

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA SLOVENISTIKO, ODDELEK ZA SOCIOLOGIJO

DIPLOMSKO DELO

Stereotipnost spolnih vlog v romanih Vinka Möderndorferja

Mentorici:

izr.prof.dr. Alojzija Zupan Sosič

izr.prof.dr. Milica Antić Gaber

Avtorica:

Vanja Arhnaver

LJUBLJANA, 2008

ZAHVALA

Najprej se zahvaljujem izr.prof.dr. Alojziji Zupan Sosič in izr.prof.dr. Milici Antić Gaber za vse pohvale, graje, napotke ter nasvete, ki so me usmerjali in mi dajali nove inspiracije pri pisanju diplomskega dela. Posebna zahvala pa gre mojim staršem, Mimi in Martinu, ki sta me podpirala ter mi stala ob strani ves čas mojega študija. Hvala.

POVZETEK

Diplomsko delo obravnava razmerja med spoli in reprezentacije spolov, ki so se v zadnjih letih močno spremenila v smeri vse večje demokratizacije. Posledično se je spremenilo dožemanje spola v predstavah o moškosti ter ženskosti, ki se manifestirajo v tabujih, stereotipih in normah, vpetih v vsakdanje medčloveške odnose.

Stereotipi o moških ter ženskih spolnih vlogah so analizirani v romanih Vinka Möderndorferja, v katerih odnosi med spoloma doživljajo radikalne spremembe. Moški izgubljajo svojo moč oziroma prevlado nad ženskami in se tako znajdejo v eksistencialni krizi. Ženske pa so stopile iz stoletij ter tisočletij dolge pozicije nemoči, prenehale so biti zgolj seksualni objekti in postale seksualni subjekti. Prevrednotenje moškosti oziroma ženskosti pisatelju uspeva tudi s pomočjo stereotipov, ki mu služijo kot mesto ironije. Möderndorferjevi romani so napolnjeni z erotiko, tako da so odličen pokazatelj sodobnih medsebojnih odnosov med moškim ter žensko, ki so v sodobni družbi pogosto zreducirani na telo oziroma spolne odnose, zato je toliko bolj cenjena pristna ljubezen – naj bo to ljubezen do sočloveka, ženske, moškega, otroka ali umetnosti.

Danes živimo v postmodernej družbi, ki skupaj s tržno ekonomijo usmerja definiranje moškosti ter ženskosti. Spolne vloge se spreminjajo, preoblikujejo in na novo definirajo. Po eni strani družba vedno bolj teži k prepletanju moških ter ženskih spolnih vlog v smeri androginosti, hibridnosti in transseksualnosti, po drugi strani pa se vrača k poudarjanju tradicionalne ženske nežnosti ter moškega poguma. V pisani paleti spolnih vlog so še vedno prisotni stereotipi, neke posplošitve o spolnih vlogah, ki tako kot spolne vloge dobivajo novo vsebino.

Ključne besede: sodobni slovenski roman, žanrski sinkretizem, spol, spolna vloga, spolna identiteta, feminizem, postmoderna družba, predsodki, stereotipi, spolni stereotipi

SUMMARY

This diploma paper deals with the relationships between gender and gender representation which has substantially changed in recent years due to increasing democratization. Consequently, the perception of gender in our notion about masculinity and femininity manifesting in taboos, stereotypes, and norms interlaced in everyday relationships between human beings.

Stereotypes about male and female gender roles are analyzed in novels by Vinko Möderndorfer where inter-gender relationships experience radical changes. Men lose their power or rule over women and thus find themselves in an existential crisis. On the other hand women step out of their century and millennium-long position of powerlessness, stop being only sexual objects and become sexual subjects. The author is able to re-evaluate masculinity and femininity with the help of stereotypes which he uses ironically. The novels of Möderndorfer are filled with eroticism; they make an excellent point of contemporary relationship between a man and a woman usually reduced to bodily or sexual relations. Therefore true love – be it the love for another human being, a woman, a man a child or art – has a higher value.

We live in a post modernistic society which guides the definition of masculinity and femininity with the help of market economy. Gender roles are changing, reshaping and redefining. On one hand the society is trending towards interweaving male and female gender roles towards androgynism, hybridism and trans-sexuality; on the other hand it is going back to emphasizing the traditional female tenderness and male courage. The colourful palette of gender roles still holds stereotypes, some generalizations of gender roles which, as well as the gender roles themselves, are receiving new contents.

Key words: contemporary Slovenian novel, genre syncretism, gender, gender role, gender identity, feminism, post modernistic society, prejudice, stereotype, gender stereotypes

KAZALO

UVOD.....	5
1. SODOBNI SLOVENSKI ROMAN	7
1.1 OPREDELITEV POJMA ROMAN	8
1.2 ZNAČILNOSTI SODOBNEGA SLOVENSKEGA ROMANA OB KONCU 20. STOLETJA.....	10
1.2.1 Žanrski sinkretizem.....	13
2. SPOL – ŽENSKI, MOŠKI IN OSTALI.....	14
2.1 BIOLOŠKI IN DRUŽBENI SPOL	14
2.1.1 Ženskost in moškost	15
2.1.2 Spolna vloga in spolna identiteta	16
2.1.3 Telo kot mesto družbenega nadzora	21
2.2 FEMINIZEM oz. FEMINIZMI	24
2.2.1 Študije spolov.....	29
2.2.2 Feministična literarna veda.....	29
2.3. SPOLNE VLOGE IN SPOLNA IDENTITETA V (POST)MODERNI DRUŽBI	32
3. PREDSDOKI IN STEREOTIPI	35
3.1 KAJ SO PREDSDOKI IN STEREOTIPI?	35
3.2 SOCIALNO-PSIHOLOŠKE TEORIJE PREDSDOKOV	37
3.2.1 Predsodki med kognitivno in psihoanalitsko paradigmo.....	37
3.2.2 Kritična analiza predsodkov.....	39
3.2.3 Družbena konstrukcija in dekonstrukcija predsodkov.....	40
3.2.4 Ppredsodki kot del socialne identitete	40
3.3 STEREOTIPI IN PREDSDOKI V SODOBNIH DRUŽBAH	41
3.3.1 Simbolni rasizem in ambivalentni seksizem.....	41
3.4 VPETOST STEREOTIPOV IN PREDSDOKOV V VSAKDANJI SVET	43
3.4.1 Predsodki in stereotipi kot mikroideologije vsakdanjega sveta.....	44
4. STEREOTIPNE SPOLNE VLOGE (SPOLNI STEREOTIPI).....	47
4.1 STEREOTIPNE SPOLNE VLOGE IN SOCIALIZACIJA	47
4.2 SPREMEMBA SPOLNIH VLOG – SPREMEMBA SPOLNIH STEREOTIPOV	49
5. SPOLNI STEREOTIPI IN SODOBNI SLOVENSKI ROMAN.....	52
5.1 GLOBALNI SPOLNI STEREOTIP: MOŠKI JE GLAVA, ŽENSKA JE SRCE.....	53

6. ROMANI VINKA MÖDERNDORFERJA	54
6.1 KDO JE VINKO MÖDERNDORFER?.....	55
6.2 PROZA IN POETIKA VINKA MÖDERNDORFERJA	55
7. ANALIZA STEREOTIPOV O MOŠKIH IN ŽENSKIH SPOLNIH VLOGAH V ROMANIH VINKA MÖDERNDORFERJA.....	57
7.1 TEK ZA RDEČO HUDIČEVKO (Ljubavni roman)	57
7.1.1 <i>Ljubezenski roman</i>	57
7.1.2 <i>Zgodba</i>	59
7.1.3 <i>Sanjač in femme fatale</i>	60
7.2 POKRAJINA ŠT. 2 (Zgodba o morilcu).....	62
7.2.1 <i>Zgodba</i>	62
7.2.2 <i>Stereotipne podobe moškosti in ženskosti</i>	63
7.3 PREDMESTJE (Slovenska kronika).....	64
7.3.1 <i>Praznina</i>	65
7.3.2 <i>Zzgodba</i>	65
7.3.3 <i>Mi (moški) in ostali</i>	67
7.4 OMEJEN ROK TRAJANJA (Komedijska srednjih let).....	69
7.4.1 <i>Zgodba</i>	69
7.4.2 <i>Ženska je »breadwinner« družine</i>	70
7.5 LJUBEZNI SINJEBRADCA (Zgodba o iskalcu).....	71
7.5.1 <i>Kriminalka ali kaj drugega?</i>	71
7.5.2 <i>Zgodba</i>	73
7.5.3 <i>Moški subjekt in ženski objekt</i>	74
7.6 NESPEČNOST (Pripovedovanje v 31 spominjanjih)	76
7.6.1 <i>Zgodba</i>	76
7.6.2 <i>Don Juanova nespečnost</i>	77
7.7 ODPRLA SEM OČI IN ŠLA K OKNU (Roman).....	79
7.7.1 <i>Zgodba</i>	79
7.7.2 <i>Moški in ženska na robu</i>	80
SKLEP	81
PRILOGA: BIBLIOGRAFIJA VINKA MÖDERNDORFERJA	85
VIRI IN LITERATURA.....	88
VIRI IZ MEDMREŽJA.....	93

UVOD

V svoji diplomski nalogi se ukvarjam s stereotipi o moških in ženskih spolnih vlogah v sodobnem slovenskem romanu. S pomočjo stereotipov želim pokazati, kako se spremenjena družbena razmerja med spoli v času postmoderne kapitalistične družbe odražajo v vzporednem svetu literature, in sicer v romanih Vinka Möderndorferja.

Skozi Möderndorferjevo literaturo bom skušala potrditi/zavreči temeljno tezo svoje diplomske naloge, in sicer da so ženske prenehale biti zgolj (seksualni) objekti ter postale (seksualni) subjekti, medtem ko se morajo moški vse bolj spopadati tudi z vlogo (seksualnega) objekta, ki je bila v preteklosti rezervirana zgolj za ženske, saj seksualna svoboda danes ni samo pravica oziroma privilegij moških, ampak tudi žensk. Menim, da gre za ponovno definiranje moških in ženskih spolnih vlog, za spremenjena razmerja moči, v katerih ženske niso vedno v podrejenem položaju, pri tem pa se še vedno ohranjajo posplošene, stereotipne predstave moškosti/ženskosti ter s tem tudi o moških/ženskih spolnih vlogah.

V pričujočem diplomskem delu bom najprej opredelila pojem sodobnega slovenskega romana, nato razložila, kaj je spol, spolna vloga, spolna identiteta, pri čemer se bom navezovala predvsem na Jacquesa Lacana in Judith Butler ter izhajala iz opredelitve spola kot družbenega performansa, nadaljevala pa s predstavitvijo feminizmov, študij spolov ter feministične literarne kritike. Za nazornejše razumevanje stereotipov in predsodkov bom navedla nekaj socialno-psiholoških teorij o le-teh. S tem bom na nek način zaokrožila prvi del diplomske naloge ter postopno prešla k obravnavi stereotipnih spolnih vlog v posameznih romanih Vinka Möderndorferja (*Tek za rdečo hudičevko*, *Pokrajina št. 2*, *Predmestje*, *Omejen rok trajanja*, *Ljubezni Sinjebradca*, *Nespečnost*, *Odprla sem oči in šla k oknu*). Pozornost bom usmerila na literarne osebe ter njihove medsebojne odnose in ugotavljala, kakšne vloge igrajo kot pripadniki posameznega spola ter tako opredelila spolne stereotipe moškosti/ženskosti, pri čemer bom izhajala iz globalnega spolnega stereotipa (moški je glava, ženska je srce). V literarno analizo bom vključila pridobljene teoretične ugotovitve iz prvega dela naloge in s tem skušala ustvariti preplet različnih interdisciplinarnih področij

za razumevanje ene izmed najbolj aktualnih problematik v sodobni družbi – odnos med posameznimi spoli, med moškim ter žensko.

1. SODOBNI SLOVENSKI ROMAN

Slovenska literatura, s tem pa tudi slovenski roman, je del evropske literarne zgodovine, vendar ima nekoliko drugačen razvoj. Je enovita oziroma univerzalna literatura, ki je sprejemala evropske literarne vplive in jih prilagodila lastni tradiciji ter si tako izoblikovale specifične tipološke značilnosti. Za posamezna obdobja¹ slovenske literarne zgodovine je značilna literarnosmerna, formalnoestetska ter celo ideološka heterogenost. Tudi za slovensko literaturo po letu 1970 je značilno sinkretično soobstajanje, povezovanje in združevanje, križanje ter razhajanje zelo različnih, starejših in novih literarnih tokov (Kos 2001: 378).

Sodobni slovenski roman se v naši literarni zgodovini pojavi po drugi svetovni vojni, se pravi v sredini petdesetih let. Začel se je zgledovati po lastni literarni tradiciji, hkrati pa tudi po zahodno evropskem ter ameriškem romanu. Romanopisci so se lotevali sodobnih tematik in preizkušali nove oblike romana. Za predhodnika sodobnega slovenskega romana bi lahko šteli Vladimirja Bartola, ki se je s svojim romanom (*Alamut, 1938*) osvobodil predhodnih vezi ter literarnih vplivov, vendar pa ga zaradi klasične pripovedi, vezane na tradicijo 19. stoletja, in klišejske oziroma črno-bele karakterizacije oseb ne moremo šteti za pisca prvega sodobnega slovenskega romana. Le-to bi sicer lahko bil Vitomil Zupan z romanom *Potovanje na konec pomladi*, ki ga je napisal leta 1940, vendar pa je izšel šele leta 1972. Za sodobni roman prav tako velja delo Zorka Simčiča (*Človek na obeh straneh stene, 1957*), ki je izšel v Argentini in ni mogel vplivati na takratno slovensko ustvarjanje, tako da je prvi sodobni slovenski roman *Črni dnevi in beli dan (1958)*, katerega avtor je Dominik Smole.²

V devetdesetih letih 20. stoletja se je število romanov močno povečalo, tako da danes velja roman za najpogostejšo literarno vrsto.³ Alojzija Zupan Sosič piše o

¹ Konec 19. stoletja so soobstajale, se križale različne literarne smeri, struje ter tokovi: realizem, naturalizem, postromantika, nova romantika, dekadenca, simbolizem in v zelo začetni obliki celo modernizem. Ker nobena od usmeritev ni prevladovala, da bi po njej lahko imenovali celotno obdobje, se je v slovenski literarni zgodovini za obdobje ob koncu 19. stoletja uveljavil izraz slovenska moderna kot zbirni pojem številnih literarnih smeri, ki so določale slovenski literarni razvoj do sredine 20. stoletja in še naprej (Kos 2001: 374).

² Alojzija Zupan Sosič, predavanja pri predmetu Sodobna slovenska književnost 2 na FF v Ljubljani, 2004/2005.

³ Zelo dolgo slovenska literarna zgodovina ni razlikovala med zvrstjo in vrsto – najbrž po nemškem vzoru, saj tam beseda *Gattung* tudi označuje vse počez – novelo in liriko, odo in dramatiko, balado in pripovedništvo. V zadnjih letih ta distinkcija (ločevanje, opredelitev na način ločevanja) obstaja,

mlajši generaciji avtorjev, rojenih od leta 1957 naprej, ki so s svojim literarnim ustvarjanjem bili opazni že v osemdesetih letih, v devetdesetih pa so odločilno vplivali na podobo slovenskega romana. Pisatelji in pisateljice t. i. »mladega slovenskega romana« so: Andrej Blatnik, Aleš Čar, Franjo Francič, Goran Gluvić, Nina Kokelj, Feri Lainšček, Katarina Marinčič, Miha Mazzini, Andrej Morovič, Vinko Möderndorfer, Maja Novak, Metod Pevec, Sonja Porle, Andrej Skubic, Marko Sosič, Igor Škamperle, Jani Virk ter Vlado Žabot (Zupan Sosič 2003: 8).

1.1 OPREDELITEV POJMA ROMAN

Roman je najbolj odprta in razvijajoča se literarna vrsta, tako da še danes lahko s precejšnjo mero gotovosti trdimo, da ostaja uganka. Georg Lukacs⁴ ga je v svoji *Teoriji romana* opredelil kot meščansko epsko zvrst, ki razpravlja o meščanskem svetu ter je povezan z najbolj žgočimi problemi posameznika in človeške družbe. Od tu izvira prilagodljivost strukture romana vedno novim izzivom okolja ter časa, v katerem nastaja. Roman že od nekdaj v svoj pripovedni ustroj sprejema tudi druge literarne vrste,⁵ nenehno se spreminja, zato ostaja odprt, nedoločljiv oziroma težko ujemljiv v okvir toge definicije. Kljub svoji raznolikosti, odprtosti, prehodnosti in nedoločljivosti pa je nagnjenost k zgodbi prevladujoča lastnost romanesknih pripovedi. Alojzija Zupan Sosič piše o zavetju zgodbe ter meni, da je »*teženje k zgodbenosti prevladujoča lastnost romanesknih pripovedi, ki je opazna tudi v sodobnem slovenskem romanu ob koncu stoletja. V njem je osrednja intimna oziroma osebna zgodba, ki se spogleduje z žanrskimi zgodbenimi obrazci.*« Kot potrditev, da je zgodba zavetje najnovejšega slovenskega romana, pa avtorica navaja zgoščeno misel Vinka Möderndorferja: »*Na svetu sem zato, da poiščem zgodbo.*« (Zupan Sosič 2003: 7)

Zgodba je prvina romana, s katero roman ustvarja svet in tako zadovolji bralčevim pričakovanjem, saj zgodba tudi bralno manj izkušenim bralcem ponuja užitek ter s

vendar pogosto jezikovno nesmiselno; predpona z- napoveduje namreč z-druževanje, s-tekanje, s-pajanje v s-kupnost. Temu ustrezno je smiselno pojmovno razmerje med zvrstjo kot združevalnim, zbirnim pojmom (lirika, epika, dramatika) ter vrsto kot nečim, kar se združuje v zvrst (roman, sonet ipd.) (Kmecl 1996: 231).

⁴ Georg Lukacs (1885–1971) je bil eden najbolj znanih marksističnih filozofov in estetikov 20. stoletja.

⁵ Roman vase sprejema vse literarne vrste (pesmi, članke, pisma). Nastanek romana ni toliko povezan z grško poezijo, epiko in dramatiko, temveč je veliko bolj povezan z neumetnostnimi literarnimi vrstami, in sicer zgodovinopisjem, zato je nagnjen k diskurzivnosti (Škulj 1982: v: Zupan Sosič 2003: 28).

tem povečuje priljubljenost branja pripovednih besedil. Ljudje imamo namreč »prirojen« občutek za pripovednost, ki nam omogoča opazovanje in razumevanje sveta. Stvari okoli sebe ne dojemamo statično, ampak jih postavljamo v časovni ter prostorski okvir. V pripovednem se postavlja na pomembno mesto zgodba. Le-ta je osnovna struktura, ki se pojavlja vedno, kadar uporabljamo jezik kot sredstvo organiziranja dogodkov in iskanja smisla, reda ter zakonitosti v njih⁶ (Zupan Sosič 2003: 22). Kljub zgodbi kot stalni in dokaj lahko prepoznavni romaneskni prvini, pa roman ostaja uganka,⁷ saj ga zaradi njegove odprtosti ter nenehne spremenljivosti težko uokvirimo v toge definicije.

Roman je bil darilo ženskam 19. stoletja. Ženske se namreč niso smele pojavljati v javnosti, le-ta je bila domena moških. Stroge družbene konvencije so žensko obsodile na privatno sfero, zato jim je roman pomenil razvedrilo in neke vrste beg pred realnostjo. Pisale so namreč lahko doma, v svoji »lastni sobi«⁸. Mnoge ženske so si s pisanjem izboljšale svoj ter tudi možev finančni položaj, vendar so se v prid objavi morale skrivati pod moškim psevdonimom. Pisateljice so bile manj uspešne od pisateljev, mnogo njihovih del sploh niso nikoli natisnili, vendar pa roman ne bi tako uspel v raziskovanju zasebnega sveta, če ne bi prisluhnil tudi

⁶ Pripoved je prvotno besedilno zaporedje dogodkov, njihova literarna konstrukcija oziroma način razporejanja in prepletanja motivov v pripovednem besedilu. Zgodba je osnovna struktura organiziranja dogodkov, iskanje smisla, reda ter zakonitosti v njih; ni prvotno zaporedje dogodkov v besedilu, ampak njihov kasnejši in iz diskurza izpeljan konstrukt. Zgodba je zaprta struktura, ima svoj začetek ter konec. Za razliko od pripovedi, ki je površinska struktura besedila, je zgodba globinska struktura.

⁷ Problem predstavlja že sama določitev njegovega nastanka. V širšem smislu literarni zgodovinarji uvrščajo k romanu že antična besedila, v ožjem smislu pa literarna dela od 18. stoletja naprej, vključujoč mnoge tekste 16. in 17. stoletja. Vse skupaj zaplete še terminološka raznolikost skozi različne prostorske ter časovne okvire (sestav, kompozicija, pripoved, knjiga, zgodba, pripovedka, povest, novela, roman). Pierre Daniel Huet je leta 1666 postavil prvo teoretično klasifikacijo romana in ga opredelil kot izmišljeno ljubezensko pustolovščino, napisano v umetelni prozi. Roman je označil za posebno literarno vrsto ter si prizadeval, da bi ga povzdignil v območje visoke literature, kar pa se zgodi šele v 20. stoletju, ko mu literarnoteoretske usmeritve namenjajo vedno več pozornosti (Zupan Sosič 2003: 32). Leta 1960 se izoblikuje tudi disciplina, t. i. naratologija. Nastanejo številne teorije romana, ki izhajajo iz različnih formalnih in vsebinskih kriterijev, pri čemer se osredotočajo bodisi na status ter vlogo pripovedovalca bodisi na literarnega junaka, v zadnjem času pa prihajajo v ospredje teorije, ki se osredotočajo na bralca.

⁸ Prisposodbo »lastne sobe« je v svojem eseju uporabila Virginia Wolf, ki je postavila tezo, da mora ženska imeti denar in lastno sobo, če želi pisati leposlovje. Gre za zahtevo po avtonomnem prostoru (ženska v hiši ni imela lastnega prostora, ker ga ni potrebovala, bila je vezana na druge), ki je tudi revolucionarna zahteva po ekonomski neodvisnosti žensk. Za literarno ustvarjanje je namreč pomembna izobrazba, ki omogoča lasten zaslužek in pravico do lastnine; lastna soba je simbol materialne neodvisnosti (s sobo lahko samostojno razpolaga). Prisposodba lastne sobe se uporablja tudi na drugih področjih; pomeni prostor v javnosti, v politiki, pomeni pravico do izražanja lastnega mnenja. Pomeni prostor, ki so si ga ženske morale vzeti same, ni jim bil dan samoumevno (Wolf 1998: 5–41).

senzitivnim percepcijam ženskih medosebnih odnosov – nobena druga literarna vrsta se ni tako obogatila s kulturnimi izkušnjami obeh spolov (Zupan Sosič 2003: 34–35). Roman bi lahko razglasili za najbolj demokratično⁹ literarno vrsto.

1.2 ZNAČILNOSTI SODOBNEGA SLOVENSKEGA ROMANA OB KONCU 20. STOLETJA

Sodobni slovenski roman od devetdesetih let naprej je modificiran tradicionalni roman. To pomeni, da se zgleduje po tradicionalnem romanu, njegov model pa modificirajo različne post/modernistične preobrazbe, najbolj pa žanrski sinkretizem, prenovljena vloga pripovedovalca in povečan delež govornih sestavin (Zupan Sosič 2003: 46).

Romanopisci, med katerimi je tudi Vinko Möderndorfer, svojo priljubljenost med bralci dosegajo prav z naslonitvijo na tradicionalni model pisanja, kar pomeni, da se poslužujejo pregledne zgodbe s smiselno urejenimi razmerji med literarnimi osebami in prepoznavno časovno ter prostorsko urejenostjo. Pisci t. i. »mladega romana« se odzivajo na zunajbesedilno resničnost, literaturo utemeljujejo na posnemanju realnega sveta in tudi kadar opisujejo neobstoječe stvari, posnemajo nekaj, kar je že ustvarila zavest.¹⁰ Razkrivajo nam zunajbesedilno resničnost, pripovedujejo zgodbo, pri čemer se izogibajo velikim temam oziroma se jih lotevajo z ironično distanco.

Vedno bolj pomembna postaja ljubezenska zgodba, ki je v ospredju tudi takrat, kadar ljubezenska tematika ni v središču romaneskne pripovedi. Ljubezen predstavlja najvišjo instanco osebne svobode. Gre namreč za čas izpraznjene resničnosti, ki je oropana vseh metafizičnih temeljev, razvrednotena, prazna, zato so za posameznika toliko bolj pomembni medčloveški odnosi, toplina in ljubezenska bližina. Ljubezen osmišlja posameznikovo zdolgočaseno življenje ter mu vrača vsaj nekaj energije in radosti. Razkrivanje osebnih, intimnih zgodb je

⁹ Vinko Möderndorfer je v svojih razmišljanjih zapisal: »Roman je najbolj svobodna literarna zvrst, kar pomeni, da zanj ne veljajo prav nobene omejitve niti v številu oseb, dogodkov, krajev dogajanja itd. Junak romana lahko sledi svojemu notranjemu toku zavesti, zgodba se v romanu lahko sprehaja v času, preskakuje zgodovinska obdobja... Skratka, roman omejuje edino jezik, ki je glavno sredstvo romaneskne pripovedi. Pa še to ne velja povsem. Na knjižnih policah lahko srečamo romane, katerih pripoved se izmenjuje z risbami, celo živimi internetnimi naslovi in podobno« (Möderndorfer 2005: 153).

¹⁰ Postmodernistična literatura pa je opis samega posnemanja, postopkov, ki omogočajo prenos neke realnosti v jezik, zato je nemogoče govoriti o načinih, skozi katere se v romanu izoblikujeta realnost in fikcija.

povezano z iskanjem identitet, ki v procesih globalizacije postajajo vedno bolj fluidne. Spremembe identitete, z njo pa tudi spolne identitete, Alojzija Zupan Sosič povezuje s t. i. novo emocionalnostjo kot skupno značilnostjo slovenskega romana ob koncu 20. stoletja. Pri tem gre za prevrednotenje tradicionalnih predstav o moškosti ter ženskosti, saj se moškost in ženskost prepletata, zamenjujeta ali ukinjata. Vzdrževanje nefleksibilne identitete s tradicionalno razdelitvijo spolnih vlog postane povzročitelj osebnostnih zlomov na zgodbeni ravni ali tarča posmeha in parodije na ravni pripovedne perspektive (Zupan Sosič 2006: 42–44).

Za sodobni slovenski roman je značilna tudi spremenjena vloga pripovedovalca, ki je ena izmed najpomembnejših izvorov modifikacij tradicionalnosti ob koncu 20. stoletja. Pripovedovalec/pripovedovalka se s svojimi preobrazbami, menjavo vlog, ironičnimi komentarji ter poseganjem v zgodbo oddaljuje od znotrajbesedilne resničnosti in s tem ruši tradicionalni pripovedni obrazec. Pripovedovalčeva ironična, cinična ali parodična distanca do romanesknega okolja tudi ljubezenski problematiki odvzema sentimentalnost ter melodramatičnost. Vloga pripovedovalca ni več v informiranju (kot v 19. stoletju), prav tako ne v samoozaveščanju (kot v postmodernizmu), ampak ima destruktivno poslanstvo v pozitivnem smislu. Namesto vsevednega se pojavlja personalni pripovedovalec. Z različnimi pripovednimi tehnikami, kot so retardacija, prekinitev ter modifikacija, pripovedovalec spreminja svoje vloge in prehaja iz ene perspektive v drugo, vendar ohranja pregled nad celotnim dogajanjem. Rezultat številnih perspektiv je pogosto nezanesljiva pripoved, ki jo lahko vzpostavi zgolj en pripovedovalec in se zato imenuje nezanesljivi pripovedovalec. Na primeru spremenjene vloge pripovedovalca v romanu je viden vpliv filmske umetnosti¹¹ na literaturo, saj film s

¹¹ »V resnici pa je primerjava med literaturo in filmom popolnoma nesmiselna. To je tako, kot bi primerjali ribe in jabolka. Literatura in film nimata prav nič skupnega. Edina stvar, ki zanima tako literaturo (pa ne vedno) kot film (pa ne vedno), je zgodba... razen zanimanja za zgodbo, ni skupnih povezav... Vendar lahko vseeno rečemo, da sta literatura in film povezana med seboj. Namreč: vplivala sta drug na drugega. Prepričan sem, da bi se film razvil popolnoma drugače, če ne bi bilo prej romana. In sodobni roman bi bil danes drugačen, če ne bi bilo filma. Film se je pri romanu naučil psihologije, naracije, pri dramskih besedilih pa se je učil dialogov in zgoščenosti. Roman pa je od filma pobral preskoke v pripovedi, tudi montažni princip pripovedovanja... Roman danes prav zaradi filma brez težav uporablja nekatere postopke, ki jih v času, ko še ni bilo filmske umetnosti, ni poznal... Pisatelj lahko uporabi nekakšen filmski zoom in bralcu se to ne bo zdelo prav nič posebnega, saj smo takšnih približevanj, ki sicer v realnem življenju niso možna, navajeni prav iz filma... Literatura in film sta črpala drug od drugega in se v minulih desetletjih vzajemno oplemenitila« (Möderndorfer 2005: 145–146).

prikazovanjem dogajanja iz več perspektiv kaže na brezosebno subjekta ali objekta.

Zaradi izgube trdne dogajalnosti v sodobnem romanu nastane dogajalna praznina, katero zapolni tok zavesti oziroma misli. S tem ko literarne osebe razmišljajo, nastanejo monologi, dialogi in notranji monologi. V romanu se poveča delež govornih odlomkov, ki v pripoved vnesejo dramatičnost ter napetost. Komunikacija literarnih oseb je pogosto sredstvo njihove karakterizacije, jezik literarnih oseb določa njihovo identiteto. Avtor želi posnemati njihovo jezikovno realnost, prisluškuje govorici, ki je pomembnejša od zunanjega dogajanja in proznega toka časa, ter skozi način pripovedovanja razkriva bivanjsko krhkost literarnih oseb. V besedišču sodobnega slovenskega romana ob koncu 20. stoletja tako zasledimo več pogovornega jezika, dialektizmov in arhaizmov. Dramsko zasnovani govorni odlomki se približujejo filmskemu scenariju, namišljeni dvogovori oziroma notranji monologi pa so pogosto grafično posodobljeni mimo pravopisnih pravil za zapis premege govora (Zupan Sosič 2003: 53–54).

Ob koncu 20. stoletja se v romanu prepletajo modernistične in postmodernistične prvine ter postopki, medbesedilne aluzije in metafikcijske tehnike. Gre za učinkovito izrabljanje sodobnih pripovednih strategij brez radikalne problematizacije statusa zunanje ter notranje resničnosti. Ker je postmodernizem zabrisal meje med visoko in nizko umetnostjo ter oživil zanimanje za trivialno literaturo, je za sodobni slovenski roman ob koncu 20. stoletja značilno prepletanje literarnih, polliterarnih in neliterarnih zvrsti, vrst, slogov, mešanje elementov visoke ter nizke literarne umetnosti, ki se spletajo v žanrski sinkretizem. Le-ta v najnovejšem slovenskem romanu prenavlja tradicionalne žanre (potopisni, ljubezenski, zgodovinski, kriminalni, antiutopični roman), hkrati uveljavlja nov romaneskni žanr, in sicer pravljичni roman, posebno pozornost pa namenja fantastičnim motivom.

Roman na prelomu stoletja obravnava majhne, vsakdanje, intimne zgodbe in nikoli končano iskanje identitete sodobnega človeka. Avtorji pri prikazovanju bivanjske stiske posameznika ter njihove življenjske bede ohranjajo ironično razdaljo, tako da ne zaidejo v patetičnost družbeno angažirane literature. Kljub posvečanju pozornosti malim, intimnim zgodbam romanopisci atraktivno prikazujejo čas in

prostor, v katerem nastaja sodobna literatura. Minimalizem intimnih svetov je zgolj krinka, maska, pod katero se skrivajo aktualna družbena vprašanja, do katerih se pisci mladega slovenskega romana distancirajo, nič več ne moralizirajo, ampak prepuščajo sodobnemu bralcu odprto pot za lastno interpretacijo, za lastno izbiro.

1.2.1 Žanrski sinkretizem

Žanrski sinkretizem pomeni povezovanje in prepletanje različnih romanesknih žanrov¹² v okviru enega romaneskega besedila, tako da roman postane spoj npr. ljubezenskega, kriminalnega ter psihološkega romana. Poleg sinkretizma na ravni žanra se v romanu pojavljata še zvrstni in vrstni sinkretizem,¹³ tako da poznamo tri ravni romaneskega sinkretizma. Roman kot najobsežnejša pripovedna vrsta ni izoblikoval enotne zgodovine, kot so to storile druge literarne vrste, so pa to storili njegovi žanri, tako da lahko govorimo o sinkretizmu kot o stalnici romana. Gre za ustaljeno ter razvojno neproblematično romaneskno lastnost, ki je v romanu prisotna že od njegovih začetkov, hkrati pa je sinkretizem edina ustaljena lastnost, po kateri lahko roman prepoznamo še danes (Zupan Sosič 2003: 30). Tudi v slovenski literaturi je bil žanrski sinkretizem prisoten že v prejšnjih desetletjih, v devetdesetih letih 20. stoletja pa skuša preoblikovati tradicionalne romaneskne vzorce v bolj barvito podobo. Na podlagi vodilnega žanrskega obrazca lahko roman uvrstimo v določen žanr.

¹² Žanr se v sodobni literarni vedi razume kot institucija, ki po mnenju Todorova deluje kot model pisanja za avtorje in obzorje pričakovanj za bralce. Gre za posodobljeno definicijo J. Cullerja, ki je razlagal žanr kot posebno razmerje do sveta, pomembno kot norma ali pričakovanje, ki vodi bralca pri njegovem srečanju z besedilom. Žanr je najstarejši literarnoteoretski in literarnozgodovinski koncept, ki se danes razodeva kot zgodovinski, ideološki in politični konstrukt. Današnje ukvarjanje z žanri se zaveda, da ni homogene žanrske zavesti (na primer postmoderne), ampak je ta preprejena z razrednimi, rasnimi, spolnimi, kulturnimi in institucijskimi razlikami (Biti 1997: 430). Iz takšnega razumevanja žanrov izhaja tudi relativistično prepričanje Alojzije Zupan Sosič, da lahko ista besedila pripadajo različnim skupinam znotraj enega obdobja, saj imajo različni avtorji, bralci in kritiki različne razlage za identifikacijo besedil. Avtorica razume žanr za interpretacijo oziroma konkretizacijo literarne vrste v določeni tematiki, obdobju, literarni smeri ali stilu. Predstavniki posebne skupine (žanra) vsebujejo takšno podobnost, ki je vsem skupna, a jih razlikuje od preostalih predstavnikov vrste (Zupan Sosič 2003: 12–13).

¹³ Zvrstni sinkretizem rahlja pripovednost z lirizacijo, dramatizacijo in esejizacijo. Gre za diskurzivnost ali reflektivnost romaneskne pripovedi, ki se izraža v ironičnih napotkih o tekstu ter teoretičnih opazovanjih lastne poetike, ki prevrednotijo pripovedne prvine, zgodbo, pripovedovalca, perspektivo, osebe, prostor, čas in modernizirajo romaneskno strukturo. Vrstni sinkretizem pa v pripoved vključuje različne literarne vrste (pesmi, odlomke kratke proze, dramske odstavke, poročila, komentarje), ki jih med seboj združuje, vendar še vedno ohranja romaneskno pripovednost (Zupan Sosič 2003: 31).

2. SPOL – ŽENSKI, MOŠKI IN OSTALI

Kaj je spol? Kako prepoznamo spol? Koliko spolov poznamo? Kakšne so značilnosti posameznega spola? Kdaj se izoblikuje spol? Zakaj se vedno več znanstvenih disciplin ukvarja z vprašanjem spola?¹⁴ Za začetek naj navedem definicijo spola, ki je navedena v Slovarju slovenskega knjižnega jezika (SSKJ):

spòl spòla m (o ó)1. *značilnosti, po katerih se bitja delijo na moška in ženska*: določiti spol živali; pravice za vse ljudi ne glede na spol in narodnost / otrok moškega spola; žival ženskega spola / število udeležencev navesti ločeno po spolu; razvrstiti mladiče po spolu // *oseba glede na te značilnosti*: odnosi, privlačnost med spoloma / knjiž. lepi spol ženske; šalj. predstavniki močnejšega spola *moški*; ekspr. nežni spol ženske; mladina obojega spola *fantje in dekleta*; ekspr. novica je zanimala zlasti ženski spol ženske 2. knjiž. *spolni nagon, spolnost*: vznemirja ga spol 3. lingv. *značilnost samostalniške besede, ki jo navadno kaže končnica pridevniške besede ob njej*: določiti samostalniku spol, sklon in število / moški, srednji spol; samostalnik ženskega spola / slovnični spol • knjiž. odrezati komu spol *moški spolni ud*

SSKJ sprva govori o bioloških razlikah, ki delijo bitja na moška in ženska, v nadaljevanju pa ne izraža svoje začetne definicije, ampak navaja družbeno pogojene značilnosti spola (*lepi spol, nežni spol, močnejši spol*).

2.1 BIOLOŠKI IN DRUŽBENI SPOL

Biološki spol je biološka kategorija in se nanaša na anatomijo, na fizično sestavo telesa. Glede na biološke značilnosti, kot so kromosomi, zunanje in notranje genitalije, raven hormonov ipd., ločimo moški ter ženski spol. Družbeni spol pa je socialna in kulturna kategorija, ki se razvije skozi socializacijo ter se nanaša na družbeno pričakovano vedenje posameznikov/posameznic.¹⁵ V tem primeru govorimo o moškosti oziroma ženskosti, se pravi o lastnostih, ki so sprejete kot

¹⁴ »Ljudje se neprenehoma delijo med seboj z najrazličnejšimi, tudi smrtonosnimi tekmovanji, ne da bi se zavedali, da je prva in neizprosna razdelitev na dva spola. Tako gledano smo vsi, kot ljudje, še vedno v obdobju otroštva kulture. Nujno je, da prizadevanja in borbe žensk, njihova družbena jedra in predvsem vsaka posamezna ženska razumejo pomen te dejanskosti, ki jim pripada« (Irigaray 1995).

¹⁵ Milica Antić Gaber, predavanja pri predmetu Sociologija spolov na FF v Ljubljani, 2002/2003.

primerne, zaželeno, pričakovane za moške oziroma ženske.¹⁶ Razlika med biološkim ter družbenim spolom je v tem, da je družbeni spol kulturno konstruiran in zato ni vzročna posledica biološkega spola. Družbeni spol prav tako ni navidezno nespremenljiv kot biološki spol. Če je družbeni spol kulturno konstruiran,¹⁷ potem ne moremo trditi, da družbeni spol izhaja iz biološkega na en sam način. Ni nujno, da je konstrukcija moških pripeta izključno na moška telesa ali da ženske interpretirajo le ženska telesa. Binarnost biološkega spola ne pomeni tudi binarnosti družbenega spola. Družbeni spol je potrebno razumeti neodvisno od biološkega spola, saj lahko moški in moškost označujeta tudi žensko telo kot moško, ženska in ženskost pa moško telo in moškost (Butler 2001: 18). Spol se pokaže kot raztegljiva kategorija. O tem, kdo je ženska in kdo moški, ne odloča biologija (telesne značilnosti) enega ali drugega, temveč njun družbeni spol – to, kar velja v določeni družbi za ženskost, in tisto, kar prepoznamo kot moškost.

2.1.1 Ženskost In moškost

Ženskost in moškost se nanašata na družbeno opredelitev spola. Kadar govorimo o ženskosti oziroma moškosti, imamo v mislih lastnosti, načine sprejemljivega ter pričakovanega obnašanja, ki v posamezni kulturi veljajo za določen spol.

Simone de Beauvoir je v svoji knjigi *Drugi spol* zapisala: »ženska se ne rodi, ženska to postane«. Zanj je družbeni spol konstruiran kot instanca, ki si prisvoji en spol, lahko pa bi si tudi drugega. Ženska postane ženska s kulturno prisilo, ta prisila pa ne izhaja iz biološkega spola – nekdo, ki je postal ženska, ni nujno tudi ženskega spola. Ženska je najprej ženska, različna od moškega, medtem ko je moški najprej človek. Če je moški norma, je ženska odklon od norme, zato je moški Subjekt, Absolutno, ženska pa je označena kot Drugi (Butler 2001: 20–24). Ženskost je za Beauvoirjevo entiteta, ki jo je potrebno opredeliti v razliki oziroma nasprotju z moškostjo, vendar ne v smislu bioloških razlik med spoloma. Pojem ženske je pojem, ki poteka, postaja in se konstruira. Kot diskurzivna praksa je

¹⁶ V angleškem jeziku se izraz *sex* nanaša na biološke razlike, medtem ko je izraz *gender* rezerviran za družbeno pogojene značilnosti.

¹⁷ Vsaka kultura na svoj način interpretira, kaj pomeni biti ženska oziroma moški ter kaj se pričakuje od moških oziroma žensk. Niti dve kulturi se ne bosta v celoti strinjali, na čem temelji razlikovanje enega spola od drugega. V ameriško-indijanskih družbah npr. obstaja kategorija moško čutečih žensk, ki imajo v družbi vlogo moškega, kar pomeni, da imajo kupno moč; moški je moški, če lahko kupi ženo. V indijski družbi predstavljajo t. i. hidžre poseben primer; gre za spolno manjšino, ki jo antropologi imenujejo indijski tretji spol. Hidžre niso ne moški ne ženske (čeprav se oblačijo in obnašajo kot ženske) ter poudarjajo svojo spolno nevtralnost (Lorber 1994: 18).

odprt za intervencijo ter ponovno pomenjanje, zato ni nikoli mogoče do konca postati ženska (Butler 2001: 45). Kategorija žensk/moških je spremenljiv kulturni dosežek, sklop pomenov, ki so sprejeti na področju kulture. Kulturna in družbena dimenzija spolne razlike pomeni kulturno pripisane ter družbeno oblikovane razlike med ženskami in moškimi, ki se lahko kažejo kot razlike v pričakovanem vedenju glede na spol, kot neenakost družbenih položajev ali kot različno vrednotenje žensk ter moških.¹⁸

Delitev na moškost in ženskost s pripisujočimi lastnostmi ter značajem je bila ključna za vzdrževanje razporeditve moči v družbi. Moške lastnosti so sodile v javno sfero, ženske pa v privatno sfero, kjer niso imele možnosti družbenega odločanja – moč je bila popolnoma v rokah moških. Ženskost je bila konstruirana kot srce, šibkost, rahla umska omejenost, čustvenost, čutnost, telesnost, neracionalnost, subjektivnost in podobno, kar ni sodilo v javnost. Le-ta je bila rezervirana za pamet, razum, mišljenje, objektivnost, racionalnost, zmožnost sprejemanja odločitev moških (Leskošek 2002: 249).

2.1.2 Spolna vloga in spolna identiteta

Za razliko od klasičnega sociološkega koncepta družbene vloge, ki označuje le del posameznikove osebnosti, se identiteta nanaša na posameznikovo subjektivnost kot celoto. Družbena vloga označuje niz drž, ki jih imajo posamezniki v različnih družbenih okoljih (oče, mati, šef, delavka, delavec, gospodinja) in se nanašajo na njegovo mesto v družbeni strukturi. Drže ne izčrpajo v celoti tega, kar je posameznik v resnici. Za razliko od družbene vloge pa identiteta sega globlje,

¹⁸ Ivanka Anžič je leta 1890 navedla lastnosti, ki so jih pripisali ženskam: kratka pamet, naivnost, klepetavost, hinavščina. Moški so prezirali ženske, prezirali so lastnosti, katere so domnevno veljale zanje. Ženska jih je zanimala le, ko je opravljala svoj naravni poklic (rojevanje ter skrb za družino). Proglasili so jo za inferiorno bitje, ki je potrebovalo varuha, saj ni bilo sposobno samostojnega življenja. Moški so žensko izključili iz javnega življenja in potem pisali zakone sami zase. Nastali so zakoni, ki so bili žaljivi ter poniževalni za ženske, glavni argument proti ženski enakopravnosti pa je bil, da ima ženska šibkejšo telo in je zato šibkejši spol. Splošno mnenje o ženskah je bilo, da duševno zaostajajo za moškimi, da so brez poguma, bolehnosti ter vdano prenašajo trpljenje. Slovenska književnost 19. in 20. stoletja je prikazovala ženske kot plitve, odurne, brbljave ter prešušne, dekleta pa kot ljubke, mehkosrčne punčke, naivne in neumne goskice. Moški so pisali o ženskah kot o nekakšnem polovičnem človeku, nepopolnem bitju brez duše, saj naj bi bil le moški ustvarjen po božji podobi. Nekateri so bili mnenja, da je ženska pasivna, da je njena produktivna energija usmerjena individualno, medtem ko je moški izročen javnosti, zato je njegova energija splošnočloveška. Govorili so o dveh življenjskih principih, in sicer ženska naj bi svet okoli sebe doživljala kompleksno, moški pa elementarno, kar pomeni, da je ženska vedno udeležena s svojo celotno duševnostjo ter čustev ne more izolirati, medtem ko se moški duševno udejstvuje le z izseki svoje duševnosti (Leskošek 2002: 191–198).

zanima se za naše najbolj subjektivne, intimne identifikacije, ki nimajo nujno zveze z našim (objektivnim) mestom v družbeni strukturi. Kadar govorimo o spolni vlogi, imamo v mislih sklop obnašanj, stališč, interesov, ki jih v določeni družbi oziroma kulturi pripisujemo pripadnikom enega ali drugega spola kot primerne ali ustrezne. Spolna identiteta pa je del posameznikove identitete, je niz predstav, pojmovanj ter vrednotenj, katere ima posameznik kot pripadnik določenega spola o sebi in svoji spolni vlogi (Musek 1995: 54).

Vprašanje identitet postane zanimivo v 60. letih 20. stoletja, ko so različna gibanja (temnopolti aktivisti, feministke, študentski radikali, ekologi, pacifisti, borci za pravice homoseksualcev) zahtevala odpravo različnih oblik družbene neenakosti. Gibanja so potekala v ZDA, Franciji, Nemčiji, Italiji in so sprožila razpravo o človekovih identitetah. Pri razpravi o identitetah ima veliko vlogo francoski psihoanalitik Jacques Lacan (Stanković 2006: 129). V natančno obdelani teoriji pokaže, da je naša subjektivnost arbitraren konstrukt, da naš občutek o samem sebi kot polnem, nacionalnem bitju ni nekaj, kar bi bilo v nas od vedno kot temeljna značajska posebnost. Lacan ponudi tudi odgovor na vprašanje, zakaj posamezniki vztrajajo na še tako nesmiselnih identitetah (npr. tistih, ki implicirajo lastno podrejenost). Ljudje smo namreč konstruirani prek drugega, zato je za naše sebstvo značilen manko, odsotnost vsebinske identitete. Ta manko skušamo zapolniti tako, da se identificiramo s faličnim označevalcem (gre za poudarjanje enega člana označevalne verige oziroma za t. i. označevalec gospodar), ki nam zagotavlja mesto v simbolni mreži. To nam zagotavlja določeno stopnjo psihološke normalnosti, zagotavlja nam točko organizacije smisla, saj za nas zunanje resničnosti brez jezika ni. Hkrati pa to pomeni vztrajnost obstoječih identifikacij in iz njih izhajajočih identitet. Zaradi strahu pred izgubo mesta v simbolnem redu raje vztrajamo pri stari, slabi, neracionalni identifikaciji (npr. s trpečo vlogo gospodinje), kot da bi se lotili iskanja alternativ. Lacan odpre tudi možnosti za oblikovanje te alternative. Če so naše identitete arbitrarni kulturni (jezikovni) konstrukti, jih je mogoče problematizirati in tudi spremeniti. Če je npr. konstrukt sodobnega patriarhalnega moškega problematičen (identificira se s podobo samozavestnega nosilca delovanja v družbi, od žensk pa pričakuje podrejenost), bi ga bilo mogoče spremeniti, saj po Lacanu ne izhaja iz naravnega bistva moškega, ampak iz identifikacije z arbitrarnim mestom v simbolni strukturi. Se pravi, da naše identitete

niso naše naravno bistvo, zato jih je mogoče spreminjati (Stanković 2006: 132–136).

Lacan se v svoji psihoanalizi¹⁹ odreče zavzemanju za vnaprej določene spolne razlike ali specifičnosti moških ter ženskih nagonov. Seksualnost pripada polju nestabilnosti, ki se odigrava v registru zahteve in želje, tako začne vsak od spolov zastopati tisto, kar bi zadovoljilo ter dopolnilo drugega. Lacanova psihoanaliza želi na tem mestu izpostaviti fantazmo moškosti in ženskosti, ki predstavljata temelj identitete subjekta, ter jo skuša razložiti s strategijo maškarade. Maskiranje pojasnjuje s prisotnostjo oziroma odsotnostjo falosa, in sicer moški naj bi »imeli« falos, medtem ko naj bi ženske »bile« falos v tem smislu, da ohranjajo moč zrcaljenja ali reprezentiranja realnosti samoutemelječe pozicije moškega subjekta. Da bi ženske »bile« falos, kar odseva moško subjektno pozicijo, morajo »biti« natančno to, kar moški niso, in v svojem »manku« vzpostaviti bistveno funkcijo moških. Lacan pravi, da je za pozicijo žensk značilen »manko«, zato se pojavi potreba po maskiranju. Po eni strani lahko maškarado razumemo kot performativno proizvajanje spolne ontologije, kot kazanje, ki se dela prepričljivo kot »bit«; po drugi strani pa maškarado beremo kot zanikanje ženske želje, ki predpostavlja neko prejšnjo ontološko ženskost, praviloma nereprezentirano v falični ekonomiji (Butler 2001: 56–58).²⁰

Ženske in moški so tako nekaj le v igri, v maškaradi seksualnosti. Tezo maškarade je uporabila tudi Joan Riviere v razpravi *Ženskost kot maškarada (1929)*, vendar pa se njena interpretacija tega, kaj natančno maskira maškarada, razlikuje od Lacanove razlage. Rivierova nam predstavlja pojem ženskosti kot maškarade v okviru teorije agresivnosti ter razreševanja konflikta. Sprva se zdi, da je ta teorija daleč stran od Lacanove analize maškarade v okviru spolnih pozicij. Joan Riviere začinja s pregledom tipologije Ernesta Jonesa o razvoju ženske seksualnosti v heteroseksualne in homoseksualne oblike, vendar pa se sama osredotoča na »vmesne tipe«, ki brišejo meje med heteroseksualkami ter homoseksualkami. O vmesnih tipih« pravi: »V vsakdanjem življenju se nenehno srečujemo s tipi moških

¹⁹ Psihoanaliza je za razliko od socioloških in psiholoških teorij razumevanj spola mnenja, da se oseba izoblikuje skozi svojo seksualnost; seksualne želje so tabuizirane ter potlačene v nezavedno bistvo človeškega subjekta.

²⁰ Luce Irigaray v tem smislu dodaja, da je »maškarada to, kar ženske počnejo, da bi sodelovale v moški želji, a za ceno odpovedi svoji lastni« (Butler 2001: 58).

ali žensk, ki ob glavnem toku heteroseksualnega razvoja jasno kažejo močne poteze drugega spola.» Analogija, ki jo Rivierova potegne med homoseksualnim moškim in maskirano žensko, po njenem pravzaprav ni analogija med moško ter žensko homoseksualnostjo. Ženskost si nadene le ženska, ki »si želi moškost«, a se boji povračilnih posledic tega, da si v javnosti nadene videz moškosti. Moškost si nadene homoseksualec, ki bi domnevno rad prikriil – ne pred drugim, temveč pred sabo – očitno ženskost. Ženska si vede nadene masko, da bi zakrila svojo moškost pred moško javnostjo, ki jo hoče kastrirati. A homoseksualni moški naj bi nevede pretiraval »heteroseksualnost« kot »obrambo«, ker si ne more priznati homoseksualnosti. Ženska, ki »si želi moškost«, je homoseksualna le v smislu sprejemanja moške identifikacije, ne pa v smislu seksualne usmerjenosti ali želje. Ena od možnih interpretacij je, da si ženska v maškaradi želi moškosti, da bi lahko delovala v javnem diskurzu z moškimi in bila kot moški del homoerotične menjave. Rivierova dokazuje, da je maškarada več kot značilnost »vmesnega tipa«, da je osrednja za vso ženskost. Na vprašanje, kje je meja med pravo ženskostjo ter maškarado, odgovarja, da takšna razlika sploh ne obstaja, saj ženskost je maškarada (Butler 2001: 61–64). Lacanovo maškarado je v postfeministični teoriji nadgradila Judith Butler, ki nam ponuja kritiko ustaljenega prepričanja, da »pravi« družbeni spol izvira iz narave in (nujno) heteroseksualnih teles. Judith Butler je mnenja, da je družbeni spol performans, tisto, kar kot družbeno konstituirani subjekti delamo v danem kulturnem kontekstu, in prosto plavajoča identiteta, ki nikakor ni univerzalna ter nespremenljiva. Niso le transvestiti tisti, ki v svojem performansu oponašajo drugi spol; vsi oponašamo »svoj« ženski ali moški spol v prepričanju, da se zgledujemo po pravem in izvirnem idealu – toda sam izvirnik je pravzaprav parodija na idejo o naravnem ter izvirnem (Butler 2001: oznaka na platnicah). Družbeni spol je kot učinek pretanjene in politično vsiljene performativnosti »dejanje«, odprto za razcep, samoparodijo, samokritiko ter za tista pretirana razkazovanja »naravnega«, ki prav s pretiravanjem razkrijejo svoj temeljno fantazmatski položaj (Butler 2001: 155).

Lacanova psihoanaliza je pomembno vplivala na poststrukturalistično razumevanje identitete. Bistvo vseh poststrukturalistov je, da predružbeni jaz ne obstaja in je vedno mogoč šele prek subjektivnih pozicij, ki jih oblikuje oziroma dopušča jezik. Družbena realnost namreč ni nič drugega kot fragmentiran svet

množice različnih diskurzov, ki nas kot posameznike oblikujejo v subjekte ideologije vzporedno na množici različnih osi (spolni, rasni, razredni itd.), katere so del naše konstruiranosti v ideoloških verigah pomenjanja. To pomeni, da so identitete vedno družbeni konstrukti, zato jih lahko spremenimo. Identiteta je relacijska, kar pomeni, da nastaja v razmerju do drugega ter je zgolj eden od učinkov funkcioniranja jezika. Identiteta je razlika, ki nastaja v mrežah jezikovnega klasificiranja in ni odraz neke realne razlike, ampak razlike, ki jo ustvarja jezik (Stanković 2006: 138). Postrukturalistična opredelitev identitet je nujna za razumevanje konteksta funkcioniranja sodobnih kulturnih študij. Le-te se ukvarjajo s postopki diskurzivne formacije različnih identitet. Diskurzi, ki jih proizvajajo sodobni mediji kot raznovrstne oblike popularne kulture, oblikujejo oziroma konstruirajo naše identitete. Ženskost/moškost sta konstrukta, ki se spreminjata skozi različne diskurze (Stanković 2006: 155), kateri so zgolj ena od manifestacij jezika. Diskurzi nam ne odražajo družbene resničnosti, ampak nam jo vedno na kulturno specifične načine²¹ predstavljajo oziroma reprezentirajo.²² To pomeni, da nam družbeno resničnost predstavljajo na način, ki privilegira²³ neko konkretno podobo sveta, nikakor pa ne edino možno podobo sveta v danem zgodovinskem trenutku. Diskurz z zgodovinsko specifičnimi vednostmi konstruira subjektne položaje, s katerimi se lahko poistovetijo posamezniki ter tako postanejo subjekti določenega diskurza; podredijo se pravilom diskurza in postanejo subjekti njegove oblasti oziroma vednosti (Foucault v: Hall 2004: 76). Stuart Hall poudarja, da se subjekt formira v relaciji do drugih. Gre za interaktivno koncepcijo identitete, ki se oblikuje v interakciji med posameznikom ter družbo. Identiteta je tako družbena vez med »notranjim« in »zunanjim«, med osebnim ter javnim, ki omogoča vključitev subjekta v družbeno strukturo (Hall 1996: 276).

Ko govorimo o spolni identiteti, moramo upoštevati, da razlike, ki nastajajo med spoloma oziroma spoli, izhajajo iz posamezne družbe oziroma kulture. V

²¹ Kadar rečemo, da pripadamo isti kulturi, pravzaprav govorimo o nekem skupnem konceptualnem zemljevidu. Vsaj delno enaki konceptualni zemljevidi nam omogočajo medsebojno komuniciranje, saj si svet razlagamo na podobne načine in lahko gradimo skupno kulturo pomenov ter konstruiramo družbeni svet, v katerem bivamo. Kulturo zato včasih opredeljujemo kot skupne pomene in skupni konceptualni zemljevid (du Gay, Hall idr. 1997).

²² Reprezentacija pomeni proizvajanje, ustvarjanje pomena prek jezika (Hall 2004: 36).

²³ Reprezentacije pogosto konstruirajo resničnost tako, da naturalizirajo privilegije določenih družbenih skupin. Določeni segmenti družbene resničnosti (npr. identitete) so lahko v diskurzih popularne kulture reprezentirani stereotipno (Dyer v: Hall 2000: 275).

biološkem smislu namreč ločimo dva spola, moškega ter ženskega, razlike med njima pa ustvari družba, ki jima pripisuje takšne in drugačne lastnosti. Ločevati moramo med biološkim ter družbenim spolom; v prvem primeru govorimo o moškem in ženski, v drugem pa o moškosti ter ženskosti. To, kar nam je danes v zahodni civilizaciji samoumevno kot kulturni izraz našega biološkega spola, nikakor ni nujno samoumevno nekje drugje oziroma v nekem drugem času. Biti moški in biti ženska je bilo v različnih družbah v različnih časovnih obdobjih razumljeno zelo različno. Problem nastane tudi pri delitvi na dva spola, saj poleg bioloških moških ter žensk obstajajo ljudje z ambivalentnim spolom, ki imajo razvite tako moške kot ženske spolne organe, potem ljudje, ki čutijo privlačnost do lastnega spola, pa ljudje, ki si želijo spremeniti svoj biološki spol. Za takšno sliko dva spola nista dovolj, spolov je več. Spolna identiteta kot proizvod družbe oziroma kulture in aktivnega posameznika, ki z nenehnim ustvarjanjem pomenov (kodiranjem ter dekodiranjem po S. Hallu) soustvarja nove podobe ženskosti/moščnosti, je v času globalizacije postala razpršena, neodvisna od časa in prostora. Posamezniki se soočajo z različnimi identitetami, s katerimi se je možno identificirati.

2.1.3 Telo kot mesto družbenega nadzora

Francoski filozof Michel Foucault je bil mnenja, da je telo mesto družbenega nadzora. Družba s svojimi normami, vrednotami, sistemi izobraževanja, medicine, prava nadzira telesa svojih pripadnikov ter jih s tem disciplinira. Telo je točka, kjer se stikata družbeno in individualno (Kuhar 2004: 9–11). Telesna identiteta je dana posamezniku z rojstvom ter predstavlja izhodišče za vse ostale družbene identitete, posameznik na podlagi doživljanja svojega telesa izoblikuje koncepcijo o sebi. Različne telesne značilnosti signalizirajo različne identitete (Južnič 1993: 17–21). Vsaka posamezna doba, družba oziroma kultura konstruira telo na svoj način, s tem pa se konstruirajo različne spolne vloge, različna pojmovanja moškosti in ženskosti (Kuhar 2004: 10).

Človeško telo ni univerzalen koncept, je fleksibilna ideja, ki jo lahko različno interpretiramo glede na čas, prostor ter kontekst. Telo je splet prevladujočih ideologij pa tudi lastnih hotenj. Družbe definirajo ideale telesa, da lahko definirajo njegovo identiteto oziroma način, kako naj ljudje razumejo svoje telo. Del te

identitete je družbeni nadzor nad goni. Meje telesa določajo družbe z zakoni in rituali, npr. prepoved incesta. Zakone pa so napisali moški, ki so imeli moč odločanja, tako so bila po mnenju feministične teorije ženska telesa skozi zgodovino definirana s strani moške govornice (Leskošek 2002). Odnos družbe do ženskega telesa je odločilno vplival na definiranje ženskosti. Veliko feminističnih avtoric (npr. Sandra Bartky, Wendy Chapkis, Kim Chernin, Naomi Wolf, Susie Orbach, Susan Brownmiller) prepozna žensko kot žrtev družbe, ki nadzira ženske prek njihovih teles. V zaželenih ženskih telesnih oblikah²⁴ skozi posamezna obdobja prepoznavajo položaj žensk v družbi. Skupno prepričanje različnih feminističnih pristopov je v pomembnem vidiku ženske socializacije, ki v zahodnih kulturah enači fizično privlačnost z občutenjem lastne vrednosti (Kuhar 2004: 68). Šibko žensko telo so povezovali z nižjo inteligenco, zmožnost reprodukcije (se pravi nosečnost, rojevanje in vzgajanje otrok) pa z zasebno sfero. Žensko telo je ženskam predstavljalo oviro pri vključevanju v javno sfero, moškim pa služilo kot izgovor za podrejanje žensk ter njihovo izključevanje iz javnosti. Razcep med duhom in telesom²⁵ je tako definiral zlasti ženske ter ženskost – predstavljal je temelj neenakosti in razvrednotenja žensk v javnosti. Nadzor nad ženskim telesom, nadzor nad reprodukcijo se tako izkaže kot nadzor nad žensko sploh.²⁶ Ženske niso imele pravice do svobodne volje, do odločanja o lastnem telesu.²⁷ Ženske so se pričele osvobajati šele takrat, ko so se zmogle spopasti z vlogo matere ter svojim lastnim materinstvom. Svojo materinsko vlogo so morale sekularizirati z zahtevo do splava, legitimiranjem nezakonskih mater in otrok, z

²⁴ Družbeni stereotipi spodbujajo k nenehnemu spreminjanju telesnih oblik. Kitajski postopek povezovalja stopal v lotosov cvet in nošenje korzeta v viktorijanski dobi sta očitni znamenji moči kulture nad telesom. Medtem ko se nam nekateri telesni ideali drugih kultur zdijo nenavadni ali denaturalizirani, pa današnje prakse, kot so npr. diete ter povečanje prsi, dojemamo kot znak svobodne volje (Kuhar 2004: 17–24).

²⁵ Krščanstvo je ta razcep med duhom in telesom razumelo dobesedno; stališče katoliške cerkve pa je vplivalo na vsakdanje življenje ljudi. Binarna delitev na moško objektivnost ter žensko subjektivnost je imela skozi zgodovino usodne posledice za ženske. Bile so priklenjene na dom, bile so brez izobrazbe, literatura jim je bila nedostopna; z izjemo verskih knjig, ki so poudarjale pomen materinstva in gospodinjstva.

²⁶ V preteklosti, ko reprodukcije še niso znali uravnati z medicinsko tehnologijo, je nanjo najbolj vplivala katoliška organizacija ženskosti, kasneje pa se je ideologija širila v različne znanosti, še zlasti v medicino, ki ima moč poseganja v človeško telo. Znanost je tako odločala o vprašanih, ki niso bila zgolj medicinska, ampak tudi socialna, kulturna ter filozofska (Leskošek 2002).

²⁷ Posledica tega sta dve radikalni odločitvi: prostovoljno materinstvo in odločitev samskih žensk, da ne bodo imele otrok. Javna morala je sicer izvajala različne družbene pritiske, žensko gibanje pa je vplivalo na spremembe v mentaliteti ljudi. Dekonstrukcija organizacije materinstva je bila vse prej kot enostavna, saj je bila obremenjena z moralnimi ter etičnimi kodami. Materinstvo so namreč enačili z ženskostjo, ženska je bila ženska v pravem pomenu besede le takrat, ko je bila mati (Leskošek 2002).

zahtevo po civilni poroki ter razvezi. Materinstvo so morale prevrednotiti v smer ženske izbire in ne dolžnosti (Leskošek 2002: 250–260).

Normativne figure telesa oziroma zunanjega videza se sicer lahko spreminjajo, vendar pa je zanje značilno, da jim je en spol bolj podvržen kot drugi. Moški ima oblast, tako da je v zavesti ženske panoptični²⁸ moški poznavalec; ženske so nenehno izpostavljene njegovemu pogledu ter sodbi. Ženska živi svoje telo, kot ga vidi moški. Oblast, ki vtisne normativno ženskost v žensko telo, je foucaultovska disciplinarna, nevidna oblast, ki je povsod in nikjer – učinkuje pa prav s tem, da »vidi« ter izpostavi pogledu (Bahovec 2002: 182). Rosalind Coward v svojem delu *Ženska želja* pravi, da biti ženska pomeni biti nenehno nagovorjena, nenehno skrbno preiskovana in da ženskim željam vedno dvorijo v kuhinji, na ulici, v svetu mode, filmih, knjigah. Pravi, da je zaradi tega ženska želja nenehno definirana ter stimulirana. (Bahovec 1996: 224). Nadzorovani mehanizmi so razpršeni in jih je težko locirati, tako da opazovani ne morejo vedeti, kdo jih opazuje oziroma, ali so ves čas nadzorovani. Rezultat je produkcija krotkih teles, ki opazujejo ter disciplinirajo sama sebe. Panoptični model krotkih teles je ustrezna metafora za sodobno preobremenjenost s telesnim videzom, saj lepotni družbeni ideali vodijo v nenehno nadzorovanje lastnih teles. Nadzorovanje oziroma panoptični pogled pa ni le vizualno dejanje, temveč ekonomija nadzora, ki je vgrajena v različne medijske oblike (revije, filme, časopise, televizijo, knjige, radio) in deluje na več ravneh – tekstualni, institucionalni ter psihični (Kuhar 2004: 72–74).

Kulturne reprezentacije ženskega telesa so identitetni modeli. Spremenjen odnos do telesa vodi v drugačno opredeljevanje ženskosti. Če so se v preteklosti reprezentacije ženskega spola ločevale od reprezentacij moškega spola in je bil v ospredju tako rekoč model dveh spolov, ki sta stala eden nasproti drugemu, pa se v času postmodernizma v binarni model prisilne heteroseksualnosti vrine tretji člen – androginija, hermafroditizem, transseksualnost (Bahovec 2002: 184–188). Telo je hibrid. Razlike med moškim ter ženskim telesom niso več v ospredju. Pomembno je le, da je telo v skladu z lepotnimi standardi, ki jih proizvaja

²⁸ Panoptizem je v današnji družbi eden najbolj razširjenih oblastnih mehanizmov, saj je namenjen temu, da se kot načrt subtilnih prisil za prihodnjo družbo razširi po družbenem telesu. Oblast je povezana z razsežnostjo vizualnega; to je načelo »očesa oblasti« oziroma panoptičnega dispozitiva. Za definicijo razmerja med telesom in oblastjo pa je vizualna razsežnost odločilnega pomena (Bahovec 2002: 182).

potrošniška kultura. V današnjem času kapitalistične družbe je telo, moško in žensko, postalo tržno blago.

2.2 FEMINIZEM oz. FEMINIZMI

Feminizem je oznaka za žensko gibanje, ki so ga ženske začele uporabljati na koncu 19. stoletja. Ne gre za enotno gibanje, saj obstaja več različnih feminizmov (radikalni, črnski, politični), ki predpostavljajo, da ženska označuje nedoločljivo polje različnosti, zato je izraz nenehno odprt za ponovno določitev ter se lahko spreminja glede na prostor, čas in pripadnost drugim zamišljenim skupnostim.

Feminizem kot žensko gibanje si je na začetku postavilo nasproti zunanega sovražnika, in sicer moške kot družbeno skupino, ki vlada družbeni skupini žensk. Kasneje se je feminizem vse bolj spreminjal v smeri notranje razcepljenosti, do izraza so prihajale razlike znotraj feminizma. Govorimo o tako imenovanem prvem in drugem valu feminizma. Za prvi val feminizma je značilen enoten subjekt, diskusija se osredotoča na spol kot homogeno celoto brez razlik. Predmet analize je ženska, nasproti pa ji stoji moški, ki je kriv za podrejenost žensk v družbi. Razliko med moškim ter žensko vpelje človek, in sicer moški, ki si je vzel pravico odločanja o vsem v skladu s svojo podobo (Bahovec 1997: 75–76). Olympe de Gouges je v *Deklaraciji o pravicah ženske in državljanke*²⁹ (1791) pozivala ženske, da si je pravice potrebno vzeti, jih zagovarjati ter dokazati, da so enake tako za moške kot ženske. Mary Wollstonecraft pa je v *Zagovoru pravic ženske* (1792) za ženske zahtevala enako možnost izobraževanja, dostop do delovnih mest in enako plačilo za delo. Gre za dva znamenita teksta, dve avtorici, ki v času francoske revolucije na različna načina pozivata ženske, da se uprejo moški nadvladi, da zahtevajo pravice zase. Koncept enotnega subjekta je imel močan političen naboj – združitev žensk nasproti moškim (Antić Gaber 1996: 104–129). Sčasoma z razvojem feminizma pa se enotni subjekt začne krhati, ko deli ženskega gibanja ugotavljajo, da so si ženske med seboj zelo različne, da imajo različne interese, zato se pojavi več smeri znotraj feminizma, ki izgublja politični naboj. Leta 1888 je bil ustanovljen mednarodni svet žensk, leta 1910 pa socialistična ženska internacionala, kjer so 8. marec razglasili za mednarodni dan žensk. Po prvi svetovni vojni so v mnogih državah (tudi v ZDA) ženske že dobile

²⁹ Deklaracija je odziv na *Deklaracijo o pravicah državljanov*, v katero vnese rez po spolu.

volilno pravico,³⁰ drugod se je to zgodilo kasneje (pri nas po drugi svetovni vojni). Leta 1945 je enakopravnost spolov (poleg obsodbe diskriminacije na temelju rase) na pritisk žensk, zlasti Američank, našla prostor v ustanovni listini Združenih narodov; *Splošna deklaracija o človekovih pravicah* je vsebovala tudi pravno enakost v zakonski zvezi, družinsko varstvo in enakost plač (Bock 2004: 360). Feministično gibanje je v šestdesetih letih 20. stoletja provokativno³¹ ponovno stopilo na prizorišče, povezalo se je s študentskimi gibanji ter v svoj ustroj vključilo še druge vidike diskriminacij na osnovi rase, etnične pripadnosti, starosti ipd. Govorimo o tako imenovanem neofeminizmu oziroma novem ženskem gibanju, ki je zavračalo vlogo ženske kot gospodinje, se zavzemalo za pravico do splava ter postavljalo v ospredje pravico do lastne izbire. Novo žensko gibanje je bilo ekscentrično, pogosto ironično ali sarkastično, v sliki in besedi, prozi ter poeziji – šlo je za svobodo javnega govora. Ne glede na razlike med ženskami je obstajalo mednarodno razširjeno geslo: *Osebno je politično*,³² s katerim so ženske želele opozoriti, da se moč ne izvaja le v javni, ampak tudi v zasebni sferi, da je potrebno dihotomije, kot so ženska/moški, zasebno/politično, narava/kultura, odpraviti (Bock 2004: 363–369). Načela, ki so se izoblikovala med ameriškimi radikalnimi feministkami, so se v nekoliko modificirani obliki pojavljala tudi v celotnem evropskem ženskem gibanju. V središče pozornosti se je postavljala lastni spol, na podlagi katerega se lahko razvije lastna zavest in identiteta, kar pripomore k reševanju ženske odvisnosti od moških (Dobnikar 1985: 8). V sedemdesetih letih je gibanje postajalo vedno bolj množično. Ukvarjalo se je z obravnavo mehanizmov patriarhata oziroma kulturnih vzorcev, ki so ustvarjali družbeno neenakost med spoloma, v osemdesetih pa širilo svoje teoretične pozicije, pri čemer se je feminizem vedno bolj navezoval na psihoanalizo in poststrukturalizem. Začne se odkrivanje ženskega sveta iz vidika razlike ter poudarjanje drugačnosti³³ – začne se rekonstrukcija ženske zgodovine in ponovno vzpostavljanje lastnega

³⁰ Prva ženska, ki pa je bila tudi izvoljena v parlament, je bila Jeanette Rankin, in sicer leta 1919 v Washingtonu (Bock 2004: 362).

³¹ Leta 1968 so Američanke ob izboru za Miss Amerike kronale ovco, metale modrčke, navijalke za lase in kozmetiko v vedro za odpadke na prostem ter na državnem pokopališču v Arlingtonu pokopale tradicionalno ženskost (Bock 2004: 361).

³² Juliet Mitchell: »*Problemi žensk niso privatni in osebni, zato tudi njihovo reševanje ni privatna zadeva*« (Dobnikar 1985: 7).

³³ Nastopi dekonstrukcija enotnega ženskega subjekta, ki pomeni prepoznanje razlik med ženskami, med ženskimi izkušnjami (zatiranja). Nastopi obrat h konceptu razlik med ženskami. Pomeni tudi vstop psihoanalize v feministično teorijo, ki se od velikih družbenih vprašanj (zatiranja) usmeri v kulturo, razumevanja subjektivitete, psihe in sebstva (Švab 2002: 201).

kanona. V devetdesetih letih se razvoj nadaljuje v smeri študij spolne razlike (Gender Studies).

V slovenski zgodovini se je žensko vprašanje izoblikovalo v tridesetih letih 19. stoletja. Idejo o navzočnosti žensk v javnosti kot določeni družbeni prednosti so oblikovali redki slovenski intelektualci. Odpiranje ženskega vprašanja je kazalo na tematiziranje svobodnejših oblik življenja ter se je nanašalo zlasti na kulturno participacijo žensk (izobraženek), ki bi stale ob boku moškimi izobražencem. Pozneje se je žensko vprašanje začelo navezovati na narodno vprašanje, ki je bilo osrednje že leta 1848, saj so ženske predstavljale polovico naroda, zato je bila njihova podpora pri reševanju narodnega vprašanja ključnega pomena. Ženske je bilo zato potrebno izobraziti in jih vključiti v javno delovanje, ki pa naj bi bilo še vedno pod nadzorom moškega. Vloga ženske v javnosti torej ni bila sporna, vse dokler se vanjo niso vmešale zahteve žensk po pravicah, neodvisnosti, samostojnosti ter dokler ženske niso izoblikovale zahtev po spremenjenih družbenih razmerjih. Ta vrsta ženskega vprašanja, ki je zavrnila spolno razliko in začela govoriti o ženskih pravicah kot o človeških pravicah, se je navezovala na feminizem ter se je začela razvijati v dvajsetih oziroma tridesetih letih dvajsetega stoletja. V ospredje so prihajala feministična stališča, in sicer razmišljanja o vzrokih neenakosti, ki so izhajala iz neenake socializacije deklic ter dečkov, prav tako pa tudi iz šolskega izobraževanja, ki je podpiralo delitev po spolu. Razmerja med spoli v javnosti so se počasi začela spreminjati (Leskošek 2002: 241–249).

V Sloveniji lahko od 80. let naprej govorimo o novem feminističnem gibanju, ko so feministične skupine razvile nastavke ne-narodnih ciljev ter prispevale k pluralizaciji političnega prostora. Gibanje se je po zgledu zahodnega feminizma osredotočilo na politiko osebnega, s čimer se je oblikoval specifični socialni in politični prostor, saj je rušenje tradicionalnega političnega subjekta ustvarjalo paralelni politični prostor za ženske (Jalušič 2002: 20). Začele so izhajati prve neodvisne feministične publikacije, aprila leta 1985 pa je bila v okviru Ženske sekcije pri Sociološkem društvu ustanovljena sekcija Lilit.³⁴ Le-ta je organizirala ženski večer, ki velja za prvi odkrito feministični javni dogodek v Sloveniji po drugi svetovni vojni (Jalušič 2002: 31). Sledili so številni sestanki skupine Lilit oziroma

³⁴ Sekcija Lilit je dobila ime po predbiblijski zgodbi o Lilit, ki je bila prva Adamova žena, prav tako narejena iz blata ter neposlušna kot on (Jalušič 2002: 36).

večeri v klubu K4, kasneje pa v Galeriji ŠKUC, kjer so ženske izražale skupno nezadovoljstvo nad tem, kaj pomeni bit ženska tukaj in zdaj ter razpravljale o številnih družbeno aktualnih temah (Dobnikar 2002: 122). Lilit je bila prva aktivistična skupina, ki je žensko vprašanje skušala popeljati v javnost. Kasneje so nastajale številne druge skupine,³⁵ organizacije in zveze, katerih cilj je bil spreminjanje obstoječih družbenih razmerij med spoli. Kljub temu da feminizem v socializmu³⁶ ni bil dobrodošel, pa so nekatere ženske začele hoditi v »feministično gimnazijo« ter prakticirale feminizem v javnosti, ki je zavračala ženski separatizem, feministke pa stereotipizirala in stigmatizirala kot »ženske, ki ne marajo moških«. Med aktivistkami, ki so v slovenskem prostoru pričele orati ledino, so bile: Milica G. Antić, Andreja Čufer, Mojca Dobnikar, Vlasta Jalušič, Metka Mencin, Mirjana Nastran Ule, Tanja Rener, Nataša Sukič, Dora Škerjanc Battelli, Renata Šribar, Suzana Tratnik, Lili Vučenovič ter Darja Zaviršek (Jalušič 2002: 5–34).

Feminizem za svoje delovanje potrebuje tako teorijo kot prakso (Dobnikar 2002: 120). Najbolj radikalni časi, ko so ženske aktivno opozarjale na neenaka razmerja med spoli, so bili ob koncu 80. in v začetku 90. let 20. stoletja. Ženske so bile nekakšna slaba vest družbe (Antić Gaber 2002: 249). Danes je žensko gibanje v smislu nevladnih organizacij zamrlo.³⁷ Ženske so sicer prisotne v javni sferi, vendar se jih še vedno povezuje z materinstvom, nežnostjo ter skrbjo za druge. Za prihodnost je pomembno, da se spremenijo aspiracije žensk in tradicionalistična vedenja moških. V Sloveniji je takšnih sprememb malo (Zaviršek 2002: 244). Enostranska razumevanja družbenih odnosov so zakoreninjena v vsakdanji

³⁵ Feministične skupine 1984–1992: Ženska sekcija pri Sociološkem društvu, Lilit, Delovna skupina za ženska gibanja in ženske raziskave pri RK ZSMS, Lezbična Lilit, Ženska duhovna skupina, Program ZSMS; Resolucija o ženski politiki, SOS telefon za ženske in otroke – žrtve nasilja, Ženske za politiko, Skupina za samopomoč, Prenner klub, Ženska iniciativa Koper, Parlamentarna komisija za žensko politiko, Urad za žensko politiko, Ženski feministični študiji, Ženske v črnem. V letih 1993–1995 so nastale naslednje feministične skupine: Ženski center Metelkova, Minerva (LDS), Ženska svetovalnica, Modra, Kasandra, Mreža avtonomnih ženskih skupin, *Delta* – revija za ženske študije in feministično teorijo, Galfon – krizni telefon za lezbijke in geje, Feministično informacijsko in kulturno središče (Jalušič 2002: 290–291).

³⁶ V socializmu je sicer že obstajalo žensko vprašanje, vendar je bilo del širšega družbenega vprašanja. Govorimo o t. i. državnem feminizmu, ki je nastal iz AFŽ (Antifašistična zveza žensk, ukinjena l. 1953), uspel pa je oblikovati razmeroma izenačujoč pravni sistem za ženske na področju socialnega. Javni prostor za ženske v socializmu ni obstajal kot politični prostor, saj so ženske lahko participirale le v prostoru socialnega, v t. i. družbenih dejavnostih (Jalušič 1993: 117).

³⁷ Do danes je v Sloveniji od enega najmočnejših feminističnih gibanj v vzhodni Evropi ostalo le malo institucionalnih aktivnosti. Vloga in funkcija ženskih skupin se je prenesla na Urad za žensko politiko (Jalušič 2002: 82).

zavesti ter pogosto delujejo na nezavedni ravni, stereotipna stališča pa vodijo k (re)patriarhalizaciji medčloveških odnosov (Jogan 1991: 12). Tradicionalizem v medsebojnih odnosih je danes v družbi še vedno prisoten, zato so potrebne tudi radikalne skupine, ki omogočajo hitrejše družbene spremembe. Feministične skupine so bile radikalne, ekstremistične, včasih nereflektirane, na stvari so gledale preveč črno-belo, vendar je bilo to nujno za spremembo tradicionalnih družbenih vzorcev (Zaviršek 2002: 246), kar se je pokazalo tudi v času menjave družbenega sistema iz socializma v kapitalizem. Z odpiranjem oziroma širjenjem političnega prostora se namreč ustvarja večja demokratizacija politike, kar pa vpliva tudi na večjo demokratizacijo vsakdanjega življenja (Antić Gaber 1996: 127).

Vlasta Jalušič³⁸ je danes mnenja, da smo imeli drugačno feministično izkušnjo in »tradicijo« od »zahodne«, saj v socializmu nismo imeli avtonomnega ženskega ali izrazitega feminističnega gibanja. Meni, da smo imeli določeno politično izkušnjo, ki je pripomogla k averziji do politike ter političnega delovanja nasploh, saj je bilo le-to razumljeno kot vsiljeno od države, vseobsegajoče in totalizirajoče. Socialistična ideologija je namreč emancipacijo žensk razumela v socialnem, ne pa tudi političnem smislu. Žensko vlogo v javnosti si je predstavljala kot razširjeno gospodinjsko vlogo, se pravi, da bi ženske v javni sferi opravljale podobna dela kot doma in bile zanje plačane, medtem ko bi vodilna mesta še vedno zasedali moški – ženske naj ne bi imele možnosti odločanja. Gre za drugačno doživljanje socialne emancipacije, kar pomeni, da dveh izkustev ne moremo kar tako univerzalizirati oziroma feminizma ni mogoče kar tako prenašati sem in tja. Ne glede na različna doživljanja emancipacije pa je feminizem danes pomemben kot kritika vsakdanje politike oziroma teoretska refleksija, ki spodbija tradicionalno predstavo o politiki kot tistem, kar se nujno dogaja skozi kolektivne subjekte (Jalušič 2000: 60–73). Feminizem je večslojen, večprostorski in mnogovrsten. Pomen besede feminizem je odvisen od konteksta, časovnega, prostorskega ter političnega. Gre za politični program, željo po dostojanstvu, pravici in boljšem življenju za vse ljudi (Braidotti 2000: 82–86).

³⁸ Vlasta Jalušič se ukvarja z raziskovanjem politike, politične misli ter feminizma in problematike spola.

2.2.1 Študije spolov

Študije spolov so se kot družboslovno področje uveljavile zlasti v devetdesetih letih. Zanje je značilna interdisciplinarna odprtost do drugih družbenih ved oziroma študij. Pogosto se študije spolov enačijo s feministično teorijo ali ženskimi študijami.

Študije spolov preučujejo kulturne pomene vseh oblik spolov in seksualnosti, torej tako moških kot žensk, tako moškosti kot ženskosti ter vzajemne konstrukcije spolnih razmerij. Za razliko od študij spolov se ženske študije osredotočajo ženske izkušnje in doživljanja spolnosti v primerjavi z moškimi. Kronološko gledano so se študije spolov razvile iz ženskih študij, s tem da so v preučevanje oziroma razumevanje razmerij med spoloma vključile spolno razliko. Danes sta povsem samostojni področji, ki obstajata vzporedno. Velik teoretski ter praktično-politični vpliv na študije spolov je imel zlasti feminizem drugega vala, ko se začne dekonstrukcija enotnega ženskega subjekta in se feministična teorija spusti v razprave s psihoanalizo, poststrukturalizmom, postmodernizmom ter se tako bolj usmeri v kulturo in razumevanje subjekta. Današnje študije spolov ohranjajo temeljne principe feministične teorije, hkrati pa analizirajo spole tako, da družbene spremembe tematizirajo v kontekstu postmoderne družbe (Švab 2002: 197–203). Na Filozofski fakulteti v Ljubljani so se med prvimi začele izvajati študije spolov v okviru predmeta na Oddelku za sociologijo.

2.2.2 Feministična literarna veda

Feministična literarna veda je razmeroma nova usmeritev v literarni vedi. Pojavljati se je začela na koncu sedemdesetih in v začetku osemdesetih let 20. stoletja, za njeni predhodnici pa veljata že Virginia Woolf ter Simone de Beauvoir. Glavne predstavnice feministične literarne vede so: Kate Millett, Mary Ellmann, Elaine Showalter, Toril Moi, Sandra Gilbert, Susan Gubar, Gaytari Spivak, Barbara Johnson v Združenih državah Amerike in Veliki Britaniji, Helene Cixous, Luce Irigaray ter Julia Kristeva v Franciji.

Oznaka feministična oziroma ženska literarna veda se velikokrat sinonimno uporablja za ženske študije, ki v humanističnih disciplinah predstavljajo predvsem tematsko razširitev znanstvenega interesa, pri čemer uporabljajo različne metode.

Kljub raznolikim metodam in zelo široki definiciji pa ženske študije predstavljajo izredno pomembno smer v sodobni literarni vedi. Literaturo obravnavajo s posebnega ter zanje prepoznavnega stališča, kar nam dopušča, da lahko govorimo vsaj o posebnem metodološkem vidiku. Ženske študije so primer teženj v sodobni literarni vedi, ki uporablja metodološki pluralizem (semiotika, kulturni materializem, novi historizem), zlasti pa se navezuje na poststrukturalizem in dekonstrukcijo (Virk 1999: 239).

Toril Moi nam v svojem delu *Politika spola/teksta* nazorno predstavi osrednji veji feministične literarne vede, in sicer anglo-ameriško ter francosko, katerih glavni cilj je že od nekdaj političen. Feministična literarna veda namreč skuša razgaliti patriarhalne prakse, ne pa jih nadaljevati. Osrednji namen ženskih študij/feministične literarne vede ni literarnoveden, ampak političen,³⁹ saj opozarja na neupravičeno prevlado moške kulture (Moi 1999: 10). Ena glavnih trditev Toril Moi je, da gre pri feministični literarni vedi za dekonstruiranje opozicije med političnim ter estetskim. V pregledu anglo-ameriške feministične literarne vede je Toril Moi skušala osvetliti temeljne sorodnosti med tradicionalno humanistično in patriarhalno literarno vedo ter sodobno feministično refleksijo. Pravi, da radikalno nov vpliv feministične literarne vede najdemo na politični ravni. Feministke politizirajo uveljavljene raziskovalne metode in modele. Če je feministična literarna veda spodkopala uveljavljene sodbe, je to zaradi radikalno novega poudarka na politiki spola. Na temelju svoje politične teorije se je feministična literarna veda razrasla v novo vejo literarnih študij. Feministke si tako prizadevajo eksplicirati politiko nevtralnih ali objektivnih del svojih kolegov, obenem pa biti kulturne raziskovalke v najširšem pomenu besede. Politično vrednotenje znanstvenih metod in teorij je bistven del feministične raziskovalne dejavnosti (Moi 1999: 93–95).

Feministična literarna veda se pri raziskovanju literature osredotoča na žensko perspektivo oziroma na ženski vidik, in sicer žensko lahko obravnava kot bralko ali

³⁹ Myra Jehlen (razpravlja o protislovju med presodnimi in političnimi branji ne le v okviru feministične literarne vede, ampak zagovarja radikalni komparativizem v feminističnih študijah na splošno) pravi, da razlika med feministično in nefeministično literarno vedo ni v tem, da je prva politična, druga pa ne, ampak da feministka odkrito razglaša svojo politiko, nefeministka pa se bodisi ne zaveda lastnega vrednostnega sistema bodisi ga skuša posplošiti kot nekaj nepolitičnega. Avtorica namreč zagovarja ločevanje politike in estetike, da bi razrešila večni problem vrednotenja umetniškega dela, ki se nam zdi estetsko dragoceno, politično pa nesprejemljivo (Moi 1999: 88–93).

kot pisateljico ali se ukvarja z odkrivanjem pozabljenih avtoric ter njihovih literarnih del. Prva usmeritev feministične literarne vede so študije, ki obravnavajo žensko kot bralko, se zavzemajo za način branja, katerega ne bi usmerjala ideologija. Ženska bralka tako ne more upoštevati zgolj estetskih kvalitete teksta, če je literarno delo z njenega (ženskega) vidika moralno ter ideološko sporno. Študije ženskih podob,⁴⁰ ki se ukvarjajo z upodobitvami ženskih likov v literaturi, so pokazale, da so ženske prikazovane stereotipno, in sicer v podrejeni vlogi, kar ustreza duhu patriarhalne ideologije. Druga usmeritev feministične literarne vede, ki obravnava žensko kot pisateljico, v svoje središče postavlja žensko; zanimajo jo izključno dela pisateljic⁴¹ (Virk 1999: 240). Elaine Showalter⁴² na tem mestu uporabi termin ginokritika, ki se ukvarja z zgodovino, temami, žanri ter strukturo literature, katere avtorice so ženske. Ukvarja pa se tudi s psihodinamiko ženske ustvarjalnosti in študijami posameznih pisateljic ter njihovih del. Avtorica namreč pravi, da mora feministična raziskovalka sprevideti, da tekst, ki ga je napisala ženska, zavzema povsem drugačen status od »moškega« teksta. Pravi, da je eden problemov feministične kritike ta, da je osredotočena na moške. Če preučujemo stereotipe žensk, seksizem moških raziskovalcev in omejeno vlogo, ki jo ženske igrajo v literarni zgodovini, ne izvemo ničesar o izkušnjah žensk, ampak le o tem, kaj naj bi ženske po mnenju moških morale biti. Ginokritika se osredotoča na znova vidni svet ženske kulture in tako je povezana s feminističnimi raziskavami zgodovine, antropologije, psihologije ter sociologije, ki so razvile hipoteze o ženski subkulturi. Feministična raziskovalka naj bo torej pozorna na zgodovinske, antropološke, psihološke in sociološke aspekte »ženskega« teksta. Feministična kritika je za avtorico pravzaprav način interpretacije (Moi 1999: 84–87). Tretja usmeritev feministične literarne vede pa se ukvarja z odkrivanjem pozabljenih, prezrtih ali zamolčanih avtoric ter literarnih del, ki so jih napisale ženske, in njihovo vključevanje v literarne kanone (Virk 1999: 241).

⁴⁰ Pristop študij »ženskih podob« h književnosti se je izkazal za izjemno plodovito vejo feministične literarne vede. Na ameriških kolidžih so se v začetku sedemdesetih let ukvarjali s preučevanjem ženskih stereotipov pri moških pisateljih. V zborniku esejev (*Ženske podobe v leposlovju: feministične perspektive*) sta oba spola, pisatelj in pisateljica, deležna ostre kritike na račun ustvarjanja »neresničnih« ženskih likov (Moi 1999: 54–55).

⁴¹ Gre za drugo fazo feminističnih raziskav (okoli leta 1975), za pristop, ki v središče zanimanja postavlja žensko pisateljico in njena dela.

⁴² Elaine Showalter velja za eno najpomembnejših feminističnih raziskovalk književnosti v Združenih državah Amerike; leta 1977 je napisala pomembno študijo (*A Literature of Their Own*), kjer vidi pisateljice kot del specifično ženskega literarnega izročila ali »subkulture« (Moi 1999: 63–84).

2.3 SPOLNE VLOGE IN SPOLNA IDENTITETA V (POST)MODERNI DRUŽBI

V postmodernej družbi, v dobi t. i. tekoče moderne, v svetu, kjer so trajne predmete zamenjali proizvodi z omejenim rokom trajanja, so tudi identitete postale nestalne, fleksibilne, prilagodljive na nenehno spreminjajoče se vzorce (Bauman 2002).

Danes govorimo o prehodnih, plavajočih, krhkih identitetah, ki niso fiksne ali dane vnaprej; ljudje se ne rodijo v svoje identitete, ampak si jih izberejo, izoblikujejo sami in zanje prevzemajo tudi odgovornost. Z modernizacijo, s procesi emancipacije, individualizacije, prihaja do ločitve med individualno ter kolektivno identiteto, od katere se posameznik vedno bolj oddaljuje. V okolju, ki nas vsak dan dobesedno bombardira z množico podob, je posameznik razcepljen med različne želje in išče nekaj, s čimer bi se lahko identificiral.⁴³ Išče neko oporo, neko točko varnosti, neko potrditev samega sebe, saj je v pluralnosti družbenega življenja razcepljen med stvarnostjo ter idealom. Potrebuje potrditev, da ravna pravilno, da sprejema pravilne odločitve, saj je za ustvarjanje lastne identitete, lastnega življenja odgovoren sam. Posameznik svojo identiteto izbira med množico alternativ iz različnih življenjskih svetov, kar mu omogoča gibanje med različnimi svetovi, saj v sebi nosi več identitet in zato lažje živi v pluralni družbi. Na trgu dobrin svobodno izbiramo ter izberemo svojo identiteto, ki je zgolj začasna, torej ena izmed mnogih identitet posameznika v potrošniški družbi. K izpolnitvi identitetnih fantazij nas tako popelje nakupovanje, ki nam nudi vtis dozdevne svobode – vtis, da si sami svobodno izbiramo proizvode, katere uporabljamo za identitetne znake. V bistvu pa so množični mediji tisti, ki nas pri tej izbiri usmerjajo. S tem ko vsak dan proizvajajo nove in nove podobe, nam določajo standarde resničnosti, tako da si želimo življenje, ki ga vidimo npr. na televiziji. Paul Verhaeghe piše o iluziji prostovoljnega materializma. Vsaka želja je lahko zapolnjena z objektom, ki je naprodaj. Posameznik se mora le odločiti oziroma izbrati pravo stvar, s čimer si zagotovi užitek. Gre za t. i. odvisniško ideologijo, ki proizvaja občutekžitka oziroma zadovoljstva, kar pa je zgolj krinka za dolgočasje ter iskanje novih meja (Verhaeghe 2002: 139). Kultura proizvodnje se je premaknila h kulturi potrošnje, s tem pa se je zgodil premik od kulture značaja h

⁴³ Moderne identitete ne moremo več opisovati v terminih Freudovega razcepa oziroma dvojnosti. Moderni posameznik se razvija v veliko manj stabilnem okolju z množico likov, s katerimi se lahko identificira in od katerih vsak prispeva svoj delež. Subjekt je vpet v nenehno iskanje pomembnih likov, nenehno je razcepljen med različnimi željami (Verhaeghe 2002: 124).

kulturi osebnosti. Le-ta daje velik poudarek zunanjemu videzu, ki ga v veliki meri sooblikujeta oblačila in moda. Oblačilo je izjava telesa o njegovi pripadnosti različnim družbenim ter kulturnim identitetam, izraža tudi spolno identiteto. Družbeno razmerje med spolom in oblačili je kompleksno tako kot samo človeško pojmovanje razlik med spoloma. Danes so dvomi o lastnem spolu pogosti, manifestirajo se na področju seksualnosti, v operativnih posegih spola ter skozi oblačila. Stroga delitev na moška in ženska oziroma možata ter ženstvena oblačila se danes spreminja v svobodno izmenjavo med spoloma (Gruden Dannenberg 2004: 27).

Za razliko od tradicionalnih družb, kjer je obstajal dokaj splošen konsenz glede vrednot, avtoritet in tradicij na področju spolnih vlog, pa v postmodernih družbah zavzema posameznik reflektiran ter kritičen odnos do vrednot, avtoritet, tradicij in si tako sam izoblikuje svoj življenjski stil. Individualizacija⁴⁴ osvobaja posameznika od zgodovinsko podedovanih tradicij, hkrati pa uvaja nove, fleksibilne ali celo inovativne tradicije. Z vedno večjo individualizacijo se v družbi ukinja spolna determiniranost v smislu odnosov med spoloma, družinskih vlog, ustaljene spolne delitve in tudi seksistično razmerje zakona, družine, spolnosti ter ljubezni (Beck 2006: 7–48). Posamezniki si sami gradijo svoje socialne mreže, kar zanje pomeni osvoboditev in prisilo hkrati. Sami si sicer krojijo svoje življenje, a s tem nosijo odgovornost za svoja dejanja, zato so odločitve tvegane. Situacijo izkorišča sodobna potrošniška družba, ki posameznikom ponuja vedno nove produkte – nove rešitve. Večanje identitetnih izbir pa za posameznika pomeni še več negotovosti. Identiteta v postmoderni družbi postaja nekaj, kar v določenem trenutku povezuje, brez zahteve po splošni veljavnosti, trajnosti in koherenci. Individualizacija, ki osamosvaja ter ločuje položaje moških in žensk, hkrati tudi ponovno združuje, saj postaja partnerstvo z naraščanjem strahu pred samoto v sodobni družbi vedno bolj pomembno (Beck 2006: 56–94). Zaradi negotovosti, tveganja se vedno bolj poudarja želja po občutku varnosti, ljubezen pa postaja zdravilo v času osamljenosti (Verhaeghe 2002: 10).

⁴⁴ Giddens-Beckova teorija refleksivne individualizacije zagovarja tezo, da je sodobno dogajanje refleksivna oblika modernizacije, ki presega nekatere tradicije in ustvarja nove, nepoznane vzorce refleksije. Giddens na tem mestu govori o visoki moderni, Beck pa o družbi tveganja (Ule 2006: 232).

V potrošniški družbi spolna identiteta posameznikov in posameznic postaja vse bolj fluidna, spremenljiva ter transseksualna, v družbenem smislu pogosto skupna moškim in ženskam. Ideologijo spolnega razlikovanja v zahodnih družbah izpodriva ideologija spolne nevtralnosti. Spola sta danes ujeta v androginijo⁴⁵ ter blodnjak dualizma, kaj je pravzaprav moškost in kaj ženskost. Ni neke enotne interpretacije moškega ali ženskega spola, ni enotne definicije, ki bi pojasnila termin družbenega spola. V takšnih okoliščinah prihaja v ospredje *unisex* kategorija, ki predstavlja kulturni model zlivanja moškega in ženskega. Kljub vsemu pa še vedno obstajajo dominantni simboli moškosti, ženskosti oziroma moški ter ženski ideal, ki pa je vsekakor drugačen od moškega in ženskega ideala v preteklosti.

⁴⁵ Androgin (dvospolnik, hermafrodit) je abstraktna figura in kulturni model, h kateremu teži moderna civilizacija.

3. PREDSDODKI IN STEREOTIPI

V tem poglavju bom skušala razložiti, kaj so predsodki in stereotipi, za boljše razumevanje bom opisala tudi socialno-psihološke teorije predsodkov ter jih povezala z Althusserjevim razumevanjem ideologije. Za večjo preglednost naj navedem nekaj splošnih opredelitev oziroma definicij:

- ❖ **prepričanja** so skupki misli, pojmov in sodb, osnovanih kot utrjene domneve;
- ❖ **stališča** so relativno trajni sistemi pozitivnega ter negativnega presojanja, občutenja sveta in teženj k spremembam stvari, ljudi ter dogodkov;
- ❖ **predsodki** so vrsta stališč; niz čustvenih reakcij ali stališč do skupine oziroma kategorije, ki so tesno povezani s predsodbo;
- ❖ **stereotipi** so kompleksni nizi prepričanj in stališč, ki so povezani s »kulturnim lepilom« ali predsodkom, zato zrcalijo povezavo izkušnje ter kulturnega ozadja;
- ❖ **individualni stereotip** je tisti stereotip, ki ga izoblikuje posameznik, tako da se lahko razlikuje od stereotipa drugega posameznika;
- ❖ **kulturni ali družbeni stereotip** je rezultat določene družbe oziroma kulture, zato je nevarnejši, saj upravlja z družbeno močjo in se nagiba k avtomatizaciji;
- ❖ **avtostereotipi** so družbeni stereotipi, ki se nanašajo na pripadnike lastne družbene oziroma socialne skupine;
- ❖ **heterostereotipi** so družbeni stereotipi, ki se nanašajo na pripadnike drugih družbenih oziroma socialnih skupin;
- ❖ **metastereotipi** so predstave o tem, kakšno mnenje imajo pripadniki drugih družbenih skupin o nas oziroma o naši družbeni skupini (Zupan Sosič 2007: 182).

3.1 KAJ SO PREDSDODKI IN STEREOTIPI?

Predsodki so subtilne mikroideologije vsakdanjega sveta. Tako kot vse ideologije delujejo na prikrit način. Predsodki segajo na vsa področja družbenega življenja. Pojavljajo se tako v javnem govoru, medijih, filmih, popularni kulturi, visoki kulturi kot v znanosti, pravnem diskurzu ter političnih institucijah. Predsodki se kažejo v nespoštljivem, netolerantnem ali prezirljivem odnosu do drugih oziroma drugačnih

narodov, ras, kultur, oseb z drugačnim načinom življenja, religioznimi ali spolnimi usmeritvami in podobno (Ule 1999: 299).

Predsodki so subtilne mikroideologije, ki delujejo ter se razvijajo v vsakdanjem svetu ljudi; vzporedno z mikrostrukturo delitve moči na robu zavesti posameznika. Predsodki lahko postanejo odkrito orodje določene politike, ideologije, postanejo orodje propagande, kadar jih skušamo posploševati. Tako se v vsakdanjem življenju na prikrit, zahrbtnen način krepijo in širijo nadomestki za resnico. Standardi normalnosti, večinskosti, zaželenega obnašanja, ki jih proglasijo mediji, pa postanejo družbene norme, merila uspešnosti, družbenega ugleda ter vrednote. Kdor na takšen način ustvarjenim merilom in vrednotam ne ustreza, je ožigosan, zaznamovan, etiketiran. Skupine etiketiranih predstavljajo predmet predsodkov vseh vrst, na njih se sprožajo resnično primitivni psihološki ter družbeni obrambni mehanizmi. Anonimnost, zakritost predsodkov v sodobnih demokratičnih družbah pa omogoča večanje moči in vpliva predsodkov. Anonimnost predsodke spreminja v opravičilo vsakdanjih diskriminacijskih dejanj ter prepričanj ljudi. Predsodki postanejo sestavina naših predstav, želja, fantazem, jezika. Glede na predsodke se ravna samopodobe posameznikov in tako so predsodki podlaga osebni ter socialni identiteti posameznikov in kolektivnim praksam skupin (tudi tistih, nasproti katerim so predsodki usmerjeni, ki so objekti diskriminacij ter predsodkov). Predsodki sčasoma začnejo delovati neovirano, brez kakršnih koli posegov kritične javnosti. Le-ta delegitimira predsodke in jim jemlje motivacijsko moč. Predsodki se dobro razvijajo, če so odmaknjeni od kritičnega pogleda, če pa se predsodkov zavedamo ter o njih razpravljamo, pa se razvijajo slabše. Zavedanje prisotnosti predsodkov v družbi in razpravljanje o njih sicer ni dovolj za odpravo predsodkov, saj je za njihovo dekonstrukcijo potrebno več kot le kritična refleksija predsodkov, je pa vsekakor prvi korak na poti k cilju (Ule 1999).

Sodobne družbe niso brez predsodkov. Predsodki niso izginili. So namreč izredno prilagodljivi in se izražajo posredno oziroma simbolno, v prikriti obliki. V tem se sodobni predsodki razlikujejo od tradicionalnih predsodkov. Poudariti moramo, da so prav zaradi te bistvene karakteristike simbolnega izražanja sodobni predsodki veliko bolj nevarni za obstoj demokracije. Zato je tudi danes ena pomembnih nalog družboslovnega raziskovanja ukvarjanje in raziskovanje predsodkov ter nanje vezanih oblik diskriminacije.

3.2 SOCIALNO-PSIHOLOŠKE TEORIJE PREDSDOKOV

3.2.1 *Predsodki med kognitivno in psihoanalitsko paradigmo*

S predsodki in spreminjanjem predsodkov se ukvarja socialna psihologija. Le-ta se ukvarja s tistimi procesi vsakdanjega družbenega sveta, ki so na prvi pogled spontani oziroma delujejo avtomatično, ki so odtegnjeni moči argumenta ter podlegajo različnim socialnim močem (Ule 1999: 302). Predsodki so eno temeljnih področij socialne psihologije. So namreč mikroideologije vsakdanjega družbenega sveta, ki navidez delujejo kot oblike zdravega razuma. Raziskovanje predsodkov je vpeto v menjave raziskovalnih paradigem v psihologiji. Med teoretskimi pristopi obstajajo razlike glede na to, koliko in kako upoštevajo razmerje med predsodki ter družbeno strukturo moči in ali povezujejo teorijo ter raziskovanje predsodkov z družbeno kritiko.

Psihološko raziskovanje predsodkov se je začelo v dvajsetih letih 20. stoletja z Lippmanovo študijo *Public Opinion* (1922). Lippman je v tej študiji prvič uporabil pojma predsodek in stereotip, ki pa ju ni natančno razlikoval. Predsodek je označil kot emocionalno nabit, negativni socialni stereotip. Za stereotip pa je imel parcialne, posplošene ter enostranske predstave o svetu. Le-te naj bi bile slepe pege v mišljenju, katere nas ovirajo pri pridobivanju objektivnega vedenja in razmišljanja ter služijo psihološki obrambi socialnega položaja posameznika. Pod vplivom stereotipov postane posameznik neobčutljiv za nasprotne argumente in spremembe v stvarnosti. Lippman je bil mnenja, da stereotipi posamezniku omogočajo opuščanje nepotrebnih detajlov ter mu omogočajo kategoriziranje preveč kompleksnega sveta. Tako mu je uspelo vzpostaviti nasprotje med kritiko in zavračanjem stereotipov ter predsodkov na eni strani in nujnostjo le-teh v človekovem mišljenju (Ule 1999: 301–302).

V tridesetih letih 20. stoletja sta Katz in Braly predsodke označila kot negativna, emocionalno nabita stališča do določenih skupin ljudi, ki jih določajo negativne reakcije posameznikov do članov drugih socialnih skupin. Šlo naj bi za mentalne strukture, ki vsebujejo kognitivno, emocionalno-afektivno ter vedenjsko komponento. Stereotipi pa so po njunem mnenju enostranske in posplošene kolektivne predstave ljudi o drugih ljudeh. V primeru stereotipov sta govorila o

kognitivnih strukturah; o predstavah ter vrednotenjih. Poudarjala sta, da predsodki in stereotipi zabrišejo, zameglijo zaznavanje individualnih razlik med ljudmi ter poudarjajo zgolj pripadnost posameznika določeni skupini. Lippmanove, Katzove in Bralyjeve kognitivne teorije predsodkov so se izkazale za nezadostne. V času ekonomske recesije v Združenih državah Amerike se pokažejo povezave med ekonomsko stisko in porastom rasizma, etničnega nasilja ter predsodkov do manjšin. Fašizem, nacizem se krepi, vedno več je političnih in socialnih obračunov na etnični ter rasni podlagi (Ule 1999:302).

V štiridesetih letih 20. stoletja sta bila Hovland in Sears mnenja, da predsodke poganja frustracija posameznikov zaradi življenjskih težav in neuspehov, Dollard pa je razvil frustracijsko teorijo agresivnosti. Pravi, da se agresija pogosto usmeri k manjšinam, ne pa proti dejanskim vzrokom frustracij (teorija premestitve). Vzroke za predsodke je Dollard iskal v nezavednih gonilih, ki zajamejo množice. Gre za psihoanalitične razlage nastanka predsodkov. Leta 1950 je Adorno⁴⁶ izdelal študijo o izvoru antisemitizma in strukturi predsodkov. Ugotovil je, da sovraštvo do stigmatiziranih skupin (Judov) izhaja iz represije ter odpovedi, ki jih je posameznik doživel v otroštvu. Nezavedno nakopičeno sovraštvo potrebuje nadomestni objekt, kamor posameznik projicira strahove in sovraštvo. Po njegovem mnenju predsodki ter stereotipi ponujajo sredstvo za lažjo orientacijo v odtujenem svetu. Adornova družbenokritična študija je omejila razlago predsodkov na individualni kontekst. Leta 1954 pa je Allport, ki velja za začetnika stališčne paradigme (le-ta danes prevladuje v socialni psihologiji), ustvaril eno temeljnih del na področju psihologije predsodkov. Pravi, da so stereotipi in predsodki mehanizmi socialne kategorizacije. So kognitivne sheme, ki organizirajo posameznikovo videnje sveta, ki postanejo negativni le v določenih družbenih okoliščinah. Allport je razvil Lippmanovo, Katzovo ter Bralyjevo tezo o primarni kognitivni naravi predsodkov, dodal pa je še empirične tehnike za merjenje predsodkov. V svoji študiji se je skliceval tudi na psihoanalizo, saj so predsodki povezani z občutki krivde in frustracijami iz otroštva. Kljub temu se je Allport omejil na fenomenološki oziroma kognitivni pristop, ki postavlja predsodke kot posebno obliko stereotipskih

⁴⁶ Adorno ni jasno razlikoval med predsodki in stereotipi. Tako kot večina je bil mnenja, da so predsodki pretežno negativni socialni stereotipi, ki so zasidrani v zavesti posameznika ter vodijo v diskriminacijo do drugačnih. Adorno je v stereotipih videl motivacijske sheme, ki poudarjajo avtoritativno držo, strahove, sovraštvo posameznika (Ule 1999: 317).

kategorizacij drugih posameznikov. Združil je dotedanje raziskave ter študije o predsodkih, predlagal je sodelovanje pri projektih kot načinu za zmanjševanje predsodkov v družbi (Ule 1999: 303–304). Allport je za razliko od svojih predhodnikov jasneje razlikoval med stereotipi in predsodki; stereotipi so posplošene sodbe o drugih ljudeh, medtem ko so predsodki sovražna čustva do drugih ljudi, ki temeljijo na napačnih posplošitvah, na negativnih socialnih stereotipih. Od Allporta dalje poznamo tezo, da so predsodki skupki stališč, ki imajo kognitivno, emocionalno ter vedenjsko komponento. Stereotipi pripadajo kognitivni komponenti predsodkov, predsodki pa naj bi imeli zlasti izrazito emocionalno komponento (Ule 1999: 317).

3.2.2 Kritična analiza predsodkov

S kritično analizo predsodkov so v šestdesetih in sedemdesetih letih 20. stoletja nasprotovali empirističnim paradigmam psihologije ter skušali v psihološke raziskave vnesti družbenokritične elemente. Skušali so nadgraditi teoriji Adorna in Allporta, ki predsodke postavljata v posameznikovo nezavedno ali v strukturo stališč ter vedenjskih strategij, pri tem pa je družbeno zunanji kontekst teorij. Se pravi, da je kritična analiza predsodkov skušala preseči dualizem med individualnim ter družbenim v teorijah o predsodkih.

Tajfel-Turnerjeva teorija o skupinskih kategorizacijah in skupinsko generirani socialni identiteti posameznikov zagovarja, da je podlaga za nastanek predsodkov identifikacija posameznika s skupino ter medskupinska primerjava. Ljudje namreč dojemajo druge skozi optiko skupine, kateri pripadajo. Le-to primerjajo z ostalimi skupinami, pri tem pa poudarjajo lastnosti lastne skupine. Kognitivni podlagi se pridružijo ostale (emocionalne) komponente predsodkov. Medskupinska primerjava pelje do negativnih stereotipov o drugih skupinah in do pozitivnih stereotipov o lastni skupini, ki omogočajo ohranjanje skupinske identitete. Kognitivni teoriji je dodan motivacijski dejavnik – težnja posameznikov po ugodni samopodobi, ki vpliva na pozitivno vrednotenje lastne skupine na račun negativnega vrednotenja drugih skupin. Identifikacija posameznika s skupino podeli posamezniku socialno identiteto, razlikovanje od drugih članov skupine pa osebno identiteto in tako je tudi v tej teoriji prisoten dualizem med posameznikom ter družbo (Ule 1999: 305–307).

3.2.3 Družbena konstrukcija in dekonstrukcija predsodkov

Novost pri preučevanju predsodkov v osemdesetih in devetdesetih je v kombinaciji več ravni; individualnopsihološke, medosebne ter medskupinske. Raziskujejo spremembe v izražanju predsodkov. Mischel poda kritiko Tajfel-Turnerjeve teorije. Pravi, da sta zanemarila zgodovinski ter družbeni razvoj vsebin stereotipov in predsodkov. Nista analizirala pogoje, v katerih so se izoblikovale identitete ter njihove vsebine. Mischel poudari nujnost refleksije v medskupinskih odnosih, zavrača pa tudi tezo o neizogibnosti predsodkov v človekovem zaznavanju in mišljenju. Williamsova prav tako kritizira Tajfel-Turnerjevo teorijo ter neupravičeno posploševanje tipično moških vzorcev interakcij med skupinami. Po njenih raziskavah naj bi moški bolj potencirali medskupinske razlike kot ženske, saj naj bi bili moški nagnjeni k tekmovalnosti, ženske pa k sodelovanju. Williamsova je zato mnenja, da je teorija socialne identitete pristranska glede na spolno razliko (Ule 1999: 308–310).

3.2.4 Predsodki kot del socialne identitete

Osebna in socialna identiteta⁴⁷ posameznika se izoblikujeta tudi na podlagi zaznavanja razlik ter podobnosti z drugimi osebami in skupinami. Poudariti moramo, da takšna zaznavanja predstavljajo le del osebne oziroma socialne identitete. Osebne identitete namreč vključujejo tudi druge kvalitete posameznika, njegovo znanje, moralne kvalitete, izobrazbo. Socialne identitete pa nastanejo tudi kot rezultat kooperacij in skupinskih dejanj, tako da niso le rezultat identificiranja z lastno skupino ter diferenciranja od drugačnih.

Opredeleževanje identitet (osebnih in socialnih) skozi mreže socialnih kategorizacij ter medosebnih oziroma medskupinskih primerjav pomeni zožitev identitet glede na potenciale posameznikov in skupin. Stereotipi ter predsodki postanejo kot značilnost socialne kategorizacije bolj izpostavljeni takrat, kadar je kategorizacija pomembna za utrjevanje osebne oziroma socialne identitete posameznika

⁴⁷ Pri socialni identiteti gre za procese identificiranja z drugimi in za procese razlikovanja od drugih. Gre za celoto določil, samopodob ter oznak, ki karakterizirajo osebo kot socialno enoto v določenem socialnem kontekstu. Socialna identiteta je celota ponotranjenih družbenih vlog, ki usposablja posameznika za delovanje v različnih socialnih skupinah ali institucijah; vsaka družbena skupina dodeli posamezniku, ki se z njo identificira, poseben vidik njegove socialne identitete. Posebna vrsta socialne identitete je kulturna identiteta, ki nastane v kontekstu jezikovno-kulturnih ter rasnih identifikacij in razlikovanj (Ule 2000: 325).

oziroma skupin. Ženske naj bi manj kot moški opredeljevale svojo socialno identiteto skozi razlike do drugih socialnih kategorij, saj naj bi bile manj kot moški vključene v razmerja moči v javni sferi. Ljudje se poslužujejo predsodkov in stereotipov, da se lahko identificirajo kot skupina, saj jim le-ti omogočajo medskupinske primerjave. S tem si razvijajo občutek pozitivne socialne identitete. Predsodki ter stereotipi prevladajo pri konstrukciji identitete posameznika zlasti v kriznih situacijah, ko število predsodkov naraste (Ule 1999: 312).

3.3 STEREOTIPI IN PREDSDOKI V SODOBNIH DRUŽBAH

Napačno bi bilo razmišljanje, da predsodki in stereotipi v sodobnih demokratičnih družbah izginjajo. Še vedno so prisotni, morda celo bolj kot v preteklosti, a se tega verjetno niti ne zavedamo. Gre namreč za to, da so predsodki do drugačnih etničnih, rasnih skupin dobili novo, modernejšo preobleko, ki bolj skriva kot pa odkriva. Prav tako so se pojavili povsem novi predsodki, predsodki do novih stigmatiziranih skupin (lenuhi, debeluhi, oboleli za rakom ali aidsom, kadilci, invalidi, duševno bolni), ki jih v preteklosti niso poznali (Ule 2005: 21).

V sodobnih demokratičnih družbah naj bi se zmanjšal obseg javno izraženih rasnih in spolnih predsodkov. Lahko bi rekli, da javno izražanje predsodkov v današnjih družbah velja za neprimerno, nekultivirano dejanje, a kljub temu ni povsem izginilo in kar je bolj zaskrbljujoče, pojavlja se celo v izjavah medijskih osebnosti. V splošnem bi sicer lahko trdili, da se je zmanjšal obseg javno izraženih predsodkov. Spet na drugi strani pa so se okrepili predsodki do Romov, gejev, lezbijk, pripadnikov narodov bivše Jugoslavije, muslimanov in podobno. Predsodki so tako še vedno močno prisotni v družbenem življenju ter medosebnih odnosih, vendar so se le-ti premaknili na druga področja in se v večini izražajo na drugačen način. Se pravi, da ni nujno, da se rasni in seksistični pojmi v določenem diskurzu sploh pojavijo, vendar tak diskurz vseeno lahko učinkuje kot stigmatizacija ali diskriminacija etničnih ali drugih družbenih skupin (Ule 2005: 26).

3.3.1 Simbolni rasizem in ambivalentni seksizem

V sodobnih družbah ne gre zgolj za premike v načinu izražanja predsodkov, ampak tudi za kvalitativne spremembe v izražanju predsodkov. Pojavljajo se tako imenovani moderni predsodki, ki nadomeščajo tradicionalne predsodke, in pri

katerih se antipatija do določenih družbenih skupin ne izraža več neposredno, temveč prikrito oziroma simbolno. Govorimo o simbolnem rasizmu in ambivalentnem seksizmu⁴⁸ (Ule 2005: 21)

V preteklosti so ljudje svoje predsodke izražali v neposrednih stikih s člani stigmatiziranih skupin, danes pa se kažejo v izogibanju stikov z določenimi skupinami. V nasprotju z odkritim sovraštvom ter nasiljem danes prevladujejo distanca, ignoranca, cinizem.⁴⁹ Moderni rasizem ne izraža odkritih negativnih čustev do manjšin, pač pa se raje vzdržuje pozitivnih čustev do njih, prav tako tudi moderni seksizem temelji na prikriti oziroma simbolni diskriminaciji. Bistvo je, da je v sodobnih družbah izražanje predsodkov do takšnih in drugačnih družbenih skupin prikrito. Odnos do stigmatiziranih skupin se spreminja, in sicer se kaže v pasivnem odklanjanju, ignoriranju, ki je velikokrat lahko nevarnejše kot odkrito ter aktivno sovraštvo do njih. Pojavljata se oznaki odklonilni rasizem in odklonilni seksizem, ki sta na prvi pogled bolj kultivirana ter ustrezata zahtevam javnosti, kjer odkrito izražanje predsodkov ni dobrodošlo in velja za nekultivirano dejanje. V sodobnem diskurzu je govor o manjvrednosti določene družbene skupine označen kot rasističen oziroma seksističen, kot nekaj slabega, zato se mu večina govorcev raje izogiba. Odklonilni rasizem ter odklonilni seksizem sta tako novi obliki predsodkovnega mišljenja, izražanja in delovanja. Temeljita bolj na favoriziranju pripadnikov svoje skupine kot pa na diskriminaciji tuje skupine. Sodobni način življenja poudarja individualizacijo,⁵⁰ zato ne potrebuje odkritih diskriminacij ali favoriziranja ene družbene skupine nasproti drugi skupini, ker takšne diskriminacije preveč fiksno določajo socialne identitete posameznikov, ki postajajo v sodobni družbi vedno bolj fluidne, nestabilne, krhke. Posameznik v sodobni družbi se tako

⁴⁸ Različne etnične in rasne skupine nimajo nujno enakih možnosti izobraževanja ter zaposlovanja, ženske pa imajo manjše možnosti, da zasedejo vodilne položaje v primerjavi z moškimi.

⁴⁹ V Sloveniji se tradicionalistična vedenja o odnosu med spoloma spreminjajo počasi, saj živimo v majhni državi, kjer je ljudi strah izraziti svoje poglede, svoj odnos do stvari, tako da svoja stališča izražajo zelo prikrito; manipulacija (Zaviršek 2002: 244).

⁵⁰ Za postmoderno družbo je značilno naraščanje pomena individualizacije. Posamezniki in posameznice težijo k vedno bolj individualno zasnovanim identitetnim strukturam, s tem pa se osvobajajo tradicionalnih fiksnih družbenih vlog in identitet. Posameznikom je vedno bolj pomembna zasebnost v primerjavi z javno sfero, tako da pozitivno samopodobo iščejo v lastnih individualnih življenjskih projektih; upada pomen skupinskih oziroma kolektivnih identitet. Z naraščajočo individualizacijo se individualizirajo tudi predsodki ter stereotipi, ki se umikajo v zasebno sfero konkretnih medosebnih stikov med posamezniki iz dominantnih ter podrejenih družbenih skupin (Ule 2005: 25).

raje izogiba stikom z določenimi družbenimi skupinami oziroma se zanje ne zanima ter njihovo drugačnost tiho prezira (Ule 2005: 22–26).

V sodobnih, postmodernih družbah se spreminja način izražanja predsodkov in stereotipov. Spreminjajo se diskurzi ter ideološke oblike, ki uokvirjajo rasne ter spolne diskriminacije. Vzporedno s tem se spreminjajo tudi vsebine predsodkov, ki se navezujejo na globinske razlike med ljudmi. Govorimo o razlikah, ki niso opazne na prvi pogled, ampak so očem skrite, na primer razlike v izobrazbi, življenjskem stilu, spolni usmeritvi, telesnem ter duševnem zdravju, religiji in podobno. Predsodki ter stereotipi so še vedno prisotni v sodobnih družbah, razlika je le ta, da jih težje odkrijemo, saj so spretno zamaskirani.

3.4 VPETOST STEREOTIPOV IN PREDSDOKOV V VSAKDANJI SVET

Vsakdanji svet ljudi oziroma vsakdanje interakcije z ljudmi predstavljajo glavno, vendar ne edino, območje delovanja predsodkov, saj predsodki segajo na vsa področja družbenega življenja. Izražamo jih skozi govor, fraze, šale dvoumnosti. Kažejo se predvsem v nespoštljivem ali prezirljivem odnosu do drugih oziroma drugačnih. V vsakdanjih situacijah predsodke komaj opazimo, zato lahko hitro postanejo družbeno vezivo množic ter se bliskovito razširijo. V takšnem primeru predsodki postanejo orodje agresije, napoved linča, opravičilo za diskriminacije in preganjanja (Ule 1999: 299).

Razlike v spolu, spolni usmeritvi, etnični, rasni pripadnosti, religiji, družbenemu statusu in podobno sprožajo predsodke med ljudmi ter so sestavina najmočnejših ideoloških sistemov. Tako je ideološki model človeka zahodne družbe bel moški, heteroseksualec, pripadnik zahodne urbane kulture, liberalnega krščanstva ter srednjega ali višjega razreda. Vse vodilne ideologije sodobnih družb so usmerjene na ta model človeka, tako da v sodobnih družbah nastajajo predsodki do ne-moških, ne-belcev in tako naprej.

Predsodki ponavadi niso organizirani v celote stališč, prepričanja ter se ne opirajo na posebne institucije. Delujejo z mikrostrukturno delitve moči v vsakdanjem svetu, na robu zavesti posameznikov. Predsodki so zato posebna oblika ideologij, so najtrdovratnejše mikroideologije vsakdanjega sveta. Potiskanje predsodkov v anonimnost vsakdanjega pa jim povečuje moč in vpliv. Spreminja jih v opravičilo

diskriminacijskih dejanj ter prepričanj ljudi. Predsodki se tako naselijo v predstavah, jeziku, željah, fantazmah ljudi, glede na predsodke se oblikujejo samopodobe posameznikov, so podlaga osebni in družbeni identiteti posameznikov ter skupin. Žrtve predsodkov se lahko poistovetijo z vsebino predsodkov, ki postane vsebina njihovih praks in njihove samopodobe. S svojim obnašanjem tako legitimirajo predsodke ter krog je sklenjen. Kritična javnost delegitimira predsodke, odvzame jim motivacijsko moč, vendar jih ne more ukiniti. Vsekakor pa je refleksija predsodkov prvi korak k njihovem ukinjanju (Ule 1999: 301).

3.4.1 Predsodki in stereotipi kot mikroideologije vsakdanjega sveta

Predsodki kot mikroideologije vsakdanjega sveta niso vezani na državne institucije, na Althusserjeve ideološke aparate države, temveč na vsakdanji svet. V tem se razlikujejo od religije, politike kot makroideologij. Predsodki so neformalne institucije vsakdanjega sveta, ki prevajajo stvarne odnose podrejenosti, neenakopravnosti med družbenimi skupinami v zasebno sfero in tudi razmerja med skupinami v vsakdanjem življenju postavljajo v okvir družbenih norm, vrednot ter institucij. Za formiranje predsodkov so bistveni načini diskurza, govornice in druge oblike interakcije. Predsodki potrebujejo za svoj obstoj simbolne sisteme (besede, geste, govor, sisteme interakcije). Althusser predsodke opredeljuje kot posebne vrste stališč in kot sisteme oziroma procese naslavljanj na posameznike kot akterje socialnih dejanj, ki so podvrženi družbenemu oziroma kulturnemu redu (Ule 2005: 28). Althusserjeva osrednja teza je, da ideologija zagrablja posameznike in posameznice, da se le-ti v njej prepoznajo kot subjekti; ideologija ogovarja posameznike ter posameznice, ki se odzovejo kot subjekti. Ogovorjenec se skozi interpelacijo prepozna kot naslovnik, pridobi si priznanje, da je to, v kar se je z odzivom vzpostavil – da je ogovorjen subjekt. Interpeliranec oziroma interpeliranka se z odzivom na ideološki govor vzpostavi kot subjekta, s tem da se znajdetata tam, kamor ju ideologija postavlja (Močnik 1999: 7). Na podoben način delujejo tudi predsodki in stereotipi. Individui so interpelirani v to ali ono ideologijo. Praksa ima za praktikante vselej neki smisel, ki je ideološki oziroma je ideološko posredovan. Ena izmed temeljnih podmen vsake teorije ideologije je namreč, da v isti družbi delujejo različne ideologije (Močnik 1999: 21). Različne ideologije je mogoče do neke mere predstaviti z različnimi pojmovnimi, konceptualnimi

shemami. Močnik skuša pokazati, da razlike v pojmovnih mrežah niso ovira pri občevanju čez meje posameznih skupin. Raba in razumevanje sta možni, četudi pomen posamičnih členov ni jasen, saj raba ter razumevanje nista odvisni od pomena posamičnega člana. Močnik piše o konceptualnih shemah, ozadenjskih verjetjih, verovanjskih ozadjih oziroma ideologijah, ki so pogoj za razumevanje. Interpretacija pomena izreka je odvisna od verovanjskega ozadja, na katerega interpret projicira izrek, ki ga interpretira. Z doumetjem pomena izreka interpret dopusti možnost, da se ne zaveda vseh verjetij, ki tvorijo verovanjsko ozadje. Prav lahko se zgodi, da je isti izrek mogoče brati na podlagi različnih verovanjskih ozadij; v tem primeru ima izrek več možnih pomenov. Interpreta njegova zahteva po smislu napelje, da presoja, na kakšnem verovanjskem ozadju bi izrek imel smisel. Izrek poskuša osmisliti na raznih verovanjskih ozadjih. Ko zadene ozadje, ki porodi smisel, se mu zazdi, da je le-ta samoumeven, zgrabi ga interpelacija (Močnik 1999: 40–67).

Predsodki igrajo pomembno vlogo v discipliniranju množic in tudi vsakega posameznika, saj omogočajo nekakšno ponotranjeno nevidno oko, ki neopazno opazuje vse ter vsakogar.⁵¹ Nastajanje in utrjevanje stereotipov je kolektivni ideološki proces.⁵² Predsodki nastopajo kot sestavina nenehnih dialogov ter razprav znotraj družbene skupnosti, pri tem pa se govorci opirajo na različne avtoritete in ideologije v družbi. Predsodki znotraj diskurzov⁵³ nenehno oblikujejo ter preoblikujejo, konstruirajo in rekonstruirajo podobo drugih ljudi, o katerih govorijo, s tem pa tudi lastno identiteto ter sami sebe umeščajo v družbeno okolje. Predsodki ne obstajajo zgolj v glavah posameznikov, ampak za svoj obstoj potrebujejo določene materialne nosilce. Kot pravi Althusser ima ideologija svojo materialno eksistenco. Naj se tu ponovno navežem na Močnikovo teorijo, ki institucijo izenači z Althusserjevim materialnim obstojem ideologije. Pravi, da je institucija materialni obstoj družbene vezi. Posameznik ne more pripadati skupini,

⁵¹ Ljudje se bojijo, da bi sami postali objekt predsodka, če se ne bodo držali določenih norm in vedenjskih pravil. Vsakdo se lahko znajde v vlogi žrtve, vsakdo ima lahko neki manko glede na zahteve dominantne ideologije, zato je vsakdo lahko objekt predsodkov ali diskriminacij.

⁵² Predsodki niso predvsem posledica individualnih kognitivnih ali motivacijskih dejavnikov (določene posplošitve so sicer nujne za razumevanje sveta), temveč ideološkega okolja (Ule 2005: 31).

⁵³ Diskurzi niso zgolj govorna ali pisna praksa ljudi, temveč so mikroprakse, ki združujejo jezik, komuniciranje in interakcijo, simbolne sisteme ter družbene odnose, v katerih potekajo govorne oziroma komunikacijske dejavnosti. So živi odnosi med ljudmi, njihova materialna in duhovna praksa, tako zavestna kot nezavedna ter afektivna dinamika naših želja (Ule 2005: 37).

če ni interpeliran v njene norme, kategorije, sheme, v njene ideološke diskurze. Interpeliranost je potemtakem v življenjskem interesu posameznika (Močnik 1999: 130). Institucije dajejo posamezniku individualno izbiro, kar pomeni, da nobeno ravnanje ni samoumevno in da je prav zato, ker je legitimnih več različnih ravnanj, vsako ravnanje lahko problematično. S stališča posameznika se kaže kot protislovna institucionalna zahteva – to je mehanizem, s katerim institucija priveže nase posameznika ali posameznico, ki ji pripadata. Vsako družbeno institucijo je možno opisati, definirati na več institucionalno enako upravičenih načinov. Dilemo institucionalnih zahtev naj bi določala ista ideologija, ki lahko postavlja protislovne zahteve, zato ker predpisuje različne lojalnosti in te lojalnosti tudi hierarhično razvršča. Identiteta je tista, ki drži v primežu pripadnike ter pripadnice identitetne skupine in jih hkrati ločuje od pripadnic, pripadnikov druge skupine. Deluje navznoter ter navzven (Močnik 1999: 140).

Materialni nosilci predsodkov so organizirani v diskurzivne mreže znakov, simbolnih sistemov, sistemov kodiranja sporočil ter načinov sporočanja. Težko določljiva eksistenca predsodkov jih naredi za težko ulovljive predmete raziskovanja. In ker so vpeti v vsakdanji svet kot mikroideologije, ki delujejo v vsakdanjih interakcijah posameznikov, se nenehno obnavljajo ter vzpostavljajo z vsakokratno uporabo stereotipne forme določenega diskurza. Lahko bi celo rekli, da velike ideološke zgodbe dejansko živijo v vsakdanjih partikularnih mikroideologijah. Razlika med mikro- in makroideologijami je namreč fluidna. Neka ideologija lahko nastopa v vseh oblikah, in sicer kot sestavni element Althusserjevih aparatov države ter kot institucija vsakdanjega sveta. Zelo nazoren primer so spolne ideologije, ki so vgrajene v vzgojno-izobraževalni sistem, medije, jezik politike in v jezik sploh, hkrati pa so spolne ideologije temelj vsakdanje delitve spolnih vlog v družini ter medsebojnih odnosih med spoloma v vsakdanjih interakcijah. Spolne ideologije imajo zaradi te dvojne zasidranosti tako v javni (makro) kot v zasebni (mikro) sferi družbenega življenja izredno moč (Ule 2005: 29).

4. STEREOTIPNE SPOLNE VLOGE (SPOLNI STEREOTIPI)

Spolni stereotipi so posplošitve o spolnih vlogah, ki pretirano poudarjajo spolne razlike, pri tem pa v ospredje postavljajo bolj biološko kot pa družbeno vlogo posameznega spola (Zupan Sosič 2007: 188). Spolni stereotipi ločijo predvsem dva spola, kar ustreza prisilnemu redu heteroseksualne matrice. Binarne opozicije enega in drugega spola so tako vpete v patriarhalni vrednostni sistem, v katerem je ženskost vrednotena negativno, saj je povezana z navidezno prirojeno telesno šibkostjo, medtem ko se moškost povezuje s fizično močjo ter se posledično vrednoti pozitivno. Pogosto lahko določimo posamezne spolne vloge iz ustaljenih predstav o določenem spolu, kar je osnovna komponenta spolnih stereotipov. Za stereotipe maskuliniteti (moškosti) tako štejemo: racionalnost, uspešnost, pogum, moč, agresivnost, borbenost, discipliniranost, medtem ko za stereotipe femininosti⁵⁴ (ženskosti) veljajo: emocionalnost, nežnost, empatija, dobrot, altruizem (Zupan Sosič 2007: 184). Na podlagi stereotipnih predstav moškosti/ženskosti se oblikujejo stereotipi o moških ter ženskih spolnih vlogah, ki so prisotni v vsaki družbi, njihova vsebina pa je odvisna od tega, kako neka družba oziroma kultura opredeljuje posamezen spol, kakšne lastnosti pripisuje posameznemu spolu, kakšno je družbeno pričakovano oziroma zaželeno obnašanje moškega/ženske oziroma kje je mesto moškega/ženske v družbi.

4.1 STEREOTIPNE SPOLNE VLOGE IN SOCIALIZACIJA

Socializacija v različnih kulturah poteka na različne načine. Socializacija pomeni učenje norm in vrednot določene družbe ter prenašanje le-teh iz roda v rod. Gre za vdružbljanje posameznika, za pripravo posameznika za življenje v družbi. Namen socializacije je zagotoviti, da se novi člani družbe obnašajo po družbenih pričakovanjih. Socializacija pripomore k izgradnji posameznikove osebnosti, poteka vse življenje, najpomembnejša pa je v zgodnjem otroštvu.

⁵⁴ Mary Ellmann (predstavnica feministične literarne vede) v svojem delu *Thinking About Women* (1968) navaja 11 poglobljenih stereotipov ženstvenosti, kot jih prikazujejo moški pisatelji in teoretiki: brezobličnost, pasivnost, nestabilnost, omejenost, pobožnost, telesnost, duhovnost, iracionalnost, voljnost, nepopravljiva lika Čarovnice in Furije (Moi 1999: 47).

Skozi socializacijo se tako pripisujejo različne lastnosti, različne vloge za različne spole, se pravi da je socializacija za dečke drugačna kot za deklice.⁵⁵ Družbeno okolje posreduje družbeno pozitivno ovrednotene vzorce obnašanja, specifične za posamezni spol. Družba s socializacijo pripravlja ter uči svoje člane, kako postanejo predstavniki določene spolne skupine. Socializacija zagotavlja kontinuiteto spolno različnih vlog, s tem pa se ohranjajo stereotipne predstave o moških/ženskah v družbi skozi različne generacije. Nenehno poudarjanje razlik med spoloma oziroma različna socializacija glede na spol vodi v stereotipno mišljenje, v stereotipno ločevanje med moškimi in ženskimi spolnimi vlogami oziroma nastanek spolnih stereotipov.

Biti moški ali ženska ne pomeni nič konkretnega ali še manj naravnega. Lastnosti, ki določajo ženskost in moškost, so simbolno vzpostavljene ter družbeno posredovane skozi družino, izobraževalni sistem, znanost, religijo, medije in politiko (Hrženjak idr. 2002: 10). Razlike med moškim ter žensko oziroma med moškimi in ženskimi vlogami ustvari kultura, ki jih opredeljuje v hierarhičnih binarnih opozicijah. Že Simone de Beauvoir je v *Drugem spolu* zapisala, da je moški najprej človek, ženska pa je najprej ženska: »Določena je glede na moškega in se razlikuje glede nanj, ne pa on glede nanjo; ona je nebitveno nasproti bistvenega. On je Subjekt, on je Absolutno: ona je Drugi« (de Beauvoir 1998: 14). Spol oziroma binarno nasprotje med moškim in žensko ni naravno dejstvo, temveč kulturna konvencija ter performativna kategorija. Govoriti o spolu pomeni delati spol – spol je ponavljanje kulturnih konvencij, vsiljenih telesu, ki si ga človek ni izbral sam (Butler v: Tratnik 2004: 49–53). Se pravi, če kultura lahko proizvede razlike med spoloma, jih lahko tudi ukine. Seveda te stvari niso tako preproste, saj je tradicionalna razdelitev spolnih vlog zelo globoko zakoreninjena v zavesti posameznikov tudi danes. Vsekakor pa je bolj nevtralna⁵⁶ socializacija, ki ne proizvaja razlik v vzgoji med dečki in deklicami, majhen korak k velikemu cilju

⁵⁵ Spolno razpoznavni znaki se uvedejo že v porodnišnicah (modra barva za dečke, roza za deklice), starši drugače vzgajajo dečke kot deklice, učijo jih stvari, ki so družbeno bolj primerne za posamezen spol, kupujejo jim spolno tipizirane igrače (avtomobilčke za dečke in punčke za deklice). Spolno različna socializacija se nadaljuje v vrtcu, šoli, med vrstniki. Otroci se spolno tipizirajo tudi s pomočjo medijev; spolno tipizirane risanke, neenako obravnavanje spola v reklamah (seksizem). Otroci se naučijo družbeno primerne obnašanja glede na svoj spol; dečki se naučijo obnašati kot dečki, deklice pa kot deklice.

⁵⁶ V mislih imam razbijanje stereotipov npr. o roza barvi kot barvi za deklice, modri pa za dečke; spolno tipizirane igrače ter igre. Pri tem igrajo pomembno vlogo vsi dejavniki socializacije od staršev, vzgojiteljev, učiteljev do medijev.

enakosti spolov. Omejevanje enega spola na določen niz vlog vodi v stereotipne predstave o spolih, ki glede na binarne opozicije privilegirajo *prvi* in deprivilegirajo *drugi* spol.

4.2 SPREMEMBA SPOLNIH VLOG – SPREMEMBA SPOLNIH STEREOTIPOV

Stereotipne predstave o moških in ženskah odražajo utrjeno spolno delitev socialnih vlog, zato je smiselna ugotovitev, da se s spremenjenimi spolnimi vlogami spreminjajo tudi spolni stereotipi. Delitev moških ter ženskih socialnih vlog se je vse do danes v veliki meri ujemala z delitvijo med javnim in zasebnim; moške socialne vloge so bile povezane z javno, ženske pa z zasebno sfero. Z vstopom žensk v javno sfero so se začele spreminjati vloge moških ter žensk tako v družini kot družbi. Ženske so začele prevzemati vloge, ki so bile prej domena moških, začele so opravljati »moške« funkcije in poklice – spremenjene spolne vloge pa so napovedale rušenje tradicionalnega stereotipa o ženski kot emocionalni, podreli, plahi, nezanesljivi osebi, katere mesto je doma za štedilnikom.

Seksualna revolucija je v šestdesetih letih zamajala tla pod nogami različnim tabujem, odprla je vrata intimnosti, novi individualizaciji ter postavila temelje za njeno emancipacijo v prihajajoči refleksivni družbi. Pobudniki seksualne revolucije so bili predvsem mladi, ki so delovali v različnih gibanjih, v katerih so si prizadevali za mir, enakopravnost, svobodo govora, liberalizacijo homoseksualnosti in podobno. To je bilo obdobje nekonformizma, ko so se družbene norme ter vrednote začele osvobajati cerkvenih spon in so se posledično tudi spolne vloge v družbi (družbeno pričakovana vedenja posameznega spola) začele spreminjati v smeri demokratizacije⁵⁷ zasebnega ter intimnega življenja. Za Giddensa seksualna revolucija pomeni osvoboditev seksualnosti izpod načela reprodukcije, kar pripelje do revolucije ženske spolne avtonomije in povečanja tako ženske kot moške homoseksualnosti (Giddens 2000). S seksualno revolucijo je mišljena večja spolna svobodomiselnost oziroma enakopravnost, ki je predvsem ženskam odprla nove dimenzije spolnosti. Ženske so spolnost začele dojemati kot užitek in ne kot nujo.

⁵⁷ Demokratizacija intimnosti se začne z modernizacijo, ko se zgodi ločitev kolektivne in individualne zavesti; razvije se moderni individuum, intimnost se demokratizira. V tradicionalnih družbah namreč posameznik ni imel možnosti razmišljati izven okvirjev tradicije, njegova identiteta je bila identična kolektivni identiteti. Danes pa si posameznik sam izoblikuje in izbere svojo identiteto oziroma identitete, ki so lahko ločene od kolektivne identitete. Vse večja modernizacija pa prinese tudi večje družbeno tveganje (Beck 1992).

Priznavanje ženske seksualnosti je pomenilo tudi pojav novega tipa neodvisne ženske, ki sama odloča o svoji spolnosti, v kateri lahko celo uživa. V ospredje so prišle želje ter potrebe posameznika, ki si je sam izbral svojo spolno prakso, tako da tudi homoseksualnost niso več dojemali kot neko patologijo. Po seksualni revoluciji je intimnost (spolnost) postala središče zanimanja v zasebnem in javnem življenju ljudi v vedno bolj potrošniško usmerjeni družbi. Kar je bilo v preteklosti skrito med štirimi stenami, je sedaj zagledalo luč sveta v časopisih, oglasih, filmih, videospotih, talk showih, romanih. Zasebno je postajalo javno, meja se je zabrisala. Oblikuje se novi subjekt, svobodni ter aktivni, ki izbira med številnimi možnostmi, številnimi subjektnimi pozicijami⁵⁸ in si sam izoblikuje lastno identiteto, biografijo ter življenjski stil. Pluralizem identitetnih ponudb pomeni za posameznike v moderni družbi več svobode, hkrati pa tudi več negotovosti in tveganja, kar se kaže tudi v odnosih med spoloma. Rušijo se tradicionalni koncepti moškosti ter ženskosti, meje med njimi se brišejo, spolna identiteta tako postaja vse bolj fluidna in v družbenem smislu skupna moškim ter ženskam. Spol oziroma družbeni spol je stvar izbire subjekta, je del kulture, del teatra identitetnih ponudb, kjer se razkrajajo binarni heteroseksualni okvir (Butler 2001).

Družbeni spol je kulturno konstruiran, radikalno neodvisen od biološkega spola, tako da lahko moški in moškost označujeta tudi žensko telo kot moško, ženska ter ženskost pa moško telo kot žensko (Butler 2001: 18). Družbeni spol je performans, je igranje vlog v različnih družbenih situacijah. Ustvarjanje spola je tako dejanje, odprto za razcep, samoparodijo, samokritiko, ki razkrivajo temeljno fantazmatski položaj spola. Vsi oponašamo svoj moški ali ženski spol v prepričanju, da se zgledujemo po pravem ter izvirnem idealu – toda sam izvirnik je pravzaprav parodija na idejo o naravnem in izvirnem (Butler 2001: 155). Moškost oziroma ženskost se ustvarjata skozi kulturni performans, zato sta odprta za intervencijo ter ponovno pomenjanje (Butler 2001: 13). Ženska se namreč ne rodi, ampak to postane (de Beauvoir 2000: 13).

⁵⁸ Različni diskurzi omogočajo različne subjektne pozicije. Individui zavzemajo različne subjektne pozicije znotraj diskurzov in družbenih praks; različne pozicije so lahko v medsebojnem konfliktu. Subjekt tako sestoji iz mnogih pozicij ter subjektivitet, subjekt ni enoten. Govorimo o t. i. dekonstrukciji enotnega subjekta (tradicionalni koncept), o poststrukturalističnem konceptu subjekta, ki razrahlja biološki temelj spolne identitete, zato je poststrukturalizem pomemben za analizo identitet.

V tradicionalnem smislu so ženske v družbi dojemali kot šibke, negotove, čustvene, usmerjene na svoj videz in jih prikazovali kot objekt moškega poželenja. Nov tip ženske pa izraža moč in lepoto ter potencialno podreditev moških. Moč ženske temelji na seksualni moči, saj sama odloča o svoji seksualnosti, ki ji pomeni užitek. Atributi, ki so bili v preteklosti rezervirani zgolj za moške, so bili moč, aktivnost, pamet, v sodobni družbi pa se moški lahko identificirajo tudi s čutnostjo, misterioznostjo, lepoto, nežnostjo, se pravi z lastnostmi, katere so v preteklosti pripisovali le ženskam. Ženske se tako lahko identificirajo z lastnostmi, ki so prej veljale za moške, medtem ko se moški lahko identificirajo z lastnostmi, ki so bile v preteklosti zgolj domena žensk. Tako eni kot drugi se znajdejo v poziciji subjekta ali objekta, opazujejo in so opazovani, ocenjujejo ter so ocenjeni s strani nasprotnega oziroma istega spola. Moškost in ženskost se rekonstruirata ter v sodobni potrošniški družbi težita k medsebojnemu zlivanju, k neki univerzalni (*unisex*) kategoriji. Kljub temu pa v družbenih praksah vendarle obstajajo neki ideali, neki dominantni simboli moškosti/ženskosti, ki so sicer lahko drugačni od tistih v preteklosti, in ki so podlaga stereotipnim predstavam moškosti/ženskosti. Mislim, da se je zgodil precejšen premik v zavesti posameznikov o enakosti, univerzalnosti spolov oziroma spolnih vlog, da pa so stereotipne predstave še vedno nekje prisotne v nezavednem (pri nekaterih bolj pri drugih manj), tako da lahko kadar koli privrejo na dan oziroma se manifestirajo v takšni ali drugačni obliki. Se pravi, da v sodobnih družbah stereotipi o moškosti/ženskosti niso izginili, ampak so postali bolj zakriti, posredno izraženi, maskirani, napolnjeni z novo vsebino, vendar so še vedno tu.

5. SPOLNI STEREOTIPI IN SODOBNI SLOVENSKI ROMAN

Stereotipne oziroma posplošene predstave o spolih in spolnih vlogah so vseskozi prisotne v človeških družbah ter kulturah, se pravi tudi v literaturi. Stereotipi so nepogrešljivi del posameznikove mentalne sheme, ki mu s posploševanjem in kategoriziranjem omogoča razumevanje družbe ter posameznikov v njej. Stereotipi o spolih in spolnih vlogah oziroma t. i. spolni stereotipi so zlasti pomembni v sodobnem slovenskem romanu ob koncu stoletja, ki mu bistvene poteze določa tematizacija spolne identitete (Zupan Sosič 2007: 109). Raziskovanje spolnih stereotipov nam omogoča problematiziranje spolne identitete posameznika, hkrati pa ponuja tudi karakterizacijo družbe in kulture v določenem časovnem okviru.

V sodobnem slovenskem romanu od leta 1990 do danes namesto velikih zgodb prevladuje »majhna« oziroma intimna zgodba. Literarni liki se podobno kot posamezniki v družbi ukvarjajo s svojo lastno identiteto, katere del je tudi spolna identiteta (poleg nacionalne, etnične, razredne ipd. identitete). Spolna identiteta postaja tako v sodobni družbi kot v sodobnem slovenskem romanu vse bolj fluidna, neulovljiva v strogo načrtane okvire heteroseksualne matrice, vendar pa je konstrukcija ženskosti, moškosti, biseksualnosti, homoseksualnosti še vedno močno odvisna od spolnih stereotipov in stereotipizacij.⁵⁹ Alojzija Zupan Sosič meni, da v sodobnem slovenskem romanu spolno stereotipizacijo najlažje opazujemo na ravni karakterizacije – glavni liki so bodisi stereotipizirani v celoti bodisi zaznamovani zgolj z nekaj stereotipnimi potezami. Ugotavlja tudi, da se spolna stereotipizacija trivializira, če pripoved do spolnih stereotipov ne vzpostavi humorne, cinične, groteskne ali parodične razdalje, ali če pripovedi posebna perspektiva ni potujila. Če do stereotipov ni vzpostavljene pripovedne razdalje, se trivialnost besedila širi z območja karakterizacije tudi na druge pripovedne ravni.

V slovenskem romanu so spolni stereotipi navzoči že od samega začetka, vendar je njihovo pojavljanje v sodobnem slovenskem romanu bistveno drugačno. Do stereotipov o spolih in spolnih vlogah je namreč v sodobnem slovenskem romanu ob koncu 20. stoletja vzpostavljena humorna, ironična, parodična ali groteskna razdalja, ki stereotipe prevrednoti ter jih napolni z drugačnim pomenom in ustvarja t. i. novo emocionalnost. Na spolne stereotipe v sodobnem slovenskem romanu pa

⁵⁹ Stereotipizacija je proces nastajanja stereotipov, ki so rezultati stereotipizacije.

je odločilno vplival globalni spolni stereotip, ki moškega povezuje z glavo, žensko pa s srcem (Zupan Sosič 2007: 111).

5.1 GLOBALNI SPOLNI STEREOTIP: MOŠKI JE GLAVA, ŽENSKA JE SRCE

Že od nekdaj so ljudje mnenja, da pri moških prevladuje razum, pri ženskah pa so v ospredju čustva. Ženska naj bi bila nežnejši in fizično šibkejši spol in zato tudi odvisna od moškega. Ženska ima namreč že po naravi dano zmožnost rojevanja otrok. V obdobju nosečnosti naj bi tako bile njene telesne aktivnosti še bolj omejene, ženska naj bi bila še bolj odvisna od moškega. Njena narava jo je tako priklenila na dom in skrb za družino, moškemu pa namenila lov ter materialno oskrbo žensk in otrok. Izvore ženske podrejenosti so razlagali s to zgodnjo delitvijo dela, ki je vezana na biološke razlike med spoloma. Tu se začne problematičen odnos med spoloma, saj so biološke razlike kritje za kulturne predstave, pričakovanja ter zahteve s strani moške populacije. Današnja patriarhalnost je torej neutemeljena zbirka vrednot, stereotipov in sodb, ki potiskajo žensko v sfero privatnega, moškega pa v sfero javnega – ženska je bolj čustvena, zato naj bo doma ter skrbi za čustvene potrebe družine, moški s svojim razumom pa naj vlada javnosti.

Globalni spolni stereotip je skupinski stereotip oziroma rezultat civilizacije določene sredine ter njen sooblikovalec. Gre za dejstvo, da globalni stereotip s povsem preprosto binarnostjo (moški je glava, ženska je srce) zaobseže celotno problematiko spolne stereotipizacije in je temelj vsem ostalim spolnim stereotipom. Moškemu se tako pripisujejo stereotipne značilnosti, kot so objektivnost, logika, aktivnost, trdnost, hladnost, medtem ko so za žensko rezervirane subjektivnost, intuicija, pasivnost, mehkost, toplina (Zupan Sosič 2007: 181).

6. ROMANI VINKA MÖDERNDORFERJA

Romani Vinka Möderndorferja sodijo med sodobne slovenske romane, ki modificirajo tradicionalni model romana. To pomeni, da imajo razvidno zgodbo, jasne odnose med literarnimi osebami, prav tako pa tudi čas in prostor romanesknega dogajanja, ki jih pisec modificira oziroma preoblikuje z različnimi postmodernističnimi preobrazbami, med katerimi (po mnenju Alojzije Zupan Sosič) prevladujejo prenovljena vloga pripovedovalca, povečan delež govornih sestavin ter žanrski sinkretizem. Naštete postmodernistične lastnosti so razvidne tudi v romanih, ki sem jih obravnavala, čeprav sem zasledila, da romanom Vinka Möderndorferja mnogi očitajo trivialnost ravno zaradi domnevno jasne žanrske določitve. S tem se vsekakor ne morem strinjati. Avtor nam namreč v podnaslovih romanov (vsi njegovi romani imajo podnaslov) »napove« svoj žanr, kar nekateri lahko smatrajo za trivialno, vendar pa že malo bolj pozoren bralec v nadaljevanju lahko ugotovi, da so podnaslovi izbrani zelo premišljeno in kažejo na ironično distanco, s katero se pripovedovalec izogne moraliziranju zgodbe, ki je preprosta zgolj na prvi pogled, pod površjem pa skriva širša družbena vprašanja.

Za obravnavana literarna dela je tako značilno prepletanje različnih žanrov v okviru posameznega romana:

- ***Tek za rdečo hudičevko***: *Ljubavni roman* (1996) je preplet ljubezenskega, erotičnega, kriminalnega in avtobiografskega romana;
- ***Pokrajina št. 2***: *Zgodba o morilcu* (1998) je zmes kriminalnega, ljubezenskega, erotičnega ter družbenokritičnega romana;
- ***Predmestje***: *Slovenska kronika* (2002) je družbenokritični, eksistencialistični in erotični roman;
- ***Omejen rok trajanja***: *Komedija srednjih let* (2003) je tragikomedija z ljubezenskimi ter erotičnimi elementi;
- ***Ljubezni Sinjebradca***: *Zgodba o iskalcu* (2005) je preplet kriminalnega, detektivskega, ljubezenskega in erotičnega romana;
- ***Nespečnost***: *Pripovedovanje v 31 spominjanjih* (2006) je eksistencialistični, ljubezenski, erotični, avtobiografski roman;
- ***Odprla sem oči in šla k oknu***: *Roman* (2007) je zmes ljubezenskega, erotičnega, eksistencialističnega romana.

6.1 KDO JE VINKO MÖDERNDORFER?

Vinko Möderndorfer je (kot ga je označil Boris A. Novak) umetniški poliglota: gledališki in televizijski režiser, pesnik, dramatik, prozaist ter esejist, ob vsem tem pa še avtor del za otroke in mladino v treh literarnih vrstah, saj zanje piše pesmi, pravljice ter igre. Rodil se je leta 1958 v Celju, diplomiral pa je iz gledališke režije (na AGRFT). Na slovensko literarno prizorišče je stopil že v sedemdesetih letih kot pesnik, kasneje kot dramatik in pripovednik. Njegov pripovedni dar je našel različne oblike izražanja, od zgodb prek novel do romana kot celovitega načina podajanja sveta ter človeške usode v njem. Literarni opus Vinka Möderndorferja je resnično izjemno bogat ter notranje razvejan, vendar pa so različne veje estetskega izražanja medsebojno organsko povezane s temeljnim umetniškim impulzom (Novak 2003: 73–75).

6.2 PROZA IN POETIKA VINKA MÖDERNDORFERJA

Vinko Möderndorfer je eden izmed predstavnikov t. i. »mladega slovenskega romana,« ki je odločilno sooblikoval podobo slovenskega romana ob koncu 20. stoletja. Pisateljice in pisatelji so vsak zase izoblikovali svojevrsten stil pisanja, v katerem lahko najdemo tudi nekaj podobnih pripovednih značilnosti: prevlada intimne zgodbe, uvajanje metafizičnih ter postmodernističnih postopkov, zanimanje za trivialne literarne žanre, prepričevanje (spolne) identitete, vzporedni erotični motivi in pogostejši fantastični motivi (Zupan Sosič 2003: 8).

Möderndorferjeva proza nam razkriva posameznikove najintimnejše, najbolj skrite svetove, hkrati pa odpira pomembne sociološke, etične ter psihološke razsežnosti človeškega bivanja v sodobni družbi. Zanima ga zlasti življenje malih ljudi, njihovo večno hrepenenje na eni in nenehno drsenje v prepad na drugi strani. Pretresljivo prikazuje marginalne svetove, socialno obrobje, ki je očitno še zadnji kraj, v katerem je mogoče izživeti svoja čustva ter strasti. Posameznikom družbene norme onemogočajo uresničitev želja, zato se predajajo telesnim užitkom, različnim erotičnim izkušnjam, vendar pa nemalokrat ne ločijo med telesno strastjo in ljubezenskim čustvom. Bivanjsko stisko skušajo rešiti z neprestanim iskanjem vedno novih spolnih užitkov, kar pomeni tudi njihov konec – nasilje ali smrt. Eros in tanatos, ljubezen (ali vsaj njena oblika) ter smrt sta si v prozi Vinka Möderndorferja vedno nevarno blizu. Avtor nam z intimno zgodbo človeka iz obrobja, ki je

nasičena z erotičnimi⁶⁰ motivi, odstira aktualne družbene probleme in s svojim pretanjenim občutkom za sočloveka ter prepričanjem v moralno moč umetnosti na nek način podaja kritiko sodobne in vrednot izpraznjene družbe, v kateri se vse vrti le še okrog denarja ter užitka. Möderndorfer pri vsem tem ohranja kritično distanco, se pravi da dogajanja ne presoja, ne vrednoti, temveč vanj vnaša šokantnost z ironijo, sarkazmom in črnim humorjem. Na skrajno realističen način natančno opisuje probleme sodobne človeške družbe (nasilje, prostitucija, kriminal, nezaposlenost, odtujenost medčloveških odnosov, nezaupanje, razvrednotenje tradicionalnega vrednostnega sistema ipd.), pri čemer se poslužuje nekaterih postmodernističnih postopkov (avtorjevi komentarji, menjava pripovedne perspektive) ter (samo)ironije, kar mu omogoča distanciranje od dogajanja in svobodno prehajanje med številnimi žanri. V njegovih romanih se nam razprostira pestra paleta literarnih oseb iz različnih družbenih slojev, od socialnega dna do umetnikov, povzpetniških podjetnikov ter pripadnikov družbene smetane. Pripadnost ljudi različnim družbenim slojem, razlike med njihovimi življenjskimi stili povzročajo konfliktna situacije v medosebnih odnosih, ki se pogosto kažejo v obliki ljubezenskega trikotnika. Möderndorfer uporablja številne notranje monologe in dialoge, sproščen ter metaforično bogat jezik, kjer ne manjka pogovornih in vulgarnih izrazov, ki mu služijo za psihološko natančno karakterizacijo literarnih oseb. Stalnica Möderndorferjevih romanov pa je tudi izredno drzno erotično besedišče.

Z estetsko dovršenim slogom ter prepričljivo zgodbo v ospredju ustvarja izredno komunikativno literaturo, ki navdušuje bralce. Z zgodbo iz neposredne bralčeve bližine pisatelj razkriva pereče probleme sodobne slovenske družbe, pri tem pa ves čas ohranja ironično in humorno razdaljo. Ironična pripovedovalčeva perspektiva mu tako omogoča preoblikovanje tradicionalnih literarnih vzorcev ter poleg uživaškega načina branja ponuja celovitejše doživetje literarnega dela, ko mu odkriva vedno nove razsežnosti.

⁶⁰ Po mnenju Borisa A. Novaka sodi Vinko Möderndorfer med najboljše pisce erotične literature, ki je sodobni slovenski književnosti prispeval antologijske strani seksualnih prizorov, pri čemer sta mu poetični jezik ter drzna strastnost služila za opisovanje najtesnejših ljubezenskih soočenj dveh teles in dveh bitij, ki segata drug po drugem, da bi presegla lastno samoto ter smrtost (Novak 2007: 161).

7. ANALIZA STEREOTIPOV O MOŠKIH IN ŽENSKIH SPOLNIH VLOGAH V ROMANIH VINKA MÖDERNDORFERJA

V pričujočem poglavju sem obravnavala 7 romanov Vinka Möderndorferja v kronološkem zaporedju. Pri vsakem od romanov sem se na kratko pomudila pri zgodbi, da bi bile moje nadaljnje interpretacije čim bolj razumljive. Zgodba mi je služila za nekakšno izhodišče, iz katerega sem izluščila literarne osebe ter njihove medsebojne odnose – med moškimi, ženskami ter moškimi in ženskami. Pri tem sem bila pozorna na njihove spolne vloge, torej na vloge, ki jih igrajo kot pripadniki posameznega spola. Ugotavljala sem, kakšne lastnosti veljajo za moški oziroma ženski spol, se pravi, kako je definirana moškost oziroma ženskost, kar mi je pokazalo, kateri stereotipi o spolnih vlogah so v romanu prisotni. Pri iskanju spolnih stereotipov sem izhajala iz globalnega spolnega stereotipa moški je glava, ženska pa srce, iz katerega so izpeljane vse ostale binarne opozicije moških in ženskih lastnosti, s tem pa tudi stereotipi moškosti oziroma ženskosti. Pri vsakem romanu sem izpostavila tiste spolne stereotipe, ki so bili po mojem mnenju izstopajoči. Pozorna sem bila na to, kakšno je razmerje stereotipov do drugih elementov pripovedne strukture ter ugotavljala, ali so kakšne razlike glede spolnih stereotipov znotraj posameznih žanrov.

7.1 TEK ZA RDEČO HUDIČEVKO (Ljubavni roman)

Vinko Möderndorfer se je s *Tekom za rdečo hudičevko* slovenski literarni javnosti prvič predstavil kot romanopisec.⁶¹

7.1.1 Ljubezenski roman

Gre za eno najbolj problematičnih žanrskih oznak, ker se ljubezenska tema prepleta z drugimi temami in se lahko pojavlja skoraj v vsakem tipu romana, obenem pa je oznaka terminološko vprašljiva, saj ljubezenski roman združuje tri tipe romanov: ljubezenski, erotični ter pornografski roman.⁶² Če ljubezen

⁶¹ Za svoj prvenec si je pridobil tudi svojo prvo nominacijo za nagrado kresnik.

⁶² Ljubezenski roman vsebuje visoko stopnjo aluzivnosti, v njem prevladuje duševna komponenta ljubezni, ljubezenski doživljaji pa so simbolizirani. V erotičnem romanu prevladuje telesna komponenta ljubezni, ki temelji na metaforičnem in metonimičnem principu kot načinu izognitve fizičnemu. Za erotični roman je značilna dramatičnost; erotična napetost ter trajanje. Prav tako je prisoten povečan erotični slovar poimenovaja telesnosti in spolnega približevanja, ki erotizacijo v besedilu usmerja v senzualni način percepcije; besedilo čustveno ter fizično vpliva na bralca.

razumemo kot čustvo, ki se približuje absolutno pozitivnemu čustvovanju, nas preseneča konstantna travmatičnost evropskih ljubezenskih besedil. Evropski roman prikazuje življenje kot past, v katero se človek ujame, zato se vse življenje počuti razklanega, nesrečnega v nasprotju s harmonično ureditvijo. Išče in ugotavlja svojo identiteto, pri čemer mu ljubezen vse skupaj še dodatno zaplete. Prvo srečanje ljubimcev je vedno usodno, v njuno razmerje je že na začetku vtkano slovo, kar poveča učinek hrepenenja ter ga postavi za trajno romaneskno čustvo. Tragični razplet ljubezenske zgodbe vsekakor predstavlja dominantno v evropskem romanu do začetka 20. stoletja. V sodobnem romanu se pojavlja vedno več ljubezenskih in erotičnih motivov ter tem, ki ustvarijo poseben sodobni ljubezenski roman, v katerem je veliko skeptičnih, komičnih in ironičnih prizorov, humor pa se vzpostavlja z rušenjem, karikiranjem, posnemanjem, parodijo ter travestijo literarnih oseb, karakterjev in situacij. Ljubezensko slovo tako ni več smrtno resno, saj komika v sodobnem ljubezenskem romanu oslabi patetično, prikrije pa tudi tragično. Podobno vlogo ima ironija, ki omogoča ohranjanje razdalje do ljubezenske pripovedi. V sodobnem slovenskem ljubezenskem romanu je ironija nekoliko manj ostra oziroma blažja, ker se prepleta s humorjem. Humoreskna ironija nas z uporabo različnih besednih iger, opisi literarnih oseb ter specifičnim razvojem dogodkov oddaljuje od resnosti pripovedi. Spreminja odnose, se posmehuje in šali ter s tem razbija ustaljene zakonitosti pripovednega časa in prostora (Zupan Sosič 2003: 137–140).

Tudi Möderndorferjev roman je v celoti prežet z ironijo. Le-ta je nakazana že s podnaslovom *Ljubavni roman*, saj ne gre za žanrsko oznako v tradicionalnem smislu. V ospredju je sicer povsem klišejska ljubezenska zgodba, ki pa pisatelju služi zgolj kot okvir za eksistencialno tematiko, za krizo moškega srednjih let v sodobnem svetu. *Tek za rdečo hudičevko* je prisposoba za pripovedovalčevo iskanje samega sebe, svoje lastne resnice. Od tradicionalnega ljubezenskega romana ga distancira žanrski sinkretizem, ki prepleta značilnosti ljubezenskega, erotičnega in kriminalnega romana, ter ironična pripovedna perspektiva,⁶³ s katero se izogiba melodramatičnosti. Komičnost in ironija se kažeta v opisih nesrečne

Erotični roman se loči od pornografskega v estetsko-intelektualnem odmiku od fizičnega, saj se s pripovednimi načini izogne neposrednemu prikazovanju telesnosti (Zupan Sosič 2003: 138).

⁶³ Spreminjanje perspektive prvoosebne in vsevedne pripovedovalca; gre za prepletanje resničnosti z virtualno resničnostjo, kar omogoča pripovedovalcu, da se distancira od besedila.

ljubezenske zgodbe, ki jo prvoosebni pripovedovalec pripoveduje z vsemi vulgarnimi dodatki ter tako pred bralcem razgalja svojo intimo. Pri tem uporablja postmodernistične pripovedne postopke, in sicer citira trivialne modrosti iz filmov, romanov, časopisov (ki jih je zapisovala Irena v poseben zvezek), odlomke iz kriminalnega romana, v katerih se glavni junak poistoveti z detektivom Marlowom, navaja številne reference iz starejše slovenske književnosti ter Ireno primerja z lepo Vido in Lojzko iz Cankarjevih Hlapcev, posluhuje pa se še drugih umetniških referenc. Med postmodernistične značilnosti štejemo tudi pripovedovalčevo avtorefleksijo ter zavest o lastnem žanru. Pripovedovalčevo avtorefleksijo oblikujejo komentarji, citati in opombe v oklepajih. Večina le-teh opravlja klasično vlogo dodatne informacije, vprašanja kot samospraševanje pa razkrivajo junakovo intimo in ohranjajo ironično distanco do lastne pripovedi (Zupan Sosič 2003: 141).

7.1.2 Zgodba

V ospredju je ljubezenska zgodba 35-letnega umetnika (je namreč gledališki in filmski režiser ter pisatelj) in njegove ljubice Irene, ki ga je po petih letih skupnega življenja nenadoma ter brez kakršnih koli pojasnil zapustila. Glavni junak je zaradi tega povsem obupan. Na začetku romana ga vsega nesrečnega najdemo na obali, ko mu noge zalivajo valovi ter se mu v glavi prebujata ogromen maček. Po tolažbo se je namreč zatekel k prijatelju Štefanu (neuspešen slikar), vendar mu zabava, pijača in ženska družba (Sidra) niti približno ne zacelijo rane, ki mu jo je s svojim odhodom povzročila Irena, ljubezen njegovega življenja. V vseh stvareh okoli sebe vidi samo njo ter edino njo, sprašuje se, zakaj ga je zapustila, ne more razumeti njene odločitve, zato se odloči, da jo bo poiskal in tako dobil odgovore na svoja vprašanja. Vrne se v Ljubljano, v njuno stanovanje v Trnovem ter se, potem ko razbije večino stvari, ki mu jih je pustila Irena, mrzlično loti iskanja svoje ljubice. Začne se tek, tek za rdečo hudičevko, kot jo imenuje zaradi njenih rdečih las in zaradi trpljenja, v katerega ga je potisnila. Obišče vse njene prijatelje v upanju, da ga bodo pripeljali k njej, zato tava od enega do drugega, zbira informacije ter sestavlja koščke sestavljanke, koščke Ireninega življenja. V tem iskanju se spominja njunega prvega srečanja, ljubezenskih ter erotičnih prizorov, seksualnih želja in igrice, spominja se splava njunega otroka, pred očmi se mu odvija njuno celotno življenje, vmes pa se na vse mogoče načine ter z neverjetnimi lažmi otepa direktorja gledališča, ki mu z rokom za predstavo diha za ovratnik, ter Sidre, ki na

vsak način želi postati del njegovega življenja, vendar ga kasneje zapusti, saj ugotovi, da njuna avantura ne pelje nikamor. Nazadnje obiše še Aljošo, profesorja s fakultete, za katerega je prepričan, da je glavni krivec za Irenin odhod. Na tem mestu se roman približa kriminalki, saj se glavni junak pripravlja na umor iz strasti, kupi si pištolo in Aljošo po nesreči skoraj ustrelj. Dogodek ga postavi na realna tla, popolnoma se preda delu, svojo energijo usmeri v ustvarjanje nove gledališke predstave, *Tri sestre*, A. P. Čehova. Takrat ga obiše Irena ter mu razkrije, da je zbolela za rakom, zato si želi miru, saj je bila njuna zveza že vsega začetka napaka. Tek junaka za izgubljeno hudičevko se tako konča.

7.1.3 Sanjač in femme fatale

Glavni literarni lik v romanu je umetnik, ki se sooča s krizo srednjih let. Zapustila ga je ženska njegovega življenja, zato se ponovno znajde v eksistencialni stiski. Ženska, Irena, je namreč v njegovo sanjaško življenje vnesla red in smisel, ki sta sedaj izginila skupaj z njo. Junak se ne more sprijazniti z izgubo, resnico, s kruto realnostjo, saj je bolečina prevelika, zato na vsak način želi dobiti odgovore na vprašanja, želi priti resnici o njunem razmerju do dna, zato začne obsesivno iskanje pobeglega objekta želje. Njegova agresivna jeza je odraz ponižanega ega, ki kliče po maščevanju, saj se s stvarnostjo preprosto ne more soočiti. Je nepopravljiv sanjač, konflikt med stvarnostjo in idealom (sanjami) je zanj neznosen, zato se identificira s sanjami, katere nimajo mesta v vsakdanji stvarnosti. Sanjari o svoji srednješolski ljubezni, zapeljivi rdečelasih hudičevki, ognjeviti, strastni ter z erosom napolnjeni *femme fatale*, ki izpolnjuje njegove erotične fantazije, pri tem pa se iz zapletov rešuje z izmišljanjem prizorov, v katerih prevzame vlogo slavnega detektiva, katerega premetenost ga izkoplje iz vsakršnih težav. Identifikacija s sanjami ima za junaka uničujoče, za bralca pa šaljive posledice. Sanje mu omogočajo beg pred kruto resničnostjo, medtem pa življenje teče mimo njega, čas neusmiljeno odteka in ga ne bo nikoli več nazaj. Junak pa vse to zasanjano, pasivno opazuje ter se pogreza čedalje globlje v čustveno otopelost.

Sentimentalne in klišejske ljubezenske prizore avtor sproti razgrajuje z uporabo ironične perspektive. Prvoosebni pripovedovalec namreč z ironijo in avtoironijo (samoironijo) opisuje svoje ljubezenske težave ter z retrospektivnim pogledom na

ljubezensko razmerje z usodno žensko odkriva pogled na samega sebe, tako da tek simbolizira pripovedovalčevo iskanje lastne resnice, ki jo na koncu najde v umetniškem ustvarjanju. Junak svoje tavanje in blodenje prelije v ustvarjalno energijo, začne pisati gledališko igro, v kateri bo popravil tiste krivice, ki jih v realnem življenju ne more. Umetnost je tako medij resnice, celo Möderndorfer je v nekem intervjuju izjavil, da je umetnost bolj resnična od resničnosti same. Skozi umetnost pripovedovalec pridobi poglobljen vpogled v resničnost ter se tako lahko z njo dokončno sooči.

Rdeča hudičevka, *femme fatale* je Irena, junakova mladostna ljubezen, zavetje in vznemirljiva strast. Njena podoba rdeče hudičevke je zgolj maska za beg iz preteklosti ter razočaranj, za katero se skriva podoba ranljivega dekleta, ki se pokaže samo v najintimnejših trenutkih. Ni bila naravna rdečelaska, lase si je že od nekdaj barvala ognjeno rdeče, kar je bil zanjo nekakšen obred, preobrazba. Pripovedovalec na koncu romana spozna, da je Irena le fantazma moške erotične domišljije. *Femme fatale* je plod moške domišljije in se v resničnem svetu ne more uresničiti. Spolni stereotip v podobi skrivnostne zapeljivke je v romanu prežet z ironijo. Mit o *femme fatale* oziroma usodno privlačni ženski razpada, saj v njem ni prostora za elemente ženstvene moči. Moški se namreč bojijo individualističnih žensk, zato skušajo te njihove lastnosti zatreti. Globalni stereotip (moški je glava, ženska je srce) se v sodobnem ljubezenskem romanu rahlja v smeri prepoznavanje spolne fantazme, kar omogoča humorno-ironična perspektiva, ki vztrajno ohranja distanco do sentimentalne ljubezenske pripovedi.

Erotična tematika s spolnimi odnosi odpira vprašanja moči, premoči in nemoči v družbi. Nemoč je bila tisočletja zrcalila družbeni položaj žensk. Wiebke von Thadden nam pokaže, kako so skozi evropsko zgodovino vladala dvojna merila. Ideali enakopravnosti, svobode ter enakih možnosti so se sicer težka uresničevali, a tudi kadar so se, novi dosežki niso veljali za polovico človeštva – za ženske (Slapšak 2001: 148), ki so bile v družbenem smislu povsem nemočne. Danes ženske niso zgolj seksualni objekti, temveč postanejo seksualni subjekti. Odnosi med spoloma se radikalno spreminjajo in seksualna svoboda, katera je bila v preteklosti rezervirana samo za moške, je postala naravna pravica žensk, ki jim je podelila tudi moč. Spolne vloge se preoblikujejo ter na novo definirajo znotraj obstoječih vladajočih ideologij, tudi patriarhalnih. Tradicionalno pasivna ženska

figura prevzema kvalitete, ki so jih v tradicionalnem smislu pripisovali moškim, postaja aktivna, moški pa pasiven. Ženska svoje moči ne konstruira več na temelju svoje seksualnosti (kot klasična *femme fatale*), ampak na temelju svoje inteligence.

7.2 POKRAJINA ŠT. 2 (Zgodba o morilcu)

Roman je bil podlaga za drugi celovečerni film,⁶⁴ katerega scenarist ter režiser je Möderndorfer.⁶⁵ Film je bil posnet leta 2007 in se ravno sedaj (februar 2008) predstavlja širši mednarodni javnosti na 58. Berlinalu, Mednarodnem filmskem festivalu v Berlinu.

7.2.1 Zgodba

Sergej in njegov mentor za tatvine neke noči iz hiše upokojenega generala ukradeta impresionistično sliko, ki je izginila po vojni. Kradeta, kar je bilo že ukradeno, zato se imata za poštena tatova. Sliko z naslovom *Pokrajina št. 2*⁶⁶ uspešno ukradeta, vendar se zadeva zaplete, saj se Sergej ne more upreti skušnjavi, zato skupaj s sliko ukrade denar in neke stare listine. Izkaže se, da so to pomembne zgodovinske listine oziroma dokumenti, ki razkrivajo odgovorne za množične poboje domobrancev ob koncu druge svetovne vojne. Zaradi izginotja pomembnih zgodovinskih listin, katerih razkritje bi povzročilo nadaljevanje sovraštva ter politična obračunavanja, general na delo pokliče »čistilca«, ki se odpravi na lov za listinami in Sergejem, spotoma pa odstrani vse moteče

⁶⁴ V filmu so nastopili številni znani igralci: Marko Mandić, Slobodan Ćustić, Barbara Cerar, Maja Martina Merljak, Janez Hočevar, Janez Škof, Peter Musevski, Štefka Drolc in drugi.

⁶⁵ Avtor romana ter scenarist in režiser istoimenskega filma, Vinko Möderndorfer, je izjavil: »*Film Pokrajina št. 2 je nastal iz spoznanja, da vsaka nerazčiščena preteklost, bodisi osebna ali nacionalna, pušča sledove in se neprestano vrača. Njeno vračanje pa vedno obremenjuje tiste nove generacije, ki s preteklostjo svojih dedov in očetov nimajo ničesar in ostajajo do te problematike celo brezbrizni. Gre za zgodbo povojnih pobojev nacističnih sodelavcev, katere je v njihovem narodnem izdajstvu podpirala tudi katoliška cerkev. S podobnimi zgodbami so obremenjeni tudi drugi narodi. Vendar ne tako travmatično, saj je poboj izdajalcev v Sloveniji povezan z dolgoletno komunistično vladavino. Zgodba povojne likvidacije kvizlingov se v evropsko zavest neprestano vrača in do sedaj še nismo doživeli katarze, ki bi v arhive zgodovine dokončno pospravila travmatične dogodke. Tudi današnjo, združeno Evropo pretresajo množična grobišča, ki jih še vedno odkrivajo po veliki balkanski moriji v devetdesetih letih. Evropa je polna zamolčanih grobov, ki so velikokrat povod za različne, tudi politične manipulacije. Zamolčana in nereflektirana preteklost, grehi naših prednikov blodijo med nami, še posebej zdaj, ko smo združili različne preteklosti različnih narodov v skupno evropsko zgodovino. Krivda očetov pada na pleča otrok. V tem je naš čas tragičen. Živimo v času, v katerem slepi Ojdip še vedno tava med nami.*«

⁶⁶ *Pokrajina št. 1* se nanaša na zgodovinske dogodke, nadčloveška junaštva ter množične povojne poboje, *Pokrajina št. 2* pa je podoba, ki izraža vso resnico, tako lepoto kot grozo *Pokrajine št. 1*, čeprav je v primerjavi z njo bistveno manj realna. Gre za virtualno realnost, za iskanje resnice preteklih dogodkov, ki se ponavljajo v sedanjosti (Novak 1998: 273–274).

elemente. Tako ubije Poldeta (Sergejevega mentorja), nosečo Magdo (Sergejevo ljubico), Damiana (Sergejevega prijatelja), skuša pokončati Jasno (Sergejevo drugo ljubico), vendar le-ta preživi, izgubi pa Sergejevega otroka. Kolesju zgodovine tako ni mogoče ubežati, preteklost je zaznamovala sedanje in prihodnje rodove. Na koncu glavni junak preživi, vendar mu policija naprti vse umore, ki jih je storil generalov plačanec. Sedanji rodovi plačujejo grehe svojih predhodnikov.

7.2.2 Stereotipne podobe moškosti in ženskosti

V osrednjem romanesknem liku Sergeju se skriva *don Juan*, ki smisel življenja išče v ženskih naročjih in tako dokazuje svojo moškost, čeprav ga prijatelj Damian svari pred nevarno igro s človekovimi čustvi. Sergej pa je neodločen, razpet med dvema ognjema. Magda je v svoji slepi ljubezni do Sergeja poslušna, ubogljiva, vodljiva, odpušča mu spodrsaljaje oziroma jih ne opazi, živi v revnem stanovanju s skupno kopalnico na hodniku ter nosi debelo bombažno spodnje perilo. Sergej se vedno vrača k njej, v njen topli objem velikih prsi, ki mu dajejo zavetje, privlači ga njena preprostost, ljubeznivost, ustrežljivost, hkrati pa ga vse to odbija in vleče k Jasni, ki je Magdino popolno nasprotje. Jasna je tista, ki vodi igro ter ima vse niti njunega ljubezenskega razmerja v rokah. Živi v bogati vili s svojimi starši, ima lepo postavo, nosi prefinjeno čipkasto spodnje perilo ali pa je celo brez njega in je prava mala nimfomanka. Na eni strani imamo Magdo kot žensko v vlogi gospodinje, na drugi pa Jasno kot usodno privlačno žensko, obe pa služita Sergeju za zadovoljitev spolnih potreb. Magda utesnjuje Sergeja s svojo slepo ljubezensko predanostjo, ker ga hkrati priklepa na revni svet, iz katerega bi se rad iztrgal, zato zahaja k Jasni, ki mu poleg izpolnitve erotičnih fantazij zagotavlja razkošno življenje. Junak se znajde na razpotju, v stiski, ki pa nima popolnoma nič opraviti z družbeno oziroma zgodovinsko odgovornostjo, s katero je povezano razkritje pomembnih dokumentov o množičnih pobojih po drugi svetovni vojni. Sergej doživlja popolnoma intimno stisko⁶⁷ posameznika v ljubezenskem razmerju do dveh žensk. Kljub temu da se ne zaveda pomembnosti ukradenih listin, pa preteklosti ne more ubežati, ker ima preveliko moč, preveliko težo in vpliv na sedanost ter tudi prihodnost.

⁶⁷ Užitek in denar sta edini vrednoti v sodobni družbi.

Ironija je v tem, da junaki sploh ne vedo, česa so krivi, ne vedo, zakaj morajo umreti. Ravno ta posmehljiv prizvok pripovedi omogoča, da se osrednji zgodbeni lok kriminalke prepleta z drugimi žanri. Roman tako prestopa meje kriminalke, saj vključuje prvine erotičnega, ljubezenskega romana, se z natančnimi psihološkimi portreti oseb približa psihološkemu romanu ter celo žanru politične srhljivke. Ironična distanca omogoča prestopanje žanrskih okvirov, pri prevrednotenju spolnih vlog in ustvarjanju neke nove emocionalnosti pa je manj uspešna. Zgodba o morilcu je tako zgodba o kradljivcu, ki se ne zaveda, da je pravzaprav morilec, saj zaradi svoje nevednosti povzroči verižno reakcijo umorov nedolžnih oseb. Ključni dokument slovenske zgodovine, ki se nanaša na množične poveljne poboje, pa ironično požre straniščna školjka.

7.3 PREDMESTJE (Slovenska kronika)

Roman je prvič izšel leta 2002, kasneje pa je bil po romanu posnet tudi celovečerni film⁶⁸ z istim naslovom. Scenarij za film in režija sta prav tako delo Vinka Möderndorferja. S prikazom seksualnih ter ideoloških izvorov rasizma je Möderndorfer razgalil resnico slovenske družbe, ki v vročem političnem ozračju referendumu o izbrisanih⁶⁹ še ni bila zrela za takšen film. Leta 2005 je na Festivalu slovenskega filma dobil nagrado za najboljši film po izboru filmskih kritikov, na mednarodnih festivalih pa je prejel kar pet nagrad. »*Predmestje je film o najhujšem predmestju vseh predmestij. To je zgodba o predmestju v človeških dušah. V tem je, v to sem prepričan, zgodba Predmestja univerzalna, saj pripoveduje o vzrokih nerazumnega sovraštva, ki žal še vedno domuje po vseh koncih naše skupne Evrope*«, je izjavil Vinko Möderndorfer. Podnaslov romana tako ironično kaže, da gre za splošno slovensko situacijo. Roman tudi v formalnem smislu spominja na kroniko, razdeljen je na tri tedne, le-ti na dneve in celo na

⁶⁸ *Predmestje* je prvi celovečerec Vinka Möderndorferja, ki je bil pri nas premierno uprizorjen leta 2004, skupaj s ponatisom istoimenskega romana, po katerem je bil film posnet. V filmu so zaigrali naslednji slovenski igralci: Renato Jenček, Peter Musevski, Jernej Šugman, Silvo Božič, Alenka Cilenšek, Tadej Toš, Maja Lešnik, Silva Čušin in drugi. Vinko Möderndorfer je zapisal: »*Nenadoma sem se zavedal, da sem svoj prvi Predmestje posnel še iz enega razloga. Namreč: so zgodbe, ki so dolžnost. In moja filmska zgodba je nekakšna dolžnost, pravzaprav oddolžitev tisti osebi, ki je film ljubila in naredila vse, da je postal tudi moj svet, moj vzporedni svet... Torej: moji mami Mojci*« (Möderndorfer 2005: 150).

⁶⁹ Slovenska oblast je leta 1992 določeno skupino ljudi iz različnih območij nekdanje Jugoslavije izbrisala s seznama stalnih prebivalcev republike Slovenije ter s tem zagrešila množično kršenje človekovih pravic, kar je ugotovilo tudi Ustavno sodišče republike Slovenije. Na referendumu o izbrisanih se je rasističen odnos pokazal pri tretjini Slovencev.

točno določen čas dneva. V bistvu gre za kroniko praznine človeka, ki ga družbena situacija privede k nestrpnosti ter nasilju, ki se stopnjuje iz tedna v teden, doseže vrhunec in se potem navidez pomirjeno vrne v ustaljeno banalno, prazno življenje.

7.3.1 Praznina

Predmestje postane bivanjska metafora, pri tem pa je praznina tista, ki prežema roman od prve do zadnje strani kot temeljno občutje junakov, ki so ujeti v začaran krog naveličanih ponavljanj, obsojeni na življenje v predmestju – na obrobju, na stranskem tiru, na družbenem robu (Kos 2002: 145). Praznina se kaže tudi v medčloveških odnosih, kjer ljudje živijo drug mimo drugega, moški mimo ženske. Svojo energijo usmerjajo na preživljanje banalnega vsakdana, v katerem ni prostora za drugačnost, za pozitivno življenjsko energijo v podobi ženske ljubezni, strastnih ljubimcev ali brezskrbnih živali. Drugačna čustva oziroma katera koli človeška čustva so prepovedana, kaznujejo se smrtjo. Praznina modernega človeka se razraste v nevarno ter neobvladljivo sovraštvo oziroma nestrpnost, ki postane način reševanja konfliktov. Priča smo fašizmu, ksenofobiji, strahu pred tujci, ki so vedno krivi za naše bedno življenje. Strah pred tujci je posledica strahu pred samim sabo, praznina je v literarnih junakih samih. Vinko Möderndorfer je rekel, da je *Predmestje* tudi zgodba o ljudeh in ljubezni, ki so jo izgubili (Möderndorfer 2005: 169).

7.3.2 Zgodba

Marjan, Fredi, Slavko in Lojz so pripadniki generacije srednjih let, ki so obsojeni na življenje v predmestju – na družbenem obrobju. Druži jih podobna usoda, saj so se ob menjavi družbenega sistema znašli v nezavidljivem položaju, bili so manj pripravljeni na prihajajoče spremembe, hkrati pa nekoliko premladi za upokojitev, kamor so mnogi odšli predčasno. Pred sabo imamo bivšega policista Marjana, ki je sedaj varnostnik zapuščene tovarne, nekdanjega lovca Fredija, bivšega vojaka Slavka ter invalidsko upokojenega pijanca Lojza. Vsi so zdolgočaseni nad svojim praznim življenjem, vsak dan posedajo in popivajo na kegljišču, zato da jim mineva čas v njihovem bednem življenju. Drug pred drugim dokazujejo svojo veljavo z namenom, da bi prikрили resnico svojega praznega vsakdana. Marjanu je umrla žena, ki je po petindvajsetih letih zakona naredila samomor, vendar Marjan ob tej

izgubi ne občuti niti bolečine niti žalosti, saj je bilo njegovo življenje že pred tem dogodkom prazno. Popiva na kegljišču, seksa z natararico Štefanijo ter se druži s svojimi faliranimi prijatelji, ki se kljub svojim prihajajočim petdesetim letom obnašajo kot pubertetniki. Le-ti nihajo med fantazijami in realnostjo. Fredi se hvali z namišljenimi ljubezenskimi podvigi, zgodijo se namreč le na pornografskih kasetah, katere gleda vso noč, Slavko pretepa ženo ter hčerko, pijani in nesposobni Lojz pa na koncu pretepe sestro, ki skrbi zanj. Vsak si na svoj način krepí svoj moški ego, skupaj pa si krepíjo samozavest z nedeljskimi izleti na samotno domačijo, kjer streljajo potepuške pse.

Sivi, brezvezni, monotoni, prazni vsakdan zmoti prihod Nebojše ter Jasmine, ki se naselita v Marjanov blok. Srečna, mlada in sveže poročena postaneta trn v peti družini pijanih nepomembnežev, saj jih dražita s svojim pristnim veseljem, pravo ljubeznijo ter spolno aktivnostjo, kar se sliši tudi v Marjanovo stanovanje. Pristno življenje dveh ljudi, mladostna razigranost in energija v Marjanu prebudijo sovraštvo ter jezo. Ob dveh prišlekih, ki sta povrh vsega južnjaškega porekla, se Marjan še bolj začne zavedati svoje bede in praznine, zato ne prenese pogleda na Nebojšo ter Jasmino. V njiju začne iskati krivca za svoje zavoženo življenje. Celotna družina se odloči, da ju bo nadzorovala, zato Marjan nastavi kamero, ki bi posnela njuno polno ljubezensko življenje, njune posteljne igrice. Zalezovanje in vohunjenje za prišlekoma jim dajeta občutek pomembnosti ter moči, nestrpnost do tujcev pa opravičilo za svoja dejanja. Projekta se lotijo izredno natančno in premišljeno, da jih ne bi odkrili ter seveda z željo, da bodo končno videli, kaj se dogaja med ljubimcema, da bi si tako potešili radovednost in predvsem svoje erotične fantazije. Po nekaj zaporednih neuspešnih poskusih se jim končno posreči, da nekaj posnamejo, vendar na njihovo veliko razočaranje ugotovijo, da se prišleka ne gresta nekih razvratnih erotičnih igríc, temveč drug drugega tolažita, jočeta ter v medsebojni neizmerljivi ljubezni skušata pozabiti na kruto realnost. Družina jima to še bolj zameri, njihovo nestrpnost se samo še stopnjuje in doseže kritično točko, ko jih Nebojša na sicer zelo diskreten način razkrinka. Vrne jim kamero, izpove svojo ter Jasminino žalostno življenjsko zgodbo, vendar v družini štirih prijateljev ne zbudi nikakršnega sočutja, ravno nasprotno – prebudi agresijo. Marjan, Fredi, Slavko in Lojz fizično obračunajo z Nebojšo. Odpeljejo ga na

samotno domačijo, kjer ga mučijo kot psa, z ovratnico ga priklenejo k drogu, potem pa nanj streljajo.

Na koncu romana se izkaže, da je Nebojša mučenje preživel ter da se s svojo izvoljenko seli drugam. Četverica junakov oziroma antijunakov je dosegla svoje, iz svojega okolja je pregnala tujca, ki sta jih z življenjsko energijo nezavedno opominjala, kako prazno življenje živijo. Ko Nebojša in Jasmina odideta, se Marjan Fredi, Slavko ter Lojz lahko ponovno vrnejo v svoje ustaljene stranske tirnice, v dolgočasno in prazno životarjenje.

7.3.3 Mi (moški) in ostali

Četverica moških likov v romanu stoji nasproti vsem ostalim, ki so na kakršen koli način drugačni od njih oziroma se ne podrejajo njihovi življenjski rutini. Marjan, Fredi, Slavko ter Lojz sovražijo ženske, moške, živali, tujce – vse, ki zaradi svoje drugačnosti motijo njihov obstoj, zato nad njimi izvajajo psihično ali fizično nasilje, da si krepijo svoj moški ego, da si krepijo svojo moškost, svojo moč nad ostalim svetom. Moški liki skozi nasilje želijo pokazati in dokazati svojo superiornost. Lastno eksistencialno stisko rešujejo z nestrpnostjo. Drug drugemu želijo dokazati svojo pravo moškost, moč ter pomembnost, ki pa jih lahko uresničijo le s sprevrženimi izživljanji nad živalmi.

Moški v romanu so v resnici izredno šibki, strahopetni in nesamozavestni, vendar to resnico skušajo prikriti, se ji izogniti, ker je obtežena s slabo vestjo, zato se tudi v pogovoru vedno izmikajo tej temi. Osrednji lik v romanu, Marjan, je v resnici slabič, ki nikoli ni zbral dovolj poguma, da bi svoji ženi povedal, da do nje ne čuti ničesar. Namesto resnice je izbral drugo pot, s katero je onesrečil ter psihično mučil vse okoli sebe, se odtujil od žene, hčerke in posredno povzročil ženino smrt. Bolestna želja po nadzorovanju življenja nekoga drugega je zgolj maska za resnico o svoji lastni ničevosti, praznosti ter brezvrednosti. Edina človeška bližina, ki jo je sposoben, je dolgoletno erotično praznjenje z natararico Štefanijo. Pristnega človeškega stika prav tako ni zmožen vzpostaviti Fredi, ki noči preživlja ob gledanju pornografskih videokaset, prijateljem pa laže o svojih pestrih ljubezenskih dogodivščinah, ki jih v resnici nikoli ne doživi. Resnico o sebi prav tako skriva Slavko, ki si noče priznati homoseksualnih nagnjenj, zato v dokaz svoje moškosti doma pretepa ženo ter hčerko, k nasilju pa nagovarja tudi ne

preveč pametnega Lojza, ki se boji življenja, zato ga utaplja v alkoholu. Živi s sestro Katarino, katera ga nenehno opominja in mu kot slaba vest vedno znova očita propadlo življenje, kar pripelje Lojza do tega, da se ji končno postavi po robu ter uveljavi svojo moškost, tako da jo nekega večera pretepe. Moški literarni liki dokazujejo svojo moč na najbolj nizkoten način, in sicer z nasiljem nad ženskami ter s sprevrženimi izživljanji nad potepuški psi.

Ženske so v moških predstavah bodisi poslušne gospodinje bodisi seksualni objekti. Moški liki v romanu dojemajo ženskost in moškost oziroma ženske ter moške spolne vloge v tradicionalnem smislu in sledijo globalnemu spolnemu stereotipu, ki je povzročitelj vseh binarnih delitev med spoloma, kjer so moški vedno vrednoteni višje kot ženske. V romanu nam odsotnost ženskih likov nakazuje njihovo mesto v družbi, katero so jim namenili moški, to je podrejena vloga gospodinje ali seksualnega objekta. Skozi pripoved se ironično izkaže, da je situacija lahko tudi obrnjena in je ženska tista, ki izvaja nadzor nad moškim. V mislih imam debelo natararico Štefanijo, ki je tudi lastnica kegljišča, kjer vlada njena beseda. Natančno pozna svoje stranke, še posebno svoje stalne goste, Marjana, Fredija, Slavka ter Lojza, s katerimi si zadovoljuje svoje spolne potrebe, ne da bi moški vedeli drug za drugega. Na nek način se situacija zasuka in so moški spolni objekti ženske. Štefanija pravzaprav ni njihovo nasprotje, je ena izmed njih, saj živi prav tako bedno ter prazno življenje, ki mu smisel daje prisluškovanje in opazovanje drugih, kar ji daje občutek obvladovanja situacije.

Literarne osebe doživljajo eksistencialno stisko, ujeti so v brezizhoden položaj, ki se mu uprejo tako, da si za svoje lastno nezadovoljstvo poiščejo zunanjega krivca. Le-tega najdejo v mladem in sveže poročenem paru, kateri v njihovo neposredno bližino prinese življenjsko polnost ter erotiko, o čemer sami lahko le fantazirajo. Navidezno nedolžno opazovanje mladega para, ki jim daje občutek nadzora in s tem tudi moči, se sprevrže v izbruh nasilja ter morilske strasti v trenutku, ko družina sama postane opazovana in razgaljena v vsej svoji bedi človeškega bivanja v predmestju. Stereotipi moškosti ter ženskosti so prikazani skozi ironično perspektivo, saj se izkažejo za svoje lastno nasprotje. Avtor jih vedno znova prikazuje v tragikomični obliki. Za komične se izkažejo namišljeni atributi moških kot močnih, superiornih subjektih, ki so krinka za občutja šibkosti, plahosti, nemočnosti obvladovanja lastnega položaja ter tudi iskanja lastne spolne

identitete. Komičnost se prelije v tragičnost, kadar ob stiku s pristno, nedolžno, toplo, čutečo, razigrano ali brezskrbno življenjsko energijo privrejo na dan potlačena čustva in želje ter se izrazijo v obliki sovraštva oziroma agresije. Bivanjska praznina je tista, ki je razlog za takšna človeška občutja. Iz sive predmestne praznine na robu smrti jih lahko reši le pristna človeška bližina, katere pa ne morejo vzpostaviti, zato se sovraštvo, jeza in agresija nadaljujejo. Skozi spolne ter rasne stereotipe Möderndorfer na oster, zbadljiv način prikazuje resničnost in tako skozi satiro kritizira sodobno družbo, ki v *Predmestju* ne ponuja rešitve, saj se eksistencialna stiska nadaljuje, praznina ostaja znotraj ter zunaj ljudi tako moških kot žensk.

7.4 OMEJEN ROK TRAJANJA (Komedija srednjih let)

Omejen rok trajanja je metafora človeške minljivosti oziroma končnosti. Zaradi tega spoznanja se *Komedija srednjih let* spreminja v tragikomedijo. Po mnenju Petre Vidali pa celoten roman na koncu dobi simboličen rezime z napisom na steklenički gostega soka, ki mu je pretekel rok uporabnosti (Vidali 2003: 147). Pred sabo imamo tako preplet komedije, tragedije, ljubezenskega, erotičnega ter eksistencialističnega romana, ki mu mešanje žanrov oziroma prehajanje med različnimi žanri omogočata humor in ironija, kot stalnici Möderndorferjevega pisanja, ki ublažita sentimentalno ter patetično, komedijo prevračata v tragedijo in tragedijo v komedijo.⁷⁰

7.4.1 Zgodba

V središču je zanimiva ter na trenutke pretresljiva življenjska zgodba brezposelnega kulturnika, ki se znajde v krizi srednjih let. Spozna, da je njegovo življenje izgubilo smisel. Dolgoletno razmerje s Petro razpada, izgublja svoj čar in erotični naboj, hči je zrasla, dopolnila je petnajst let ter ga po njegovem mnenju ne potrebuje več. Poleg tega pa je prepričan, da ima neozdravljivo bolezen. V želji po kakršnih koli spremembah na svojih nočnih sprehodih s psom sreča narkomanko Željko, ki je popolno nasprotje vsega, kar je poznal, zato se zaljubi v njeno

⁷⁰ Gre za tip sodobne komike, in sicer absurdne situacijske komike. Ko se pripovedovalec znajde že skoraj na robu ali celo že skoraj čez, se od nekod prikrade nekdo ali nekaj, kar naredi njegovo početje (tudi) smešno. Bolj ko je na robu, bolj je smešno. Primer, ko se pripovedovalec pripravlja na samomor na robu nebotičnika, natakari pa razlaga policistom: »*Gusti sok je bio mal pokvaren, pol je pa kar skoz okno šel. Jaz ne razumem te ljudi. Pa sem mu rekel, da bom donesel drugi.*« (Vidali 2003: 146)

drugačnost. Prvič v življenju začuti pomembnost pristne človeške bližine za razliko od erotične potešitve in posedovanja nekoga, zato je trdno odločen, da bo Željko rešil iz sveta drog ter prostitucije. Najame celo stanovanje, v katerem živita skupaj. Vso svojo energijo usmeri v življenje z Željko, v njeno reševanja iz družbenega dna. Željka ne pokaže pretiranega veselja do življenja in si kot že večkrat poprej skuša vzeti življenje, vendar preživi. Našemu junaku policija prepove kakršne koli stike z njo. Izkaže se, da je dekle staro komaj petnajst let, da ima kriminalno kartoteko ter da je okužena z virusom HIV. Prvoosebni pripovedovalec stopi na trdna tla, vzame si čas za hčerko, za umetnost in brez histerije sprejme zvezo Petre ter svojega prijatelja. Pride do spoznanja, da je smrt sestavni del življenja. Pripravljen je začeti znova bodisi na tem bodisi na onem svetu – pusti nas v negotovosti, pri tem ko stoji na robu okenske police ljubljanskega nebotičnika.

7.4.2 Ženska je »breadwinner« družine

V tradicionalnem smislu je bila vloga *breadwinner-ja* rezervirana za moške, ki so se lahko zaposlovali v javni sferi in z zasluženim denarjem materialno preskrbovali svojo družino. Za žensko pa se je pričakovalo, da opravlja vlogo gospodinje, rojeva ter vzgaja otroke, čustveno podpira moža in celotno družino. Spolne vloge so se danes sicer v veliki meri spremenile tako za moške kot za ženske, vendar pa so še vedno prisotni spolni stereotipi, ki izhajajo iz tradicionalne delitve spolnih vlog.

Vlogo *breadwinner-ja* v romanu opravlja protagonistova dolgoletna življenjska sopotnica Petra. Prvoosebni pripovedovalec je brezposelni gledališčnik, kulturnik, ki ga preživlja ženska. Je pasiven junak, brez volje do dela, energije, nezadovoljen sam s sabo ter svojim življenjem, smili se sam sebi, prepričan je celo, da je na smrt bolan, zanemarja svojo vlogo partnerja in očeta. Sam se označi za človeka s številnimi slabostmi, ki laže, da ne bi prizadel drugih, je slabič ter strahopetec, ki vztraja v propadlem razmerju, zato ker je pač tako lažje. Preživlja krizo srednjih let, začne se spraševati o smislu svojih preteklih dejanj in svojega bivanja, kjer prihajata na dan zlaganost ter površnost medčloveških odnosov. Eksistencialna stiska, naveličanost, utesnjenost banalnega vsakdanjika v junaku povzročijo hrepenenje po spremembi, ki bi pretrgala muke. Spremembo oziroma rešitev nepričakovano ugleda v mladi in nenavadni Željki, ki je stara komaj petnajst let, a

vendar v začaranem krogu drog, prostitucije, aidsa že blizu smrti. Ob Željki se mu prebudijo ljubezenska čustva, želja po človeški bližini, zato jo želi rešiti ter dvigniti iz prepada. V njem se prebudi želja, da bi postal *breadwinner*, da bi skrbel za nekoga, ki ga potrebuje, da bi bila tudi njegova navzočnost na tem svetu koristna. Loti se reševanja Željke, ki živi za en cilj, in sicer čim prej umreti. Za pripovedovalca je njeno reševanje bistveno, saj s tem rešuje samega sebe. Željke se oprime kot rešilne bilke, ki se je pojavila v ravno pravem trenutku. Potreboval jo je, da bi rešil sebe. Boj za njeno življenje premaga njegovo smrt. Potreboval je nekaj, da je lahko prestopil mejo in prišel do spoznanja. Ob suicidnem dekletu je začutil življenje, našel njegov smisel ter se odločil za nov začetek. Ljubezen, ki je več kot le divja erotična igra, mu v življenje vrne smisel, po katerega je moral na rob, kjer se konča življenje in začne smrt.

Tradicionalni vlogi moškega ter ženske sta ravno obrnjeni, kar v moškem liku povzroči eksistencialno krizo, iz katere se reši s pomočjo prisotnosti ženske oziroma dekleta, ob katerem se zdrami iz pasivnosti. Najde svojo izgubljeno moško identiteto, ljubezen mu vrne življenjski smisel, vendar ne vemo, ali na tem ali drugem svetu. Ali bo skočil z nebota ali ponovno potrebuje žensko, da ga potisne čez rob? Ironija.

7.5 LJUBEZNI SINJEBRADCA (Zgodba o iskalcu)

Roman se naslanja na mit o Sinjebradcu, morilcu svojih sedmih mladih in lepih žena. Mitološki Sinjebradec je imel sinjo brado, ki je pri ljudeh ter predvsem pri ženskah zbudila strah. Čeprav je bil njegov videz neprijeten in strah vzbujajoč, pa je privlačil ženske, saj jih je premamil njegov denar. Vsako ženo je zaradi neposlušnosti ubil.

7.5.1 Kriminalka ali kaj drugega?

Najprej se zdi, da gre za erotični roman, potem stopimo v mešanico detektivke in trde kriminalke, končamo pa z ljubezensko zgodbo (Ciglencečki 2005: 330). Ponovno imamo pred sabo roman, v katerem se prepletajo različni literarni žanri, kar je ena izmed najbolj prepoznavnih značilnosti sodobnega slovenskega romana, ki se ne pusti ujeti v strogo načrtane okvire posameznega žanra, ampak z

različnimi pripovednimi postopki širi, prestopa, preoblikuje žanr ter na novo ustvarja literarni mozaik.

Za razliko od klasične kriminalke⁷¹ je za sodobno slovensko kriminalko ob koncu stoletja značilna žanrska hibridnost, ki je oblikovala novo podobo kriminalke, vzporedno pa povzročila zgledovanje zgodbe nekaterih romanov po kompoziciji kriminalke. Sodobna slovenska kriminalka je torej preplet klasične detektivke,⁷² kriminalke, trde kriminalke in drugih romanesknih vrst: psihološkega, ljubezenskega, pustolovskega romana (Zupan Sosič 2003: 111). Pri Möderndorferju stopimo v mešanico detektivke ter kriminalke v trenutku, ko policija začne preiskovati Sonjino izginotje, Sinjebradca pa razglasi za glavnega osumljenca. Policijski inšpektor z oddelka za kriminalne preiskave Črtomir Kuzmanovič je po svojih lastnostih sumljivo podoben požensčenemu Herculu Poirotu, čeprav veliko manj inteligenten, saj je nazadnje prebral knjigo v srednji šoli, in sicer roman Agathe Christie. Na koncu se izkaže, da zločina v pravem pomenu besede sploh ni bilo, da je zrasel v inšpektorjevi glavi, saj v Sinjebradčevih zapiskih ni znal razbrati pravega pomena literature, ki odstira resnico na globlji ravni ter odkriva skrivnost človekove duše.

S pomočjo humorja in ironije se tako prvoosebni pripovedovalec spretno oddaljuje od žanra kriminalke ter oblikuje novo, žanrsko hibridno strukturo sodobnega romana. Ironija je sredstvo za rahljanje tradicionalnih pripovednih struktur, je sredstvo, s katerim nam Möderndorfer odkriva globlje plasti svoje literature. Pred seboj tako nimamo patetične ljubezenske zgodbe niti heroične detektivke ali krvoločne kriminalke in tudi navidezno preprosta zgodba zbiratelja žensk skriva

⁷¹ Skupno vsebinsko in strukturno jedro vsem kriminalnim različicam (detektivka, kriminalka, policijski, agentski, vohunski roman) je identitetna uganka. Gre za razkrinkovalno pripoved, za iskanje ter odkrivanje znamenj, dejstev, okoliščin, po katerih sklepamo o storilcu kaznivega dejanja. Uganka pri bralcu povzroča občutek dramatičnosti, napetosti, negotovosti do konca romana. Klasična kriminalka se je razvila iz detektivke, za najuspešnejši preobrat klasične detektivke/kriminalke pa štejejo tako imenovano zlato obdobje kriminalke (1920–1940) in Agathe Christie, ki je začela proces kanonizacije ženskih kriminalk s posebitvijo ženskega načela v osrednjem detektivu Herculu Poirotu; narcisoiden, emocionalen, iracionalen, ekscentričen, donkihотовski, zanima se za gospodinjstvo. Začne se zavračanje heroičnosti, v ospredje pa stopi parodija, ki povzroči premik v bolj romaneskno preiskovanje psiholoških ter emocionalnih področij (Zupan Sosič 2003: 116).

⁷² Kriminalko in detektivko družijo naslednje podobnosti: navidezno nerešljiv zločin, detektiv in njegov zaupnik ter potrditev osumljenca. Razlika med kriminalko in detektivko je vsebinska, in sicer v različni osvetlitvi zločina. Detektivka je zgodba razkritja, pri čemer se osredotoča na razrešitev zločina. Kriminalka je zgodba zločinca in se osredotoča na povzročitelje zločina; bolj je poudarjena kazen, storilca lahko spoznamo že na začetku.

eksistencialno stisko človeka, njegovo zlaganost ter čustveno otopelost v sodobni slovenski družbi na prelomu tisočletja, ko so materialni dosežki postali pomembnejši od moralnih vrednot in je zaradi tega človeško življenje izgubilo smisel. Tudi ljubezen je možna le kot lastniški odnos med moškim ter žensko, zreduciran na zadovoljevanje seksualnih potreb.⁷³ Sinjebradec kot tipični predstavnik sodobnega časa je tako prisiljen k refleksiji in iskanju lastne resnice, lastnega življenjskega smisla, pri čemer mu ironično pomaga predstavnik državnega organa, policijski inšpektor, ki nasilno vdre v njegovo zasebnost, a ga popelje do spoznanja, da je pravzaprav ljubezen tista instanca, ki je dovolj močna, da lahko človeškemu življenju vrne smisel, pripisan ji je eksistencialni pomen. Pri vsem tem pa pripovedovalec ohranja humorno-ironično razdaljo, ki mu omogoča objektivni pogled, tako je tudi konec odprt ter samo nakaže možnost junakove spreobrnitve.

7.5.2 Zgodba

Gre za prvoosebno pripoved novodobnega Sinjebradca. Möderndorferjev glavni junak je uspešen računalniški progamer srednjih let, privlačen in inteligenen japi, ki ima tudi umetniško žilico, saj slika, fotografira, piše pesmi svojim dekletom ter piše knjige o svojih dekletih. Svoje seksualne dogodivščine namreč Sinjebradec podrobno zapisuje in za vsako od njegovih ljubezni v svojem ateljeju hrani knjigo.⁷⁴ Njegovo življenje se zaplete, ko iz njegovega življenja nenadoma izgine Sonja, ena izmed njegovih številnih deklet, Sinjebradec pa se odloči, da bo njeno izginotje prijavil policiji. Policijski inšpektor Črtomir Kuzmanovič v preiskavi najde njegove pisateljske stvaritve ter ugotovi, da so Sinjebradčeve ženske pogrešane, zato se pripovedovalec znajde v zaporu kot glavni osumljenec umora ali umorov. Glavni dokaz pa so ravno njegove knjige, v katerih je zapisoval svoje intimne zgodbe, svoje nenavadne spolne igrice. Policijski inšpektor je prepričan o Sinjebradčevi krivdi in v zavzetem iskanju trupel njegovih ljubezni kriminalisti ob samotni počitniški hiši najdejo truplo Sinjebradčeve zveste psičke Kale. Kljub temu, da policijska preiskava pokaže nedolžnost Sinjebradca, saj Europol na različnih

⁷³ Zdi se, da v času, ko je feminizem oropal moške njihove prevlade v odnosu, uspešen moški ne more več krotiti sebi enakovredne partnerke – to bi mu vzelo preveč dragocenega časa, ki ga mora porabiti za služenje denarja (Ciglencečki 2005: 331).

⁷⁴ Po analogiji s Süskindovim *Parfumom* si želi preliti svoje ljubice v papirni kvader knjige do te mere, da bi se ohranil tudi njihov vonj (Ciglencečki 2005: 330). V knjigah se tako znajdejo tudi lasje njegovih deklet ipd.

koncih Evrope izsledi njegove bivše ljubezni, glavni junak ugotovi, da je svoje ženske pravzaprav resnično ubil. Ubil jih je, ker jim ni mogel vračati ljubezni. Nudil jim je sicer razkošno življenje, kakršnega dekleta iz predmestja niso bila vajena, vendar jih izprazni v tem smislu, da jih dojema zgolj iz seksualne perspektive. Ženska je zanj le seksualni objekt, potem ko pa kemija med dvema človekoma začne popuščati, postane zgolj mrtev objekt. Zaradi tega so ga vse ženske v njegovem življenju zapustile. Na Sinjebradca se tako na koncu zgrne vsa teža spoznanja o njegovem zlaganem življenju in pred globoko zevajočo praznino ga lahko reši le Emira, ki vstopi v njegovo življenje.

7.5.3 Moški subjekt in ženski objekt

Glavni moški lik v romanu, Sinjebradec, pooseblja poslovno uspešnega ter izobraženega moškega srednjih let. Ima vse lastnosti, ki jih tradicija pripisuje moškemu spolu in katere izhajajo iz globalnega spolnega stereotipa – moški je glava. Sinjebradec je torej pameten, inteligenten, racionalen, discipliniran, borben, uspešen. Na prvi pogled se zdi, da je idealen partner, princ na belem konju, o katerem sanja vsaka ženska. Je nekakšen novodobni *don Juan*, saj zna s svojim šarmom zapeljati vsako žensko. Sinjebradec namreč svojim ženskam nudi bogastvo, materialne dobrine, stanovanje, večerje v dragih restavracijah, piše jim celo pesmi ipd. Vendar pa jih pri tem oropa njihovega človeškega bistva, saj jih dojema zgolj kot seksualni objekt, ki kmalu postane mrtev objekt, ko se jih naveliča ter pusti. Če se izrazim z besedami Simone de Beauvoir, on je subjekt, je absolutno, ona pa je drugi.⁷⁵ Po svoji šovinistični in sprevrženi logiki si želi totalno (seksualno) premoč nad žensko, zato si za svoje partnerke izbira ženske iz predmestja oziroma socialnega dna. Ženske, ki so zaradi boleče preteklosti ali težkega življenja čustveno bolj občutljive, nemočne ter nimajo dovolj sredstev za dostojno življenje. Sinjebradec jih tako z denarjem zvabi, premami in jih odpelje v svoje življenje, kjer si jih potem popolnoma podredi ter jih skuša ustvariti oziroma preoblikovati po svojem »programu«⁷⁶. Bogastvo in denar mu dajeta moč, s katero

⁷⁵ Simone de Beauvoir v svojem znamenitem delu *Drugi spol* pravi, da moški nastopa v vlogi nevtralnega subjekta, saj so zanj napisani zakoni – moški je norma, po kateri se vse presoja, medtem ko se za ženske vedno ugotavlja, česa nima v primerjavi z moškim. Moške lastnosti so vrednotene višje, ženske pa veljajo za manj vredne; on je prvi, ona je drugi.

⁷⁶ »Bila je pač doma. Listala je revije, pospravljala, včasih celo kaj skuhalo. Bila je idealna. Lahko sem z njo počel, kar sem hotel. Dvignil sem jo z dna, jo pobral tako rekoč z ulice in jo naredil za

obvladuje žensko, ki nima dovolj sredstev za razkošno življenje. Denar je namreč sredstvo moči ter pogoj za neodvisnost žensk. O pomenu ekonomske neodvisnosti za ženske je pisala že Virginia Woolf (*Lastna soba*). Ženske so bile v preteklosti ekonomsko povsem odvisne od moža, saj so doma opravljale gospodinjska dela, ki niso bila plačana, niso se zaposlovale, ker tudi niso bile usposobljene oziroma izobražene za dela v javni sferi. Tudi dedovati niso smele. Bile so popolnoma odvisne od moških, privezane na dom. Avtorica zagovarja pravice žensk do izobraževanja, ki jim omogoči opravljanje poklica, za katerega so plačane. Pravica do zaslužka in pravica do lastnine ženskam omogoči ekonomsko neodvisnost, kateri sledi tudi družbena neodvisnost. Ženska ni več vezana na dom, vstopi v javno sfero, kjer služi svoj denar ter prispeva k dobrobiti družbe tako kot moški, zato ima tudi pravico do odločanja tako kot moški – lahko voli in je izvoljena. Sinjebradčeve ženske se odrečejo svoji neodvisnosti ter se mu popolnoma podredijo s tem, ko se odrečejo svoji službi.

Moške in ženske spolne vloge so v romanu prikazane stereotipno, z moške perspektive. Za moškega je ženska nesposobna samostojnega razmišljanja in uporabna samo za zadovoljitev spolnih potreb. Sinjebradec dojema ženske kot pasivna, nemočna bitja, za katera pa se izkaže, da premorejo dovolj volje oziroma aktivnosti, da se osvobodijo iz neuspešnega razmerja. Na koncu celo Sinjebradec spozna, da žensk oziroma nobenega človeka ne moremo reducirati zgolj na objekt ter da je storil zločin, ko ni bil zmožen ceniti njihove ljubezni. Vsak človek, tudi moški, namreč potrebuje ljubezen, ki v svetu izpraznjenem vseh vrednot vrača življenju smisel. Spolni stereotipi so v romanu, kot je značilno za Möderndorferja, ironizirani. S pomočjo ironične perspektive pripovedovalec ohranja distanco do pripovedi. Humor mu omogoča, da rahlija stereotipne predstave o moških in ženski spolnih vlogah, tako da ženske pomanjkljivosti, ki so posledica nižjega socialnega okolja, niso tarča pripovedovalčevega moraliziranja, ampak mu odpirajo prostor za duhovite situacije. Na koncu razpade mit o ženski podrejenosti moškemu, saj si celo sam Sinjebradec dovoli poskusiti ter okusiti resnično ljubezen z Emiro in tako konča s fantazmo ženske kot spolnega subjekta. Humorno-ironična razdalja do

svojo partnerico. Tudi v postelji sva se dobro ujemala. Bila je učljiva. Dajala se mi je s hvaležnostjo. Pravzaprav sem jo jaz vsega naučil...« (Möderndorfer 2005: 8).

pripovedi omogoča rahljanje spolnih stereotipov v romanu, ki s prevrednotenjem ukinjajo prepričanje o moški središčnosti.

7.6 NESPEČNOST (Pripovedovanje v 31 spominjanjih)

7.6.1 Zgodba

V ospredju je zgodba neimenovanega pisatelja, ki preživlja travmatično obdobje svojega življenja. Poročen je s Katarino, s katero ima tudi hčerko, vendar njun zakon že več let obstaja le še na papirju. Vztraja v zakonskem življenju, čeprav je ljubezen že zdavnaj zbledela. Nekega dne pa se odloči, da zapusti Katarino, da odide stran, da začne od začetka, na novo. Ko Katarina zjutraj odide v službo, vzame svoje stvari in knjige ter se preseli v najemniško stanovanje, za sabo pa pusti listek s sporočilom: »*Odšel sem zato, ker še nočem umreti.*« Kmalu potem sreča nenavadno Nino, s katero se spusti v erotično razmerje. Pripovedovalec začne uživati svoje novo življenje z novo žensko, za katero pa se izkaže, da ni samo njegova, da si jo deli še z nekom drugim. Celotna zadeva se zaplete, ko Nina zanosi. Od takrat naprej naš junak ne spi več. Začne se obdobje njegove nespečnosti, ki traja in traja vseh devet mesecev Ninine nosečnosti.

V napol budnem oziroma napol spečem stanju se predenj zgrinjajo podobe, misli, dogodki, občutja ter zgodbe iz preteklosti. Spominja se svojega otroštva, ki ga je preživljal z babico, katera ga je vzgajala in pravzaprav igrala vlogo matere. Njegova mati ga je rodila v svoji zgodnji mladosti, veliko je bila zdoma, oče pa je tudi že zgodaj odšel stran. Babica mu je tako pripovedovala zgodbe. Pripovedovala mu je o dedku, intelektualcu ter predanem levičarju, ki so ga oblasti po drugi svetovni vojni obsodile na najhujšo možno kazen. Poslale so ga v jugoslovansko koncentracijsko taborišče za tako imenovane staliniste na Goli otok, kjer so taboriščnike psihično poniževali in trpinčili.⁷⁷ Nespečnost je pripovedovalec podedoval pravzaprav od dedka, o katerem mu je pripovedovala tudi njegova mati. Ko so ga izpustili iz taborišča, je kot mlado dekle hodilo od urada do urada, da bi doseglo legalizacijo ter normalizacijo njegovega življenja, kajti vsi zaporniki z

⁷⁷ Möderndorfer natančno opiše, kako so bili zaporniki prisiljeni mučiti drug drugega. Obnovi zgodbo, kako je vsak novi zapornik moral ob prihodu skozi špalir starih zapornikov, ki so ga pod grožnjo hudih kazni topli s palicami in se je marsikdaj ta krvavi ritual končal s smrtjo. Pekoči občutek sramu pripravi enega izmed zapornikov, vitalnega sivolasega modreca, nekdanjega kulaka, na katerega se dedek naveže, da naredi samomor, in sicer da se vrže v jašek, poln govna, in se v njem zaduši (Novak 2006: 171).

Golega otoka so po izpustitvi živeli brez pravic in dela, za vedno ožigosani kot izdajalci. Pripovedovalec se spominja travmatičnega prizora iz otroštva, kako se njegova mati seksualno vdaja nekemu oficirju Jugoslovanske ljudske armade. Spominja se svojih izkušenj s številnimi ženskami, s katerimi se je zapletal v erotične avanture tako v študentskih letih kot kasneje, ko je bil poročen. Pripovedovalec nam v svojem obdobju nespečnosti razgrinja svoje celotno življenje, svoje misli ter občutja iz preteklosti pa tudi sedanjosti, katero predstavlja Nina. Le-ta s svojo nosečnostjo povzroči nespečnost in brskanje po pripovedovalčevih spominih. Roman se zaključi s koncem nosečnosti oziroma z rojstvom otroka, katerega potencialni oče je pripovedovalec. Le-ta doživi neke vrste razsvetljenje, dojame bistvo življenja, ki ni v dokazovanju človeške moči, moškega ega. Naenkrat ni več pomembno, kdo je pravzaprav oče male deklince, čeprav lahko sklepamo, da je to vendarle pripovedovalec, pomembno je, da je človeško bitje sprejeto z ljubeznijo ter toplino.

Roman je zgodba štirih generacij. Prvo predstavljata pripovedovalčeva dedek in babica, pri katerih gre za generacijo iz prve polovice 20. stoletja, za otroke revolucije, ki jih je požrla sama revolucija. Drugo generacijo simbolizira pripovedovalčeva mati, ki je v drugi polovici 20. stoletja nosila breme preteklih dejanj svojih staršev ter razdejanega sveta po vojni. Pripovedovalec je tretja generacija, ki se skozi proces psihoanalitičnega soočenja z lastno preteklostjo zave resnice zgodovine in svojega položaja v njej, zato zmore prvi korak počlovečenja – razločitve družbene vloge ter človečnosti. Pripovedovalčeva novorojena hči pa je predstavnik četrtne generacije, ki ima na začetku 21. stoletja možnost, da zaživi človeško življenje, neobremenjeno s sencami iz preteklosti (Novak 2007: 180).

7.6.2 Don Juanova nespečnost

Prvoosebni pripovedovalec romana, neimenovani junak, umetnik oziroma pisatelj je bil svoje celo življenje nekakšen *don Juan*, osvajalec ženskih src. Ponavadi se je videval z več ženskami naenkrat, nikoli ni bil zvest le eni ženski, tudi če se je odločil za resnejšo zvezo in kasneje celo za zakon, je bila monogamija zanj španska vas. Seksualna razmerja mu služijo za dokazovanje svoje moškosti ter moči oziroma premoči nad ženskami. Situacija se za pripovedovalca obrne na

glavo, ko spozna Nino, ki je drugačna od žensk, ki jih je poznal doslej. Je namreč seksualno osvobojena ženska, katera vodi igro in ima moč v svojih rokah, poleg našega junaka pa ima še enega partnerja oziroma kandidata za vlogo očeta svojega otroka. Sprememba v razmerjih moči med spoloma povzroči pri pripovedovalcu živčnost, ljubosumnost ter celo misel na samomor. Zamajejo se temelji njegove moškosti, izgublja svoj življenjski smisel, ki ga skuša ponovno najti v labirintu spominov in podob. Brskanje po svoji preteklosti, ponovno premlevanje dogodkov je posledica občutja ogroženosti moške seksualne moči, ki se kaže kot nespečnost.

Odsotnost globalnega stereotipa o moški racionalnosti in ženski emotivnosti obeta inovativnejšo erotično poetiko, ki jo nasnuje prevladujoče nespečnostno vzdušje⁷⁸ romana (Zupan Sosič 2007: 114). Erotična razmerja med moškim ter žensko so prikazana skozi pripovedovalčevo ironijo in avtoironijo. Ironična suverenost pripovedovanja je pravzaprav namenjena le opisom dogajanj pred začetkom samega romana, preden pripovedovalca začne mučiti nespečnost, kar pomeni da ironična vzvišenost obvladuje pretekli čas. Roman se pravzaprav začne v trenutku, ko aroganca ironične distance doživi usodno razpoko zaradi vdora bolečine ter nezmožnosti, da bi pripovedovalec, ki je sebe doživljal kot seksualnega »junaka«, obvladal svojo novo žensko Nino z enako stopnjo arogance (Novak 2007: 162–163). S pomočjo ironije analizira svojo preteklost, loteva se svoje moškosti, ki ji očita mačizem in celo impotenco. Do preteklosti zavzame humorno-ironično distanco ravno zaradi tega, ker se je že zgodila ter mu tako pušča dovolj prostora za ponovno spraševanje, spremenjeno dojetje in drugačno osmislitev istih stvari. Na novo definira moške ter ženske spolne vloge oziroma spolne stereotipe. Kot meni Alojzija Zupan Sosič, do spolnih stereotipov (temni kontinent, hišni angel, žrtvujoča se mati, varuh družine, *don Juan*) vzpostavi humorno-ironično razdaljo, jih tako potuji in razstavi.

Psihoanaliza oziroma samoanaliza pripovedovalca s pomočjo humorja, ironije oziroma avtoironije razgrajuje stereotipe o moških ter ženskih spolnih vlogah in jih na novo konstruira v smeri nove emocionalnosti, kjer središčne vloge nima le

⁷⁸ Nespečnost namreč ni le naslov ter tema romana, ampak tudi temeljna in vseobsegajoča struktura pripovedne strategije, ki sega od ritma stavkov do celotne kompozicije romanesknega besedila (Novak 2007: 169).

moški, ampak tudi ženska. *Don Juan* tako izgublja svojo erotično moč, doživlja krizo, ki se kaže kot nespečnost, saj dobi tekmo v ženski podobi, v seksualno osvobojeni Nini, ki sproži proces pripovedovalčevega poglobljanja oziroma ponovnega spoznavanja tako lastnega kot nasprotnega spola. Razkraja se stereotip o *don Juanu*, rahlja se pozicija moškosti, kar se pokaže tudi v zaključku romana. Ko se v porodnišnici sooči z drugim možnim očetovskim kandidatom, se sicer sprva ljubosumno petelini pred njim, tako da smo priča merjenju moških moči, potem pa nenadoma v našem junaku prevlada modrost dopuščanja drugih in pravi: »Izgubil sem občutek za čas. Devet mesecev, leto, deset let, petdeset let, vojne, taborišča, smrti, rojstva, ločitve in srečanja, vse gre skozme in se vrača, ponovno in ponovno, ko stojim pred zaprtimi vrati in na drugi strani ženska rojeva otroka, ki najbrž sploh ni moj. Pa saj je vseeno. Moj otrok, njegov, njen, naš... Preplavlja me, počasi in vztrajno kot morje, ki se dviga v plimi, občutek neizmerne sreče. In želim si, da bi trajal večno.« V njem se prebudi človek oziroma človeškost, ki jo hkrati prizna tudi drugim. Ni več pomembno, kdo je oče otroka, ni pomembna zmaga v boju med dvema moškima, temveč človeško bitje, mala deklica, katero je potrebno sprejeti s prijaznostjo, toplino ter ljubeznijo.

7.7 ODPRLA SEM OČI IN ŠLA K OKNU (Roman)

7.7.1 Zgodba

Gre za zgodbo zakonskega para srednjih let, moškega in ženske, Tadeja ter Tjaše, ki sta skupaj že iz gimnazijskih let. V materialnem smislu imata vse in še več, od dragih stanovanj, počitniških hiš, prvorazrednega pohištva, luksuznih avtomobilov, eksotičnih počitnic do oblačil svetovno znanih modnih kreatorjev. Lagodno življenje pa jima ne prinaša notranjega zadovoljstva, kar se začeta zavedati ob mladem, postavnem fantu Maju, ki na počitnikovanju v luksuznem apartmaju Tadejevega očeta ob morju zmoti njuno brezskrbno življenje. V mladeniču oba prepoznata svojo izgubljeno mladost, življenjsko energijo ter svoje neuresničene spolne želje. Prvoosebna pripovedovalca, moški in ženska, nam vsak posebej razkrivata svoj notranji boj za mladost, ki jo poseblja Maj. Začne se boj za izpolnitev erotičnih fantazij, ki jih skrivata v sebi. Tjaša se vedno bolj predaja Maju, odpira se svojim skritim strastem, željam, prizna celo, da si je že od nekdaj želela otroka, vendar ne s svojim možem, prav tako pa tudi Tadeja premagajo

notranji vzgibi, sla po mladem moškem telesu. Na koncu Tadej s tolkačem za meso udari Tjašo, potem pa še Maja med njunim vročim erotičnim predajanjem, nato pa se Tjaša prebudi, odpre oči in gre k oknu. Prebudi se tudi Tadej. Oba sta sanjala neizpolnjene sanje. Odprt zaključek romana nakazuje različne življenjske poti, od njiju pa je odvisno, za katero se bosta odločila. Ali bosta vztrajala v praznini dosedanjega življenja ali pa prestopila mejo ter sledila svojim sanjam.

7.7.2 Moški in ženska na robu

Moškemu se nad prepadam pridruži tudi ženska. V krizi srednjih let se znajdetata moški in ženska, ki jima japijevstvo sodobne kapitalistične družbe ne prinaša notranjega zadovoljstva. Potrošniška družba kroji njuno življenje, ujame ju v svoje kolesje uživaštva ob materialnih dobrinah, pri čemer pozabljata ter izgubljata svoje identitetno bistvo.

Ženski lik Tjaše, seksualno osvobodjene fatalke, ki prevzema pobudo v ljubezenskih odnosih in izkorišča svojo telesno privlačnost za podreditev moških, ima nasproti moški lik v podobi narcisoidnega Tadeja, ki živi življenje svojih staršev v večni očetovi senci. Odločna ženska nasproti neodločnemu moškemu kaže na odsotnost globalnega spolnega stereotipa o moški racionalnosti ter ženski emotivnosti in napoveduje prevrednoteno erotično poetiko. S pomočjo tretje osebe, mladega ter z erotično energijo nabitega Maja, ki igra vlogo njunega alter ega, se začne ironično prevpraševanje moških in ženskih spolnih vlog. Iskanje lastnega bista prebudi željo ženske po seksualni potešitvi z drugim, drugačnim moškim, iz katere bi se rodil otrok, na drugi strani pa privre na dan moška homoseksualnost. Z ironijo in posmehom se razkriva človeška notranja stiska v sodobni družbi, kriza moškosti ter ženskosti v svetu potrošništva, kjer so spolne identitete vedno bolj fluidne, moški in ženska si nadevata različne maske moškosti oziroma ženskosti, odvisno od različnih družbenih pričakovanj, pri tem pa pozabljata na lastno zadovoljstvo. Svoboda izbire v sodobni potrošniški kulturi je zgolj navidezna. Zanimivo je to, da je ženska tista, ki se ob pogledu na svobodno Majevo mladost začne zavedati lastne minljivosti, staranja ter nesreče. Pokaže se spremenjeno razmerje med spoloma, moč in pogum ženske, ki se kaže v njenih miselnih sposobnostih, da ponovno najde samo sebe, svoj smisel. Ali pa tudi ne. Nič ni takšno, kot se zdi na prvi pogled.

SKLEP

Razmerja med spoli in reprezentacije spolov so se v zadnjih desetletjih močno spremenila. Spremenile so se spolne vloge tako v javni kot zasebni sferi v smeri vse večje demokratizacije, na področju zaposlovanja ter razmerij moči, s tem pa se je spremenilo dožemanje in razumevanje spola v predstavah o moškosti ter ženskosti, ki se manifestirajo v tabujih, stereotipih in normah, ki so vpeti v vsakdanje medčloveške odnose. Vsakdanja realnost je dokaz, da se kljub domnevno dramatičnim spremembam v postmodernih družbah ohranjajo družbene hierarhije, hkrati pa se ustvarjajo tudi nove.

Feminizem⁷⁹ v smislu moderno-postmodernega političnega projekta, ki si je postavil nalogo, da spreminja vsakdanje življenje žensk in moških s ciljem politične enakosti, je danes pomemben kot kritika vsakdanje politike (Jalušič 2002: 18), ki ima v družbi moč odločanja. Moškost ter ženskost namreč nista biološki kategoriji, ampak ju sproducira kultura oziroma družba. Danes, v času kapitalizma, vse stvari, vključno z moškim in žensko, postajajo tržno blago.⁸⁰ Moško telo je skupaj z ženskim telesom postavljeno na ogled, na trg, kjer se kupuje, prodaja, kar je zanimivo, najboljše za posameznega potrošnika oziroma njegove potrebe, ki jih vedno znova producira kapitalizem. Le-ta ustvarja vedno nove ideale, nove lepote standarde. Telo kot tista zadnja meja, ki onemogoča množenje razlik, je postalo tržno blago, družba posega v telo z vedno novimi zahtevami, ki v končni fazi vodijo tudi v spreminjanje telesa s pomočjo estetske kirurgije. Bolj kot razlika med moškimi in ženskimi telesi je pomembno, da je telo v skladu z zahtevanimi lepotnimi ideali. Tudi moška telesa postajajo objekt želje. Bistvo ženskosti ter moškosti, če si sposodim misli Rosi Braidotti, je želja po tem, da bi bil želen, se pravi to, da si želiš, da bi si te drugi želel. Pojavlja se tako imenovana feminizacija moških, pri katerih postajajo vedno bolj pomembne lastnosti, ki so bile v preteklosti razumljene kot ženske. To pomeni, da tudi moško telo ni več odporno na prepričanje o popolnem telesu, tudi moški morajo biti lepi. Po mojem mnenju je v sodobnem času moški tisti, ki je na vrsti, da najde samega sebe oziroma svoje

⁷⁹ Feminizem ni enotno gibanje, zato tudi ni enotne definicije. Večslojnost, večprostorskost feminizma (Braidotti 2000: 82), delitev na teorijo in prakso kaže na različna razumevanja ter interpretacije feminizma. Priznavanje fragmentacije in pluralnosti feminizma pa je nujna, saj nudi možnost za skupno akcijo v kritičnih trenutkih (Jalušič 2002: 88–120).

⁸⁰ »Kupujem, torej sem« (Braidotti 2000: 51).

mesto v družbi. Ženske so že morale prehoditi trnovo pot, že dolgo hodijo po tej poti in mislim, da počasi pridobivajo družbeno moč, ki jim je bila v preteklosti odvzeta. Moški pa se bodo morali »spopasti« z žensko oziroma njenimi drugačnimi družbenimi vlogami, katere niso več vezane zgolj na privatno sfero kot v preteklosti.

Za prikaz oziroma razpravljanje o moškosti in moškega⁸¹ v razmerju do ženskosti ter ženske sem si izbrala romane Vinka Möderndorferja, v katerih je bolj ali manj v središču moški, ki se znajde v krizi srednjih let. Lahko bi celo rekla, da imajo ženske v Möderndorferjevih v romanih večjo moč kot moški oziroma so moški tisti, ki iščejo sami sebe, ženske pa jim pomagajo priti do aha-efekta. Ženske so stopile iz stoletij in tisočletij dolge pozicije nemoči, prenehale so biti zgolj seksualni objekti ter postale seksualni subjekti. Möderndorferjeva proza je nazoren prikaz odnosov med spoloma tudi v smislu vprašanja moči, saj je seks lahko orodje za posedovanje drugega, s tem pa se na eni strani razvijejo razmerja moči in premoči, na drugi pa nemoči. Odnosi med spoloma v Möderndorferjevih romanih doživljajo radikalne spremembe, tako da je moški tisti, ki brezupno zaljubljen teče za svojo izgubljeno hudičevko (*Tek za rdečo hudičevko*), ženska pa si lahko podredi celo dva moška hkrati (*Nespečnost*), spet drugod je ženska oziroma ljubezen do ženske ponujena kot možnost rešitve iz eksistencialne krize moškega (*Omejen rok trajanja*, *Ljubezni Sinjebradca*), če pa se v krizi srednjih let znajdetata tako moški kot ženska, je slednja tista, ki se zaveda situacije in je bolj kot moški sposobna sprejeti odločitev o spremembi (*Odprla sem oči in šla k oknu*), včasih pa sta nevednost o pomembnosti zgodovine ali praznina v človeku tisti, ki sta usodni za oba, moškega in žensko (*Pokrajina št. 2*, *Predmestje*). Prevrednotenje moškosti ter ženskosti pisatelju uspeva tudi s pomočjo stereotipov, ki mu služijo za mesto ironije. V nekaterih romanih bolj, v drugih manj uspešno ohranja humorno-ironično distanco do stereotipov o moških in ženskih spolnih vlogah, tako da ne zaide v moraliziranje, ampak odpira nove teme za diskusije o moškosti ter ženskosti, o novi moškosti in ženskosti. Po mojem mnenju je v ironiziranju spolnih stereotipov uspešnejši v romanih, kjer prevladuje ljubezensko-erotična komponenta. To je sicer pri Möderndorferju dvorezen meč, ker so erotični motivi ena izmed njegovih stalnic v romanu, vendar pa kljub prepletanju z ostalimi žanri lahko rečemo, da so

⁸¹ S problematizacijo moških in moškosti v družbi se ukvarja Jeff Hearn.

ponekod bolj izpostavljeni oziroma imajo pomembnejše mesto v pripovednem toku (*Tek za rdečo hudičevko, Nespečnost, Odprla sem oči in šla k oknu*), čeprav menim, da ironično distanco ohranja tudi v romanu *Ljubezni Sinjebredca*, kjer bolj prevladuje detektivsko-kriminalni žanr romana. Möderndorferjevi romani so napolnjeni z erotiko, erotičnimi motivi, erotičnim besednjakom, skratka so odličen pokazatelj sodobnih medsebojnih odnosov med moškim in žensko. V sodobni družbi se medsebojni človeški odnosi pogosto zreducirajo na telo oziroma spolne odnose, na izmenjavo telesnih tekočin ter »živalsko« praznjenje, zato je toliko bolj iskana in cenjena topla, pristna ljubezen – naj bo to ljubezen do sočloveka, ženske, moškega, otroka ali umetnosti, za katero tudi Möderndorfer meni, da je pristnejša kot življenje samo.

V razpravi o moškosti, ženskosti ter spolnih stereotipih v sodobni družbi in v romanih Vinka Möderndorferja ne moremo mimo Jacquesa Lacana in Joan Riviere oziroma njunega koncept maškarade. Vsi ljudje, tako moški kot ženske, nosimo maske moškosti in ženskosti. Vsi igramo različne vloge, v katere nas postavijo ali »prisilijo« različne družbene situacije v specifičnem prostoru ter času. Danes živimo v postmoderni družbi, ki skupaj s tržno ekonomijo usmerja definiranje moškosti ter ženskosti. Spolne vloge se spreminjajo, preoblikujejo in na novo definirajo. Po eni strani sodobna družba vedno bolj teži k prepletanju moškosti in ženskosti, prepletanju moških ter ženskih spolnih vlog, ki se izmenjujejo, zamenjujejo, zakrivajo, odkrivajo, prehajajo ena v drugo in se spreminjajo v smeri androgenosti, hibridnosti, transseksualnosti. Po drugi strani pa se vrača k poudarjanju tradicionalne ženske nežnosti ter moškega poguma. V tej pisani paleti spolnih vlog pa so še vedno prisotni stereotipi, neke posplošitve o spolnih vlogah, ki tako kot spolne vloge dobivajo novo vsebino, novo preobleko, zato naj nas androgenost, hibridnost ali če hočete transseksualnost spolnih vlog ne zavede v slepo ulico. Spolni stereotipi so v sodobni družbi še vedno prisotni, zato jih moramo odkrivati, o njih razpravljati, diskutirati ter jih tako poskusiti preseči, saj imajo spolni stereotipi v družbi lahko negativne posledice; največkrat za ženske in druge spolne izobčence,⁸² ki imajo manjšo družbeno moč.

⁸² V mislih imam spolne izobčence kot jih opredeljuje *queer* teorija. Le-ta postavi v središče razprav tudi sam koncept spola, identitete in spolne usmerjenosti. Osvetljuje t. i. *space-off* prostore oziroma področja, ki so ga vladajoče predstave izključile, ter tako zaseda prostor med spoli; premika meje med družbenimi predstavami o spolih. *Queer* zaseda *space-off* prostore oziroma ostanke identitet

Tudi s pomočjo literature ter sodobnega slovenska romana, ki nam s poudarjanjem male, intimne zgodbe ponuja na pladnju izvrstne primere za prevpraševanje spolnih vlog in spolne identitete, hkrati pa nas opominja, da je (kot je rekel že veliki Shakespeare in s čimer bi se verjetno strinjal tudi Vinko Möderndorfer) svet oder, gledališče, teater, mi pa smo igralci, ki igramo različne vloge – moške, ženske in ostale.

in poleg spolnih ter seksualnih marginalcev jemlje pod svoje okrilje tudi izobčence/ke v pravem pomenu besede: t. i. »nove moške in ženske«, ki so z operativnim posegom spremenili svoj naravni spol (Tratnik 1995: 63–74).

PRILOGA: BIBLIOGRAFIJA VINKA MÖDERNDORFERJA

Romani:

- Tek za rdečo hudičevko (1996)
- Pokrajina št. 2 (1998)
- Predmestje (2002)
- Omejen rok trajanja (2003)
- Ljubezni Sinjebradca (2005)
- Nespečnost (2006)
- Odprla sem oči in šla k oknu (2007)

Zbirke krajše proze:

- Krog male Smrti (1993)
- Tarok pri Mariji (1994)
- Čas brez angelov (1994)
- Ležala sva tam in se slinila kot hudič (1996)
- Nekatere ljubezni (1997)
- Total (2000)
- Druga soba (2004)

Pesniške zbirke:

- Rdeči ritual (1975)
- Prodajalna slik (1977)
- Pesmičice (1980)
- Mah (1981)
- Telo (1989)
- Male nočne ljubavne pesmi (1993)
- Zlodejeve žalostinke (1999)
- Pesmi iz črne kronike (1999)
- Temno modro kot september (2003)
- Skala in srce (2004)

Dramatika:

- Kruti dnevi (1982)
- Prilika o doktorju Josefu Mengeleju (1986)
- Help (1988)
- Camera obscura (1990)
- Transvestitska svatba (1994)
- Hamlet in Ofelija (1994)
- Štirje letni časi (1995)
- Jožef in Marija (1996)
- Sredi vrtov (1998)
- Vaja zbora (1998)
- Limonada slovenica (1999)
- Mama je umrla dvakrat (1999)
- Podnajemnik (2000)
- Klub fahrenheit (2001)
- Mefistovo poročilo (2002)
- Tri sestre (2002)
- Na kmetih (2003)
- Mrtve duše (2004)

Radijske igre (nekater):

- Snubitev (Radio Slovenija 1991, Radio Trst 1993)
- Hamlet in Ofelija (Radio Maribor 1991)
- Silvestrska noč (Radio Slovenija 1993)
- Popolnoma različne kriminalistične štorije, nadaljevanke (Radio Slovenija 1993)
- Sredi vrtov (Radio Slovenija 1993)
- Vročna linija (1994)

Televizijske igre (nekater):

- Blumen aus Krain – Rož'ce s Kranjskega (TVS 1994)
- Brez sladkorja, prosim (TVS 1995)
- Drevo (TVS 1995)
- Pokrajina (TVS 1995)
- Srce (TVS 1998)

- Silvestrska zmešnjava (TVS 2001)
- Obisk (TVS 2004)

Celovečerna filma:

- Predmestje (2004)
- Pokrajina št. 2 (2007)

Dela za otroke:

- Punčica iz moje ulice (pesmi, 1980)
- Kako se dan lepo začne (pesmi, 1993)
- Madonca fletn svet (pesmi, 1995)
- Pojoči prstki (radijska igra, Radio Slovenija 1988)
- Kako začarati zajca (radijska igra, Radio Slovenija 1989)
- Miši v operni hiši (radijska igra, Radio Slovenija 1990)
- Čarovnička Gajka (radijska igra, Radio Slovenija 1992)
- Strašni razred 4. a (radijska igra, Radio Slovenija 1993)
- Kristalni cvet (radijska igra, Radio Slovenija 1993)
- Popki (radijska igra, Radio Slovenija 1994)
- Dve hudobi (radijska igra, Radio Slovenija 1994)
- Deklica in zmaj (radijska igra, Radio Slovenija 1995)
- Na sončni strani (radijska igra, Radio Slovenija 1996)

Zbirki esejev:

- Gledališče v ogledalu (2001)
- Vzporedni svet (2005)

VIRI IN LITERATURA

1. VIRI

- Möderndorfer, Vinko (2005) *Ljubezni Sinjebradca: Zgodba o iskalcu*. Ljubljana: DZS.
- Möderndorfer, Vinko (2006) *Nespečnost: Pripovedovanje v 31 spominjanjih*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Möderndorfer, Vinko (2007) *Odprla sem oči in šla k oknu: Roman*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Möderndorfer, Vinko (2003) *Omejen rok trajanja: Komedija srednjih let*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Möderndorfer, Vinko (1998) *Pokrajina št. 2: Zgodba o morilcu*. Maribor: Obzorja.
- Möderndorfer, Vinko (2002) *Predmestje: Slovenska kronika*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Möderndorfer, Vinko (1996) *Tek za rdečo hudičevko: Ljubavni roman*. Maribor: Obzorja.

2. LITERATURA

- Althusser, Louis (2002) *Izbrani spisi*. Ljubljana: *cf.
- Antić G. Milica (1996) Od sufražetk do ministric. *Spol: Ž*. Ljubljana: ISH. 104–129.
- Antić G., Milica in Jalušič, Vlasta (2001) *Ženske-politike-možnost: perspektive politike enakih možnosti v srednji in vzhodni Evropi*. Ljubljana: Mirovni inštitut, Inštitut za sodobne družbene in politične študije.
- Bahovec D., Eva, ur. (1993) *Od ženskih študij k feministični teoriji*. Ljubljana: Študentska organizacija Univerze v Ljubljani, Enota za časopisno-založniško dejavnost (posebna izdaja Časopisa za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo).
- Bahovec D., Eva (1995) *Predavanje za uvod: feminizem in materinstvo*. Delta, št. 1-2. Ljubljana: Društvo za kulturološke raziskave. 39–51.
- Bahovec D., Eva (2002) With your brain and my looks. Telo v kulturnih študijah. *Cooltura – uvod v kulturne študije*. Ljubljana: Študentska založba. 175–194.

- Bahovec D., Eva (1996) *Žensko telo – moška oblast. Spol: Ž.* Ljubljana: ISH. 217–234.
- Bartky L., Sandra (2006) *Foucault, ženskost in modernizacija patriarhalne oblasti.* Delta, št. 1-2. Ljubljana: Društvo za kulturološke raziskave. 37–87.
- Bauman, Zygmunt (2002) *Tekoča moderna.* Ljubljana: *cf.
- Beauvoir de, Simone (1998) *Drugi spol.* Delta, št. 3-4. Ljubljana: Društvo za kulturološke raziskave. 11–28 in 13–80.
- Beck, Ulrich (2003) *Kaj je globalizacija? Zmote globalizma – odgovori na globalizacijo.* Ljubljana: Krtina.
- Beck, Ulrich in Beck-Gernsheim, Elisabeth (2006) *Popolnoma normalni kaos ljubezni.* Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Beck, Ulrich (1992) *Risk Society: Toward the New Modernity.* London: Sage Publications.
- Biti, Vladimir (1997) *Pojmovnik suvremene književne teorije.* Zagreb: Matica hrvatska.
- Bock, Gisela (2004) *Ženske v evropski zgodovini. Od srednjega veka do danes.* Ljubljana: Založba /*cf.
- Bornstein, Kate (1999) *Spolni izobčenci: O moških, ženskah in nas ostalih.* Ljubljana: ŠKUC.
- Borovnik, Silvija (2007) *Razbijanje stereotipov v prozi Suzane Tratnik.* Stereotipi v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi/43. seminar slovenskega jezika, literature in kulture. 78–85.
- Borovnik, Silvija (2005) *Slovenska dramatika v drugi polovici 20. stoletja.* Ljubljana: Slovenska matica. 180-184.
- Braidotti, Rosi (1998) *Koncept spolne razlike.* Delta, št. 3-4. Ljubljana: Društvo za kulturološke raziskave.
- Butler, Judith (2001) *Težave s spolom: feminizem in subverzija identitete.* Ljubljana: Škuc.
- Ciglencečki, Jelka (2005) *Vinko Möderndorfer: Ljubezni Sinjebradca.* Sodobnost, št. 69. 330–332.
- Coward, Rosalind (1989) *Ženska želja.* Ljubljana: Univerzitetna konferenca USMS.
- Čufer, Andrejka (1996) *Zakaj ženske hočemo svoj prostor? Spol: Ž.* Ljubljana: ISH. 33–36.

- Dobnikar, Mojca (1985) *O ženski in ženskem gibanju: zbornik tekstov*. Ljubljana: Univerzitetna konferenca ZSMS.
- Du Gay, Paul in Hall, Stuart idr.(1997) *Doing Cultural Studies: the story of Sony Walkman*. London: Sage/The Open University.
- Giddens, Anthony (2000) *Preobrazba intimnosti. Spolnost, ljubezen in erotika v sodobnih družbah*. Ljubljana: Založba/*cf.
- Gruden, Dannenberg, Ana (2004) *Medijske podobe. Kalejdoskop stila in mode*. Ljubljana: UMco.
- Hall, Stuart (2004) Delo reprezentacije. *Medijska kultura: kako brati medijske tekste*. Ljubljana: Študentska založba. 33–96.
- Hall, Stuart idr. (1996) *Modernity and its Futures*. Cambridge, Oxford: Polity Press/Open University.
- Hall, Stuart (2000) The work of representation. *Representatio: Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Thousand Oakes in New Delhi: Sage Publications.
- Hearn, Jeff in Collinson, L. David (1994) Theorizing Unities and Differences Between Man and Between Masculinities. *Theorizing Masculinities*. London: Sage Publications.
- Hrženjak, Majda (1998) *Kaj nam miti lahko povedo o ženskah, identitetah in subjektu*. Delta, št. 3-4. Ljubljana: društvo za kulturološke raziskave.
- Irigaray, Luce (1995) *Jaz, ti, me, mi: za kulturo različnosti*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- Irigaray, Luce (1997) *Vprašanje drugega*. Delta, št. 1-2. Ljubljana: Društvo za kulturološke raziskave. 113–124.
- Jager, Petra (2003) *Vinko Möderndorfer: Omejen rok trajanja*. *Sodobnost*, št. 7-8. 1042–1044.
- Jalušič, Vlasta (2002) *Kako smo hodile v feministično gimnazijo*. Ljubljana: Založba/*cf.
- Jogan Maca (1991) *Družbena konstrukcija hierarhije med spoloma*. Ljubljana: Fakulteta za sociologijo, politične vede in novinarstvo.
- Južnič, Stane (1993) *Identiteta*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Kmecl, Matjaž (1996) *Mala literarna teorija*. Ljubljana: Mihelač in Nešović.
- Kos, Gaja (2002) *Praznina, ki ubija. Vinko Möderndorfer: Predmestje: slovenska kronika*. *Literatura*, št. 135. 145–148.

- Kos, Janko (2001) *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Kos, Janko (1990) *Slovenska literatura in Srednja Evropa*. Slavistična revija, letnik 38, št. 1. 11–26.
- Kuhar, Metka (2006) *Telo – jaz, moje, njegovo?* Emzin, št. 3-4. 133–134.
- Kuhar, Metka (2004) *V imenu lepote*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Kuhar, Roman (2001) *Mi, drugi*. Ljubljana: ŠKUC.
- Lash, Scot (1993) *Sociologija postmodernizma*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- Leskošek, Vesna (2002) *Zavrnjena tradicija. Ženske in ženskost v slovenski zgodovini od 1890 do 1940*. Ljubljana: Založba /*cf.
- Lorber, Judith (1994) *Paradoxes of Gender*. New Heaven, London: Yale University Press.
- Matajč, Vanesa (1996) *Čehov teče za Mašo. Vinko Möderndorfer: Tek za rdečo hudičevko*. Literatura, št. 61-62. 165–167.
- Mesto žensk, peti Mednarodni festival sodobnih umetnosti: Ljubljana, 18. in 19. oktober 1999 (2000) *Feminizem/mi za začetnice/ke*. Ljubljana: Založba/*cf.
- Močnik, Rastko (1999) *3 teorije*. Ljubljana: Založba/*cf.
- Moi, Toril (1999) *Politika spola/teksta*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- Möderndorfer, Vinko (2005) *Vzporedni svet: razmišljanja o ustvarjanju 2002–2004*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Musek, Janek (1995) *Ljubezen, družina, vrednote*. Ljubljana: Educy.
- Musek, Janek (1994) *Psihološki portret Slovencev*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- Nastran Ule, Mirjana, ur. (1999) *Predsodki in diskriminacije. Izbrane socialno-psihološke študije*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- Novak, Boris A. (2003) O ljubezenski liriki Vinka Möderndorferja ali O ljubezni v času e-maila. *Temno modro kot september*. Vinko Möderndorfer. Novo mesto: Goga.

- Novak A., Boris (2006) Senca preteklosti (o romanu Vinka Möderndorferja Nespečnost). *Nespečnost. Pripovedovanje v 31 spominjanjih*. Vinko Möderndorfer. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Oakly, Ann (2000) *Gospodinja*. Ljubljana: Založba/*cf.
- Rener, Tanja (1996) Odpiranje prostorov. O situaciji univerzitetnih ženskih študijev. *Spol: Ž*. Ljubljana: ISH. 58–67.
- Riviere, Joan (1995) *Ženskost kot maškarada*. Delta, št. 3-4. Ljubljana: Društvo za kulturološke raziskave. 7–17.
- Rose, Jacqueline (1996) *Ženskost in njeno nelagodje*. *Analecta*. 7–27.
- Sadar, Nevenka Č. (1991) *Moški in ženske v prostem času: socialne in psihološke dimenzije načinov preživljanja prostega časa*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- Slapšak, Svetlana (2005) *Ženske ikone 20. stoletja*. Radovljica: Didakta.
- Stanković, Peter (2006) *Uvod v kulturne študije*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Švab, Alenka (2002) »Divided We Stand« – teme in dileme študij spolov. *Cooltura – uvod v kulturne študije*. Ljubljana: Študentska založba. 195–210.
- Thadden, Wiebke (2001) *Hči ni sin. Wiebkw woin Thadden pripoveduje zgodovino deklet*. Ljubljana: DZS.
- Tratnik, Suzana (2004) *Lezbična zgodba – literarna konstrukcija seksualnosti*. Ljubljana: ŠKUC.
- Tratnik, Suzana (1995) *Queer: Teorija in politika spolnega izobčenstva*. ČKZ. 63–74.
- Ule, Mirjana (2005) *Predsodki kot mikroideologije vsakdanjega sveta*. V publikaciji *Mi in oni: nestrpnosti na slovenskem*. Ljubljana: Mirovni inštitut. 21-40.
- Ule, Mirjana (2004) *Socialna psihologija*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Ule, Mirjana (2000) *Sodobne identitete v vrtincu diskurzov*. Ljubljana: ZPS.
- Verhaeghe, Paul (2002) *Ljubezen v času osamljenosti*. Ljubljana: ORBIS.
- Vidali Petra (2003) *Hoja po robu. Vinko Möderndorfer: Omejen rok trajanja*. Literatura, št. 147. 144–147.

- Virk, Tomo (1999) *Moderne metode literarne vede in njihove filozofsko teoretske osnove*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo.
- Vodopivec, Nina (2001) *Sem delavka, mati in gospodinja*. Etnolog. 69–90.
- Zaviršek, Darja (1996) Med feministično socialno akcijo in tranzicijskim backlashom. *Spol: Ž*. Ljubljana: ISH. 235–248.
- Zavrl, Andrej (2005) *Histerijo lahko narobe kdo razume. T. S. Eliot in moška histerija*. Primerjalna književnost, št. 2. 115–134.
- Zupan Sosič, Alojzija (2007) *Moški je glava in ženska srce – spolni stereotipi*. Stereotipi v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi/43. seminar slovenskega jezika, literature in kulture. 181–193.
- Zupan Sosič, Alojzija (2005) *Spolna identiteta in sodobni slovenski roman*. Primerjalna književnost, št. 2. 93–112.
- Zupan Sosič, Alojzija (2007) *Spolni stereotipi in sodobni slovenski roman*. Primerjalna književnost, št. 1. 109–120.
- Zupan Sosič, Alojzija (2006) *Spreminjanje spolne identitete v sodobnem slovenskem romanu*. Literatura in globalizacija. 191–203.
- Zupan Sosič, Alojzija (2003) *Zavetje zgodbe: sodobni slovenski roman ob koncu stoletja*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literarura.
- Wittig, Monique (2000) *Eseji*. Ljubljana: ŠKUC.
- Wolf, Virginia (1998) *Lastna soba*. Ljubljana: Založba/*cf.
- Wollstonecraft, Mary (1993) *Zagovor pravic ženske*. Ljubljana: Krt.

VIRI IZ MEDMREŽJA

- www.pokrajina-st2.org/kontakt-si.html
- www.rtv slo.si/blog/vinkomoderndorfer
- www.delo.si
- www.mladina.si
- www.kolosej.si/fil/predmestje
- www.skk.wit.no/ww99/papers/Hearn_Jeff1.pdf
- <http://193.184.120.186/crome.nsf/resources>

IZJAVA O AVTORSTVU DIPLOMSKEGA DELA

Spodaj podpisana Vanja Arhnaver, rojena 12. 3. 1981 v Ljubljani, sem avtorica diplomskega dela z naslovom: Stereotipnost spolnih vlog v romanih Vinka Möderndorferja. S svojim podpisom zagotavljam, da je predloženo diplomsko delo rezultat mojega lastnega raziskovalnega dela.

V Ljubljani, dne _____

Podpis avtorice _____