkarskega šova – *Temptation Island*<sup>10</sup> (Huff 2006 in Gray

<sup>9</sup> Kontroverzen dvourni šov, v katerem si moški, ki je milijonar, na koncu šova izmed petdesetih tekmovalk izbere »pravo« in se na televiziji z njo tudi takoj poroči.

<sup>10</sup> Šov, kjer so heteroseksualni pari postavljeni pred preizkušnjo, ali je njihova ljubezen res dovolj trdna kljub skušnjavam, so zvesti svojim partnerjem – da si bodo lahko odgovorili na vprašanje, ali so našli »pravega« ali je



2009). »S tem je žanr zmenkarskih iger dobil obliko 'nadaljevanke', s čemer je pokazal smer v večjo odprtost žanra za gledalčevo identifikacijo z določenim individualistom oziroma parom« (Gray 2009, 262). V istem letu so se predvajali še naslednji odmevni šovi: *Chains of Love* (2001; FOX), *Elimidate Deluxe* (2001; WB), *Cupid* (2003; CBS), *Love Cruise* (2001; FOX), pozneje pa še *Average Joe* (2003–2005; NBC), *For Love or Money* (2003–2004; NBC), *Joe Millionaire* (2003; FOX), *The Player* (2004; UPN). Daleč najbolj uspešen (glejte zgornjo tabelo) v tej skupini in pravzaprav model in inspiracija za vse naslednje pa je postal zmenkarski resničnostni šov *The Bachelor* (2002; ABC), ki ga podrobneje obravnavamo tudi v nadaljevanju magistrske naloge. **The Bachelor** ali poslovenjeno *Sanjski moški* »je mešanica *Big Brotherja* in *Elimidate* – ti šovi so ustvarili »the prime time« resničnostni zmenkarski šov kot pomembno entiteto na televizijskem polju« (Gray 2009, 262). Vzporedno so se zmenkarske igre še vedno naprej predvajale na televizijskem kanalu kot polurne oddaje, ki niso bile narejene kot serialen šov, na MTV in tudi VH1, kjer so se specializirali za predvajanje v divjih prostorih in karnevalski atmosferi (Gray 2009). Z začetkom leta 2004 – *Date My Mom* – heteroseksualni mladeč, gej ali lezbijka gre na tri zmenke s tremi različnimi mamami, ki poskušajo prepričati tega posameznika, da je ravno njena hčerka ali njen sin pravi zanj/zanjo. Leta 2005 se na televizijskih zaslonih pojavi *Next*, ki v svet resničnostne televizije pripelje hitre zmenke – samska ženska/samski moški lahko svoj zmenek zamenjata tako, da izrečeta besedico »next« (naslednji). Leta 2006 *Parental Control* ponudi možnost staršem, da zamenjajo trenutnega partnerja svoji hčerki/svojemu sinu. Istega leta so na VH1 predvajali še *Flavor of Love*, ki so ga leta 2007 nekoliko preoblikovali v šov *I Love New York*. MTV šovi so poceni, preprosti, z veliko pretiravanja, ki ponujajo gledanje nadvse absurdnih zmenkov, posebnih likov, z veliko sarkastičnih komentarjev tekmovalcev, absurdnih situacij in scenarijev. »Zmenkarski šovi so se vedno zanašali na sladkosti gledanja življenja, ki je še bolj zamočeno od našega – kar zagotavlja, da je življenje lahko še veliko slabše od našega« (Gray 2009, 261). V vsakem zmenkarskem resničnostnem šovu je samski moški ali samska ženska, ki je obkrožen/-a s samskimi posamezniki nasprotnega spola (v večini šovov spremljamo zgolj heteroseksualne posameznike; denimo zmenkarski resničnostni šov *Boy Meets Boy* velja za gejevsko različico *The Bachelor*, kjer se med tekmovalci za osvojitve srca »gej sanjskega moškega« nekaj heteroseksualnih moških pretvarja, da so homoseksualci, saj je pomemben del šova tudi to, ali bo homoseksualni sanjski moški prepoznal heteroseksualca) – običajno se zmenkarski resničnostni šov dogaja v vili na eksotični lokaciji. Samski moški/ženska gre na

---

tam »zunaj« še kdo boljši od zdajšnjega partnerja. Ločijo jih, za »skušnjava« pa jim nastavijo samske posameznike nasprotnega spola.

številne zmenke in tekmovalce/tekmovalke postopoma izloča, z izjemo enega/ene. »Ti šovi kažejo omejeno razumevanje, kakšno je lahko razmerje med dvema, ki gresta na zmenek« (Manning 2011, 171). Najaktualnejši zmenkarski resničnosti šov je na televizijske zaslone »vstopik« konec februarja 2017 – *Game of Clones* (Igra klonov, televizijska mreža E4), ki se spogleduje s sodobnostjo, torej z različnimi računalniškimi igrkami in zmenkarskimi aplikacijami. Namreč samskemu posamezniku po njegovih fantazijah s pomočjo programa »izrišejo« sanjskega partnerja – barva las, postava in tako naprej, producenti programa pa letemu priskrbijo osem podobnih oseb, ki ustrezajo kriterijem, s katerimi se v šovu družijo, hodi na zmenke in jih izloča.

## 5 ANALIZA PRIMERA

---

Predmet analize magistrske naloge je izbrana 17. sezona ameriškega zmenkarskega resničnostnega šova *The Bachelor* (Sanjski moški), v katero je zajetih 13 oddaj<sup>11</sup> – oziroma mikrokozmos razvoja od samskega do poročenega heteroseksualnega moškega. Vzpostavljeni okvir šova je pomemben za razumevanje, kako delujejo televizijski resničnostni šovi, kjer se ustvarjajo ali želijo ustvariti pomeni, ki ustrezajo in služijo dominantnim interesom v družbi. »Raznolikost šovov v tem žanru je uokvirjena na različne načine in številne uredniške odločitve imajo vpliv na to, kako občinstvo procesira vsebino« (Glebatis 2007, 320). S kritično analizo diskurza in filmsko analizo bomo ugotavljali, kako so v tovrstnem podžanru oziroma v najbolj uspešnem zmenkarskem resničnostnem šovu vseh časov reprezentirani heteroseksualno partnerstvo, heteroseksualne zmenkarije in samskost heteroseksualnega posameznika/-ice. Raziskovalci namreč ocenjujejo, da je doživljanje samskosti drugačno tako pri moških kot pri ženskah (Bernard 1972; Byrne in Carr 2005, 86). Zdi se, da je resničnostni format precej instant in precej očiten v svoji sporočilnosti, a to ne pomeni, da »očitnost« ni dovolj za interpretacijo prikazanega. Analiza se bo gibalala znotraj diskurza romantične heteroseksualne ljubezni, v tem oziru nas bo zanimala reprezentacija prej naštetega. Bordwell in Thompson (2008) pravita, da naj si pri filmskem analiziranju pomagamo s segmentiranjem oziroma razčlenitvijo določenih delov – v našem primeru resničnostnega šova Sanjski moški – na sekvence. Zato bomo v magistrskem delu analizirali izbrane scene, sekvence in kadre, ki se nanašajo na temo samskosti (kakšna je samskost, kakšno je samsko življenje ipd.) in heteroseksualno partnerstvo (zmenki, pričakovanja). V nadaljevanju v določenih segmentih izpostavljeni filmski elementi, ki jih uporabljajo tudi ustvarjalci zmenkarskih resničnostnih šovov, so ključen in premišljen gradnik zgodbe šova, saj komponente še dodatno pomagajo pri reprezentaciji likov, situacij in tem, ki jih obravnavamo v magistrskem delu.

Za pripovedno formo so vzroki in posledice osnovne komponente narative, vse to pa se odvija v času in prostoru. »Običajno so sredstva vzroka in posledice liki. S sprožanjem in reagiranjem na dogodke liki igrajo vlogo znotraj filmskega formalnega sistema« (Bordwell in Thompson 2008, 77). Njihove akcije in reakcije pa močno prispevajo k našemu 'vključevanju' v film. »Poleg telesa imajo liki tudi karakterne značilnosti, ki jih liki pokažejo hitreje kot v ljudje resničnem svetu. V splošnem so likom dane karakterne značilnosti, ki igrajo vzročno

---

<sup>11</sup> Iz analize smo izvzeli 2 studijski oddaji – *Sean tells all* in *Women tell all*.

vlogo akcije v zgodbi« (Bordwell in Thompson 2008, 78). V zmenkarskem resničnostnem šovu torej spremljamo romantično zgodbo samskega moškega, ki naj bi se po voditeljevih besedah začela odvijati ekskluzivno pred našimi očmi oziroma »točno zdaj« (ekranski čas). Samske heteroseksualne ženske in moški so v šovu reprezentirani kot osebe, ki si želijo biti v romantičnem heteroseksualnem razmerju, zato se prijavijo na tekmovanje v zmenkarskem resničnostnem šovu: samskost (vzrok) → heteroseksualno razmerje (posledica za sanjskega moškega in zmagovalko; ostale tekmovalke so še vedno samske oziroma je njihova posledica razočaranje). Resničnostni šov *Sanjski moški* se dogaja v kronološkem zaporedju (od samskega moškega in ženske do moškega in ženske v pravljicnem heteroseksualnem razmerju). Nekajkrat so uporabljeni tudi »'flashback posnetki' (retrospekcija), ki zasnovano predstavijo izven kronološkega reda« (Bordwell in Thompson 2008, 80). Začetna in končna situacija – na začetku je sanjski moški samski, sam se sprehaja po obali, na koncu pa je na eksotičnem kraju našel svojo izbranko in je v romantičnem heteroseksualnem razmerju – situacija glavnega lika se spremeni, prav tako se spremeni položaj in status zmagovalki resničnostnega šova. Znana je tudi prostorska komponenta – sanjski moški se z ženskami srečuje na romantičnih in ekstravagantnih zmenkih v notranjih in zunanjih prostorih – na dnu zaslona se vsakič pojavi pasica z napisom, kje se nahajajo romantični prostori – avtentičnost, da raj na zemlji oziroma pravljica res obstaja. V filmskem smislu termin mise-en-scene pomeni režiserjevo kontrolo nad tem, kaj bo prikazano v filmskem okvirju. Vključuje tiste aspekte filma, ki sovpadajo z umetnostjo gledališča: prizorišče, osvetljava, kostumi, make-up in obnašanjem likov (Bordwell in Thompson 2008). Tudi ustvarjalci resničnostnih šovov imajo nadzor nad izborom prizorišča – prizorišče namreč pripomore k romantiki, ki jo ustvarjalci šova postavljajo v ospredje. V zmenkarskem resničnostnem šovu so prizorišča izjemno premišljeno izbrana glede na romantično predstavo o tem, kakšno je romantično prizorišče – eksotični kraj, plaža, hribovita pokrajina, večerja s svečami ali kaminom, travnik, zabavišni park. Poleg tega tudi tekmovalci večkrat v kamero komentirajo prostor, v katerem se nahajajo: »najlepši kraj na svetu«, »najbolj romantičen razgled«, »tukaj je tako pravljico«. Prav tako nam ustvarjalci šova pokažejo luksuzne notranje prostore, kjer bivajo udeleženci šova. Sanjski moški živi v ločeni vili, tako da s tekmovalkami (v večini) v skladu z romantično tradicijo vzpostavi fizični stik zgolj, ko se z njimi odpravi na zmenek ali ko pride razglasiti svojo odločitev na tedensko ceremonijo podeljevanja vrtnic in izločanja tekmovalk. Sanjski moški proti koncu šova obišče tudi domove tekmovalk in njihovih staršev (intimen prostor) – kamor po zakonitostih tradicionalnega dvorjenja odide zaprosit očeta tekmovalke za njeno roko v primeru poroke. Pomembna elementa v zmenkarskem resničnostnem šovu sta

tudi kadriranje in glasba – izjemna vloga pri vzpostavljanju gradnje dramaturgije prizora, kar »služi tudi pri opisovanju likov in določenih situacij« (Bordwell in Thompson 2008, 56). V tem kontekstu postanejo »podporniki« tudi oblačila in ličila, so pomemben del ustvarjanja lika in njegove motivacije v zgodbi – dekleta se gredo uredit, preden gredo na romantičen zmenek, kamera pokaže, kako se ogledujejo v ogledalu, se ličijo, pomirjajo obleke, da bodo kar se da čudovita in da bodo naredila dober vtis na sanjskega moškega.

## **5.1 SAMSKOST**

V zmenkarski resničnostni šov na začetku vstopijo samski heteroseksualni posamezniki, zato tudi mi začnemo z analizo reprezentacije samskosti v najbolj odmevnem zmenkarskem resničnostnem šovu. DePaulo in Morris (2007) sta v svoji raziskavi med študenti ugotovili, da so anketiranci poročene ljudi bolj pogosto opisali kot zrele, stabilne, poštene, vesele, prijazne in ljubeče. Samske pa so pogosteje imeli za nezrele, negotove, sebične, nesrečne, osamljene in grde, ampak tudi neodvisne v pozitivnem smislu. Tudi v zmenkarskem resničnostnem šovu, ki ga obravnavamo, je samskost nezaželen status – ena izmed tekmovalk v prvi epizodi izjavi: »Dovolj mi je biti samska, dovolj mi je sedeti sama.« Spet druga udeleženka opozori z izjavo »čas teče« in nakaže na to, da je (vsaj) ženski začrtana tudi (družbena in biološka) časovna komponenta, ko je treba iz samskega statusa preiti v monogamno heteroseksualno partnerstvo, tudi za voljo reprodukcije. To dejstvo seveda ni reprezentirano naključno, saj sta zasnova in koncept resničnostnega šova zastavljena, da je končni cilj šova poroka in družina, zato je heteroseksualno partnerstvo v primerjavi s samskostjo nedvomno status, ki je »naraven«, logičen in bolj zaželen oziroma sploh ni dvoma, premisleka o tem, da ne bi bil bolj zaželen.

### **5.1.1 Samski (sanjski) heteroseksualni moški**

Osrednji lik – samski moški je v šovu konstruiran kot urbani, a kar se tiče obravnave heteroseksualne partnerske zveze še vedno romantični tradiciji zavezan moški – sodobni princ (v drugi epizodi se pojavi na verandi dvorca, v peti epizodi jaha belega konja).

#### **Karakteristike sanjskega heteroseksualnega samskega moškega**

»Sanjski moški so bili sprva samo postavni tridesetletniki, ki so še vedno samski, a kot 'novost' so v šov programu dodali še, da ima vsak še dodatno kvaliteto, kot je recimo, da je milijonar, da je nogometaš, čisto pravi princ, drugi so za šov izbrani, ker so bili že prej denimo tekmovalci v različici The Bachelorette (Sanjska ženska), a so bili zavrnjeni«

(Manning 2011, 176). 29-letni sanjski moški iz 17. sezone spada med slednje<sup>12</sup>, a bolj kot to, nas je v analizi zanimalo, kako je reprezentiran idealen samski heteroseksualen moški, za katerega se ženske histerično borijo, vdihujejo in jočejo. Sean pove, da živi prelepo življenje, da ima rad svojo kariero (gre torej za **zadovoljnega posameznika, ki je finančno dobro preskrbljen**<sup>13</sup>), da ima dobre prijatelje (**je socialen in družaben**) in da je izjemno **družinski človek** – ker štejejo dejanja, ne samo besede, sledi prizor, ki to potrjuje – kamera iz različnih planov pokaže, kako se na travniku za hišo igra in smeji s svojima nečakoma. Glasba podpre njegovo hrepenenje in gorečo željo po tem, da postane dober oče. »Želim si hiše, polne ljubezni in smeha, ter želim si preživljati čas s tistimi, ki jih imam rad – to je žena in nekega dne tudi otroci.« (**Gre torej za heteroseksualnega moškega, ki si želi slediti korakom heteroseksualnega imaginarija.**) Je dobro **fizično pripravljen**, nam kažejo video posnetki in energična glasba – obut je v športne čevlje, nosi športne hlače ter teče zgoraj brez, v fitnesu dviguje uteži, da lahko vidimo njegove mišice – kos bo fizičnim naporom, lahko bo tudi fizično zaščitil žensko, večkrat tekom šova izjavi, da želi biti »njena skala«. **Je seksualno privlačen** – ženske na skupinskem zmenku na plaži kričijo: »Sleči svojo majico.« Sean: »No, če že vztrajate.« Kamera počasi in v bližnjem planu ali detajlu sledi njegovemu zapeljivemu in mišičastemu zgornjemu delu telesa. Ena izmed tekmovalk pove: »Sean je videti tako seksi.« **Zna pohvaliti žensko** (nenehne izjave, ko hvali ženske, da so videti čudovito), **jo filmsko presenetiti** (še preden se odpravi na zmenek, ji Sean pošlje v dar škatlico z uhani; »To je kot iz filma *Pretty Woman* (Čedno dekle), moj najljubši film,« je srečna in presenečena Leslie H.), je **džentelmen**, saj »samski moški ni vreden prav veliko, če ženskam ne kaže spoštovanja/naklonjenosti z nežnimi frazami, elegantnim poljubom roke, če ji ne vedno odpira vrat, ji ne nosi cvetja – torej kaže, da spoštuje tradicionalno gentelmanstvo. V šovu pa ženske hitro 'kupijo' ta moški performans« (Manning 2011, 174). Njegovo »džentelmenstvo« skrbno beleži kamera – različni plani, ki še dodatno izpostavljajo omenjeno vrline. Sean **zna biti ranljiv in izpovedovati svoja čustva** – v oddaji Sanjska ženska glavni akterki pove, da je zaljubljen vanjo, ve tudi, kaj je ljubezen – pred množico ljudi pove, da zanj pomeni ljubiti nekoga, da se mu v celoti predaš, in da **išče to ljubezen**. »Želim si čudovite ženske, ki si želi živeti z mano do konca svojega življenja.« **Verjame v monogamnost:** »Vidim se, da preživim življenje z eno osebo,« pove Sean svojemu prijatelju. »Ne maram drame, **nočem biti naiven**, nočem biti izigran,« pove voditelju, ko izve, da se je ena izmed tekmovalk

<sup>12</sup> Bil je udeleženec osme sezone zmenkarskega resničnostnega šova *The Bachelorette*, kjer je »zasedel« tretje mesto.

<sup>13</sup> Avtorica besedila je v nadaljevanju poudarila določene dele besedila, ki jih je želela izpostaviti.

spogledovala z drugim moškim. **Deluje v skladu s tradicijo** – ena izmed tekmovalk Seanu na spoznavnem večeru predlaga, da ji da poljub. On ji reče, da lahko, a na lice. Ona mu odvrne: »Aha, torej si tradicionalni gospod.« Sanjski heteroseksualni moški mora biti po mnenju samskih heteroseksualnih deklet tudi **skrben, dobrega srca in srečen fant, žensko mora obravnavati kot damo, je pristen, iskren, gleda v oči, je uglajen in lep**. Ženski nudi **tudi varnost** (tako meni tudi Sean: »Menim, da mora moški varovati žensko«; ženske večkrat izjavijo, da se s Seanom počutijo varne in kamera nam večkrat pokaže detajl sklenjenih rok ali objema, ko sta denimo udeleženka šova in sanjski moški na kakšnem adrenalinskem zmenku – stal ji bo ob strani) **in podpora**. **Sanjski moški je za pravo žensko pripravljen** početi stvari, ki jih ona ni še nikoli počela, pomaga ji s soočenjem strahov, uresničevanjem sanj, ne dovoli, da se počuti manj vredno, spodbuja jo, opogumlja jo, pokaže ji svet, kot ga še ni videla. Je zaupanja vreden. Spoštuje žensko in katerokoli tradicijo (tekmovalka Selma je tradicionalno arabsko dekle, ki se ne sme poljubljati v javnosti, Sean je ne sili v poljub). Sean razvaja svojo žensko. »Rada bi se zahvalila Seanu, ker uresničuje vse moje male želje.« Je zelo zaščitniki, pripravljen se je boriti za svojo drago, tudi s pestmi. To vidimo v prizoru v osmi epizodi šova. Namreč Desiree Seanu pripravi zaigran prizor z igralcem v vlogi njenega nekdanjega fanta, ki ji je prišel povedat, da jo še vedno ljubi. Med nič hudega slutečim Seanom, ki igralcu verjame, da je Desireejin fant, in igralcem se začne manjši prepir. Kamera pokaže detajl Seanove stisnjene pesti – če bo treba, **se bo boril za žensko**. »Sean je zelo zaščitniki – videla sem, da bi res nekaj naredil mojemu nekdanjemu fantu.« Vse zapisane karakteristike sanjskega moškega se kažejo prek številnih izjav sanjskega moškega in tekmovalk, različnih situacij, ki se v šovu velikokrat ponovijo, še posebej kamera (filmski plani) in glasba pa sta filmski komponenti, ki delujeta v funkciji osredinjenja in pozitivnega izpostavljanja omenjenih karakteristik.

### **Razlogi za samskost heteroseksualnega moškega**

Samski moški (v nadaljevanju tudi sanjski moški oziroma Sean) izpostavi, da si je resnega razmerja sicer želel že v študentskih letih (torej od približne starosti 20 let). »A nisem čutil, da je ona tista oseba, s katero se želim poročiti. Zdaj pa sem v življenju na mestu, ko se želim poročiti. Želim si preživeti življenje z eno osebo.« Sean eni izmed tekmovalk tudi pove, da se sprašuje o tem, zakaj je samski. »Star sem 29 let in sem še vedno samski. Mislim, da je to zato, ker sem v zgodnjih 20-ih 'lovil' druge stvari, kot je recimo kariera. Preprosto nisem bil v obdobju, ko bi se ustalil.« Medtem ko Sean govori tekmovalki in razlaga razloge za samskost, je pozicija kamere izjemno blizu – kot pri vseh intimnih pogovorih s tekmovalkami. Glasbene

podlage ob izpovedi ni, kar daje občutek zadrege ob izpovedovanju – kot da nekaj manjka. Se pa glasba pojavi takoj, ko se zgodi preusmeritev pogovora k romantiki in partnerskim razmerjem – življenje brez partnerja je torej пусто. V zmenkarskem resničnostnem šovu Sean torej omeni dva razloga za samskost heteroseksualnega moškega: ni srečal prave osebe (imel je torej več partneric), s katero bi se ustalil, poleg tega pa mu je bila pomembnejša kariera. Kar sovпада s hegemonično formacijo heteroseksualne moškosti, ki je kulturno reprezentirana v religijskih ikonah, športu, zgodovinskih figurah, ekonomskih in političnih voditeljih ter v zabavni industriji. »V teh arenah moški veljajo za heteroseksualne ter imajo stereotipna moška prepričanja, stališča in vrednote, razen če in dokler ne predstavljajo sami sebe kot druge« (Heasley 2005, 310). »Samski moški so teoretično svobodni v tem smislu, da imajo lahko toliko seksualnih partnerjev, kot si želijo, a za odraslega moškega to ni več zrelo in odraslo« (Eck 2014, 147). Večino dvajsetega stoletja beli heteroseksualni Američani izpolnjujejo dve fazi hegemonične moškosti. »V prvi fazi so moške spodbujali k temu, da so 'faloti', da odlašajo s partnersko predanostjo in da so eni izmed fantov. V drugi fazi moški kažejo predanost službi (zagotavljajo finančno varnost), dokažejo, da so vredni biti ženski zakonski partner – kar kaže na zrelo in odraslo identiteto, da so odgovorni in zaupanja vredni« (Eck 2014, 148). Od heteroseksualnega moškega se torej pričakuje, da ko se njegov »mladostni duh umiri«, da se s časoma ustali, poroči in zavzame vlogo moža in očeta. Čeprav so se danes leta, za katera naj bi to moški dosegli, nekoliko zamaknila, ostaja predpostavka, da je takšen potek življenja za heteroseksualnega moškega »naraven«. Poleg tega je samskost s strani heteroseksualnega moškega predstavljena kot začasno stanje. Sean denimo izjavi tudi: »Vem, da ima Bog z mano drugačne načrte.« In tako ljubezensko razmerje postavi hkrati tudi v kontekst, da srečati »pravo osebo« ni odvisno zgolj od posameznika, ampak tudi od »višje sile«. Da samskost ni zaželen status, lahko nazorno spremljamo v prizoru, ko se Sean sam sprehaja po plaži, ki velja za romantično prizorišče in po katerem se običajno sprehajata dva zaljubljenca, njegov pogled pa je zazrt v daljavo. Trenutek za tem se kamera preusmeri in nas tako seznanja, kam pravzaprav Sean gleda – v mlad in nasmejan poročeni par. Ne želi si biti več sam in žalosten, ampak v paru in nasmejan – to si želi v prihodnosti. H kontrastu prispeva tudi glasba, ki iz otožne (ko se sprehaja sam) preide v igrivo, polno upanja (ko zre v mladoporočenca).

### **5.1.2 Samska (sanjska) heteroseksualna ženska**



V obravnavanem resničnostnem zmenkarskem šovu imamo možnost opazovati tudi šestindvajset samskih heteroseksualnih žensk. Udeleženske so predstavnice srednjega razreda, prihajajo iz različnih urbanih predelov Združenih držav Amerike, v večini so to predstavnice bele rase (v šovu so tudi dekleta z azijskimi koreninami, Iračanka, Afroameričanki) in predstavljajo populacijo samskih žensk med 24. in 32. letom – kar je torej malce več od »ameriške polnoletnosti« do že kritične ženske starosti zahodnih družb, ko naj bi bila ženska že žena in mati. Samske ženske fizično ustrezajo parametrom lepih, elegantnih in urejenih žensk (tudi v kopalkah so videti fantastično) in za njih lahko sklepamo, da živijo brez večjih ekonomskih težav in so finančno neodvisne (čeprav o tem vidiku v šovu ni govora) – na podlagi pasic, ki se ob komentarjih žensk v kamero izpisujejo, so poleg starosti in od kod prihajajo tudi, v kakšnih poklicih delujejo (podjetništvo, igralništvo, moda, politika itd.). Skupno jim je, da si želijo prekiniti svoj samski status ter končno srečati svojega »princa«.

### **Karakteristike samskih heteroseksualnih žensk**

Česa si v življenju najbolj želi samska heteroseksualna ženska, lahko izvemo iz devetih predstavitvenih videov v prvi epizodi zmenkarskega resničnostnega šova: **poroke** (Desiree, 26-letnica, sanja o poroki, deluje celo kot stilistka za neveste; med njenim predstavitvenim videom je prizor, ko je oblečena v poročno obleko in s šopkom v rokah – torej je popolnoma pripravljena na poroko, le še princ ji manjka, pove. Vse to spremlja instrumentalna glasba, ki spomni na skladbe iz poročnih obredov, kar še dodatno izpostavlja tekmovalkino željo; Seanu v nadaljevanju tudi pove, da si bo sama oblikovala svojo poročno obleko), **družine** (24-letna Tierra pove: »Nekateri ljudje živijo brez ljubezni, ampak jaz si želim družine, ker sem zelo družinsko usmerjena.«), **prekinitve samskega statusa** (tekmovalka Robin pove: »Dovolj mi je biti samska, dovolj mi je sedeti sama, pripravljena sem se ponovno zaljubiti.«), **mama samohranilka si želi novega partnerja**, ena izmed tekmovalk Seanu pove, da jo vznemirja knjiga *Petdeset odtenkov sive* – **aktivnega spolnega življenja**, heteroseksualnega moškega, ki je **džentelmen** (»Ne maram piflarjev in ne maram politikov, to mesto pa je polno le-teh. Želim si moškega, ki je džentelmen,« izjavi 25-letna Lesley), **ljubezni in pravljice, ki traja do konca dni**. Glede na koncept šova so že v uvodni epizodi ženske označene kot stereotipni in enodimenzionalni liki, ki jih v življenju zanima zgolj zgoraj našteto, reprezentirane so zgolj skozi prizmo heteronormativnosti. Samska heteroseksualna ženska naredi dober vtis na heteroseksualnega samskega moškega, če je: **urejena, nasmejana, zna nasmejati, je prijazna, pohvali videz moškega, zna narediti ali izjaviti nekaj izvirnega** (denimo tekmovalka napiše pesem in jo zapoje, druga naredi premet, 24-letno dekle denimo pride

oblečeno v poročno obleko, ena tekmovalka prinese s seboj dva kovanca, da ju lahko skupaj s sanjskim moškim vržeta v fontano in si zaželita nekaj lepega in tako dalje). Sanjska heteroseksualna ženska mora biti glede na Seanove izjave: **zabavna, biti mora privlačna:** »Lesley je danes name naredila vtis – videl sem tudi njeno seksi plat.« »Želim si dekle s **smislom za humor**«, biti mora **prikupna**. »Všeč mi je, **da se v svoji koži počuti samozavestno, ve, kaj si želi**«, »**je kot dobra prijateljica**«. Sean pove, da pri življenjski sopotnici išče »nekoga, ki **ima pristno in ljubeče srce**, nekoga, ki je izjemno **ljubek**«, »ena izmed stvari, ki jih iščem pri ženski, je **skrbno in sočutno srce**«. »Všeč so mi dekleta, ki **en dan nosijo visoke pete in drugi dan pa športne čevlje** ... mislim, da je to seksi kvaliteta,« izjavi Sean pred kamero. Biti mora tudi **potrpežljiva** – v nasprotnem primeru je izločena iz igre. Biti mora **inteligentna, pogumna, a tudi ranljiva. Lepa mora biti tudi brez ličil**. Sean pride pred 5. uro zjutraj v prostore, kjer so nameščena dekleta, s kamero. Pravi, da bi jih rad videl brez make-upa. »Zjutraj so videti boljše kot jaz, bil sem presenečen.« »Potrebujem **žensko, ki mi bo zaupala v določenih situacijah**.« »Lindsey je tako **ljubeča, skrbna, radodarna, podpira me**. Zdi se, da je takšno deklet, ki **nima nikoli slabega dne**. In to mi je pri njej všeč.« Sean denimo tudi izjavi, da mu je všeč ženska, ki je **družabna, simpatična, oddaja vznemirljivo, pozitivno energijo**, nekoliko je začuden nad aktivno žensko pobudo, ko mu tekmovalka reče »sledi mi do fontane« – ženska naj bi bila pasivna, moški aktiven. Uredniki šova nakažejo tudi, kakšno obnašanje pa ni zaželeno – denimo neka ženska se do Seana sprehodi bosa – nenaden premik kamere: detajl bosih nog, ki je pospremljen z glasbo, ki vzbudi šok. Poleg tega ena izmed tekmovalk pred Seanom poželjivo povleče kravato s svojega nedrčka in s stavkom »Me boš naučil, kako se kravata lahko uporabi« nakaže na deviantno, »pokvarjeno« žensko, ki zaradi svojih »pokvarjenih« misli ne more biti dobra žena in mati. Ženska si tudi ne sme dovoliti preveč – ne sme preveč izstopati, ne sme delati drame, biti okajena, mora si obleči primerno obleko (ena pride v poročni obleki), želiti si mora enakih stvari kot Sean – družine, otrok, ne sme biti materialistka, v nasprotnem primeru ne dobi vrtnice, ki je med drugim tudi simbol zaželenosti – potrditev, da je vredna partnerskega življenja.

### **Razlogi za samskost**

Nekatere ženske izpostavijo, kaj so po njihovem mnenju razlogi za njihov samski status: **pomanjkanje časa** (»Življenje samohranilke je zelo natrpano,« pove ena izmed tekmovalk. Posnetki kažejo, kako je v službi, takoj po službi pa se igra s svojima otrokoma in z njima dela domačo nalogo. Kaže na to, da je odgovorna oseba oziroma mama, ki trdo dela za svoje

otroke in s katerimi preživlja čas – nima časa za ljubezen **zaradi otrok**. Na drugi strani pa ljubezensko življenje druge tekmovalke »trpi« **zaradi kariere**.); **fizična drugačnost** (»Vem, da fizična drugačnost prestraši moške, mislijo, da je lažje imeti zmenke z žensko, ki ima dve roki. Zato tudi mislim, da sem še vedno samska, ker imam samo eno roko,« izjavi tekmovalka.); **iskanje partnerja na napačnem kraju** (»Ne maram piflarjev in ne maram politikov, to mesto pa je polno le-teh,« pove udeleženka šova.); **nezaupljivost** (Zaradi težke življenjske izkušnje – posvojitve in poroke v najstniški letih, se udeleženka težko preda in odpre ljubezni. »Vse v mojem življenju je organizirano, razen moje ljubezensko življenje. Želim si biti zaljubljena bolj kot vse ostalo. Pika. Nič ni več kot to.« Prizor, ko sedi sama na kavču, v cerkev gre sama, teče sama, žalosten izraz na obrazu, tiho zre v neznano. Vse to spremlja melanholična melodija – neizmerna žalost.); **različni interesi** (»Želim si nekoga s podobnimi interesi,« izjavi tekmovalka.); **izbirčnost** (»Moji starši so se ločili, ko sem bila stara 5 let. Sem tako izbirčna in sem samska tako dolgo, ker vem, kako je odraščati v razsuti družini. Vem, kaj si od moža želim, da se poročiš samo enkrat.«)

»Ženske fantazirajo o 'perfektnem' moškem, ki je kombinacija moči in senzibilnosti. Moški pa o 'perfektni' ženski, ki je videti čudovito in ki uteleša mešanico ambicij in tradicionalnih družinskih vrednot« (Ivy in Backlund 1994, 181). V zmenkarskem resničnostnem šovu se niso izognili reprezentiranju in utrjevanju dominantnih družbenih norm sodobne (zahodne) kulture. Šov je uokvirjen z uredniškimi odločitvami, ki reprezentirajo samskost tako pri heteroseksualnemu moškemu kot pri heteroseksualni ženski kot začasen status, ki je družbeno izključno nezaželen način življenja. Poleg tega so samski reprezentirani kot monolitna skupina, ki ima popolnoma enake življenjske predstave. Kompleksen status osebe je stereotipiziran, zreduciran na pripovedi (izjave), ki imajo skupni imenovalac, da so v njej udeleženi trenutno/začasno samski, ki imajo za seboj propadle ljubezenske zveze in si želijo spoznati pravo osebo nasprotnega spola, s katero bi si ustvarili družino. A tovrstna reprezentacija je veliko bolj osredotočena in poudarjena pri ženskih likih – ženska histerija, negotovost, tekmovalnost, dokazovanje, reprezentirane so kot čustveno nestabilne in pripravljene storiti popolnoma vse za zakonski status, prestajati morajo skrite teste s strani samskega moškega, ali ustrezajo profilu sanjske ženske in fazi prehoda iz samskega statusa v romantično zvezo. »Program predstavlja ženske tako, kot da se vse skrbi vrtijo okrog njihove izgubljene priložnosti za tako imenovano 'povezavo' z moškim, ki so ga pogosto reprezentirale kot njihovo sorodno dušo« (Manning 2011, 174). S statusom samske ženske se v zmenkarskem resničnostnem šovu izpostavlja in utrjuje izrazito »tradicionalno, meščansko«

žensko identiteto – ženska, ki je uglajena, umirjena, poslušna, strpna do svojega partnerja, iznajdljiva, ima družinske vrednote, želi si poroke. Negativne reprezentacije samske ženske pa se kažejo v prikazovanju samske ženske kot obupane (jočejo, tekmujejo, so opravljive, privoščljive, so konfliktne, maščevalne, pripravljene so storiti vse – to se predvsem kaže v delih šova, ki se dogaja v prostorih, kjer bivajo dekleta). Sandfield in Percy (2003) opažata, da posebej v poznejšem obdobju življenja nekatere ženske interpretirajo samskost kot osebni poraz raje kot odločitev (v Budgeon 2008, 308). Samski status heteroseksualnega samskega moškega je sicer reprezentiran kot nezaželen, a ta status pri moškem pravzaprav ni predmet razprave, ker je v ospredju cilj – poroka. »Sanjski moški ima vlogo opomnika, nagovarja občinstvo, da morajo posamezniki v naši družbi na neki točki vendarle najti svojo drugo polovico nasprotnega spola, ki nas bo dopolnjevala« (McClanahan 2007, 304). S tem pa se poudarja in posledično ohranja ideja o tem, da moraš biti za izpopolnjeno življenje v romantičnem razmerju z osebo nasprotnega spola. Samsko heteroseksualno žensko portretirajo kot nenehno iskalko sanjskega, perfektnega, pravega moškega, ki jo reši. Ženski videz je poudarjen kot sredstvo za osvojitve moškega – ženska je pod nenehnim ocenjevanjem in preizkušanjem, zato mora vedno blesteti in imeti pripravljen vedno pravi odgovor. Samski moški je konstruiran kot idealen moški za heteroseksualno partnersko zvezo prek narave in strukture šova, ker je avtomatično določen kot nagrada – ženske morajo dokazati svojo sposobnost zapolnjevanja tradicionalne ženskosti, ki moškim ugaja. »Ženske so v šovu pogosto pozicionirane tako, da zapolnjujejo različne potrebe samskega moškega. Fokus je skoraj v celoti na tem, kako naj bi bile potrebe sanjskega moškega zapolnjene – kaj si on želi, kaj potrebuje, kako bo sposoben prav odločiti in najti pravo ljubezen« (Manning 2011, 175). Ženska je zreducirana za zmenkarsko partnerico, ki kaže na to, kaj moški potrebuje, da bi bila njegova identiteta zapolnjena. Sean: »Sprašujem se, ali si se res pripravljena ustaliti v Dallasu, imeti družino.« Tekmovalka mu pritrdi. »Nič drugega si ne želim bolj, kot biti tvoja žena in te osrečevati do konca dni.« Edini življenjski smisel samske ženske je srečati pravega moškega, ki bo v prej samotno in nesrečno življenje vnesel žarek upanja in sreče, ob tem pa prikaz idealnih življenjskih korakov: resno razmerje, poroka, družina. Ideologija zakonske zveze in družine je tako postavljena v središče kot cilj, ki posamezniku prinese absolutno srečo in pomirjenost – v to ideologijo se v resničnostnem šovu ne dvomi, ampak se jo potrjuje kot »normalno« stanje. Iz takšne obravnave pa po mnenju Alenke Kobal (2011) izhaja dvoje: »prvič, razmerje z moškim je za (vsako) žensko še vedno najpomembnejša stvar v življenju; in drugič, kljub svoji navidezni aktivnosti (»delanju na sebi«), so ženske še vedno konstruirane kot pasivne – čakajo na (pravega) moškega, ki bo podelil smisel njihovemu

življenju.« Pritisk samskosti na žensko pa v določenem življenjskem obdobju postane še izrazitejši. DePaulo in Morris (2007) sta v svoji raziskavi med študenti izpostavili še, da so odgovori njunih anketirancev pokazali, da se stigma do samskih poveča tudi glede na starostno obdobje – veliko bolj negativno so dojeti samski, ki so stari štirideset, saj je takrat večina že poročenih, kot pa tisti, ki so stari petindvajset. Videti so kot usmiljena vredni, ker je njihov čas že minil, kot brezupni pri njihovem iskanju trajne ljubezni. Ta ista starostna stigma se potrdi tudi v zmenkarskem resničnostnem šovu, ko 24-letna tekmovalka Tierra v sedmi epizodi izjavi: »AshLee je stara 32 let – to je staro. Ko bom jaz stara 32, si želim že biti poročena in imeti družino. Zakaj še vedno ni našla nekoga, s katerim bi se ustalila, če je stara 32 let.« Čeprav v splošnem tudi za moške obstaja spolna specifičnost negativnega statusa biti samski, češ, da »nikoli poročen moški izvablja sum za ta navidezno 'nenaravni' status« (Zajicek in Koski 2003 v Budgeon 2008, 308) ter moškega, ki ni uspešno in ustrezno pretrgal odnosa s svojo materjo in ostaja »privezan z vrvico na mamin predpasnik« (Cargan in Melko 1982, 69 v Budgeon 2008, 308), tovrstne negativne reprezentacije pri heteroseksualnem moškem v zmenkarskem resničnostnem šovu *The Bachelor* ne zasledimo.

## 5.2 ROMANTIČNO, SANJSKO HETEROSEKSUALNO PARTNERSTVO

»Množični mediji igrajo vplivno vlogo pri tem, kako ljudje gledajo na spolnost, ljubezen, romanco v njihovih lastnih življenjih« (Johnson 2007, 356). »Zaradi gledanja MTV-ja, filmov, televizijskih šovov pogosto v realnem življenju doživimo grenko spoznanje. Mediji izbirajo atraktivne, lepe in brezskrbne ljudi, izjemno fizična romantična razmerja. Življenje ni takšno, a veliko študentov si želi takšnih romantičnih razmerji, kot jih vidijo v medijih – seksi, strastnih in z veliko smeha« (Ivy in Backlund 1994, 181). Voditelj zmenkarskega resničnostnega šova, Chris Harrison, že takoj, ko se pojavi, pove, da je »za Seana najpomembnejša stvar v življenju, da se ponovno zaljubi, postane ljubeč mož in nekega dne tudi oče«. Mary-Lou Galician (v Johnson 2007, 356) ugotovi, da je pogostejša uporaba določenih množičnih medijev povezana z nerealnimi pričakovanji o partnerstvu in da so ta nerealna pričakovanja povezana z nezadovoljstvom v resničnih romantičnih razmerjih. Miti<sup>14</sup>, ki jih najdemo v ljubezenskih romanih, romantičnih filmih in tudi v resničnostnih šovih, so, da obstaja ljubezen na prvi pogled, duša dvojčica, ljubezen življenja, 'prava/pravi', edini/-a, ženska/moški mojih sanj; da ženska privlači in obdrži moškega, mora biti videti kot model

---

<sup>14</sup> Mary-Lou Galician je leta 2002 v knjigi *Sex, love and romance in the mass media* izpostavila romantične mite, ki prežemajo življenja zahodnih kultur.

oziroma mora biti opazna; moški ne sme biti manjši, šibkejši, mlajši, manj premožen ali manj uspešen kot ženska; ljubezen dobre in resnično zveste ženske lahko spremeni/»ukroti« moškega iz zveri v princa – z drugimi besedami moškega, ki se ni pripravljen ustaliti, spremeniti v zvestega in predanega moža in očeta; prava oseba te dopolnjuje, zapolni tvoje potrebe in tvoje sanje spremeni v resničnost; srečno življenje do konca svojih dni. Gre torej za romantične ideje o partnerstvu, ki so zelo stereotipne in heteronormativne – reprezentirajo pa se kakopak tudi v ameriškem zmenkarskem resničnostnem šovu *The Bachelor*.

### 5.2.1 Ljubezen

»Če je imel *Temptation Island* škandalozen in dramatičen pristop k zmenkarjam, je *The Bachelor* postavil na piedestal romanco, češ, da **prava ljubezen čaka na vsakega**, samo najti jo moramo« (Manning 2011, 173). Že v prvi epizodi, ko dekleta prihajajo iz limuzine, da spoznajo Seana, naletimo na romantičen mit o obstoju **ljubezni na prvi pogled**. Sean se odloči predčasno podeliti vrtnico ženski, ki je nanj naredila »odličen prvi vtis«, zato si ne želi čakati do uradne ceremonije s podelitvijo vrtnic. »Imava neko povezavo, ne vidim smisla, da bi čakal na ceremonijo z vrtnicami.« Iz moškega udeleženca in ženskih udeleženk razberemo potrjevanje tudi mita, da te **pravi človek dopolnjuje** oziroma zadovolji tvoje potrebe in uresniči tvoje sanje. Desiree vpraša Seana: »Kaj ti pomeni poroka, zakon?« Sean: »Ljubezen mi pomeni, da si ne želim preživeti dneva brez te osebe, da si želim **biti vedno z nekom**. Mislim, da ljubezen in zakon hodita z roko v roki – **mit o obstoju večne ljubezni, ljubezni, ki traja do konca dni**. Ljubezenska naklonjenost med dvema heteroseksualcema (moški in ženska) je v šovu prikazana kot glorificiran spektakel. Sean eni izmed tekmovalk v tretji epizodi šova pripravi presenečenje – podiranje Guinnessovega rekorda v najdaljšem poljubljanju na zaslону. Kamere iz različnih kotov snemajo njun več kot tri minute dolg poljub, množice navijajo – slavijo ljubezen, sprašujejo se, ali jima bo uspelo, ploskajo in spodbujajo – moški in ženska, ki se poljubljata, sta nekoliko dvignjena nad množico, na ogled sta kot v muzeju. Vse to spremlja tudi pompozna glasba, ki podpira prizor kot neverjeten, kot nekaj edinstvenega, pravzaprav kot nekaj redkega. Na koncu se med poljubljanjem sproži še ognjemet v obliki konfetov, ki padajo nad njima – kar ponazarja vrhunec, vulkan ljubezenskih čustev, ki naj bi jih čutili ob nekom, v katerega smo zaljubljeni – romantična predstava ljubezni, notranja čustva so prikazana z zunanjim efektom. V obravnavanem zmenkarskem resničnostnem šovu v ta namen ustvarjalci nekajkrat uporabijo tudi tako imenovan filmski

prijem »temporal frequency« oziroma postopek, ko se določen segment zgodbe večkrat ponovi z določenim namenom. »Ta pogostnost nam dovoljuje, da dogodek lahko večkrat vidimo v novem kontekstu« (Bordwell in Thompson 2008, 82). Navadno je posnetek pospremljen tudi z glasbeno podlago, ki še dodatno potrjuje čudovita, nepozabna in romantična doživetja dveh posameznikov. »To je historičen dogodek. /.../ To smo čakali,« pove v studiu voditelj. »Ljudje velikokrat pojmujejo ljubezen kot iskanje svoje **duše dvojčice**, tiste prave osebe oziroma svojega manjkajočega dela sebe, ki nas bo zapolnil in naredil celovite, izpopolnjene in srečne« (Majerhold 2014, 17). Ta omenjeni filozofski koncept, ki ga v svojih razpravah izpostavi Aristofan, je ničkolikokrat reprezentiran. »Tako opevano iskanje prave(ga) in manjkajoče(ga), ki nas bo izpo(po)lnil, ni nič drugega kot vsesplošno in dolgo prisotno hrepenenje po enosti, katere izpolnitev pa le ni tako rožnata« (Majerhold 2014, 19). AshLee v kamero reče: »Verjamem, da skupaj sva celota.«; Sean: »Ona je košček, ki sem ga iskal toliko časa.« **Vrtnica** v resničnostnem šovu nastopa kot središčni **simbol sprejemanja in ljubezni**. Povezana je s ceremonijo, kjer se Sean na koncu vsake epizode odloča, katere tekmovalke bo izločil in s katerimi bo odšel korak dalje v iskanju prave ljubezni. To je približno desetminutni del, v katerem na začetku gledamo posnetke žensk, ki so polne pričakovanj, temu delu pa sledijo posnetki veselih ali razočaranih odzivov. Šov dovoljuje ženski v procesu svoje lastno odločanje – vsaka ima namreč možnost, da vrtnico zavrne (nekaj žensk v šovu to tudi naredi). A moški je »v poziciji, ki da ultimativno odločitev, kdo bo v šovu ostal in kdo ne« (Manning 2011, 183). »Ceremonija prikaže žensko kot tisto, ki ima izjemno malo moči, zreducira jih na žensko, ki čaka na moškega, njihova identiteta pa je zgrajena skozi 'samčev' pogled« (Graham 2004, 342). Ko ženska dobi vrtnico, malce zapleše, je izjemno vesela in nasmejana. Sean: »Podelim jo tistim, za katere čutim, da imajo odlično energijo in z njimi čutim povezanost.« Ko dobivajo vrtnice tudi druge, s tem dobivajo potrditev, da so zaželeni, druge, ki pa vrtnice še nimajo, pa ob tem čutijo ljubosunje, bes, zavidajo ženski, ki ima nekaj, česar si tudi one želijo. »Če dobim vrtnico, to pomeni, da nisem avtomatično 'odpisana', to pomeni, da me ne sodi po fizičnem videzu;« »Ne želim si ostati brez vrtnice pred drugimi dekletki;« »Vrtnica je potrditev, da sem dovolj dobra in da sem dovolj zanimiva, da si me želi spoznati. Je velik simbol opolnomočenja, samozavesti in ljubezni. Je uresničitev sanj;« »Če bom dobila vrtnico, se bom počutila izjemno posebno;« »Vrtnica simbolizira naslednji korak, ki ga bova naredila.« Tiste, ki nimajo vrtnice, uredniki šova kažejo kot nestrpne, živčne, žalostne, negotove – kamere beležijo vse te ljubosumne, zavidljive poglede, ko neka druga ženska prejme vrtnico. Vse to spremlja dramatična in napeta glasbena podlaga. Kamera pokaže »poraženke«, kako s

sklonjeno glavo zapustijo šov – so osramočene, poražene, v kamero podajajo svoj poslednji izpovedni monolog (sredi katerega pogosto jočejo). »Tiste ženske, ki v šovu ostanejo, s sanjskim samcem nazdravijo na naslednji korak« (Manning 2011, 174). Izpostavljene romantične ideje ustvarjalci šova vedno znova pospremijo z nadvse čarobno, pravljичno glasbo, ki zgoraj omenjene ideje tako še dodatno glorificirajo in krepijo, ustvarjajo romantično atmosfero in določajo, kakšna naj bi bila prava ljubezen.

### 5.2.2 Zmenki

»Običajno so zmenki stereotipno romantični, vznemirljiva, zanimiva in dragocena izkušnja sama po sebi. A se zdi, da je hoditi na zmenke tudi tihi prispevek k posameznikovi socializaciji na poti do odrasle vloge v družbi, morebitne poroke in ustanovitve doma in družine« (Skipper in Nass 1966, 412). A čeprav zmenki, kot zahodna heteroseksualna praksa dvorjenja, obstajajo že stoletja, so se določene norme in prakse skozi generacije spremenile. V zgodnjem 21. stoletju zmenek ni več pot, ki vodi do poroke, kot je to bilo nekoč – a ima zmenek v naši kulturi še vedno pomembno mesto, ugotavljajo raziskovalci (Bailey 1998 in Cate & Loyd 1992 v Mongeau 2007, 526). V najbolj popularnem zmenkarskem resničnostnem šovu ustvarjalci oddaj sledijo logiki omenjenih tradicionalnih zmenkov – zmenki, ki vodijo k poroki, a v kombinaciji s sodobnostjo – hitri zmenki, kjer se njihov krog spoznavanja oseb nasprotnega spola v zelo kratkem času precej razširi. Ameriški zmenkarski resničnostni šov ustvari umetno prizorišče, da spodbudi domišljijo ljubezenskega srečanja na elegantni zabavi. »Če pogledamo, kako *The Bachelor* pozicionira zmenkarje /.../, je očitno, da program na različne načine predlaga tudi, da morajo biti zmenki v glavnem rituali« (Manning 2011, 176). Samski moški je tako vedno predstavljen ženski v uradnem družbenem okolju. »Vsako žensko, ki prispe do njega v limuzini, pozdravi. Nato imata prijeten pogovor ob vinu, ko on začne z ocenjevanjem in odločitvijo, s katero izmed tekmovalk je takoj začutil 'kemijo'« (Manning 2011, 176). Po druženju se zmenkarski rituali nadaljujejo z nepozabnimi, ekstravagantnimi, nadvse romantičnimi individualnimi in skupinskimi zmenki, dopoljenimi s pikniki, večerjami ob svečah, sprehodi po plaži, skokom s stolpnice, vožnjo s helikopterjem, s podiranjem Guinnessovega rekorda, romantičnim koncertom, nakupovanjem v prestižnih trgovinah, avanturističnim plezanjem, vožnjo s terenskim vozilom, vožnjo z limuzino, zasebnim letalom, vožnjo s kočijo in podobno – na zmenek vabi moški, zmenki pa vsebujejo vedno tudi preizkušnjo za žensko, da Sean preverja, ali je prava zanj ali ni. Glasba in kamere nam iz različnih planov kažejo, kako so ženske ob povabilu izjemno srečne, nestrpne in kar



nekaj časa pred zmenkom porabijo za iskanje prave oprave, urejanje, češejo si lase in gledajo se v ogledalo. Bližnji plani in romantična glasba so v šovu uporabljeni, ko se na zmenku ženska in moški pogovarjata o družini, otrocih, poroki – njune intimne in velike želje. Kamera pa se oddalji na koncu zmenka, ko se zaljubljenca strastno ali nežno poljubljata – tradicija poročne vzdržnosti. V šovu je omenjeno tudi, da je načrtovani in najbolj primerni čas za romantiko na zmenku navadno ob sončnem zahodu in ko se zvečeri, ko lahko prižgemo sveče. Sean: »Običajno bi čakal, da se romantične stvari zgodijo zvečer, ampak tokrat bo drugače.«

### 5.2.3 Heteroseksualno partnerstvo

Heteroseksualno partnerstvo je v romantičnem diskurzu reprezentirano **kot nekaj enostavnega**, tema, o kateri se moramo pogovarjati že na prvem zmenku, »moralo bi biti **zabavno**,« izjavi 26-letna tekmovalka Amanda; Sean: »Občutek imam, da sem s svojim srednješolskim dekletom.« Heteroseksualno partnerstvo, reprezentirano v resničnostnem šovu, je vpeto v ideal romantične predstave o partnerskem razmerju, ki je hkrati tudi **heteronormativno** – gre za **monogamno razmerje** – Sean svojemu prijatelju pove: »Vidim se, da preživim življenje z eno osebo«; »Želim si čudovite ženske, ki si želi živeti z mano do konca svojega življenja.« Glede na večkratne izjave udeležencev gre za **idealno ravnovesje med igrivostjo in romantiko, za najboljšega prijatelja in ljubezen življenja na drugi strani**, reprezentirana pa je tudi **podoba ameriške kapitalistične pravljice**. »Moje največje sanje so, da po koncu dneva vidim tebe nasmejanega, ko prideš skozi vrata ali ko jaz pridem skozi vrata, torej, da se drug drugega osrečujeva,« pove 24-letna Tierra. »Želim si hišo, polno ljubezni,« izjavi Sean; »Lahko si predstavljam sebe in Catharine, da se crkljava na kavču /.../ in da so otroci doma. Zdi se kot sladko življenje,« še dodaja samski moški. »Ko si zamišljam prihodnost z AshLee, si lahko predstavljam naju, ki živiva v Dallasu, lepo malo hišico, okrog katere tečejo otroci. To so ameriške sanje.« **Partnerstvo je prelomnica, rojstvo smisla** – Lindsey Seanu: »Tako sem vznemirjena, da se bo življenje začelo.« Vzbuja se občutek, da za izpolnjujoče in polno življenje potrebujejo romantično razmerje s predstavnikom nasprotnega spola. »Ta heteroseksualna predstava sovпада z mitom '**Pravi človek te dopolnjuje** – zadovolji tvoje potrebe in uresniči tvoje sanje'« (McClanahan 2007, 305). **Partnerstvo je misel na isto in skupno prihodnost**: »Zaljubiti se je neizrečena vez, ker sta oba človeka tam zaradi istega razloga in oba strmita k istemu cilju,« meni Desirre; Sean: »Prihajava iz istega tipa družine, želiva si istih stvari za družino, ki jo bova ustvarila v prihodnosti.« A to ni dovolj. »Heteroseksualno partnerstvo mora za dosego ultimativnosti v okviru

heteroseksualnosti postati tudi del institucije **zakonske zveze** – to tisto ultimativno dejanje moškega in ženske v zvezi, ki izpopolnjuje njega ali njo« (McClanahan 2007, 306). Sean vpraša Catharine: »Kje naju vidiš čez pet let, kako je videti najino življenje?« Catharine: »**Nedvomno bova poročena**. Ne bi bila presenečena, če bi bil vključen v **petih letih tudi otrok**. In midva bi bila srečna. Sem precej tradicionalna, ko pride do teh zadev, čeprav sem čudakinja. /.../ Ko je govora o razmerjih in podobnih zadevah, sem precej tradicionalna.« **Ljubezen je pravljica**. Ko Sean zaroči Catharine: »Catharine, vsak dan do konca svojega življenja ti želim govoriti, da te ljubim, in ti dajati občutek, da si najbolj posebna, čudovita ženska na svetu.« Poklekne pred njo in odpre škatlico s čudovitim prstanom in jo vpraša: »Catharine, bi se poročila z mano?« Catharine: »Ja.« Sean: »Tako zelo te ljubim.« Vse to spremlja čudovita instrumentalna glasba, kot iz romantičnega filma ali pravljice. Catharine Seanu: »Ti si moj princ.« Sean: »Danes je moj najboljši dan v življenju.« »Razlog, da imamo tako globoko zakoreninjena prepričanja o poroki/zakonu, je, da je to središčna institucija naše družbe« (Johnson 2007, 355). Dvojina je v partnerstvu pomembna – **skupaj je mogoče premagati vse ovire**. Razmerje je kot plezanje, ugotovi ena izmed tekmovalk, ko se s Seanom odpravita plezalnemu izzivu naproti. »Strah te je, kaj bo, postane težko, ampak v dobrem in v slabem.« Njuno plezanje spremlja dramatična, napeta pompozna glasba v stilu filma Pirati s Karibov, a jima le uspe premagati goro. Kamera se oddalji, da pokaže, kaj sta dosegla. »To sva naredila skupaj.« Da partnersko razmerje uspe, so po mnenju tekmovalk bistveni trije elementi – **ljubezen, sreča in družina**. Lindsey: »To so tri stvari, ki jih jaz in Sean potrebujeva v najinem razmerju, da bo trajalo večno.« Te besede je Lindsey napisala na lampijončke, ki jih s Seanom spustita v zrak, saj naj bi po tajskem izročilu to uresničevalo želje. »Videti najine želje, ki letijo stran, je tako romantično.« **V romantičnem razmerju pa ni prostora za spletke** – le pomislimo na Pepelkino zgodbo, kjer zmaga dobro in iskreno dekle. Za to poskrbijo tudi uredniki šova, ki vsako spletkarjenje in sebične, zle namere žensk, ki kvarijo predstave o heteroseksualnem idealu, še dodatno podkrepijo z glasbeno podlago, ki jasno namiguje na to, kaj se spodobi in kaj se ne oziroma kakšen odnos moramo vzpostaviti do »lika«. Predvsem ženske so reprezentirane kot liki, ki bi naredili vse za romantično razmerje. Ena izmed tekmovalk pove, da je zanj prepotovala več tisoč kilometrov, da bi ga spoznala. »Ne bom odnehala, ker je nekaj težko in neprijetno. Želim si priti do konca,« pove v kamero druga; AshLee pred skokom v ledeno mrzlo vodo v 6. epizodi: »Ne predstavljam si, da to naredim, ampak nočem biti strahopetna. Postala bom čustveno ranljiva, ker vem, da to počnem za Seana,« izjavi druga. Lesley M: »Zaradi vrtnice bom doživela podhladitev in meni je to čisto okay. Sean me bo rešil, dal mi bo umetno dihanje in me ponovno oživel.« Dekle, ki

pove, da tega ne bo storila, pospremi hecna glasba, da se poveča občutek, da je fino dekle, nato pa ustvarjalci šova pokažejo še, kako si namesto tega, da gre v vodo, šminka ustnice – v naslednji epizodi jo Sean pošlje domov.

#### 5.2.4 Imitacija poročnega obreda

Rdeča nit šova je prehod iz nezaželenega samskega stanu do poročnega obreda, nekje v bližnji prihodnosti pa končna faza – družina, ki živi srečno do konca svojih dni. »Šov ustvari umetno prizorišče, da spodbudi domišljijo ljubezenskega srečanja na elegantni zabavi« (Manning 2011, 176). Usodno srečanje, ki mu sledijo zmenki, prvi poljub, potovanje kot preizkus zveze (»Potovanje je vedno test. Veliko pove o zvezi,« pove Sean), spoznavanje staršev, moški prosi očeta za roko hčerke in zaroka na pravljicnem in eksotičnem kraju. Celo več. Po drobcih pa že vse od začetka spremljajo imitacijo poročnega obreda – kar je končni cilj šova. Namreč samski moški v črnem suknjiču, beli srajci in kravati sam čaka na limuzino in na ženske, da jih sprejme. Ob tem pa Sean tudi izjavi, da je »danes pomemben dan«, da je nekoliko »živčen« (kot da je pred oltarjem). Ženske v svečanih oblekah pripelje limuzina, ena izmed tekmovalk si obleče celo poročno obleko in mu reče »in zdaj poljubi nevesto, upam, da bova imela notri najin prvi ples«. Voditelj vsakič, ko naznani ceremonijo z vrtnicami, v rokah drži svečan kozarec, po katerem potrka, da zazveni – kot je to v navadi na porokah, ko želi nekdo nekaj sporočiti svatom. Sanjski moški na omenjenih podelitvah venomer postavlja ženskam vprašanje: »Ali sprejmeš to vrtnico?«, ki aludira na stavek: »Ali bi se poročila z mano?« Tedenska podelitev vrtnic tudi predstavlja vrhunec zmenkarskega resničnostnega šova – »samec« izbere njemu najljubše tekmovalke in jim podeli vrtnico. Samski moški obišče tudi starše finalistk, kjer razpravljajo tudi o njegovih namenih z njihovo hčerko, ki bo mogoče nekega dne njegova žena (kjer se samski moški spet izkaže za popolnega gentelmana, saj z očetom spregovori o svojih namenih z njegovo hčerko). Vsaka ceremonija se konča s kozarcem šampanjca/penine, s katerim nazdravijo na nadaljevanje. Celotno dogajanje se stopnjuje do končne epizode, v kateri sledi zaroka. »Po tem šesttedenskem intenzivnem procesu mora biti moški prepričan, da je našel svojo življenjsko sopotnico« (Manning 2011, 174). Sean izbere poročni prstan, se uredi, gledamo ga, kako si zavezuje kravato – simbol moškosti. Sean je tudi čustven, joče: »Na to sem bil pripravljen že nekaj časa, moral sem najti le pravo osebo.« Končna ceremonija z vrtnicami je posvečena zaroki – samski moški zaroči izbranko, življenjsko sopotnico. Ritual in umetna tradicija v 17. sezoni tudi sovpadeta s konceptom šova – zaroka, naznanjena pa je tudi poroka. Običajno se sicer samski moški v

obravnavanem šovu »redko odločil za ta korak in raje izbere možnost, da se z izbranko po šovu še bolje spoznata, preden se odloči za to tako resno odločitev« (Manning 2011, 177).

### 5.2.5 Družina

Družina ni reprezentirana samo kot ultimativna želja heteroseksualcev, kot smo jo omenjali do zdaj, ampak tudi **kot vzor** – partnerstvo staršev je zgled otrokom. Sean denimo že na začetku prve epizode pove, da so njegov vzor za idealno romantično zvezo njegovi starši in sestra in njen mož, saj imajo vsi zelo lepe zakone. Seanova mama in oče se držita za roke (posnetek njunih skupaj sklenjenih rok – kamera v planu: detajl, romantična glasba). »Imam čudovito družino, super prijatelje, moji starši so primer tega, kar je ljubezen.«; tudi tekmovalke poudarjajo, iz kakšnih čudovitih družin prihajajo: »Če bi imela takšen zakon, kot ga imajo moji starši, bi bil to popoln svet. Strah me je, da takšen moški ne bo prišel, ker to je prava redkost v tem času. Starši se še vedno držijo za roke in so noro zaljubljeni. In to je super.«; »Rada bi se ustalila in rada bi imela vse to, kar sta imela moja dva starša,« v joku pred kamero pove; »Zelo lepo je bilo govoriti o najinih družinah in ugotoviti, da so si najini starši podobni, in o tem, kaj so nas naučili, ko pride do govora o razmerjih.« Podobne družinske vrednote so predispozicija za uspešnejše razmerje. Vloga spoznavanja staršev je izjemnega pomena, saj so dobri družinski odnosi, sodeč po izjavah udeležencev, zelo pomembni za dober partnerski odnos: »To je velika stvar«; »**Odobranje** mojih staršev je zame zelo pomembno. Zato je na današnji dan velik pritisk«; »Če bodo šle stvari danes slabo, ne vem, kako bom okrevala. Družina mu veliko pomeni in meni tudi. Ne znam si predstavljati, če gre kaj narobe.« **Očetje** tekmovalk nastopajo v tradicionalni vlogi **zaščitnikov hčerk**, nekaj tekmovalk celo omeni, da si želi takšnega partnerja, kot je oče: »Vedno sem hotela moškega, ki je tako neverjeten, kot je moj oče.« Sean sledi tudi tradiciji in vse očete tudi zaprosi za roko njihovih hčerk. Medtem ko pride vloga matere bolj do izraza pri samskemu moškemu. Seanova mama v kamero: »Seveda sem malce nervozna. To je izjemno resna odločitev, ki jo mora sprejeti. In kot njegova mama, bi rada, da naredi pravo odločitev.« Ob pogovoru s Seanom, katero dekle naj izbere, mati tudi malce zaihti, saj jo je strah za sinovo srečo in morebitne slabe ženske namene. Ivy in Backlund (1994, 181) sta vprašala svoje študente – ločeno dekleta in fante – kaj oni iščejo v množici potencialnih kandidatov. Ugotovila sta, da je pri obeh spolih odgovor podoben. Pritegne jih oseba, ki je fizično privlačna, oseba, ki je videti prijazna, ki kaže pravo mero samozavesti, ki se veliko smeji in ima dober smisel za humor, ki se ne boji pokazati interesa, a pomembno je tudi, da ga ne kaže

preveč. Šlo naj bi pa tudi za osebo, ki bo impresionirala starše in prijatelje – kar je tudi v resničnostnem šovu reprezentirano kot ključna potrditvena komponenta **kompatibilnosti med partnerjema**. Po srečanju s starši ima pri določenih dekletih Sean pomisleke oziroma pri tistih, s katerimi se z družino ni ujel. Pravi, da je zmeden. Kamera kaže, kako stoji zunaj, zre v sončni zahod in razmišlja, ne ve, kaj storiti. Glasba postaja napeta. Govori z voditeljem: »Če bi se z nama z Desiree obneslo, bi bil brat vedno tam. /.../ In to me zelo moti. /.../ Pri Catharine se sprašujem, če so najine poti v liniji. /.../ Sprašujem se, ali se želi res ustaliti. In to je dilema, s katero se soočam.« Gleda uokvirjene fotografije in razmišlja, kaj naj stori.

Na podlagi analize reprezentacije sedemnajste sezone ameriškega resničnostnega šova Sanjski moški iz leta 2013 lahko v zaključnem delu magistrske naloge sklenemo, da analitični in interpretativni del naloge kažeta, da so se ustvarjalci obravnavanega resničnostnega šova odločili posredovati samski status kot stigmo sodobne zahodne družbe. Takšen status je v primerjavi s statusom samskega posameznika in partnerstvom prikazan kot skrajno nezaželen in v nasprotju s trdno zakoreninjeno (ameriško) ideologijo partnerstva, zakona in družine. Samskost v šovu ni reprezentirana kot lastna odločitev, ampak samski ostaja tisti, ki ne ustreza heteronormativnim kriterijem. Lahko bi rekli, da smo prišli do popolnoma pričakovanega rezultata glede na to, da smo se gibal znotraj romantičnega diskurza in v sferi resničnostne televizije. A smo za »trenutek« vseeno želeli postati pri najbolj gledanem zmenkarskem resničnostnem šovu in poskušali strniti opažanja o tem, kakšen je danes dominanten in »normalen« pogled na samskost ter na idealnega/-no heteroseksualca/-ko in fantazijo o heteroseksualnem partnerstvu. Heteroseksualnost je številčno najbolj zastopana spolna usmeritev v današnji družbi, a je v množičnih medijih (prepogosto) reprezentirana kot monolitna skupnost z enakimi željami in cilji. Koncept heteronormativnosti se tako izkaže kot problematičen tudi s predpisovanjem norm za heteroseksualne posameznike, kot so samski, vdovci, neporočeni pari, ne nazadnje tudi ločeni in poročeni. Namreč v heteronormativni hierarhiji je najbolj privilegirana forma seksualnosti: monogamnost (biti s pravo/-im ter eno in edino osebo v zakonski zvezi do konca svojih dni, najti osebo, ki te dopolnjuje, sorodno dušo), reprodukcija (otroci) in konvencionalne spolne vloge (moški – princ na belem konju, ženska – uslužna princesa). V ameriškem zmenkarskem resničnostnem šovu smo torej priča reprezentaciji korakov heteroseksualne pravljice (prek izjav in situacij, ki so še posebej podkrepljene z izborom planov kamere in glasbe), kjer ni prostora za odstopanja od vzpostavljenih konvencij – zmenki, zaroka, poroka, družina, kar je edini smisel življenja, izpopolnjenost, ultimativna sreča. Heteroseksualne fantazije o idealnem partnerju so se prek analize zmenkarskega šova izkazale za precej podobne pri obeh (bioloških) spolih – prijaznost, smisel za humor, lepota, družabnost, samozavest, nekonfliktnost, želja po poroki in družini; perfekten moški je za žensko predvsem kombinacija moči in senzibilnosti, perfektna ženska pa je v vseh ozirih čudovita, prilagodljiva ter ima hkrati ambicije in tradicionalne družinske vrednote. Kompleksen status osebe je tako stereotipiziran, zreduciran na romantične pripovedi (izjave) samskih, ki upajo, da bodo nekoč poročeni (čeprav niti samske

osebe niti poročene osebe niso monolitne), ki imajo skupni imenovalec v tem, da si v življenju vsi želimo poroke in družine – okvir, znotraj katerega ne obstaja ničesar drugega, nič drugega ni bolj pomembnega, nič drugega ni v »prvem planu«. Rezentirano je, da se od samskega heteroseksualnega moškega pričakuje, da ko se njegov »mladostni duh umiri«, da se s časoma ustali, poroči in zavzame vlogo moža in očeta. Samski status heteroseksualnega samskega moškega je sicer rezentiran kot nezaželen, a ta status pri moškem pravzaprav ni predmet razprave, ker je v ospredju cilj – poroka. Samski moški nagovarja občinstvo in posledično ohranja idejo o tem, da moraš biti za izpopolnjeno življenje v romantičnem razmerju z osebo nasprotnega spola. Ženska pa o vlogi žene in matere sanja že praktično od rojstva, kot razberemo iz izjav udeleženk resničnostnega šova. Samsko heteroseksualno žensko portretirajo kot nenehno iskalko sanjskega, perfektnega, pravega moškega, ki jo reši. A je pri samskih ženskih likih negativna rezentacija središčna – ženska histerija, negotovost, tekmovalnost, dokazovanje, rezentirane so kot čustveno nestabilne in pripravljene storiti popolnoma vse za moškega in zakonski status, prestajati morajo skrite teste s strani samskega moškega, ali ustrezajo profilu sanjske ženske in fazi prehoda iz samskega statusa v romantično zvezo. Samskost je v ameriškem zmenkarskem resničnostnem šovu pri ženskih tekmovalkah rezentirana kot zgolj skrajno nezaželen status, heteronormativnost pa oblika, ki vodi in zagotavlja pripadnikom srečno življenje do konca svojih dni – kar kaže, da alternative znotraj zmenkarskih resničnostnih šovov ni in je ne gre iskati, saj žanr resničnostne televizije pravzaprav ne teži k (družbeni, kulturni itd.) aktualnosti, ampak k rezentaciji in utrjevanju resnično dominantnih, stereotipnih, normaliziranih družbenih misli brez kritičnega premisleka.

## 7 LITERATURA

---

- Bandura, Albert. 2001. Social cognitive theory of mass communication. *Media Psychology* 3, 265–299.
- Beck, Ulrich. 2009. *Družba tveganja: na poti v neko drugo moderno*. Ljubljana: Krtina.
- Biressi, Anita in Heather Nunn. 2005. *Reality TV: realism and revelation*. London; New York: Wallflower.
- Bordwell, D. in Kristin Thompson. 2008. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill.
- Branston, Gill in Roy Stafford. 1996. *The media student's book*. London: Routledge.
- Budgeon, Shelley. 2008. Couple Culture and the Production of Singleness. *Sexualities* 11: 301–325.
- Byrne, Anne in Deborah Carr. 2005. Caught in the Cultural Lag: The Stigma of Singlehood. *Psychological Inquiry* 16 (2–3): 84–90.
- Carter, Cynthia. 2012. Sex/Gender and the Media From Sex Roles to Social Construction and Beyond. V *The Handbook of Gender, Sex, and Media*, ur. Karen Ross, 365–382. UK: John Wiley & Sons Ltd.
- Cornell, Drucilla. 2007. The Shadow of Heterosexuality. *Hypatia* 22 (1): 229–242.
- Connel, Raewyn. 2012. *Moškosti*. Ljubljana: Založba Krtina.
- Coates, Jennifer. 2013. The discursive production of everyday heterosexualities. *Discourse & Society* 24 (5): 536–552.
- DePaulo, M. Bella in Wendy L. Morris. 2006. The Unrecognized Stereotyping and Discrimination Against Singles. *Current Directions in Psychological Science* 15 (5): 251–254.
- Eck, A. Beth. 2014. Compromising Positions: Unmarried Men, Heterosexuality, and Two-phase Masculinity. *Men and Masculinities* 17 (2): 147–172.
- Fairclough, Norman. 1995. *Media discourse*. London: E. Arnold.



- Ferris, Amber L., Sandi W. Smith, Bradley S. Greenberg, Stacy L. Smith. 2007. The Content of Reality Dating Shows and Viewer Perceptions of Dating. *Journal of Communication* 57: 490–510.
- Fiske, John. 1991. *Television culture*. London; New York: Routledge.
- Foucault, Michel. 2000. *Zgodovina seksualnosti 1, Volja do znanja*. Ljubljana: ŠKUC.
- Freund, Kurt, Robin Watson in Douglas Rienzo. 1989. Heterosexuality, Homosexuality, and Erotic Age Preference. *The Journal of Sex Research* 26 (1): 107–117.
- Glebatis, Lisa M. 2007. »Reak« Love Myths and Magnified Media Effects. V *Critical thinking about sex, love and romance in the mass media*, ur. Mary-Lou Galician in Debra L. Merskin, 319–334. London: Lawrence Erlbaum Associates.
- Giddens, Anthony. 2000. *Preobrazba intimnosti: spolnost, ljubezen in erotika v sodobnih družbah*. Ljubljana: Založba / \*cf.
- Graham-Bertolini, Alison. 2004. Joe Millionaire as Fairy Tale: A Feminist Critique. *Feminist Media Studies* 4: 342.
- Gray, Jonathan. 2008. Dating Shows. V *Battleground: The Media*, ur. Robin Anderson in Jonathan Gray, 113–118. Westport: Greenwood Press.
- 2009. Cinderella Burps: Gender, Performativity, and the Dating Show. V *Reality TV: Remarking Television Culture*, ur. Susan Murry in Laurie Ouellette, 260–277. New York: New York University.
- Greitemeyer, Tobias. 2009. Stereotypes of singles: Are singles what we think? *European Journal of Social Psychology* 39: 368–383.
- Griffin, Sean, ur. 2009. *Hetero: Queering Representations of Straightness*. New York: State University of New York.
- Hall, Stuart, ur. 1997. *Representation: cultural representations and signifying practice*. London: Sage.
- 2004. Delo reprezentacije. V *Medijska kultura: kako brati medijske tekste*, ur. Breda Luthar, Vida Zei in Hanno Hardt, 33–96. Ljubljana: Študentska založba.

- Harrington, C. Lee. 2008. Gay, Lesbian, Bisexual, Transgendered, and Queer Representations on TV. V *Battleground: The Media*, ur. Robin Anderson in Jonathan Gray, 145–151. Westport: Greenwood Press.
- Heasley, Robert. 2005. Queer Masculinities of Straight Men. *Men and Masculinities* 7 (3): 310–320.
- Heath, Melanie. 2009. State of Our Unions: Marriage Promotion and the Contested Power of Heterosexuality. *Gender and Society* 23 (1): 27–48.
- Hubbard, Thomas K. 2009. The Paradox of »natural« Heterosexuality With »unnatural« Women. *The Classical World* 102 (3): 249–258.
- Huff, Richard M. 2006. *Reality Television*. ZDA: Praeger Publishers.
- Ingraham, Chrys. 1999. *White Weddings: Romanticizing heterosexuality in popular culture*. New York & London: Routledge.
- Ivy, K. Diana in Phil Backlund. 1994. *Exploring Gender Speak: personal effectiveness in gender communication*. New York: McGraw-Hill.
- Johnson, A. Kevin. 2007. Unrealistic Portrayals of Sex, Love, and Romance in Popular Wedding Films. V *Critical thinking about sex, love and romance in the mass media*, ur. Mary-Lou Galician in Debra L. Merskin, 355–366. London: Lawrence Erlbaum Associates.
- Kitzinger, Celia in Sue Wilkinson. 1994. Virgins and Queers: Rehabilitating Heterosexuality? *Gender and Society* 8 (3): 444–462.
- Kobal, Vesna. 2011. Čakajoč na »pravega«: reprezentacija samskih žensk v reviji Cosmopolitan. *Medijska preža*, maj. Dostopno prek: <http://mediawatch.mirovni-institut.si/bilten/seznam/39/reprezentacije/> (7. februar 2017).
- Koropecjy-Cox, Tanya. 2005. Singles, Society, and Science: Sociological Perspectives. *Psychological Inquiry* 16 (2–3): 91–97.
- Kroska, Amy. 2002. Does Gender Ideology Matter? Examining the Relationship between Gender Ideology and Self-and Partner-Meanings. *Social Psychology Quarterly* 65 (3): 248–265.
- Kuhar, Roman. 2002. Amerika: Epizode iz lezbične in gejevske zgodovine. *Lesbo* 17/18. Dostopno prek: [http://www.ljudmila.org/lesbo/lesbo\\_1718porno.htm](http://www.ljudmila.org/lesbo/lesbo_1718porno.htm) (7. februar 2017).

--- 2003. *Medijske podobe homoseksualnosti: analiza slovenskih tiskanih medijev od 1970 do 2000*. Ljubljana: Mirovni inštitut.

--- 2005. Razkritje homoseksualne identitete. *Družboslovne razprave* 21 (49–50): 119–138.

--- 2008. Med normalnostjo in domala normalnostjo. V *Domala normalen: argument o homoseksualnosti*, ur. Andrew Sullivan, 177–198. Ljubljana: Krtina.

--- 2012. Istospolniki in podobna bitja. V *Ideologije v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi: zbornik predavanj / 48. seminar slovenskega jezika, literature in kulture*, ur. Aleksander Bjelčevič, 68–76. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.

Lootens, Tricia. 1984. Heterosexuality Reconsidered. *Off Our Backs* 14 (10): 18.

Majerhold, Katarina. 2014. *Ljubezen skozi zgodovino*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Manning, Jimmie. Masculinities in Dating Relationships: Reality and Representation at the Intersection of Race, Class, and Sexual Orientation. V *Performing American Masculinities: The 21st Century Man in Popular Culture*, ur. E. Watson and M. E. Shaw, 167–191. ZDA: Indiana University Press.

Martin, Karin A. in Emily Kazyak. 2009. Hetero-romantic love and Heterosexiness in Children's G-rated films. *Gender & Society* 23: 315–336.

Matthews, Christopher. 2004. Love at First Sight: The Velocity of Victorian Heterosexuality. *Victorian Studies* 46 (3): 425–454.

Koropecjy-Cox, Tanya. 2005. Singles, Society, and Science: Sociological Perspectives. *Psychological Inquiry* 16 (2–3): 93.

McCarl Nielson, Joyce, Glenda Walden in Charlotte A. Kunkel. 2000. Gendered Heteronormativity: Empirical Illustrations in Everyday Life. *The Sociological Quarterly* 41 (2): 283–296.

McClanahan, Andrea M. 2007. Must Marry TV: The Role of the Heterosexual Imaginary in The Bachelor. V *Critical thinking about sex, love and romance in the mass media*, ur. Mary-Lou Galician in Debra L. Merskin, 303–318. London: Lawrence erlbaum associates.

McQuail, Denis. 1975. *Communication*. London: Longman Group Limited.

Mongeau, Paul A. 2007. Defining Dates and First Date Goals. *Communication Research* 34 (5): 526–547.

Morris L., Wendy, Stacey Sinclair in Bella M. DePaulo. 2007. No Shelter for Singles: The Perceived Legitimacy of Marital Status Discrimination. *Group Processes Intergroup Relations* 10 (4): 457–470.

Murray, Susan in Laurie Ouellette, ur. 2009. *Reality TV: remaking television culture*. New York; London: New York University Press.

Nelson, Ashley. 2002. The diary of Bridget Joneses. *The Nation*. Dostopno prek: <http://www.thenation.com/article/diary-bridget-joneses#axzz2Y7fIEJXO> (7. februar 2017).

Press, Andrea. 2009. Gender and Family in Television Golden Age and Beyond. *Annals of the American Academy of Political and Social Science* 625: 139–150.

Reynolds, Jill in Margaret Wetherell. 2003. The Discursive Climate of Singleness: the Consequences for Women's Negotiation of a Single Identity. *Feminism & Psychology* 13 (4): 489–510.

Rich, Adrienne. 1980. Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence. *Signs* 5 (4): 631–660.

Schilt, Kristen in Laurel Westbrookdoing. 2009. Doing Gender, Doing Heteronormativity: »Gender Normals«, Transgender People, and the Social Maintenance of Heterosexuality. *Gender and Society* 23 (4): 440–464.

Schutte, Ofelia. 1997. A Critique of Normative Heterosexuality: Identity, Embodiment, and Sexual Difference in Beauvoir and Irigaray. *Hypatia* 12 (1): 40–62.

Sitar, Polona. 2013. Analiza diskurza o spolu in razredu na primeru resničnostnega šova Ljubezen na seniku. *Družboslovne razprave* 29 (74): 25–44.

Skipper, James K. Jr. in Gilbert Nass. 1966. Dating Behavior: A Framework for Analysis and an Illustration. *Journal of Marriage and the Family* 28 (4): 412–420.

Stankovič, Peter. 2005. Reprezentacija slovenskosti v slovenskem partizanskem filmu. *Časopis za kritiko znanosti* 33 (200): 72–83.

Stein, J. Peter. 1975. Singlehood: An Alternative to Marriage. *The Family Coordinator* 24 (4): 489–503.

Syvertsen, Trine. 2001. Ordinary people in extraordinary circumstances: a study of participants in television dating games. *Media Culture Society* 23 (3): 319–337.

Šori, Iztok. 2015. *Samskost: med ideologijo družine in ideologijo izbire*. Maribor: Aristej.

Taylor, Anthea. 2012. *Single Women in Popular Culture – the Limits of Postfeminism*. Houndmills: Palgrave Macmillan.

Vezovnik, Andreja. 2009. *Diskurz*. Ljubljana: Založba FDV.

Vodeb, Roman. 2011. *O spolu in nekaterih z njim povezanih rečeh (tudi o feminizmu in o moškinjah)*. Trbovlje: ROVOSS.

Zorn, Jelka. 1999. *Homoseksualnost: (de)konstrukcija spola in seksualnosti – feministična ter antropološka perspektiva*. Dostopno prek: <http://www.ljudmila.org/lesbo/lesbo/Lesbo1-8/lesbo1-7/07/11.htm> (7. februar 2017).