



MR NINA SAVČIĆ

DOKTORSKA DISERTACIJA

BEOGRAD

2020



UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU  
FAKULTET DRAMSKIH UMETNOSTI  
POZORIŠTA, FILMA, RADIJA I TELEVIZIJE

TEORIJE SITKOMA  
(AMERIČKI SITKOM, 1980–2016)

DOKTORSKA DISERTACIJA

KANDIDAT

Mr Nina Savčić

Index broj: 16/2016

MENTORKA

Red. prof. dr Nevena Daković

BEOGRAD

2020

„Popularni tekstovi raznih medija sačinjeni su od mnogo značenjskih slojeva ispod odela zabave” (Dalton and Linder, 2005: 11)

Veliku zahvalnost za ovaj rad dugujem najpre strpljenju i angažovanju profesorke dr Nevene Daković, zatim pomoći docentkinje dr Aleksandre Milovanović, a onda i svima koji su doprineli svojim sugestijama tome da on bude ukoričen i predat članovima komisije na čitanje i procenu.

Duboko uverenje da je navedeni citat istinit navelo me je na to da se okrenem sitkomu i koristeći literaturu primarno iz oblasti lingvistike to pokušam i da dokažem. Zahvalnost dugujem i grupi profesora sa Folološkog fakulteta koji su me svojim predavanjima upoznali sa naukom o jeziku koja ostaje moja omiljena disciplina.

# Teorije sitkoma (američki sitkom, 1980–2016)

Sadržaj:

Apstrakt i ključne reči.....	2
I Uvod.....	6
II Televizijski žanrovi	
2.1. Granice žanra.....	13
2.2. Televizijski žanrovi i društveni kontekst.....	15
III Komedija situacije/sitkom	
3.1. Istorija američkog sitkoma .....	17
3.2. Karakteristike sitkoma i njegove vrste .....	19
3.3. Sitkom i sapunska opera.....	29
3.4. Podžanrovi sitkoma .....	30
3.5. Komedija situacije u Srbiji .....	34
IV Teorijska osnova za analizu	
4.1. Interpretacija i polisemičnost teksta.....	36
4.2. Binarne opozicije u društvu.....	40
4.3. Predrasude, segregacija i pristup ovim društvenim fenomenima.....	41
4.4. Pojam granice i teorija semantičkih lokalizacija.....	45
4.5. Pojmovne metafore i njihov učinak u otkrivanju konceptualizacije.....	48
V Studije slučaja	
5.1. Sitkom o „neposlušnoj ženi”.....	55
5.2. Sekskom.....	82
5.3. Gejkom .....	125
5.4. Blekkom .....	155
VI Zaključak.....	184
Prilog 1.....	192
Prilog 2.....	200
Prilog 3.....	205
Literatura.....	210
Biografija .....	222

## Apstrakt

Studije televizije i popularna kultura nude veliki broj primera koji pokazuju da tekstovi obučeni u odelo zabave mogu da postave važna pitanja. Neka od njih predstavljaju subverzivnu snagu koja na prvi pogled atakuje na mejnstrim ideologiju. Američka komedija situacije tematizovala je važna pitanja: od abortusa, pozicije žene u falocentričnoj kulturi, do pitanja gej odnosa, rodnog opredeljenja, pitanje rasne segregacije i drugih detaljno analiziranih u ovom radu. Otvarajući navedene teme u udarnim terminima i pred milionskom publikom, imala je priliku da utiče na vladajući društveni i politički kontekst, ali preko „mekog” uticaja popularne kulture. Da li je to sitkom činio ili se samo stiče takav utisak zbog tematskih elemenata samih serija i predstavljenih junaka koji pripadaju ranjivim grupama, centralno je pitanje. Rad pažnju posvećuje društvenoj ulozi sitkoma, njegovom potencijalu da pokrene važna pitanja i kroz smeh pozove na preispitivanje vladajućih vrednosti. Tema rada je analiza četiri podžanra komedije situacije utemeljena na instrumentima (teorijskom aparatu) koji nudi lingvistika i kroz refleksiju socijalnog konteksta. Detaljnije, rad se bavi ispitivanjem načina na koji se subverzivnost/konzervativnost ponašaju i bore kroz jezičke mehanizme.

Izabrane studije slučaja podrazumevaju analizu sitkoma sa markiranim grupama kao glavnim junacima (žene u patrijarhalnoj kulturi gde beli sredovečni dobrostojeći muškarac predstavlja normu, homoseksualci u društvu koje favorizuje heteroseksualne odnose, pripadnici afroameričke zajednice u Americi, koja sa očiglednog rasizma prelazi na druge manje vidljive oblike i tako održava segregaciju): sitkom o „neposlušnoj ženi”, sekskom, gej sitkom (gejkom), blek sitkom (blekkom). Kriterijum za izbor podžanrova i sitkoma koji im pripadaju predstavlja želja da se detaljnije ispituju tekstovi komedije situacije koji se bave društvenim odnosom prema Drugom i medijskom reprezentacijom ranjivih društvenih grupa. Za analizu su korišćene pre svega teorije lingvistike (teorija semantičkih lokalizacija, pojmovne metafore, teorija binarnih opozicija), ali i teorije socijalne psihologije (teorija sistema opravdanja, teorija rasizma koji je slep za boju, teorija averzivnog rasizma) i studije medija i televizije, a uže studije žanra. Za rad su veoma važne studije feminizma kao i pitanje novih identiteta koji ne ulaze u tradicionalnu podelu rodova.

Govoreći o izabranim podžanrovima, pokrećemo razgovor o dvema temama: binarnoj opoziciji koja je u društvu vitalna u različitim segmentima i na različite načine, i o segregaciji, animozitetu koji vlada među binarno postavljenim grupama ili njihovim konstruktima.

U analizi se preispituje da li sitkomi izabrani za studiju slučaja, koji su bili tematski inovativni, jer „drugost” postavljaju u centar interesovanja zajednice, iza svoje inovativnosti nose ili ne nose konzervativno razrešenje. Polazna pretpostavka je da sitkom o „neposlušnoj ženi” koji je ponudio nov lik žene, što se opire važećem modelu ponašanja, sekskom koji je pokušao dominantno femininu privatnu sferu da uvede u javno polje osvojeno od strane muškaraca, gejkom koji je otvorio pitanje rodni sloboda i homoseksualne zajednice kao legitimnog člana društva, analizirani blekkom koji je nastojao da rekodira afroameričku porodicu, nisu ostali u okvirima poruka koje se šalju preko ostalih tekstova popularne kulture u mejnstrim medijima, već da su napravili pomak u prihvatanju junaka koji predstavljaju „drugost“ u odnosu na preporučeni prototip, kako i obećava njihovo tematsko određenje.

Namera ovog rada, pored navedene koja podrazumeva preispitivanje društvenog rada sitkoma u vremenu nastanka, takođe je da da pogled na sitkom kroz vreme (dijahronijska perspektiva) preko odabranih podžanrova konstituisanih i izdvojenih prema kriterijumima koji zadiru u društvo i njegove veoma bitne teme: rasa, klasa, rod – položaj „drugog” u zapadnom, binarno orijentisanom svetu.

Važan metod korišćen za analizu predstavlja cik-cak metod, gde se „teorijski tekstovi primenjuju [...] u analizi konkretnog teksta, a tekstualna analiza podstiče dalji razvoj na nivou teorije” (Doležal, 2008: 11).

Ključne reči: televizijska serija, žanr, sitkom, lokalizator, objekat lokalizacije, orijentir, centar, periferija, lokalizacija, intralokalizacija, ekstralokalizacija, centrifugalno, centripetalno, pojmovna metafora, kontejner, sadržatelj, neposlušna žena, feminizam, patrijarhat, feminino, maskulino, sekskom, žene, muškarci, gejkom, gej, homoseksualac, kvir, heteroseksualac, blekkom, crnci, belci, Afroamerikanac, identitet.

## Abstract

Television studies and popular culture offer a large number of examples showing that the script adorned in amusement and fun could pump an important question. Some of them represent a subversive force, which at first glance seem like an assault on a mainstream values. American television sitcom has thematized the important issues: from abortion rights and women's role in phallogentric world, to the issue of gay relationship, sexual orientation, racial segregation, and other subjects analyzed in detail in this thesis. Exploring these topics while being aired during primetime and with the highest level of audience viewership, it had the opportunity to shape prevailing social and political context, using its appealing pop culture soft power. Whether sitcom was doing it on purpose, or it is just our preconception, due to the vulnerability of the characters presented and its subject matters – that is a core question. A dissertation is analysis of four sitcom subgenres based on instruments (theoretical mechanism) offered by linguistics and through reflection on the social circumstances and surrounding. Furthermore, this is examination of subversiveness and conservatism and how the wrestle through language mechanism.

Select case studies involve the analysis of sitcom with marked groups as the main characters (women in a patriarchal culture where a white middle aged wealthy man is the norm, homosexuals in a society that favors heterosexual relationships, members of the African-American community which is shifting from apparent to more subtle form of racism and thus maintaining segregation): sitcom about „unruly woman”, sexcom, gay sitcom and black sitcom. The criterion for the selection of subgenres and sitcoms that belong to them represents an aspiration for a more detailed examination the situation comedy scripts that deal with the social relationship to the Other and media representation of vulnerable social groups. Theories of linguistics were used for the analysis (theory of semantic localizations, cognitive metaphors, theory of binary oppositions) as well as theories of social psychology (theory of justification system, theory of color blind racism, theory of aversive racism), media and television studies and genre studies. Studies of feminism are of essential importance for the theses, as well as the issue of new identities that do not comply with traditional gender division.

Bringing up selected subgenres, we introduce two topics: binary opposition that is vital in different segments of society and in different ways and about segregation, the animosity that rules among binary regulated groups or its creators.

The analysis examines whether the sitcoms selected for the case study, which were thematically innovative because they place “otherness” at the center of community interest, carry or do not carry a conservative solution behind their innovation. The initial assumption is that the sitcom about the “unruly woman” which offered a new character of a woman who resist the current model of behavior, sexcom which tried to introduce the dominantly feminine private sphere into the public field occupied by men, gaycom which opened the question of gender freedom and the homosexual community as a legitimate member of society, analyzed blackcom which sought to recode the African-American family, did not stay within the framework of messages sent through other narratives of popular culture in the mainstream media, but made a shift in accepting heroes who represent “otherness” in relation to the recommended prototype, as promised/suggested by their thematic definition.

The objective of this thesis, in addition to the above, which involves re-examining the social work of sitcoms at the time of origin, is also to give a look at sitcoms through time (diachronic perspective) through selected subgenres constituted and selected according to criteria that affect society and its very important subjects: race, class, gender – the position of the “other” in the western, binary oriented world.

An important method used for analysis represents a zig-zag method, meaning that “theoretical dialogues have been applied... in the analysis of a specific text, and textual analysis encourages further development at the level of theory” (Doležal, 2018: 11)

Keywords: television, series, genre, sitcom, localizer, object of localization, landmark, center, outskirts, localization, intralocalization, extralocalization, centrifugal, centripetal, cognitive metaphor, container, repository, unruly woman, feminism, patriarchy, feminine, masculinity, woman, man, gaycom, gay, homosexual, queer, heterosexual, blackcom, black, white, African-American, identity.



# Teorije sitkoma (američki sitkom, 1980 – 2016)

## I Uvod

U prvom poglavlju knjige *Genre and TV (Žanr i TV)* Džejson Mitel (Jason Mittell) prepričava anegdotu: jedna njegova prijateljica nazvala je seriju *Život na severu (Northern Exposure, 1990–1995)* svojim omiljenim sitkomom. Iako joj je autor knjige predočavao, koristeći veći broj dokaza, da je to drama, ona je ostala pri svojoj klasifikaciji – to je sitkom zato što je navodi na smeh (Mittell, 2004: xi). Isti autor navodi i reči Potera Stjuarta (Potter Stewart), sudije američkog Vrhovnog suda, koji nije mogao da definiše pornografiju. „Znam kad je vidim” („I know it when I see it”) bio je njegov odgovor (isto, 1). Pojam i shvatanje žanra u toj meri su ušli u kulturu da se klasifikacije ove vrste nekad doživljavaju kao prirodne, a ne kao produkt formula i zakonitosti. Pritom, žanrovi su postali sastavni deo ukupne medijske i umetničke prakse te nekad ne vidimo potrebu za njihovim definisanjem. Svi vrlo jasno prepoznajemo horor u književnosti i na filmu, vesti na televiziji i mjuzikl u pozorištu, pa dalja žanrovska elaboracija nije potrebna, a ipak brojne studije napisane na ovu temu govore u prilog tome da tema nije zaokružena, već podložna novim interpretacijama.

Iza prirodno shvatanih žanrovskih kategorija stoji kulturni kontekst i društvena uslovljenost. Žanrovi su roba kulture, njeni proizvodi, konstituisani u medijskoj praksi i učvršćeni u navikama publike. Kada govorimo o žanrovskoj klasifikaciji, u vezi sa proizvodnjom i potrošnjom tekstova kulture vlada razumevanje između učesnika u razmeni i stvaranju tekstova. Ipak, prateći šire društvene i kulturne promene, žanrovi doživljavaju redefinisane i izmene. Tako dolazi do mešanja, hibridizacije, ukrštanja, pozajmljivanja tema i narativnih struktura. Život žanra u kulturi doživljava turbulencije i menja se, kao i život kulture same. Više nema čvrstih formula kakav je nekada bio sonet, a određenje konkretnog žanra je otvoreno. Međutim, bez obzira na promene koje su trpeli žanrovi, o žanrovskom određenju ipak možemo da govorimo, ali imajući u vidu porozne i elastične granice, jer naša potreba da se lokalizujemo na to nas navodi.

Ovaj rad bavi se televizijskim žanrom komedije situacije, koja je bez obzira na promene – kada govorimo o klasičnim tekstovima ovog žanra (uzetih za studiju slučaja) – zadržala osnovna obeležja ustanovljena na rođenju žanra od strane televizije preuzetog sa radija. Posebna pažnja posvećena je društvenom aspektu sitkoma, njegovoj ulozi u formiranju mišljenja i širenju ideologije dominantnih slojeva američke zajednice.

Predmet rada je analiza određene grupe američkih sitkoma najvećih američkih televizijskih kuća – mejnstrim (mainstream) televizija, koji su mahom stvarani tokom poslednje dve decenije 20. i prve dve decenije 21. veka. Američki sitkom kao studiju slučaja izabrala sam zbog vrlo bogate produkcije, velike popularnosti na našim prostorima i zbog toga što je upravo zbog velike i verne srpske publike do samih serija bilo lako doći. U radu će akcenat biti na jeziku, izboru tema, narativu, kao i društvenom i kulturnom kontekstu u kom su sitkomi nastajali. Posmatraćemo socijalno delovanje kroz jezik, koliko se naturalizuje, a koliko subvertira socijalni kontekst i kako se taj proces odigrava kroz jezik.

Tema rada je analiza četiri podžanra komedije situacije utemeljena na instrumentima (teorijskom aparatu) koje nudi lingvistika i kroz refleksiju socijalnog konteksta. Detaljnije, rad se bavi ispitivanjem načina na koji se subverzivnost/konzervativnost ponašaju i bore kroz jezičke mehanizme. Ispitivanje poruka sitkoma biće dominantno usmereno na dijalog, značajno manje na vizuelni jezik. Konceptualna verifikacija jezičkog nivoa preko mehanizama, terminologije i iskustva kognitivne lingvistike i konceptualnog aparata teorije bliske kognitivnoj lingvistici biće kombinovana sa socijalnom psihologijom nudeći kompletnije čitanje.

Posebnu pažnju u svom profesionalnom radu posvećujem ponašanju vladajućih struktura, onih koje drže moć u svojim rukama i rukovode društvenim tokovima u različitim oblastima života, a zatim i određuju prototip „preporučenog” građanina i održavaju diskriminaciju i netrpeljivost prema ranjivim grupama. Zato je kriterijum koji sam koristila za podžanrovsku klasifikaciju i izbor uzorka za analizu bio kriterijum „drugosti”. U sitkomu, „drugost” predstavlja različitost junaka u odnosu na prototip koji favorizuje zapadna kultura: beli muškarac više srednje klase (mejnstrim junak). Tragajući za odnosom prema „drugom” u društvu, podelila sam taj uzorak tematski prema junacima koji pripadaju manjinskim (ranjivim) društvenim grupama: žene, homoseksualci, Afroamerikanci. Tako studija slučaja padrazumeva analizu sledeća četiri podžanra komedije situacije: sitkom o „neposlušnoj ženi”, sekskom, gej sitkom (gejkom), crni sitkom (blekkom).

Novi termini – gejkom i blekkom – nastali su prema morfološkom modelu: frendsdom (sitkom o grupi prijatelja), sekskom (sitkom u čijem fokusu je privatni život junaka). U svojoj tvorbenoj strukturi, oni imaju kao drugi deo sufix -kom koji se javlja u nazivu žanra (sitkom) pa tako jasno upućuju na komediju. Prvi deo predstavlja uže određenje, te je i vrsta determinatora: gej-; blek-.

U radu su korišćene različite teorije, prilagođene pojedinačnim podžanrovima, što donosi obuhvatniji pogled na žanr, njegovu „vaspitu” ulogu i mehanizme koji se u vaspitavanju publike koriste, a dominantno istraživanje jezika doprinosi otkrivanju nevidljivih/tajnih poruka koje pod maskom bezazlene duhovitosti tvorci sitkoma šalju. Budući da do sada nije rađena minuciozna analiza jezičkog sloja komedija situacije, obrada ovog nivoa može da bude korisna, u sadejstvu sa ostalim instrumentima analize (koje koristi socijalna psihologija).

Centralno pitanje rada je šta se krije iza poruka (dominantno verbalnih) koje preko polusatnih epizoda obrađuju neki konflikt, neku situaciju, rešavajući je na kraju. Da li su potencijalno subverzivne teme pokrenute u sitkomima opravdale/izneverile svoj borbeni kapacitet i ostale na strani vladajuće ideologije ili ponudile alternativu (da li su uspele da ostvare ulogu koju je komedija oduvek imala, da razdrmaj u uspavano društvo u vezi sa problemima o kojima se ćuti)?

Smeštajući junaka koji ne pripada mejnstrim socijalnom okviru u centar radnje i tematizujući sitkom prema njemu, ovaj žanr ima kapacitet da bude progresivan, ali on taj potencijal ne koristi, već svoje junake utapa u konzervativne okvire belog srednjeklasnog društva, ne čineći od njih pobunjenike protiv sistema.

Cilj rada je ispitati kakvo je društveno funkcionisanje izabраниh podžanrova, ispitati subverzivni potencijal sitkoma pre svega kroz jezik, analizirati društveno-kritički rad sitkoma utemeljen na dijalogu. To podrazumeva dublju (precizniju) analizu komedije situacije i stvaranje celovitije slike o ovom žanru (izabranim podžanrovima) na prvom mestu korišćenjem različitih, a komplementarnih lingvističkih teorija: teorije semantičkih lokalizacija, lingvističke teorije koja se bavi pojmovnim metaforama, zatim i feminističkih teorija, teorije rasizma koji je slep za boju, teorija socijalne psihologije: averzivne rasističke teorije, teorije sistema opravdanja. Poseban cilj je skretanje pažnje na poruke koje su slate kodovima ispod radara prvog sloja čitanja.

Poruke sitkoma, žanra namenjenog zabavi, kao i one koje primamo posredstvom drugih televizijskih tekstova, važan su posrednik u odnosu koji ostvarujemo sa društvom. Poznata je izreka Bernarda Šoa da kada je nešto smešno, trebalo bi potražiti skrivena značenja. Pre nego na druge televizijske žanrove, ovo može da se odnosi na komediju situacije. Najpre zbog toga što ona, govoreći o društvenim odnosima, obavezno uključuje društvene prilike u kojima žive junaci sitkoma kao i odnos junaka prema kontekstu i dominantnoj kulturi. „Kad gledamo

sitkom, mi posmatramo sebe, a kada ga dekonstruišemo, postajemo svesni kako smo napravljeni” (Morreale, 2003: 19). Pažljivo posmatrajući sliku sveta koju nam daje komedija situacije, a koja je ogledalo tog sveta, saznajemo istine o društvu u kome živimo, a koje često nije spremno da prihvati „druge” i „drugačije” iako je ideja o jednakosti veoma živa, a politička korektnost osnovni princip komunikacije među društvenim grupama i pojedincima u zapadnom svetu. Istraživačko pitanje ovog rada je da li za studije slučaja izabrane komedije situacije, iako tematizuju provokativna pitanja i uče nas toleranciji, ostaju na strani binarno ustrojenog sveta koji podržava diskriminaciju ranjivih društvenih grupa i sistem vrednosti gde je u centar postavljen sredovečni beli muškarac više srednje klase.

S obzirom na to da se rad bavi društvenim aspektom komedije situacije, treba podvući da određivanje da li jedan tekst šalje konzervativnu ili progresivnu/subverzivnu poruku, da li podržava vrednosti dominantne ideologije i u kojoj meri, ili ovakvom zahtevu izmiče, zavisi od interpretacije, budući da je često progresivna poruka skrivena iza konzervativnog teksta i obratno, zbog čega interpretacija, bazirana na „čitanju” jezičkog nivoa (korišćenjem metoda koje pripadaju lingvistici), ima značajno mesto u radu. Polazeći od toga da komedija (tako i komedija situacije) nosi mogućnost kritike društva koja se može naći u jeziku i narativu, osnovna hipoteza je da dijalog – što ćemo pokazati jezičkom analizom – preispituje odnos između komedije situacije i društva, i da sledstveno razrešenje sitkoma koje govori o marginalnim identitetima nosi subverzivno delovanje.

Subverzivni kapacitet komedije situacije za rad je interesantan zato što je kriterijum za studije slučaja „drugost”, dakle pripadnost nekoj od ranjivih društvenih grupa. Usmeravanjem pažnje na marginalizovane identitete, sitkom ima mogućnost da poveća njihovu vidljivost i učini ih ravnopravnim delom zajednice.

U knjizi *Heterokosmika*, Lubomir Doležel najavljuje da će pišući primeniti cik-cak metod, gde se „teorijski tekstovi primenjuju [...] u analizi konkretnog teksta, a tekstualna analiza podstiče dalji razvoj na nivou teorije” (Doležel, 2008: 11). Takav će metod kombinovanja teorijskih delova, teorijskih delova sa primerima i analitičkih delova biti zastupljen i u ovom radu. Za deo rada koji je posvećen analizi studija slučaja korišćen je metod namernog uzorka. Za analizu svakog podžanra uzimani su tipični predstavnici.

„Više nije moguće proučavati filozofiju jezika, književnost, mentalne fenomene i ljudsko društvo (dodaćemo, ni televizijske/filmske žanrove, prim. aut.) bez poznavanja teorije književnosti, lingvistike, psihologije i sociologije.” (isto, 13). Ova se podrška lingvistike

možda najpre odnosi na kognitivnu lingvistiku koja ne operiše samo jezičkim fenomenima već joj jezik omogućava da pronikne najdublje, u same kognitivne procese.

Kognitivna lingvistika objedinjuje teorije i alate psihologije, sociolingvistike, psiholingvistike. To je interdisciplinarna oblast koja obuhvata uz psihologiju i lingvistiku, filozofiju, neurologiju itd. Za nju je um složeni sistem koji skladišti, pronalazi, obrađuje i prenosi informaciju. „U okviru kognitivne lingvistike značenje se izjednačava sa konceptualizacijom – obrazovanjem pojmova na osnovu čovekovog fizičkog, čulnog, emocionalnog i intelektualnog iskustva o svetu koji ga okružuje. Značenjska struktura je po svojoj prirodi subjektivna i sadrži konvencionalno slikovno predstavljanje, kojim se mentalno prikazuje data situacija” (Klikovac u Dragičević, 2010a: 90).

Pojmovna metafora je jedno od sredstava konceptualizacije, mentalni mehanizam pomoću kojeg razumemo stvarnost, a koji se odražava u jeziku, pa se tako u njemu i dešifruje. Mi apstraktne pojmove konceptualizujemo preko konkretnih. Primera radi, o životu razmišljamo kao o putovanju, što saznajemo iz rečenica: „Ja sam na životnoj raskrsnici”; „On je daleko dogurao”. Razumevanje života kao putovanja odvija se preko pojmovne metafore: ŽIVOT JE PUTOVANJE.

Formalne metode koje ću u radu primeniti su sledeće: analitički metod, komparativni metod, deskriptivni metod, metod preciznog čitanja teksta, induktivni i deduktivni metod, dijahronijski i sinhronijski. Izdvajam i posebne, pored opštih, metode: analiza televizijskog teksta, komponencijalni metod, diskursivni metod i metod konceptualne analize. Poslednje navedene metode pripadaju krugu metoda koje koristi lingvistika.

Komponencijalni metod se koristi u semantici, delu lingvistike koji se bavi značenjima reči. Komponencijalna analiza je rastavljanje reči na seme (semantičke komponente) koje predstavljaju osnovne jedinice značenja. Za ovaj rad komponencijalna analiza je važna jer dovodi do pomeranja značenja i tako predstavlja nepresušan izvor manipulacija od strane enkodera. Možemo napomenuti da je interpretacija vrlo kreativan proces, ali značajno obojen namerama (svesnim i nesvesnim) i društvenim statusom. Koceptualnu analizu koristi kognitivna lingvistika, njome dolazimo do pojmovnih metafora. Ovaj metod bih takođe izdvojila kao bitan, a u nekim delovima rada i ključan za analizu i proveru postavljene hipoteze. Budući da ćemo sliku društvenog konteksta razmatrati sistemom binarnih opozicija, što je takođe jedna od važnih lingvističkih metoda, biće u radu korišćen i metod binarnih

opozicija (videti binarne opozicije Kloda Levi-Strosa / Claude Lévi-Strauss/, prema binarnim opozicijama Romana Jakobsona /Роман Осипович Якобсон/).

Kao polaznu tačku u analizi komedije situacije uzela sam osamdesete godine XX veka zato što su serije koje smatram paradigmatičnim za žanr nastajale od te dekade. U rad su uključene serije koje su prikazivane na javnim televizijskim mrežama (izuzev sitkoma *Seks i grad* /*Sex and the City*, 1998–2004/, koji je emitovan na kablovskoj mreži HBO). Sve karakteristike onih sitkoma nastalih posle 2000. godine, novih ili preseljenih sa nacionalnih televizija na kablovske mreže ili digitalne platforme ne ulaze u analizu, čime se, istina, uskraćuje važna komparativna analiza tri kompleksna medija i načina na koji oni predstavljaju oderđene probleme, ali to je tema za nov, veoma opsežan rad. Da bi se razvoj žanra bolje sagledao, za analizu će biti sporadično korišćeni i sitkomi – sekundarna građa – koji ne pripadaju izdvojenoj, centralnoj grupi građe studije slučaja. Ograničenje na američki sitkom dolazi od uverenja da u vrlo bogatoj američkoj produkciji mogu da pronađem sve elemente ovog žanra koje smatram bitnim za analizu: odnos među rasama, klasama, polovima, ideologijama. Korpus koji pruža građu za analizu predstavlja grupa od dvadeset tri sitkoma. Način na koji sam pristupila selekciji, uz već navedeni inicijalni motiv da pažnju usmerim na određene društvene grupe, bio je selekcija prema kriterijumu gledanosti. Uzela sam u obzir najgledanije američke komedije situacije – do informacija o njima dolazila sam u razgovoru sa prijateljima koji su sitkom birali kao jedan od omiljenih televizijskih žanrova. Vodila sam se i količinom tekstova koje sam nalazila na internetu, uz pretpostavku da su značajniji sitkomi više zastupljeni. Značajna je bila i literatura koju sam koristila za teorijski deo ovog istraživanja, pri čemu je pretpostavka bila ova – teoretičari koji su se bavili sitkomima bili su smernica: uzimala sam u obzir komedije situacije koje su oni koristili za analizu u svom radu. Drugi kriterijum selekcije bio je mogućnost dolaska do materijala. Od svih sitkoma koji čine građu, prvo sam pogledala nekoliko epizoda iz bar dve–tri sezone (obavezno pilot epizodu), a zatim se opredelila za one sitkome koji su zadovoljavali definisane kriterijume. Sitkome koji su korišćeni za analizu, a pripadaju podžanrovima kojima se bavi rad, nabavila sam i odgledala u celosti, birajući delove epizoda koji daju potreban materijal. One sitkome koji su važni za istoriju ovog žanra gledala sam po nekoliko epizoda iz dve ili više sezona (u zavisnosti od trajanja serije) kako bih imala uvid u razvoj žanra, njegove početke (takođe i njegove prethodnike) i promene do kojih se dolazilo kroz vreme.

Studija slučaja obuhvata sledeće komedije situacije: *Volim Lusi* / *I love Lucy* (1951–1957); *Ejmos i Endi* / *Amos 'n' Andy* (1951–1960); *Porodica Adams* / *Adams Family* (1964–1966);

*Oženih se vešticom / Bewitched* (1964–1972); *Senford i sin / Senford and Son* (1972–1977); *Dobra vremena / Good Times* (1974–1980); *Džefersonovi / The Jeffersons* (1975–1985); *Kafić „Uzdravlje” / Cheers* (1982–1993); *Kozbi šou / The Cosby show* (1984–1992); *Alf / Alf* (1986–1990); *Bračne vode / Married with Children* (1987–1997); *Rozena / Rossane* (1988–2018); *Stožisti / Scrubs* (1989–1998); *Sajnfeld / Seinfeld* (1989–1998); *Frejžer / Fraiser* (1993–2004); *Elen / Ellen* (1994–1998); *Prijatelji / Friends* (1994–2004); *Ali Mekbil / Ally McBeal* (1997–2002); *Darma i Greg / Dharma & Greg* (1997–2002); *Seks i grad / Sex and the city* (1998–2004); *Vil i Grejs / Will and Grace* (1998–2006); *Kristela / Cristela* (2014–2015).

Zbog posebnih tema kojima se bavi rad, gde je odnos prema Drugom i „drugacijem” osnovni kriterijum prema kome je formiran uzorak za analizu, pitanje „drugosti” koje se tematizuje u sitkomu, građa koja učestvuje u studijama slučaja – centralna – podrazumeva iz celog korpusa izdvojenih i posebno analiziranih dvanaest sitkoma<sup>1</sup>: *Volim Lusi, Ejmos i Endi, Senford i sin, Dobra vremena, Džefersonovi, Kozbi šou, Rozena, Elen, Prijatelji, Ali Mekbil<sup>2</sup>, Seks i grad, Vil i Grejs.*

Rad obuhvata šest poglavlja. Prvi deo rada predstavlja uvod: navedeni su predmet, cilj istraživanja, metodologija, hipoteze i građa koja predstavlja osnov za analizu. Drugi deo obuhvata pitanja televizijskih žanrova; granice žanra, društveni kontekst koji učestvuje u formiranju žanra i tekstova koji mu pripadaju. U trećem delu rada biće osvetljen izabrani žanr – komedija situacije – njegove karakteristike, podele unutar sitkoma i njegova društvena uloga. Navešćemo podžanrove koji će biti predmet analize u centralnom delu rada. Četvrti deo rada bliže će predstaviti teorijski okvir koji će biti korišćen za analizu studija slučaja. Peti će deo biti posvećen subžanrovima sitkoma. To je centralni, najvažniji deo rada i on će biti podeljen u potpoglavlja koja će govoriti o pojedinačnim podžanrovima: sitkom o „neposlušnoj ženi”, sekskom, gejkom, blekkom. Šesti deo rada posvećen je sumiranju i zaključcima.

---

<sup>1</sup> Od analiziranih serija koje predstavljaju studije slučaja za neke je, prema mišljenju pojedinih teoretičara, problematična klasifikacija po kojoj se uključuju u žanr sitkoma, o čemu će biti reči kasnije.

<sup>2</sup> O pripadnosti *Ali Mekbil* žanru komedije situacije biće reči u delu rada koji se bavi samim žanrom i njegovim promenama kroz vreme.

## II Televizijski žanrovi

### 2.1. Granice žanra

Pitanje žanra u literaturi i u okvirima filmske umetnosti i filmskih debata, neformalnih i akademskih, poslednjih decenija moralo je da bude ponovo pokrenuto i preispitano. Čak više nego u navedenim oblastima, ono se pokazalo kao vrlo klizav teren kada su po sredi upravo žanrovska određenja u studijama o televiziji. Došlo je do mešanja žanrova, stvaranja novih,<sup>3</sup> hibridnih. Koliko je važno žanrovsko određenje televizijskih tekstova pita se Džejson Mitel. Žanrovi pomažu publici da se organizuje, a teoretičarima da odrede granice istraživačkim projektima. Njihovo određenje, njihove granice i taksonomija veoma su značajni. Mitel se zalaže za to da se na televizijske žanrove pažnja obrati kao na kulturne kategorije. Oni predstavljaju proces kategorizacije koji ne proizilazi samo iz medijskog teksta već se gradi kroz kulturne domene medijske industrije, publike, kritike, istorijskog konteksta. Žanrovi mogu da se posmatraju kao važan način, kaže on, na koji su naša medijska iskustva klasifikovana i organizovana u kategorije koje povezuju kulturne vrednosti i društvenu praksu (Mittell, 2004: xi–xii). Njegova teorija žanra ukazuje na to kako mediji oblikuju našu kulturu, zbog čega žanrovi postaju tema koja ne bi trebalo da bude potcenjena.

Mnogi kritičari zbog razvoja hibridnih žanrova misle da je opšte, čisto žanrovsko određenje zastarelo, ipak, niko od njih ne spori da je žanr veoma bitna kategorija. Postojanje žanrovske putokaza<sup>4</sup> važno je kako bi se svako sa svoje strane orijentisao. Publika u TV vodičima (gde preko žanrovske odredbe dobija informacije šta da očekuje), svaki rukavac medijske industrije iz svojih potreba (uglavnom komercijalnih<sup>5</sup>). Dakle, oba kraja komunikacionog kanala: primaoci jednako kao i pošiljaoci poruka inkorporiranih u medijski

---

<sup>3</sup> Francis Boner (Frances Bonner) navodi novi tip programa: „infotejment” (infotainment) – emisije o zdravlju, o kulinarsstvu, renoviranju stanova. Čak sami formati dobijaju nove nazive: talk show Opra (Oprah) i slični ne prepoznaju potrebu za žanrovskim usmerenjem. Voditeljke i voditelji ovakvih programa postaju dovoljno markantni, oni su nosioci značenja i očekivanja kod publike, postaju simboli i uticaj koji imaju u društvu unose u emisije koje vode. Oni „dodaju vrednost” i „osiguravaju vrednost” temama koje biraju, a publika sledi njihove stavove. Tako se gradi verna publika i u kolektiv duboko usađuje stav pojedinca koga često formira ideologija vladajuće manjine. Boner naglašava da se klizav teren žanrovske klasifikacije može izbeći tako što bi se sam termin „žanr” zamenio sintagmom „tip programa” (programme type). Između ostalog, zato što sa sobom žanrovi nose konotacije: sapunica je još uvek previše uvredljiva, a sitkom previše ležeran (casual), dok infotainment zvuči pomalo ponižavajuće (Bonner, 2003: 10).

<sup>4</sup> Zakon žanra upućuje i uslovljava („šta je dozvoljeno” a šta ne – „do”/„do not”); onog trenutka, navodi Žak Derida (Jacques Derrida), kada se pojavi sama reč „žanr” dolazi do postavljanja granica koje uskraćuju slobodu (Derrida, 2000: 203). Ipak, Deridin stav je da se žanrovi mogu shvatiti fleksibilnije.

<sup>5</sup> Televizija kao konvencionalni medij odgovara publici zadovoljavajući njene potrebe za rutinom, takođe i producentima koji, držeći se konvencija, smanjuju rizik na tržištu. „Ekonomski aspekt televizije obezbeđuje konvencionalnu formu, čak i kad je sadržaj progresivniji” (Fisk, 1987: 38).



tekst. Zato Boner predlaže da se žanrovska klasifikacija vrši prema dva kriterijuma: forma i sadržaj (Bonner, 2003: 9). Nije dovoljno, kaže on, za neki televizijski tekst reći da je serija, već je neophodno precizirati: bolnička serija ili za drugi reći samo „game show”, već „dating game show”.

Zbog toga što je sam žanr kao kategorija podložan promenama, neki televizijski tekstovi teško mogu da prođu klasifikaciju. Iz korpusa koji sam odabrala za analizu, možda najzahtevniji u ovom smislu su *Seks i grad* i *Ali Mekbil*. Svaki sa svoje strane probija okvire žanra poznate i poštovane do trenutka nastanka i zahteva poroznije granice. Dok serija *Seks i grad* obuhvata čak i druge medije, a u tekst koji bi se mogao nazvati sitkomom uključuje elemente sapunice, tako serija *Ali Mekbil* probija vremensko trajanje epizode, što je bilo jedno od formalnih znakova za prepoznavanje sitkoma, a zatim i kombinuje sitkom sa serijom koja prati dešavanja u advokatskim kancelarijama, pritom takođe ima elemente sapunice. Iako oko žanrovskog određenja serije *Ali Mekbil* mogu da se vode polemike, kao relevantno uzimam određenje koje je dala Kristin Skodari (Christine Scodari) uvrstivši *Ali Mekbil* u grupu sitkoma i još preciznije u podžanr sekskoma (Scodari, 2005: 241). Takođe, nijedna od pomenute dve serije (*Seks i grad* i *Ali Mekbil*) ne prepoznaje se kao sitkom preko jednog od tradicionalnih atributa ovog žanra: reakcija publike u studiju ili trake sa smehom.

Prilikom analize žanrova kao celine trebalo bi imati u vidu da žanrovi nisu homogeni, prost skup elemenata za koje bismo u prvi mah rekli da predstavljaju karakteristiku nekog žanra. Recimo, ako su čudovišta česti karakteri u horor filmovima, ne možemo reći da su njegov obavezan činilac. Ima mnogo filmova strave i užasa koji nemaju čudovišta. S obzirom da govorimo o sitkomu, jedan od njegovih prepoznatljivih elemenata bio je i smeh publike, međutim, ima sitkoma koji isključuju ovakav efekat (*Seks i grad*, *Stažisti*, *Bez oduševljavanja, molim* /*Curb Your Enthusiasm*, HBO, 2000–2011/, *Šou Larija Sandersa* /*The Larry Sanders Show* /HBO, 1992–1998/ itd.).

Pitanje kriterijuma koji je određivao granice žanra, a koje se postavljalo od antike bilo je šta jedan žanr čini različitim. Ipak, ako bismo rekli da sitkom od ostalih žanrova karakteriše naknadno dodat smeh ili direktan autentičan smeh publike prilikom snimanja, pogrešili bismo jer reakciju publike čujemo i u tokšouima („talk-shows”). Pitanje distinktivnih elemenata nije, dakle, kategorija preko koje bismo mogli adekvatno da analiziramo žanr i postavimo mu granice, posebno u vremenu koje karakteriše žanrovska mešanje. Takođe ni interpretativna analiza usmerena na jedan nivo teksta (iako je ovo veoma rasprostranjen način analize preko

kog mogu da se dobiju značajni pogledi na naše društvo: ideološki, feministički, psihoanalitički itd.). Za interpretativnu analizu, televizijski tekstovi su otvoreni pa je nemoguće odrediti koji je u kontrastiranju validan. Neki žanr, kao pomenuta sapunska opera, može nositi jednu od ponuđenih interpretacija ili čak obe.

Interpretativna analiza usmerena na jedan aspekt donosi pojestavljeno čitanje. Tekstovi određenog žanra, kao i sam žanr, zahtevaju kompleksniju analizu, onu koja će obuhvatiti različite poglede na poruke koje tekstovi nose. Jer, svaki je pojedinačni tekst, sitkom na primer, reprezent kulturnog konteksta, vrednosti koje u tom vremenskom preseku jedno društvo čuva. Tek zajedno, različita čitanja poruka slatih preko mnogih kanala u jednom tekstu ili u grupi tekstova jednog žanra mogu dati tačniji uvid u sam žanr ili u društvo koje ga stvara, njegove važne teme, sistem vrednosti, probleme koji ga okupiraju, probleme od kojih se ograđuje (na različite načine).

## 2.2. Televizijski žanrovi i društveni kontekst

Džejn Fojer (Jane Feuer) u sitkomu vidi interne i eksterne promene (Feuer, 1992: 113–119). Interne podrazumevaju promene u samom žanru, dok se eksterne odnose na promene u društvu. Naravno, promene koje obuhvataju promene u samom žanru (kao što može da bude isključivaje reakcije publike, uživo ili sa trake) bitne su za sitkom, ali promene u društvenim prilikama, kontekstu u kom nastaju tekstovi bilo kog žanra, nisu značajne za žanr sam, već su važne za razumevanje poruka koje se šalju posredstvom nekog sitkoma. Drugim rečima, društvene promene važne su u pogledu obrade određene teme, ali ne donose promene samog žanra. Iako bi trebalo prema ovakvom stavu ostati rezervisan; mešanje žanrova i izostavljanje određenih elemenata koji su nekada bili znak raspoznavanja žanra u dužem vremenu mogu izazvati dilemu da li jedan tekst pripada jednom ili drugom žanru, ili je možda kao kombinacija više žanrova zaslužio da dobije svoje mesto u taksonomiji žanrova. Kombinovanje žanrova, usvojeno od strane industrije, reakcija je na ponašanje i zahteve publike. Za problematiku žanra, važan je odnos između samih tekstova kulture, kao i njihova recepcija, jer tekstovi televizijskih serija nemaju interakciju sami među sobom i ključan je faktor publika koja ih gleda. Ne moraju gledaoci da znaju koje su formalne karakteristike sitkoma,<sup>6</sup> ali gledajući različite sitkome, oni postaju sposobni da odvoje sitkom od sapunske opere ili forenzičke serije i spontano da usvoje njegove karakteristike pa se tako odluče hoće

---

<sup>6</sup> Endrju Tjudor (Andrew Tudor) navodi da su žanrovi „skup kulturnih konvencija” i da je žanr „ono što mi kolektivno verujemo da je” (Mitell, 2004: 12).

li ostati pred ekranom kad u najavi programa vide novu epizodu sitkoma o kom su slušali. Proizvodnja sitkoma, jednako kao i časopisa, filmova ili muzičkih spotova, zavisi od odnosa publike i pojedinačne industrije, ne od samih tekstova. Zato je važno da gledamo i van samih tekstova i njihovih interakcija, i ispitujemo industriju, publiku kao i društveni kontekst u kom dela nastaju.

Mitel postavlja i pitanje subžanra, naime da li određena kategorija cirkuliše unutar kulturne sfere publike i industrije, da li postoji opšti konsenzus na šta se odnosi ta kategorija u datom trenutku i da li takozvani podžanr igra važnu ulogu u klasifikovanju, interpretaciji ili evaluaciji programa. Ako je odgovor na ova pitanja pozitivan, onda ta kategorija postoji kao žanr; ako ne, onda ta kategorija nema dovoljnu kulturnu relevantnost da bi se posmatrala kao žanr, bar u tom konkretnom istorijskom trenutku. Međutim, ono što danas postoji kao podžanr, koliko sutra može da postane žanr, što nas vraća temi društvenog i kulturnog konteksta. Žanrovi postoje samo preko stvaranja, kruženja, konzumacije (receptije) tekstova unutar kulturnog konteksta, zato je neophodno žanru ili njegovim tekstovima prići korišćenjem različitih metoda. Žanrovi su konceptualne kategorije koje je formirala kulturna praksa, oni nisu formirani od strane objekata koje opisuju. Zato žanrove treba posmatrati unutar društvenog i kulturnog konteksta i odnosa moći koji je na snazi u tom društvu i tom trenutku. Tako, recimo, kod pozicioniranja žanrova na kvalifikativnoj vertikali važećoj u zapadnom, američkom društvu, upravo od strane pripadnika tog društva, bolnička drama je pozicionirana na višem stepeniku, kao socijalno vrednija i suštinski bolja od sapunske opere, kazali su gotovo svi koji su bili pitani da iskažu mišljenje (Mitell, 2004: 12–15).

Sledeći Fukoa, Beneta i Vulakota, Mitel navodi tri osnovna tipa analize kojim pristupa žanru: definicija (ovo je sitkom, kaže on, zato što ima kao konstitutivni deo smeh na traci), interpretacija (sitkom preporučuje porodične vrednosti) i evaluacija (sitkom je bolja zabava od sapunice). Ovo su osnovni načini na koji sitkom biva kulturno prepoznatljiv (isto, 16).

Naša analiza kretaće se u okvirima interpretacije koja će ovaj žanr i tekstove izabrane za studije slučaja sagledavati iz više uglova. Evaluaciju, koja favorizuje vrednosni sistem određenog vremena i društvenu klimu koja ide pod ruku s njim, uključićemo ne stavljajući jedne tekstove iznad drugih prema bilo kom kriterijumu već gledajući kako se određeno društvo postavljalo prema temama koje je sitkom obrađivao.

### III Komedija situacije/sitkom

#### 3.1. Istorija američkog sitkoma

Komedija situacije kao žanr (nezavisno od medija na kome se emituje) vodi poreklo od vodvilja, glavnog vida zabave u Americi XIX veka. Takođe, ne može se zapostaviti uticaj američkog minstrel šoua, programa u kome su glavni zabavljači bili Afroamerikanci koji su govorili jezikom plantaže i raznim gegovima zasmajavali publiku. To su bili zabavljači sa licima obojenim u crno i klovnovski iscrtanim ustima crvenom ili belom bojom, stereotipno predstavljeni u nekoliko likova. Bili su obavezno prikazani kao glupi, inferiorni, lenji, kradljivci, prevaranti. Ovako formiran lik prešao je iz minstrela i zadržao se u sitkomima sve do osamdesetih.

Želeći da okupe porodicu ispred televizora, televizijske stanice počinju da govore o televizijskim porodicama. Gotovo cela radnja smešta se u dnevni boravak, čime se oponaša situacija u kojoj se nalaze sami gledaoci. Emisije su emitovane svakodnevno, pisane su danas za sutra, a pisali su ih poznati pisci. „Komedija situacije” (sitkom) poznata je u književnosti kao jedan od vidova komedije, veoma sličan „komediji intrige” zbog toga što je u njoj jedno od osnovnih sredstava za građenje teksta zaplet. Humor izvire iz situacija koje su brižljivo smišljane i u kojima se nalaze junaci (komična lica). Glavni pokretač radnje je neka dvojna situacija koja se ponavlja i koju gledalac saznaje na početku dok se ona junacima otkriva na kraju” (Damjanović et al, 1984: 387). Žanr je možda od književnosti pozajmljen, ali je u televizijskim tekstovima dobio drugačiji format i karakteristike. Kao i u književnosti, žanr je veoma popularan, zabavan i otvoren za preispitivanje društva i njegovih vrednosti.

Sitkom je proizvod američkog radio-programa, a američki radio više je nego bilo koja tehnologija promenila zemlju u prvim decenijama XX veka. To je bio proizvod moći, potreba, logike i ideala korporativne kulture. Radio je bio odmah izuzetno prihvaćen kod publike, tako su se regrutovali budući potrošači. Bio je problem utažiti žed publike za novim zvukom u njihovoj dnevnoj sobi, trebalo je smisliti nove emisije, otvoriti prostor za nove sadržaje. Džerard Džons (Gerard Jones) navodi da je Norman Brokenšir (Norman Brokenshire) bio uhvaćen u praznom programu dužine pet minuta. On je otvorio prozor, izneo mikrofona i najavio: „Dame i gospodo, sada vam donosimo zvuk Njujork Sitija.” Radio je morao da stvori svoj program, u januaru 1922. stanica WJZ iz Nju Džersija počela je sa prenošenjem crkvenih službi. U februaru iste godine, emitovanje vodvilja *Savršena budala* (*The Perfect Fool*) označava početak američkog zabavnog programa. Takav program imao je

odličnu mogućnost da privuče slušaoce, međutim za njega je bio potreban novac. U leto 1922. godine na Long Ajlendu otvorena je stanica posvećena testiranju apetita publike za zabavni program koji je trajao 12 sati dnevno. Kako bi sve ovo platio, AT&T eksperimentisao je sa prodajom vremena u programu sponzorima sa tarifom od 100 dolara za deset minuta, čime je napravljen prvi korak u rađanju komercijalnog radija (Jones, 1993: 7–9).

Najintimniji medij od svih do tada poznatih, radio je stvarao dobro osećanje kod slušalaca u vezi sa reklamiranim proizvodima, upravo koristeći intimni svoj potencijal. „Nevidljivi glumci kao da su u kućama govorili direktno slušaocu, angažujući njihovu pažnju i osvajajući njihovo poverenje” (isto, 11). Bio je to medij koji je osvojio srednju klasu, publika je volela porodične serije, jer su zadovoljavale njihove emotivne potrebe. Bilo je to vreme duboke anksioznosti, nervi prosečnog Amerikanca bili su istanjeni. Tokom druge dekade dvadesetog veka, Amerika je izašla iz Velikog rata, trpela je unutarne konflikte i ideološke promene. „Slika tog vremena bila je ogroman električni znak iznad kružnog toka 'Columbus' u Njujork Sitiju, koji je svetleo i gasio se, svetleo i gasio se otkrivajući neumornu poruku: Morate da imate \$10.000 do tridesete, \$25.000 do četrdesete, \$50.000 do pedesete” (isto, 11). Sa takvim opterećenjem bilo je prijatno uključiti malu kutiju u dnevnoj sobi i slušati luckaste glasove članova porodice koji se bore sa svojim dnevnim nevoljama, ali pritom opstaju. Novi žanr od koga se tražilo da zadovolji potrebe publike bila je porodična serija. Najpoznatija je *Porodica Smit* (*The Smith Family* 1971–1972), rana komedija situacije i daleki predak sapunske opere.

Amerikanci su brzo shvatili da je komedija situacije pogodna za emitovanje i na televiziji, tako je serija *Volim Lusi* najavila sitkom i uticala na njegov razvoj. U prvoj epizodi serije, pilot epizodi, uticaj vodvilja bio je očigledan. Eskenazi (Jean-Pierre Eskenazi) navodi zanimljivost u vezi sa ovom serijom – CBS je 1950. želeo svoju radio-emisiju *Moj uspešni muž* (*My Favorite Husband, 1948–1951*) da adaptira u sitkom. Glavnu ulogu imala je Lusi Bol.<sup>7</sup> Međutim, ona nije htela da iz Holivuda dođe u Njujork, zbog čega je sitkom sniman sa više kamera u jednom od kalifornijskih studija, a zatim montiran i poslat u Njujork. Tako je *Volim Lusi* postao prvi snimljeni sitkom (Eskenazi, 2010: 17).

Tendencija ka hibridizaciji žanrova i promene koje su zahvatile mnoge žanrove, izmenili su lice sitkoma. Savremene komedije situacije približavaju se satiri i komentarišu političku

---

<sup>7</sup> Lik Lusi Bol (Rikardo) nije smeo da bude zavodnički jer su seriju pratile porodice u svom dnevnom boravku. „Televizija nije film” bio je moto koji je učestvovao u stvaranju lika Lusi.

scenu i mešaju se sa drugim žanrovima da bi osvojili novu publiku (Milovanović, 2019: 85). Međutim, pored promena koje se dešavaju u samim žanrovima gde se kombinuju najčešće igrani, dokumentarni i rijeliti program (isto, 87), opstaju sitkomi sa tradicionalnom formulom – *Dva i po muškarca* (*Two and a Half Men*, CBS 2003–2015). Govoreći o uvođenju dokumentarističke estetike u savremeni sitkom kroz poređenje britanske i američke produkcije, Bret Mils (Bret Mills) izdvaja serije poput *Bez oduševljavanja* (HBO, 2000– ), *The Larry Sanders Show*, *30 Rock* (NBC, 2006–2013) i *Stožari* (NBC, 2001–2010). Iako navedene komedije situacije odbacuju izgled tradicionalnog sitkoma, razvijaju kompleksniji narativni prostor i neutrališu osećaj „izveštačenosti”, one ne poprimaju estetiku dokumentarne parodije (koja nam prikazuje glumce svesne da ih kamera prati i koja komičnost gradi u međuprostoru između stvarnog i javnoj „ja”), koja je prisutna u britanskoj produkciji i u Britaniji veoma dobro prihvaćena (Mils, 2020: 195).

Promene u televizijskim žanrovima ne bi trebalo gledati izvan šireg kulturnog konteksta. Mnogo šta se promenilo u navikama gledalaca i televizija nije više medij koji diktira navike publike. Mogućnost vraćanja programa ili emitovanje na digitalnim platformama, pristupanje sadržaju u vreme koje odaberemo mi, isključivanje „vremena neprikazivanja” – onih vremenskih intervala koji su bili obavezni u serijama kakve poznaje klasična televizija, čekanje sledeće nedelje da bi se nastavila serija i videla naredna epizoda sitkoma, ili čekanje sledeće sezone (Kovačević, 2020: 33), kao i postojanje ekrana svuda oko nas, dovode do novih načina primanja tekstova različitih medija. Otvorenost za različite niše publike (kod kablovskih mreža ili digitalnih platforma) daje mogućnost uvođenja šireg opsega tema i inovativnog pristupa njima, što sve govori o tome da ćemo i nadalje prisustvovati razvoju komedije situacije, njenim formalnim promenama i tematskim novinama. Budućnost sitkoma, ipak, ne bi trebalo da bude upitna, ukoliko se uvaži ta tendencija u razvoju, najpre zbog toga što ovaj žanr zadovoljava potrebe publike za zabavom i omogućava im integrisanje u odabranu zajednicu.

### 3.2. Karakteristike sitkoma i njegove vrste

Sitkom omogućava ozbiljnu kritiku društva, s obzirom da je njegov predak komedija, koja je u jednom od svojih oblika (satira) umela oštrim jezikom da uzdrma ljude na vlasti; on ima mogućnost da kroz smeh otvori teme koje preispituju vladajuće ideologije ili govore o negativnim njenim aspektima. Iako neki teoretičari komediju situacije smatraju konzervativnom i statičnom po svojoj prirodi, te u njoj vide kraj potencijala koji komedija

ima (Grote, 1983: 105), ne može se osporiti da ona tematizuje nekad veoma avangardne društvene pojave. Kroz sitkom su se provlačila pitanja gej odnosa, uloge žene u falocentričnom muškom svetu, pitanje razvoda u konzervativnoj sredini, pitanje rasne segregacije i pozicije obojenih u kulturi koja favorizuje belu rasu.

Osnovne karakteristike tradicionalne televizijske komedije situacije su trajanje od 23 minuta do pola sata, učešće publike ili traka sa nasnimljenim reakcijama publike (uglavnom smehom), jasna struktura nedeljne epizode i očekivan kraj, različite vrste humora i korišćenje tri kamere prilikom snimanja, snimanje u studiju. Ambijent može da se razlikuje, ali se kreće u rasponu od nekoliko vrsta setinga: dnevna soba, spavaća soba, kancelarija, restoran, ulica i slično. Ipak, podele sitkoma mogu da se vrše na osnovu više elemenata koji učestvuju u njegovom stvaranju.

Neki su se elementi sitkoma kroz istoriju ovog žanra menjali, međutim – kad govorimo o klasičnim sitkomima – narativna struktura nije. To je žanr koji se već formiran preselio sa radija na televiziju i do današnjih dana ostao prepoznatljiv, u nekim slučajevima i nepromenjen. Narativna struktura klasičnog sitkoma vrlo je jednostavna: *status quo* – ritualna greška – ritualna naučena lekcija – *status quo*... Ili: stabilno stanje, koje zatičemo na početku svake epizode, poremeti se određenim problemom, cela se epizoda bavi njime, zatim se on rešava i sve se na kraju završava tamo gde je počelo. Stalno podsećanje na jednu te istu situaciju, obavezna destabilizacija i ponovna stabilizacija ukazuju na osnovnu postavku: u klasičnom sitkomu se stvari ne menjaju, sitkom propagira stalnost, *status quo*.

Rešenje koje se dobija na kraju epizode samo je privremeno i krhko, jer će problemi u „porodičnom raj” nastati već u sledećoj epizodi. Mik Itn (Mick Eaton) navodi da u komedijama situacije komedija može biti razrešena svake nedelje, ali situacija nikad nije. Sintagmatski lanac događaja može da se zaključi, ali paradigmatičke razlike junaka i situacija nikada ne mogu, te da je zahtev televizijske rutine ponavljanje tako da priče nikad ne mogu biti rešene i zatvorene (Eaton, 1978: 61–90).

Sitkom je zamišljen kao zabavan, ali i veoma edukativan žanr jer nas uči kako da budemo tolerantni i prihvatamo članove svoje porodice pa živimo u harmoniji uprkos svim nesuglasicama i problemima. Usmeravanje ka suživotu bez velikih svađa i ratova predstavlja

njegovu vaspitnu ulogu.<sup>8</sup> Džerard Džons sitkom naziva ogledalom, i to ogledalom ružičastog sjaja. Jedna od njegovih funkcija, kaže on, jeste da Amerikancima prikaže porodicu, da otvori alternativan porodični prostor unutar našeg, da nam dozvoli da stanemo i proverimo sebe pre nego što istupimo napolje (Jones, 1993: 5). Neki sitkomi se drže modela koji propagiraju poželjnu paradigmu: kakvi bi trebalo da budemo ili kakvim bi želela naša kultura da postanemo, drugi nam dozvoljavaju da oteramo određene strahove i frustracije smejući se onima koji imaju čak i više problema u životu od nas. Oba ova krila sitkoma nas teše time da tamo negde postoje oni koji su nama nalik i da ćemo uvek naći načina da preživimo.

U vremenu kad je porodica ugrožena jer se veliki broj brakova završava razvodom, a deca dele među roditeljima, kada su kolege neprijatelji jer je konkurencija na tržištu rada nemilosrdna i kada su komšije stranci, prijatno je imati imitaciju porodice kao odstupnicu. „Zar ne bi bilo lepo da možemo da odemo kao što govori jedan džingl: tamo gde svako zna tvoje ime, i gde je svima drago kad dođeš? Tokom pola sata nedeljno, sitkom to čini mogućim” (isto, 5) Sitkom je suština televizijske zabave: mali je, intiman, to je prijateljska stvar koju možete pozvati u dom i ugodna stvar koju možete gledati s porodicom. Ovakav program pruža dobiti od redovnog gledanja jer je čak i ponavljanje koje je jedan od znakova sitkoma šarmantno. „I zato što stvara osećanje topline i sigurnosti i pozitivan pogled na moderan život, on je savršena oglasna platforma – savršen propagator za sponzorske proizvode” (isto, 6). Sitkom je uvek bio popularan, a s vremenom je postao sve popularniji, savršen komercijalni proizvod: ima vrlo konzervativnu formu, čvrstu kao detektivska drama ili fudbalska utakmica. Međutim, budući da se bavi porodičnim odnosima i intimnim pitanjima, on mora da se menja zajedno sa nama kako bi mogao da opstane. Ponekad sitkom pokušava da izađe iz realnosti i koristi trikove da nam odvuče pažnju, ali ako ne uspe da privuče ljude na nekom nivou praveći kontakt sa strahovima i željama značajnog broja Amerikanaca, obično umire brzo. Ako, s druge strane, uspe da ščepa gledaoce donoseći duh vremena, on može da postane neverovatno popularan. Može da postane čak i pomama na nacionalnom nivou ili opšti kulturni fenomen, navodi Džons.

---

<sup>8</sup> U tome vidimo paternalistički potencijal sitkoma. Iako izgleda da nas kao dobronamerni roditelj uči šta je za nas najbolje i kako bi trebalo da postupamo, njegova je funkcija bitno drugačija. „U razmatranjima paternalizma je gotovo uobičajeno da se ne pridaje poseban značaj razlici između očinskog i paternalističkog. Međutim, o očinskom ponašanju obično govorimo kada imamo u vidu ponašanje dobronamernog oca [...] Za razliku od toga, o paternalističkom („očinističkom“) ponašanju obično govorimo kada ova dobrovoljna osnova ne postoji, odnosno kada se neko sam nameće za tu ulogu” (Prnjat, 2008: 254–255).



Sva zabava ili zabava u bilo kom obliku ili formatu, ima skrivena značenja i otkriva kulturu koja je kreira<sup>9</sup>. Ovaj žanr nudi sliku vremena u kom je nastao: „Kroz sitkom možemo da pratimo nadanja i brige većine Amerikanaca kroz period od prethodnih četrdeset pet godina (a sada već sedam-osam decenija, prim. N.S.). Možemo da pratimo način na koji je moderna korporativna kultura počela da dominira našim društvom i kako smo od poverenja u Drugi svetski rat došli do zbnjenosti u pogledu nacionalnog identiteta” (isto, 6).

Iako je od samog početka sitkom gledaocima prikazivao porodicu, ipak su do 60-ih godina XX veka bili pretežni sitkomi koji prikazuju bračni par bez dece: *Opčinjena, Šou Dika van Dajka (The Dick Van Dyke Show)*, u početku i *Volim Lusi*. „Ovakva vrsta sitkoma u TV industriji označena je kao emisija: 'Zdravo dušo, stigao sam' (Hi, honey, I'm home shows)” (Mek Kvin, 2000: 70).

Pod dele sitkoma mogu da se prave prema različitim kriterijumima: prema ambijentu u kome se snima, prema tome o kakvoj porodičnoj jedinici sitkom govori, da li je konzervativan ili avangardan, prema sadržaju – temi koju dominantno obrađuje, kojoj grupi pripadaju njegovi glavni junaci.

U dve grupe delimo sitkome prema ambijentu: oni čija je radnja smeštena u dom i one u kojima junake vidamo u javnom prostoru. Sitkomi čija je radnja smeštena u dnevnu sobu, trpezariju, kuhinju ili neki drugi deo stana, uglavnom, ali ne i obavezno, govore o krvnoj porodici (*Oženjen s decom /Married... with Children*, FOX, 1987–1997, 2002/, *Život prema Džimu /According to Jim*, CBS, 2001–2009, *Svi vole Rejmonda /Everybody Loves Raymond*, CBS, 1996–2005/, *Kozbi šou, Dobra vremena...*). Sitkom sniman u ambijentu radnog mesta („work place” sitkom) govori o grupi kolega ili prijatelja i radnja se odvija u javnom prostoru, mahom u kancelariji (*Ali Mekbil, Kristela...*). Javni prostori mogu biti i restorani, parkovi, kafei, ulice grada (*Seks i grad, Kafić uzdravlje*). Sitkomi čija je radnja smeštena u privatne prostore često se obraćaju konzervativnijoj, starijoj publici, dok su oni koji prate junake u javnim prostorima uglavnom namenjeni mlađoj, otvorenijoj, avangardnijoj publici. Međutim, kao i druge podele i ova je uslovna, jer junake možemo u okviru jednog sitkoma videti u privatnom, kao i u javnom prostoru.

---

<sup>9</sup> Sitkom nije samo zabava. Na samom početku svoje knjige, u posveti, Džons daje reči svoje majke koja ga je uvek puštala da gleda televiziju, ali mu nikad nije dozvoljavala da ode, a da prethodno ne razmisli o programu.

Podelu sitkoma možemo posmatrati i kroz odnos prostora u kome se odvijaju priče i samih tema, pa tako sitkome delimo na one koji se bave porodičnim vezama i one koji se bave seksualnim vezama, gde su prvi smešteni u kuću, drugi na posao. Pitanje je koliko ima ostatka kada usvojimo ovaj kriterijum, budući da serija *Prijatelji* ne govori samo o porodičnim odnosima a serija *Kristela* kombinuje oba ambijenta. Takođe, *Vil i Grejs* isključivo se bavi emotivnim/ seksualnim pitanjima/ vezama, a smeštena je u ambijent stanova junaka serije.

Porodična jedinica, glavni junak sitkoma, može biti sastavljena od različitih članova. Osnovni oblik je krvna porodica: roditelji i deca, eventualno sa roditeljima druge generacije (bakama i dekama). Međutim, osnovna porodica može za potrebe pribavljanja veće publike da uzima neobične oblike kada se sitkom meša sa žanrovima kao što je horor. Tokom godina, dugog trajanja ovog žanra, bilo je mnogo primera, možemo da izdvojimo dva popularna sitkoma: *Čudovišta*<sup>10</sup> (*Monsters*, CBS, 1964–1966) i *Porodica Adams*<sup>11</sup> (*Adams family*, ABC, 1964–1966). Obe serije počele su sa emitovanjem 1964. u septembru i obe prikazuju pre svega slogu i porodičnu ljubav i obe su trajale kratko, samo dve godine. Možemo da pretpostavimo da je ideja bila da ono što je strašno, dekadentno, destruktivno i mračno, a što imamo svi, bude prebačeno ne u drugu osobu koja nam je neprijatelj, već izvan granica porodice i malo okrenuto.

Pomenućemo i zanimljive mešavine koje bi, takođe, trebalo da pokažu kako je moguće razumeti se i slagati se iako oni koji pod istim krovom žive nisu sa istih planeta. Sitkom *Alf* govori o vrlo skladnoj porodici u koju dolazi biće neobičnog oblika i čudnih navika. U Alfa je smešteno sve što predstavlja moguć nespornost i okidač za sukob, takođe i za smeh, on predstavlja Drugog koga prihvatamo i u njega projektujemo ono što sebi ne dozvoljavamo i

---

<sup>10</sup> *Čudovišta* su kombinacija filmova o čudovištima i klasičnog porodičnog sitkoma; to je bio CBS-ov sitkom. Producenti ovog sitkoma bili su i producenti *Drakule* i *Frankenštajna* i *Vukodlaka*. Ti likovi su objedinjeni i obučeni u sitkom *Čudovišta*. Lili, majka malog Vukodlaka i supruga Hermanova, jeste vampirica (njeno ime dolazi od cveta koji je asocijativno sa smrću), a Herman je modifikovano Frankenštajnovi čudovište. Oni su topli i vole se pa su tako dobro bili prihvaćeni kod publike. Takođe, nisu bili bogati kao što je to bio Drakula, već su pripadali srednjoj klasi te su bili bliži gledaocima.

<sup>11</sup> *Porodica Adams* je plod mašte ilustratora Čarlsa Adamsa koji je svoj strip o ekscentričnoj ljudskoj porodici počeo da objavljuje 1938. u *Njujork Tajmsu*. Likovi koje je smislio i crtao nisu marili što ih drugi ljudi smatraju bizarnim ili strašnim. Dejvid Levi (David Levy), ABC-jev producent, prošao je pored knjižare, ugledao strip pa pomislio kako bi od toga mogla da se napravi odlična serija. Roditelji, bračni par Adams, bili su Mortiša i Gomez. Sitkom je bio karakterističan po tome što su njih dvoje, razmenjujući strast, implicirali da imaju bogat seksualni život. Za sitkome tog vremena nije bilo uobičajeno da naglašavaju ovaj aspekt odnosa.

što naše društvo nisko vrednuje: Alf je lenj, okrenut sebi i samo svojim potrebama, kao simpatični prevarant koji može da podseti na tipske likove blekkoma.

Sitkome u podelama koje možemo nazvati osnovnim prati i podela na konzervativne i progresivne: oni namenjeni starijoj publici su konzervativniji (*Džefersonovi*, *Život prema Džimu*, *Svi vole Rejmonda*), oni namenjeni mladima su progresivniji (*Vil i Grejs*, *Seks i grad*, *Ali Mekbil*, *Sajnfeld*, *Dva i po muškarca*). U progresivnijim sitkomima se preispituju postojeći sistemi vrednosti i uvode se nove društvene teme.

Ipak, iako govori o tradicionalnoj porodici, sitkom *Oženjen s decom* ruga se zajednici kakvu preporučuju vladajuće snage društva. Ova četvoročlana porodica karikatura je idealne porodične zajednice. Oni se mrze i trpe, međutim, suštinski vole, što nas sitkom i upućuje da radimo. Otac Al Bandi je mizantrop, lenj je i prost. Njegova žena je nezainteresovana za ulogu domaćice koju uzimaju ostale junakinje sitkoma o krvnoj porodici. Čerka je promiskuitetna i priglupa, a sin umišljeni gubitnik.

Novo vreme i novi odnosi doveli su do razbijanja porodične celine. Prave se razne kombinacije nestandardnih porodica: samohrana majka – *Džulija* (*Julia*, NBC, 1968-1971), otac sa tri sina – *Moja tri sina* (*My Three Sons*, CBS 1960–1972), otac i ćerke – *Puna kuća* (*Full House*, ABC 1987–1995), dva brata i sin (bratanac) – *Dva i po muškarca* (2003-2015), još uvek veoma popularan i rado gledan. Sitkomi o grupi prijatelja ili „bady sitkomi” (buddy sitcoms), „frenskomi” govore o nestandardnoj, metaforičnoj porodici. Sve ono što su porodične vrednosti prenosi se na zajednicu nama bliskih, na koje nas nije uputilo poreklo već izbor. Ovo su progresivni, savremeniji sitkomi i u njima se pokreću nove, savremenije teme: *Elen*, *Vil i Grejs*, *Seks i grad*, *Stožisti*, *Sajnfeld* itd. Iako je porodična struktura razbijena i mi smo u prilici sami da biramo s kim ćemo da delimo dobro i zlo, s kim ćemo da se udružujemo, treba naglasiti da su i ovo porodične celine. Ali, kako od članova porodice ne možemo da odemo, od izabраниh „rođaka” možemo, što je deo slobode koje je donelo vreme. Mada se u tim novim porodicama junaci ne razumeju nekad, pa svađaju i povređuju, oni kao i krvnim srodstvom vezani, svejedno ostaju zajedno, jer je to zahtev žanra. Time oni delimično izneveravaju ideju slobode, ali takođe daju poruku koju možemo tumačiti kao vrhunski prikaz tolerancije.

Kao dva najbolja frendskoma navode se *Prijatelji*<sup>12</sup> i *Sajnfeld*. Sitkom koji su mnogi voleli *Prijatelji* paradigmatičan je sitkom o grupi prijatelja. Oni su oda druženju i prijateljstvu (pored svih epizodnih izdaja), što i sam naslov govori. Svi sitkomi ovog tipa mogu da se nazovu sintagmama u kojima bi glavni član bio: **prijatelji**. Crni prijatelji: *Živeti sam* (*Living Single*, WBS, 1993-1998); gej prijatelji: *Vil i Grejs*; muški prijatelji: *Nepristojni ljudi* (*Men behaving badly*, Bi-Bi-Si 1992–2014); ženski prijatelji: *Seks i grad*; prijatelji na radnom mestu („work place” prijatelji): *Ali Mekbil*; štreberi prijatelji: *Štreberi* (*The Bing Bang Theory*, CBS 2007-2019). Za razliku od *Sajnfelda* koji je umeo da bude otvoren, *Prijatelji* su praktičniji sitkom, spajali su sve kategorije gledalaca ne dozvoljavajući im da se podele. Oni su razbijali barijeru između stvarnog života i televizije i ponudili prijatno druženje za one koji su odlučili veče da provedu kod kuće, ostajući pritom uviđavni prema svim grupama. *Prijatelji* su jedan od poslednjih stvarno uspešnih tradicionalnih sitkoma. Publiku su posle *Prijatelja* uglavnom privukli drugi žanrovi, rijeliti programi i serije drugih formata.

U razgovoru o porodici važne su uloge roditelja: u standardnim sitkomima o krvnoj porodici, majka je nosilac svih aktivnosti vezanih za kuću, dok je, posebno u starijim sitkomima, otac često neprisutan, posvećen aktivnostima izvan porodice. Sitkom koji će razbiti ovu dihtomiju, ovaj stereotip, biće *Kozbi šou*. Bil Kozbi (Bill Cosby)<sup>13</sup> prvi je uzoran otac, svojoj deci i ženi posvećen onako kako je do tada bila posvećena majka.

Uz sve varijacije porodične jedinice na koje možemo da naiđemo, ostaje ovo: sitkom traži postojanje kvaziporodične strukture da bi zadovoljio potrebe gledalaca zato što se obraća gledaocima kao članovima porodice. Zato je u sintagmi „porodični sitkom”, pridev redundantan, jer svaki sitkom u suštini govori o porodici.

U svakoj podeli komedija situacije imamo mogućnost da napravimo i ovu distinkciju: progresivan ili konzervativan tekst. Sitkomi koji govore o krvnoj porodici obraćaju se konzervativnijim delovima društva, oni favorizuju porodične vrednosti. S druge strane,

---

<sup>12</sup> Na primeru jedne epizode *Prijatelja* moći ćemo da vidimo koliko je mudro projektovan ili sasvim spontano iznikao upravo onakav sklop članova zajednice (grupe), nestandardne porodične jedinice, kakav je bio potreban da bi se otvorio prostor za ogledanje. Grupa prijatelja sačinjena je tako da predstavlja čvrstu celinu koja pokreće uobičajene psihološke procese u pažljivo konstruisanoj psihoterapijskoj grupi. Oni imaju svoj matriks i standardnu podelu uloga (Prilog 1).

<sup>13</sup> Zanimljivo bi bilo pozabaviti se čudnim ukrštanjem: sitkom nosi ime glavnog glumca, tada, u vreme snimanja, već vrlo poznatog standap komičara, ipak u samoj seriji doktor koga glumi Kozbi zove se Klif Hakstbl (Cliff Huxtable). Nama takav rasep između realnosti ispred ekrana i one realnosti koju nosi serija ne ometa čitanje. To prihvatamo zdravo za gotovo i najpopularniji sitkom gledamo uključujući se onako kako je produkciji bila namera da nas uključi, kao člana skladne porodice.

sitkomi koji govore o zajednicama prijatelja ili kolega više su kritički orijentisani prema idejama dominantne kulture, oni se mahom obraćaju mlađim gledaocima. U njima je razbijena porodična celina kao konzervativna preporučena zajednica i otvaraju se teme koje mogu izgledati vrlo avangardno u odnosu na one koje se pokreću u sitkomima o krvnoj porodici, ili one o kojima se ćuti. *Vil i Grejs* otvara problem gej kulture i njene pozicije u društvu, *Elen* takođe, *Sex i grad* okreće odnose na koje smo navikli: protagonistkinje se ponašaju na način koji je bio dominantan model vezan isključivo za prototip muškarca u patrijarhalnoj zajednici. Sitkom *Oženjen s decom*, iako prikazuje dešavanja u krvnoj porodici, izvrgava ruglu uloge stereotipno dodeljene junacima, on radikalno kritikuje porodične vrednosti na koje smo navikli.

Još rani sitkomi govore o tabu temama društva: *Volim Lusi*, veoma popularan sitkom koji je na televiziju prešao sa radija, priča o ženi čija je osnovna ambicija da izađe iz uloge domaćice koju joj nameće muž, *Džefersonovi*, jedan od tri bitna sitkoma koji prate porodicu Afroamerikanaca koji su se iz gliba socijalno nisko pozicioniranih popeli na vrh (na šta nas stalno podseća najavna špica sa gospel refrenom: „Moving on up”) pokreće pitanje razvoda, *Svi u porodici* (*All in The Family*, CBS 1971-1979) postavlja pitanja ravnopravnosti u muško-ženskim relacijama.

Sitkomi smešteni u poslovni ambijent govore više o seksualnoj hemiji nego o profesionalnom angažmanu i opsesivno su posvećeni situacijama u vezama, dok je bilo koji poslovni problem samo okvir u kome se razmatraju ljubavna pitanja (dobar primer za to je serija *Ali Mekbil*).

Neki su sitkomi hibridni, kombinuju formulu sitkoma i teme koje su predviđene za druge TV žanrove. *Ali Mekbil* kombinuje strukturu sitkoma i orijentaciju na emotivni svet junaka sa advokatskim dramama, *Stožisti* kombinuju sitkom i bolničke serije, *Sex i grad* sitkom i čak druge medije: ženske časopise.

Sitkomi nas upućuju kako da prihvatimo jedni druge nezavisno od nekad velikih i dubokih različitosti koje imamo, što se često koristi kao neiscrpan izvor za duhovitu kritiku i podsmeš (*Samanta, Alf, Darma i Greg*). Humor u seriji *Dva i po muškarca* često dolazi upravo iz odudaranja od klasične paradigme u kreiranju likova koji podržavaju „normalno” ponašanje: majka je nezainteresovana za decu; starijeg brata, odgovornog i savesnog, izdržava mlađi koji živi od danas do sutra životom večnog tinejdžera. Međutim, ma koliko se oni ne slažu i međusobno odbacuju (gde permanentno odbacivanje od strane majke, iako je u svetu izvan dijegetičkog sveta serije ozbiljan prestup i predstavlja oblik devijantnog ponašanja, u sitkomu

predstavlja jedan od standardnih elemenata duhovitih opaski i postupaka), svaki se poremećaj odnosa izgladi i na kraju se zajednica harmonizuje, vrati na početak, na prihvatljiv suživot. Ovaj sitkom predstavlja primer tradicionalnog sitkoma i, pored svih izmena koje je doživela komedija situacije protekle dve decenije, on pokazuje da klasični sitkom nije izgubio osobenosti koje su mu u osnovi te ga ne bi trebalo proglašavati mrtvim (Mils, 2020: 132).

Za razgovor o toleranciji između publike i simbolično prikazanih „drugih” zanimljive su mnoge serije koje pripadaju ovom žanru i njegovim podžanrovima. Serija *Seks i grad* trebalo je da nam razvije toleranciju i razumevanje prema promenama u ženskom/muškom identitetu u novom vremenu, sitkomi *Elen* i *Vil i Grejs* trebalo je da nam približe populaciju homoseksualne orijentacije i navedu konzervativnu patrijarhalnu sredinu da ih prihvati kao jednake. Isto se dešava i u serijama koje nastoje da umanje otpor prema različitim rasama, za šta je primer serija *Kozbi šou*. Tako možemo reći da sitkomi pokušavaju da smanje segregaciju i ostvare se kroz ulogu medijatora između različitih društvenih struja. Ipak, to je samo jedna njihova strana. Druga strana u koliziji je sa prvom i na tom nivou ovaj žanr zastupnik je konzervativnih vrednosti.

Ni sama podela sitkoma na odnose u krvnoj porodici i na odnose u surogat porodici koju čine prijatelji i kolege ne implicira obavezno i podelu na konzervativan tekst u prvom slučaju i progresivan (potencijalno subverzivan) u drugom. Serija *Oženjen s decom* razlikuje se od drugih. Iako je u pitanju primarna porodica, ona kritikuje upravo porodične vrednosti. Koliko se četvoročlana zajednica koju smo imali prilike da pratimo tokom deset godina razlikuje od klasične porodice koja preporučuje i podržava sistem vrednosti američke konzervativne publike možemo da vidimo kada ovaj sitkom uporedimo sa porodicom u sitkomima *Svi vole Rejmonda*, *Život prema Džimu*, *Kozbi šou*. Tako u ovom sitkomu možemo da prepoznamo i deo otpora prema aršinima patrijarhalne kulture.

Odgovarajući na pitanje: Kako klasifikovati serije, Žan-Pjer Eskenazi daje podelu na „nepokretne” i „evolutivne” serije. Ili, kako sam kaže, na one „koje su pretežno ’nepokretne’ i serije koje su pretežno ’evolutivne’” (Eskenazi, 2010: 76). Podela, ograđuje se Eskenazi, nije isključiva i postoje prelivanja, a ’čisti’ slučajevi su retki. Neke je granice, uz ogradu, moguće postaviti.

„Ipak, čini se da je dve velike vrste serija, ’nepokretne’ i ’evolutivne’, moguće razlikovati. U prvom je gledaocu garantovano da će uvek naići na isti izmišljeni svet sa jasnim pravilima, a u drugom kroz nizanje epizoda izmišljeni svet se stvara[...] Tipičan primer nepokretne serije jeste ona u kojoj svaka epizoda prikazuje avanturu koja ima svoj uvod, zaključak i zadatu formulu.

Njen narativ odvija se po prethodno utvrđenom pravilu – stalni likovi se ne menjaju, a čak i epizodni odgovaraju unapred utvrđenom obrascu...” (isto, 77).

Komedije situacija ulaze u veliku grupu nepokretnih serija. Sitkomi su „zasnovani na ponavljanju šala ili stila šala, zbog čega se publika posredno uživljava u seriju, što dovodi do toga da sam narativ postaje sporedan” (isto, 82). Za prototipsku ulogu, Eskenazi navodi primer opsesivne Monike iz *Prijatelja*, zbog čije maničnosti dobijamo niz šala. Džoi, čije se učešće u humoru uglavnom zadržava na gegovima i neshvaćenim porukama, neretko je izvor komičnih situacija kada smo mi, gledaoci, kao i jedan lik ili možda nekoliko njih upoznati sa delom realnosti skrivene od njega. Lakomislen i površan, on je odlična podloga scenaristima za humorne scene. Ovaj je postupak čest u komedijama situacija, u književnosti ili u drugim medijima: mi znamo tajnu, a jedan od junaka postupa ne znajući je, što dovodi do komičnih situacija<sup>14</sup>. Serija *Prijatelji* zanimljiva je za analizu likova koji se jukstapozicioniraju, pa iz takvog kontakta dobijamo pojačane osnovne osobine izvučene na svetlost zarad pojednostavljenja likova i ispunjavanja komičnog potencijala. Eskenazi zapaža da Monikine šale koje proističu iz maničnih osobina služe da počnu ili završe scenu, on daje i morfologiju scene.

„Drugi bitan postupak u sitkomima jeste određivanje unutrašnjeg ritma koji ima sličnu ulogu kao refren u pesmi. Osoben ritmički postupak u *Prijateljima* jeste kratka tišina koja prethodi brojnim šalama. Jedan od likova iznosi neverovanu tvrdnju zbog koje se na trenutak scena zaustavlja, a zatim taj lik, ili neki drugi, ponovo pokreću radnju u potpunosti zanemarujući prethodni iskaz, nakon čega se svi aktiviraju kada se scena najčešće i završava.” (isto, 83)

H. Peter Stivs (H. Peter Steeves) televizijske komedije deli na tradicionalne, moderne i postmoderne. Iako se komedije, kaže on, hronološki mogu razmatrati i deliti (grubo: tradicionalne nastaju od 1950. do 1960, moderne od 1960. do 1970, a postmoderne od 1990. nadalje), godina pojavljivanja nije obavezan kriterijum za trijažu. *Leteći cirkus Montija Pajtona* (*Monty Python's Flying Circus*, BBC, 1969–1974) bio je prva postmoderna televizijska komedija, a *Kozbi šou* (1984–1992) sigurno je tradicionalna. Pritom, tek je mali broj televizijskih komedija koje su nastajale u 21. veku zaista postmoderni (Steeves, 2005: 264).

---

<sup>14</sup> Kao primer možemo navesti epizodu *Prijatelja* u kojoj se venčavaju Rejčel i Ros, umesto Monike i Čendlera (S06E01). Pritom, bračni partneri jedini ne znaju da su venčani, a potencijalni supružnici jedan od drugog kriju da su se predomislili. Nepraktični Džoi i praktični Čendler stavljeni su u isti stan da bi njihove osobine u sukobu dovele do smeha. Odgovorni Ros ne izlazi iz svog iskrenog i pravdoljubivog korita, pa u kombinaciji sa razmaženom i manipulativnom Rejčel, stvara dobru platformu za niz duhovitih efekata. Zato u jednoj od epizoda kojoj je posvećena posebna pažnja (u Prilogu 1), upravo Ros biva glasnogovornik: on izgovara istinu koju svi znaju, onu koju Fibi (najčudnija među svim likovima, okrenuta alternativnom i nekonvencijalnom) ne želi da vidi.

Osnovna podela koja komedije situacije horizontalno deli na serije čija je tema krvna porodica, a dnevna soba (ili kuhinja) centralna prostorija i mesto susreta, s jedne strane, i na serije koje govore o grupi prijatelja koji prave kvaziporodičnu zajednicu, što u epizodama prikazuju druženje na radnom mestu (*Ali Mekbil, Stažisti*), u javnim prostorima (*Seks i Grad, Kafić uzdravlje*) ili u domovima prijatelja (*Prijatelji*) u sebi kombinuje različite podžanrove (vertikalna podela). Tako veoma bitan sitkom koji nam prikazuje život crne porodice (blekkom) visoke srednje klase – *Kozbi šou* – pripada najpre grupi sitkoma o krvnoj porodici. Takođe, serija *Seks i grad* koja se ubraja u grupu sitkoma čija je tema intimni ženski emotivni svet (*sekskom*) ulazi i u grupu *frenskoma*.

### 3.3. Sitkom i sapunska opera

Važna je razlika između sitkoma i sapunske opere – sapunska opera nema narativnu strukturu sitkoma, radnja se ne odvija po stalno istom kružnom modelu, već postoji priča koja je linearna, istina sa mnogo dodatnih priča što usporava ili zaustavlja vreme. Takođe, dok sitkom govori o porodici i kući, sapunska opera uglavnom govori o dešavanjima u komšiluku. Oba televizijska žanra na sebi svojstven način održavaju vezu s publikom. Sapunske opere tako što iz dijegetičkog sveta serije šalju teme u realan svet i gledaoci nastavljaju njihov život razgovorima o serijama ili likovima, a sitkomi tako što specifične šale ili gestovi protagonista postaju deo svakodnevnice komunikacije. Ponavljanje istih gestova ili mimike jedan je od najuspešnijih načina održavanja veze s publikom. Dejvid Mek Kvin navodi tipične fraze koje se ponavljaju i po čemu sitkomi postaju prepoznatljivi. Primera radi, u seriji *Jednom nogom u grobu*, ljutiti Viktor Meldru izgovara: Ne mogu da verujem! „Ovi lako prepoznatljivi motivi važna su komičarska tehnika, kao i skeč u komediji čije su ključne fraze, poput one Dika Emerja<sup>15</sup>: 'Užasna si, al' ja te ipak volim!' ili Harija Enfilada<sup>16</sup>: 'Lova do krova!', postale naširoko popularne kod gledalaca” (Mek Kvin, 2000: 77).

Sapunice imaju otvoren narativ, one pozivaju gledaoce da o njima razgovaraju i tako žive u publici. S druge strane, sitkomi u publiku ulaze i tu ostaju zahvaljujući gegovima i šalama karakterističnim za određene junake.

---

<sup>15</sup>U pitanju je fraza iz serije *Dik Emeri šou* (*The Dick Emery Show*), britanske serije koja se prikazivala od 1963. do 1981.

<sup>16</sup>Hari Enfilad (Harry Enfilad), britanski glumac, pisac i komičar, poznat po seriji *Televizijski program Harija Enfilada* (*Harry Enfield's Television Programme*, BBC, 1990–1992).



„Ponavljjanje istih gestova i mimike, koje su često sami glumci smislili, jedan je od najuspešnijih načina za održavanje veze s publikom. Čendler, koga glumi Metju Peri, lik je iz *Prijatelja* sa najvećim brojem takvih znakova raspoznavanja. Međutim, čuveni pokret Džoiija, koga tumači Met Leblan, udar rukama iza glave laktovima kako bi označio da bespogovorno odbacuje neki predlog, počela su imitirati deca čak i u školskim dvorištima u Francuskoj” (Eskenazi, 2010: 83).

Ove neprestane šale usporavaju vreme i donose narativ koji ima samo fiktivan kraj. Ciklična narativna struktura sitkoma omogućava publici da se slobodno uključi u seriju i posle propuštenih nekoliko epizoda. Svaki je gledalac rado primljen gost u porodici koja pola sata nedeljno otvori svoja vrata iza kojih se nikad neće naći ni ono što uznemirava ni nešto što će publiku omesti da se uključi. Poznata zbivanja, poznati likovi, poznate humorne formule tu su da svakom pred ekranom pruže iluziju porodične topline i bespogovornog prihvatanja.

Pišući o *Igri prestola* (*Game of Thrones*, HBO, 2011–2019), Dominik Mojsi kaže da u ovoj popularnoj seriji postoji samo jedan pravi pobednik, a to je smrt (Mojsi, 2016: 52). U sitkomima, onima koji krvnu ili surogat porodicu prikazuju kao prototip zajednice iz sna, kao i u onima koji okreću vrednosti bračnog (kolegijalnog ili prijateljskog) života naglavačke (*Oženjen s decom*, *Stažisti...*), jedini pravi pobednik je život, u najizvornijem kao i u metaforičnom značenju: vitalnost, rast, uspeh i pre svega prihvatanje i ljubav.<sup>17</sup> Zato ne čudi što ulazak u televizijsku porodicu koja nudi bar polusatno zadovoljstvo jednom nedeljno, a sad i mnogočasovno ako se sezone gledaju cele, pokreće zavisnost. Ako pomenuta serija *Igra prestola*, po rečima Mojsija, „izražava našu opsednutost haosom”, sitkomi izlaze u susret našoj potrebi za redom. Ili, da se poslužimo Mojsijevom formulacijom, zadovoljavaju „našu nostalgiju za redom” (isto, 64).

Nekoliko važnih, u vremenu nastajanja aktuelnih tema pokreće se u sitkomima: status žene/muškarca u društvu, status gej populacije, status Afroamerikanaca (ili pripadnika drugih rasnih ili etničkih grupa). Tako nastaju sitkomi koji obrađuju ova pitanja: sitkom koji govori o „neposlušnoj ženi” (unruly woman/neposlušna žena), sekskom koji istražuje privatnu, femininu sferu (nasuprot javne, maskuline), gej sitkom (gejkom), crni sitkom (blekkom).

### 3.4. Podžanrovi sitkoma

Naša pažnja je usmerena na izdvojena četiri podžanra koji obrađuju navedene teme, a posebno ćemo se u okviru analize baviti odnosom između progresivnog potencijala koji podžanr ima i konzervativnih poruka koje se mogu pročitati iz samog teksta, ispitujući da li je

---

<sup>17</sup> Cilj sitkoma je da reafirmiše stabilnost porodice kao institucije (Grote, 1983: 105).

istinita pretpostavka da je kombinacija ekonomije i ideologije toliko snažna da svaki radikalni pokret učutka i inkorporira u dominantnu ideologiju (Fisk, 1987: 38). U tome će nam pomoći socijalna psihologija, feminističke teorije, teorija rasizma koji je slep za boju, teorija semantičkih lokalizacija, teorija binarnih opozicija, kognitivna lingvistika, njen doprinos u otkrivanju tajnih nesvesnih poruka i način na koji pristupa svom predmetu. Smatram da od navedenih metoda i disciplina kojima pripadaju možemo da dobijemo adekvatan odgovor na pitanje da li podžanrovi sitkoma samo naturalizuju uspostavljenu društvenu hijerarhiju ili predstavljaju subverzivno-kritičku refleksiju društva, s obzirom na to da svoju pažnju usmeravaju na marginalne grupe. Ovo se odnosi posebno na pojmovne metafore (o kojima detaljno kasnije) budući da daju autentičnu sliku o tome kako konceptualizujemo svet u kom živimo.

**Sitkom o „neposlušnoj ženi”:** Podtip sitkoma koji će biti predstavljen kroz analizu izabranih serija je komedija o „neposlušnoj ženi” (Rowe: 1995). Ovoj grupi pripadaju serije kojima su glavne junakinje žene što prekoračuju ograde socijalno uobičajenog i očekivanog ponašanja (*Volim Lusi, Rozena, Apsolutno fantastična /Absolutely Fabulous*, BBC, 1992–1996, 2001–2004), *Vil i Grejs, Darma i Greg, Seks i grad, Ali Mekbil*). Neposlušna žena je neumerena i razuzdana, ona krši norme koje postavlja društvo njenog vremena. U tradicionalnoj buržuaskoj kulturi nesputani seksualni apetiti su oznaka žene koja okreće odnos polova. Primera radi, četiri protagonistkinje serije *Seks i grad* su neposlušne žene koje uspostavljaju granice poštovanja u postfeminističkoj kulturi, gde žena deli mnoge slobode sa muškarcem, ali gde su ostaci efekta duplih standarda još prisutni. Protiv dominantne kulture, „neposlušna žena” bori se različitim sredstvima: izbegavajući dodeljene uloge ili izbegavajući da se uklopi u model žene patrijarhalnog sistema. Za studiju slučaja, posebno su izdvojeni: *Volim Lusi, Rozena, Seks i grad, Ali Mekbil*, a kao instrument analize korišćene su: teorija semantičkih lokalizacija (Piper, 2001), pojmovne metafore (Klikovac, 2004; Dragičević, 2020; Lakoff and Johnson, 1980), i ovde, kao i u celom radu, od velikog značaja su binarne opozicije koje postoje u društvu. Takođe, posebno je značajno pitanje za ovaj podžanr, kao i za naredni analizirani (sekskom), pozicija junakinja u društvu kada je posmatramo kroz prizmu ideja feminizma koji je tokom decenija od trenutka kada su žene ustale ujedinjene u želji da se čuje njihov glas, da sa muškarcima postignu pravnu i političku jednakost, preko drugog talasa koji je kao ključnu svoju tekovinu imao svest o stvaranju ženskih saveza (sestinstava) i opštoj borbi za ravnopravnost svih rasa i klasa i koji je od strane bele žene srednje klase bio izneveren (Hollows: 2000), do trećeg talasa koji je rešenje nejednakosti

video u slobodi izbora i seksualnim slobodama (Henry: 2004) i postfeminizma na koji je uticala konzumerska kultura (Arthus, 2008) podrazumevao pokušaj ukidanja biološke binarnosti i njegove društvene valorizacije.

**Sekskom:** Prototip sekskoma predstavljaju sitkomi *Seks i grad* i *Ali Mekbil*. Oba se predstavnika ovog podžanra bave privatnom, femininom sferom i problemima seksualnih i emotivnih veza (Scodari: 2005), što dovodi do marginalizacije javne sfere (koja se smatra maskulinom). Treba podvući da sekskom nipošto ne bismo smeli da poistovetimo sa eventualnom usmerenošću na seksualni čin (iako bi osnova izvedenice na to aludirala), već da je privatno, intimno nasuprot javnom osnov oko koga se formira narativ i ustanovljuje podžanr. Ukoliko pristupimo analizi lekseme, osnova upućuje na „pol”, „rod” čime se sugeriše distinkcija u polu/rodu i konotacijama koje se nalaze u prostornoj metaforizaciji. Teme koje se pokreću u uniseks toaletu (najprivatnijem mestu) u seriji *Ali Mekbil* striktno su lične, kao i pitanja koja se otvaraju za stolom tokom susreta po lokalima Menhetna u seriji *Seks i grad*. Pitanjem da li junakinje ovih sitkoma zapravo podržavaju predstavu žene patrijarhalnog modela bavili su se teoretičari feminističke orijentacije. Posebnu pažnju u analizi posvetićemo teorijskom aparatu kognitivne lingvistike koji otkriva preko konceptualizacije pojmova koji uglavnom pripadaju semantičkom polju osećanja koliko su u stanju junakinje, koncentrisane na svoj privatni život i unutarnji prostor, da se uklope u maskulino obojen svet i u njemu ostvare ravnopravnost binarno postavljenu: maskulino – javno; feminino – privatno. Takođe, kako se junaci ovih sitkoma snalaze sa svojim intimnim delovima, osećanjima koja u patrijarhalno ustrojenom sistemu pripadaju sferi dominantno okarakterisanoj kao ženskoj.

**Gej sitkom – gejkom:** Sitkom je jedan od prvih žanrova koji prikazuje gej subkulturu: u sitkomu *Vil i Grejs* prvi put je prikazano gej venčanje u „prajm-tajmu” na televiziji. Takođe, u ovoj seriji koja je reprezent gej sitkoma, čekalo se nekoliko godina da bi bio prikazan gej poljubac. *Vil i Grejs* obiluje stereotipima i u konačnom rezultatu predstavlja parodiju na heteroseksualni (njegova paradigma je odnos naslovnih junaka, njihova parodična veza), kao i na homoseksualni odnos (Hart, 2003). Čak i onda kada se sloboda otvori za prikaz istopolne veze, na kraju epizode sve se vraća u kolosek „heteronormalnog”. Gejkom *Elen* prvi put je prikazao milionskoj publici emotivni i psihološki proces kroz koji prolazi homoseksualna osoba od trenutka kad spozna svoju seksualnu orijentaciju, kao i sa kakvim reakcijama društva mora da se suočava. Način na koji se konceptualizuje homoseksualac u Americi i autentičan stav društva otkrila nam je kognitivna lingvistika. Stav koji zajednica ima o

homoseksualnoj populaciji, koji smo dobili analizom dijaloga, potvrđen je i analizom faza preko kojih marginalizovane društvene grupe dospevaju u fokus (Clarc, 1969), a koje u svom rezultatu ne dolaze do postizanja jednakosti već održavanja diskriminacije u svakoj od faza i tako očuvanju stereotipa.

**Crni sitkom – blekkom:** Crni sitkom ima dugu istoriju, još od radija, a vodi poreklo od vodvilja i američkog minstrel programa. Aspekti koji ga definišu su afroamerički producenti, reditelji, pisci; korišćenje „crnog” jezika i načina izražavanja, fokus na problemima i potrebama ove rasne grupe, a prilikom njegovog stvaranja korišćeni su negativni stereotipi da se proizvede humor. Tokom godina, crni sitkom više se obraća beloj publici. Portret afroameričkog etniciteta u seriji *Kozbi šou* u suprotnosti je sa tradicionalnim stereotipima: glavni lik, standap komičar Bil Kozbi predstavlja netipičnu mušku figuru, on je uspešan u svom poslu, i za razliku od očeva (muževa) na koje smo navikli, on je prisutan u domu, on je figura perfektnog oca. Budući da umnogome Kozbi predstavlja junaka standardnog sitkoma sa belim članovima domaćinstva, otvara se pitanje da li je *Kozbi šou* samo pozorište sa belim junacima maskiranim u Afroamerikance. Za analizu blekkoma koristila sam kao osnovni alat teoriju rasizma koji je slep za boju (Bonilla-Silva, 2013), koja upozorava na tihi, jedva vidljivi rasizam koji se sprovodi u društvu, čime se segregacija održava iako obučena u naizgled politički korektne izgovore. Sa pomenutom teorijom kompatibilne su teorije socijalne psihologije (Al Ramiah et al, 2010): averzivna rasistička teorija i teorija sistema opravdanja (o kojima više u nastavku). Lingvističke teorije u ovom podžanru bile su od pomoći za sagledavanje slike manjinske grupe u Americi u sitkomima pre Kozbi ere, za dijaloge u samom blekkomu koji je predstavljao studiju slučaja one nisu bile od značaja.

Iako su podžanrovi formirani na osnovu određenih parametara, pre svega prema tematskom kriterijumu i glavnim njihovim junacima (koji pripadaju markiranim grupama), važno je napomenuti da su podžanrovske granice fluidne te da jedan sitkom, u zavisnosti od toga na koji njegov element narativa je usmerena pažnja, može da pripada dvama podžanrovima. To je očigledno u sitkomu o „neposlušnoj ženi” i u sekskomu, gde iste serije učestvuju u studijama slučaja (*Ali Mekbil* i *Seks i grad*). Međutim, dok je u prvom podžanru akcenat na ženi koja ne odgovara preporučenom patrijarhalnom prototipu i protiv njega se s manjim ili većim uspehom bori, u drugom je pažnja usmerena na privatnu, intimnu sferu (koju bismo prema binarnom modelu koji privatno poistovećuje sa femininim, a javno sa maskulinim, mogli nazvati „ženskom“), ovog puta ne isključivo junakinja, već junaka uopšte. Izdvojena su dva sitkoma kao adekvatni predstavnici navedenih podžanrova koji pripadaju obema

grupama. Trebalo bi imati u vidu da su preklapanja delimična, te zato, recimo, *Rozenu* ne bismo mogli da ubrojimo u sekskom. Ukoliko proširimo korpus serija koji bi pripadao podžanru sitkoma o „neposlušnoj ženi” u tu grupu bismo ubrojali *Volim Lusi* i *Darmu i Grega*. Ovi sitkomi ne bi ušli u krug serija koje pripadaju sekskomu, što nas dovodi do toga da je sistematizacija uslovna.

Nazivi dve grupe sitkoma, dva subžanra: gejkom i blekkom nastali su korišćenjem morfološkog modela upotrebljenog za označavanje postojećih podžanrova (sekskom i frendscom) u terminologiji koju koristimo kad govorimo o sitkomu.

### 3.5. Komedija situacije u Srbiji

Za stvaranje komedija situacije bili su zainteresovani i domaći autori. Najpoznatiji domaći sitkom, izuzetno gledan u Jugoslaviji, bio je *Pozorište u kući* (u produkciji TV Beograd, na osnovu scenarija Novaka Novaka, kome se kasnije pridružio Siniša Pavić). Emitovan je od oktobra 1972. do oktobra 1984. godine (sa pauzama od 1975. do 1980. i od 1981. do 1984) i predstavlja primer klasičnog sitkoma o tri generacije prosečne jugoslovenske porodice koja živi pod istim krovom u stanu na Karaburmi. „To je naš prvi socijalistički porodični sitkom, što mu daje težinu i integritet za razmatranje” (Savčić: 2017)<sup>18</sup>. Iako je bio prikazivan kad i svetski poznate američke i britanske serije, nadmašio je njihovu gledanost, zbog čega su sa drugom glumačkom postavkom snimljene nove epizode.

„U duhu postmodernog recikliranja, hibridizacije i neophodnog dijaloga sa tradicijom, *remake Pozorišta u kući* emitovan je 2006. godine u Hrvatskoj (*Kazalište u kući*, HRT, 28 epizoda) i 2007. godine u Srbiji (*Pozorište u kući*, RTS, 26 epizoda)” (Daković i Milovanović, 2015: 186).

*Pozorište u kući* prikazuje vreme koje je za „obične” ljude bilo „zlatno doba”.

„Polazeći od tekstova u prvoj sezoni *Pozorišta u kući*, očigledno je da je u Jugoslaviji uticaj Zapada bio veći nego u drugim socijalističkim zemljama, kao i da je snažniji i vidljiviji modernizam započeo ranije[...] Dekada sedamdesetih završava se Titovom smrću, a poslednje dve sezone *Pozorišta u kući*, proizvedene neposredno posle, beleže promene od lagodnog potrošačkog života do različitih nestašica (kafe, mesa, itd.), restrikcija struje, smanjenja plata, pada životnog standarda, itd.” (isto, 186).

---

<sup>18</sup> <https://www.danas.rs/drustvo/nezavisna-produkcija-u-prajm-tajmu/> pristupljeno 27. avgusta 2020.

Ideja koja je stajala iza serije bila je da preko polusatnih epizoda (kao i tipični predstavnici ovog žanra) pokaže da je porodica mesto susreta i mirenja različitosti, osnovna jedinica društvenog sistema. „Nagoveštavajući da je cela bivša SFRJ jedna velika porodica – *Pozorište u kući* harmonizuje tradicionalni socijalizam i zapadni modernizam u egzemplarni, ali jedinstveni socijalistički modernizam” (isto, 188). Ovaj popularni sitkom prikaz je stapanja „socijalističkih vrednosti u potrošačko društvo u raslojavanju” (isto, 188). Njegova popularnost markirala je televizor kao centar porodice u vreme koje predstavlja kraj radnog dana i kratko vreme posvećeno privatnom životu, čime je „učvrstila večernji ritual porodičnog gledanja televizije” (isto, 190).

Događanja u beogradskoj porodici početkom 21. veka daje sitkom *Ljubav, navika, panika* (prema scenariju Nebojše Romčevića, u režiji Slobodana Šuljagića, TV Pink), koji je doživeo emitovanje tokom tri sezone. Ova serija bila je veoma popularna i obradila je više važnih društvenih tema, od odrastanja dece, odnosa članova porodice (dve ćerke razvedenih roditelja koji žive pod istim krovom), finansijske oskudice do problema na poslu.

Pored originalnih srpskih sitkoma, kod nas je došlo do stvaranja komedija situacija po uzoru na strane uspešne predstavnike ovog žanra.

„Odličan primer uticaja koji je američka produkcija imala jeste sitkom *Otvorena vrata*, koji se pojavio sredinom '90-ih godina. Baveći se neobičnim junacima, savremenom urbanom porodicom (majka je konceptualni umetnik ili čudne komšije) u ruralnom i nacionalističkom Beogradu 1994, bio je bogat sporim verbalnim humorom i mnogim postmodernim referencama” (Daković, 2008: 105–121).

Sitkom *Lisice* takođe predstavlja pokušaj da se američki sitkom *Seks i grad* prevedu u atmosferu beogradskog života. Autori ove serije pokušali su da nas ubede kako je Beograd balkanski Njujork u duhu i životnoj dinamici. Namenjena je bila urbanoj mladoj publici, a prikazivana u vreme koje nije bilo adekvatno za slobodan razgovor koji je u njoj vođen. „Viđena kao površna imitacija, serija je dobila podeljenu reakciju publike i [...] prepoznata je kao loša kopija” (isto, 105-121). Sitkom o porodici Savković *Nek ide život* (2019/2020) najavljen je kao srpska verzija britanske serije *Mučke* (*Only Fools and Horses*, Bi-Bi-Si 1981–2003), koja je u dugom periodu u Srbiji imala vernu publiku.

## IV Teorijska osnova za analizu

### 4.1. Interpretacija i polisemičnost teksta

Sitkom kao žanr, svaki pojedinačni njegov tekst, moramo prilikom analize posmatrati kao element semioze (uslovno ga možemo nazvati „referent“). Pošiljalac gradi poruku unoseći određene informacije, a primalac poruke iz same poruke, materijalne u ovom slučaju, informacije izvlači, čita, interpretira. Iako je ovaj proces naizgled jednostavan, on je suštinski komplikovan i kompleksan. U radu je dominantna pažnja usmerena na verbalni jezik, dok je vizuelni jezik koji jednako učestvuje u gradnji teksta ostavljen po stranu u većem delu.

Predrag Piper navodi elemente govora kao produktivne aktivnosti, posebno se baveći interpretacijom (Piper, 2001: 163–169). Interpretiranje je kreativan proces, a podrazumeva izbor i sistematizovanje relevantnih podataka na osnovu kojih se vrši modeliranje stvarnosti. U ovom modeliranju stvarnosti učestvuju idiolekt (koji pripada subjektu: govorniku/sagovorniku) kao niži i sociolekt (koji pripada kolektivu učesnika u komunikaciji) kao viši nivo. Na početku procesa (re)interpretiranja je čovekova potreba da se orijentiše ili da nekog orijentiše u odnosu na određeni deo stvarnosti ili na stvarnost u celini. Već na ovom nivou možemo da pretpostavimo da postoji namera, a ona je pokušaj da naša interpretacija dobije legitimitet osnovne. Piper nivoe interpretacije označava simbolički: I1 je interpretacija na nivou sociolekta, I2 je interpretacija na nivou idiolekta, izvedena iz prethodne. Interpretacija I1 opšta je za jedno društvo, a njom nijedan govornik ne raspolaže u celosti; I3 je interpretacija na osnovu produktivne govorne aktivnosti, a razlika između I2 i I3 je razlika između neaktualizovane i aktualizovane interpretacije. Interpretacija I4 je ona koja se šalje u poruci i ne mora biti jednaka pošiljaočevoj privatnoj interpretaciji. Ovo je takođe teren za potencijalne manipulacije, jer pošiljalac svoju „unutrašnju“ interpretaciju može da modifikuje prema komunikativnoj situaciji, njegovim potrebama i željenim efektima na primaoca. To znači da pored svog idiolekta, pošiljalac poznaje i fond tuđih interpretacija i da se prema tome orijentiše. Za uspešnu komunikaciju od ključnog značaja je poznavanje idiolekta sagovornika i prilagođavanje. Tako pošiljalac i primalac mogu neometano da razmenjuju poruke, ali to, između ostalog, dozvoljava pošiljaocu poruke da utiče na druge učesnike u komunikaciji ako želi da proizvede nameravani efekat. Za našu analizu ovo je takođe bitna faza. Interpretacija koju pročita primalac (I5) može biti bliska I4, ali nikad ista. Ova primaočeva interpretacija neizbežno je obojena njegovom unutrašnjom interpretacijom (I6)

na koju ćemo takođe obratiti veliku pažnju, a koja je značajno obeležena njegovim idiolektom (I7).

Kompleksnost jednog televizijskog teksta je nepregledna mreža interpretacija. Svesne namere producenata (industrije), njihove nesvesne poruke, uklapanje u društveni kontekst, podmirivanje potreba raznih kulturnih niša, ali i dominantne kulture (pre svega), interpretacije publike i njihov odgovor slat preko različitih kanala proširuju više nego u jeziku polisemičnost jednog teksta. Različita čitanja, različite interpretacije jednog teksta mogu biti čak vrlo oprečna, ponekad kod istog gledaoca<sup>19</sup>.

„Kompromis” između interpretacije koju smo nazvali poznavanjem i uvažavanjem tuđih idiolekata i spoljašnje interpretacije pošiljaoca, ili u ovom slučaju kreatora-pripadnika vladajuće društvene struje (uglavnom), koja je pokrenuta namerom i nezavisna od unutrašnje interpretacije, reguliše se od strane dominantne ideologije tako što se eventualna radikalna interpretacija inkorporira u telo poželjne. Radikalnim, potencijalno subverzivnim i zato ugrožavajućim porukama daje se prostor u kontrolisanim dozama (Fisk, 1987: 39) ili se one smeštaju na donje diskurse.

Publika ima priliku da unosi ili otkriva nova značenja, da u skladu sa svojim društvenim i kulturnim univerzumom i pozicijom na društvenoj lestvici donosi interpretacije. „Program može da znači različito za različite grupe – muško čitanje razlikuje se od ženskog, žensko zadovoljstvo od muškog” (isto, 40). Fisk naglašava da je televizijski tekst otvoren i da značenja koja se iz njega mogu iščitati dolaze iz konteksta socijalno determinisanog, a ne determinisanog samim televizijskim tekstom, što je taj osnovni nivo koji smo označili govoreći o jeziku/govoru kao sociolektu, u koji se stiču društvena klima i naše postojanje u sistemu, postojanje jezika u jednoj zajednici. Kreativnost koju omogućava tekst i sposobnost razvijanja polisemije teksta na strani je recipijentata, ali je uključena u obliku predviđanja u produkciju. Fisk daje primer interpretacije *Čarlijevih anđela* (*Charlie's Angels*, ABC 1976-1981) od strane žena: bez obzira što su junakinje uklopljene u određene patrijarhalne uloge i podržavaju dominantnu patrijarhalnu kulturu, Fiskove sagovornice u njima su videle snagu žene da preuzme kontrolu i akciju. Sličan primer, kome će biti posvećena posebna i značajna pažnja, predstavlja sitkom *Seks i grad*. Seksualna oslobođenost žena u seriji, otvorenost da

---

<sup>19</sup> Kako Antonio Gramši (Antonio Gramsci) objašnjava, naša ličnost puna je kontradiktornih elemenata, progresivnih zajedno sa veoma konzervativnim. U ženi mogu da se prepliću domaćica i liberalna feministkinja, u veoma modernom građaninu mogu se naći religiozni elementi. Mi smo puni ostataka drevnih ideologija koje su izgubile svoju sistematičnost, ali još uvek postoje (Fisk, 1987: 67).



posegnu za zadovoljstvom („I know from where is coming my next orgasm”, Pink rabbit) i o tome razgovaraju umogome je pokrila druga čitanja, koja su ostala u okvirima vrlo konzervativnih preporuka i navika.

Otvorenost televizijskog teksta, njegova polisemičnost takođe je i zahtev tržišta, jer je, kako nas podseća Fisk, televizija konvencionalni medij koji mora da odgovara i gledaocima zadovoljavajući njihovu potrebu za familijarnošću i rutinom, ali i potrebe produkcije čija želja nije samo da smanji troškove proizvodnje, već i da smanji rizik na tržištu<sup>20</sup>. Da bi bio popularan, televizijski tekst zato mora da bude za recepciju i interpretacije podatan različitim društvenim i kulturnim grupama, kao i različitim identitetima unutar jednog recipijenta. S obzirom da nismo homogeni, od konteksta zavisi koji će deo u nama da se aktivira: politički, estetski, feministički... Upozorava Fisk, sva su ova čitanja markirana upravo zato što imaju attribute, jer različiti diskursi podrazumevaju niži nivo realnosti: realnost je realnost, ne ono što ja kažem da je realnost. Tako različiti diskursi, kao primera radi, feministički ima svoju realnost, svoju interpretaciju. Ono što predstavlja pravu realnost ostaje neimenovano, realnost bez atribucije jer joj određenje ne treba. Diskurs je proizvod kulture i društva i snage političkih odnosa u društvu, te ako imenujemo diskurs, feministički ili marksistički, (Fisk, 1987: 37-43), impliciramo da su drugi diskursi, druge tačke posmatranja, moguće. „Samo ono što nije imenovano nema alternativu, samo ono što nije imenovano dobija status prirodnog, zdravorazumskog” (isto, 43) A ono što bismo nazvali realnošću diktirano je iz krugova moći i prema toj realnosti sva se čitanja tekstova orijentišu.

Pored deljenja istog koda i znanja o svetu, istog leksičkog sistema i kulturnog šireg konteksta, veoma je bitno imati i znanja o svetu koji čini jedan televizijski tekst (fiktionalni svet). To možemo nazvati nivoom primenjenog znanja, koje je kao i znanje o svetu deo pragmatike i podrazumeva

„pojavni oblik znanja, odnosno aktualizaciju potrebnih segmenata znanja o jeziku i znanja o svetu, radi enkodiranja i dekodiranja leksema, kada se, preko čina referencije ostvaruje mikrokomunikacija i omogućava spoznaja tekstualnog značenja leksičke jedinice [...] Do primene znanja po pravilu dolazi u okviru komunikacione situacije koja je ranije bila definisana kao interakcija između vanjezičkog konteksta i jezičkog konteksta, koji kvalitativno uslovljavaju odvijanje konkretnog komunikacionog događaja u određenom prostoru i vremenu” (Prčić, 1997: 86).

Koristeći primer iz sitkoma *Vil i Grejs* možemo da ilustrujemo kako s jezičke strane izgleda proces mikrokomunikacije, a na istom primeru i da pokažemo jedan od načina građenja

---

<sup>20</sup> „Ekonomski dimenzija televizije daje joj konvencionalnu formu, čak i kad je sadržaj progresivan” (Fisk, 1987: 38).

humora, jer je za sitkom veoma karakteristično da različitim intervencijama u jeziku nekad na nivou jedne reči, nekad na nivou šire jedinice, tvorci ovog žanra izazivaju smeh kod publike (što ujedno možemo uzeti za jednu od recimo dve namere: da proizvedu smeh, i da pošalju drugim kanalima društvenu poruku, da naturalizuju socijalni kontekst).

U stanu gde zajedno žive Vil i Grejs, u goste su došla dva para. Oni igraju igru asocijacija i ispostavlja se da Vil i Grejs pobeđuju sa skoro desetostruko boljim rezultatom, čime se implicira da je bliskost heteroseksualnih parova manja nego bliskost glavnih junaka. Da bi umanjili anksioznost izazvanu ozbiljnim suočavanjem sa nedovoljnim stepenom bliskosti i razumevanja koji je pokazao rezultat igre, četvero gubitnika počinju razgovor o svojim psima, sa jasnim aluzijama na decu. Vil pokušava da promeni temu, ali mu ne uspeva.

- Da li moramo celo veče da pričamo o psima? na kraju pita Vil.
- Osećaš se krivim zato što sam ja spremna na jedno a ti nisi, odgovara Grejs umesto vlasnika pasa.
- To je način da kaže da njen biološki sat laje. (S01E09)

Naše znanje o svetu i jeziku upućuje nas na dva elementa koja grade značenje (važna za interpretaciju). Prvo je: Psi laju. Drugo je sintagma nastala u jeziku metaforičnim prenosom značenja: biološki sat, koja sobom nosi druga podrazumevana znanja/informacije i koja se često koristi da označi reproduktivni vek žene. Poznata nam je rečenica: Otkucava joj biološki sat. Na temelju ove rečenice i koristeći njenu strukturu Vil je formirao rečenicu: her biological clock is barking<sup>21</sup>. Kako se „lavež” našao na mestu gde je trebalo da stoji drugi glagol? Samo gledalac koji je upućen u samu seriju i u ovu epizodu konkretno, moći će da razume otkud takav spoj, i da se nasmeje. To ilustruje sloj primene znanja.

Ipak, šta lajanje konotira<sup>22</sup>? Ne iscrpljuje se celokupna poruka na osnovnom nivou. Konotacije ovog glagola iste su u srpskom i u engleskom: glasno dosadno nametljivo verbalno ponašanje, dranje. To je dodatak koji lako može da se prikači Grejs: ona je glasna i neumerena, napadna ponekad i naporna, baš kao dosadan uporan lavež. To znamo mi, gledaoci i delom se smejemo tome što Grejs nije odreagovala na ovu provokaciju. Pritom, Grejs je nesamostalna i često zavisi od Vila. Dakle, lavež kao sredstvo komunikacije metaforično sasvim odgovara Grejs. U njihovom odnosu, na izvestan način, ona se i ponaša kao pas/ kućni ljubimac kome vlasnik – Vil – obezbeđuje mnogo šta što je potrebno za život.

---

<sup>21</sup> “That’s her way to say that her biological clock is barking”, glasi replika na engleskom.

<sup>22</sup> Konotativna obeležja govore o subjektivnim reagovanjima na objektivnu stvarnost i „uslovljena su najčešće iskustvom komunikatora s konkretnim referentom...” (Prčić, 1997: 67).

Inferiorna, ona odgovara prototipu žene u patrijarhalnom društvu, pa tako „lajanje” iz Vilove izjave, poznate a prilagođene, ima poruku širu od one koju nalazimo u odnosu ovih dvoje junaka, što je deo znanja o svetu koje je inkorporirano u poruku.

„Pojam fikcije razmatramo u opoziciji prema pojmu stvarnosti” navodi Doležel. On ustaje protiv mimetičke doktrine koja „se nalazi u samoj srži popularnog načina čitanja koji pretvara fiktionalne osobe u žive ljude, izmeštane predele – u stvarno postojeća mesta, a izmišljene priče – u događaje iz stvarnog života.” (Doležel, 2008: 10) On poziva na postavljanje čvrstih granica između svetova, iako priznaje da „fiktionalni konstrukti snažno utiču na naše poimanje stvarnosti” a i da „poetska imaginacija [...] upotrebljava građu koju pronalazi u stvarnosti.” (isto, 10)

Možemo skrenuti pažnju na bitan fenomen, ili sloj fiktionalnog dela: izomorfnost socijalnih struktura i psiholoških struktura u individui ili u distribuciji uloga u grupi. Zapitaću se koliko je onda realno poštovati Doleželov zahtev za uspostavljenjem čvrstih granica i da li bi i tom pravilu trebalo postaviti granicu, s obzirom da su granice izuzetno porozne.<sup>23</sup> Osnovni koncepti u sitkomima kao fiktionalnim tekstovima i samoj stvarnosti isti su. Recimo, budućnost je napred, prošlost je iza, vreme kao kategorija poštuje se i na sintagmatskom i na paradigmskom planu, postoje centrifugalne i centripetalne sile među likovima, postoje sličnosti i razlike formirane na bilo kojim kriterijumima itd. Na sintagmatskom planu, događaji se ređaju prema zakonima uzroka i posledice kako bi njihov lanac imao smisla i bio razumljiv. Paradigmska dimenzija narativa ima netemporalni smisao: junake vidimo kao celovite i ta njihova celovitost i konzistentnost stoji iznad sintagmatskog plana i učestvuje u njegovom građenju. Narativna struktura pokazuje preko ova dva plana da junaci i događaji nisu tek nasumično izabrani i postavljeni već da postoji struktura koja daje smisao. Na primeru koji smo analizirali vidimo da ni fiktionalni svet, izmišljeni, konstruisani svet serije *Vil i Grejs* ne bismo mogli da razumemo bez poznavanja strukture sveta u kom živimo i koji bi Doležel nazvao stvarnošću.

---

<sup>23</sup> Ograničiću se na žanr o kome rad govori i navešću primer koji je u okviru Osnovnog kursa grupne analize prošao superviziju. Ovom prilikom želim da pokažem da nesvesno pre nego svesno kopiramo poznate strukture grupe (iz stvarnosti u kojoj živimo), što je za razgovor o sitkomu važno jer sitkom, kako je više puna naznačeno, govori o porodici (primarnoj, necelovitoj ili imitaciji porodice, surogat porodici). Kako ne bismo pravili veću digresiju, analizu donosim u Prilogu 1, kako je već najavljeno.

#### 4.2. Binarne opozicije u društvu

Za Levi-Strosa, mit pomaže da se prevaziđe anksioznost zbog nerešivih kontradikcija u kulturi, a prema Bartu mit naturalizuje klasne interese buržoazije. Za njega su mitovi ideologija, deo strukture vladajuće klase u kapitalističkom društvu. Bart je verovao da u kapitalističkom društvu mitovi promovišu interese dominantne klase tako što čine da značenja koja ovoj društvenoj grupi služe izgledaju kao prirodna i univerzalna (Fisk, 1987: 134). Oba su ova stava za nas značajna. Još jednom treba kao temu, koja će se kroz analizu provlačiti, pomenuti koncept binarnih opozicija koje je u mitu video Levi-Stros (uporediti, Levi-Stross: *Mitologike, Divlja misao*, kao i Roman Jakobson). To su opozicije koje čine da se svet koji ćemo posmatrati polarizuje prema nekoliko kriterijuma: dobro-loše, Amerikanac/Amerikanka – ne-Amerikanac/ne-Amerikanka, srednja klasa – niža klasa, privlačan – neprivlačan, uspešan – neuspešan, maskulin – feminin, aktivan – pasivan, subjekt – objekt, kontrolor – kontrolisani.

Ovim binarnim opozicijama dodajemo i opoziciju: mi – oni, kao suštinsku. A Drugi se ovde (u radu o američkom sitkomu) odnosi na svakoga ko nije beli sredovečni čovek heteroseksualne orijentacije, pripadnik srednje klase<sup>24</sup> u Americi. Prema ovim binarnim opozicijama kojima u dubljem nivou stoji upravo jasno postavljena i vrednosno definisana distinkcija: mi – oni, dobili smo kategorije koje učestvuju u formiranju subžanra, gde su markirani Drugi nosioci glavnih uloga. Već prvi najavljeni podžanr: „neposlušna žena” („unruly women“) govori o poziciji glavnih junakinja i o predviđenim ulogama žene paradigmatične u zapadnom društvu, poželjne, preporučene od strane centralnog nosioca vrednosti i distributera kvalifikativnih odrednica. „Neposlušna žena” ovde je dvostruko određena, a svako je određivanje, atribucija, prikaz nižeg društvenog statusa. Prvi nivo po kome se vidi diskriminacija, glavni je član sintagme: žena, ona je Drugo u odnosu na muškarca. Podrazumeva se da žena prati instrukcije falocentričnog društva i ostvaruje se u ulozi koju joj ono dodeljuje. „Neposlušna” žena je markirana drugostepenom diskriminacijom, ona nije onakva kakva bi žena trebalo da bude, čak nije žena, ona je ne-žena, jer ne ispunjava kriterijume zbog čega je obeležena pridevom. Značenje ovog prideva može da se posmatra u poređenju sa značenjem njegovog antonima. U rečniku Oxford English-Serbian Dictionary leksičku odrednicu „unruly” prati ova definicija: difficult to

---

<sup>24</sup> „Oni koji imaju društvenu moć su, između ostalog, beli muškarci srednje klase, konzervativnog regiona, sredovečni, koji žive u ekonomski i politički snažnom regionu...” (Fisk, 1987: 44). Oni ustoličavaju ono što Bart zove naturalizovanim značenjem, koje postaje osnova za stvaranje zdravorazumskog pogleda na svet.

control; without discipline – neobuzdan, neposlušan. Sinonimi za istu leksemu u Thesaurus.com su: disorderly, lawless, uncontrollable, unmanageable, violent... Antonimi su: agreeable, calm, controllable, happy, manageable, obedient, passive... Mirna žena je tiha ili ćutljiva, pasivna, zavisna, ona se ne čuje, ne primećuje, uklapa se u ambijent i ne remeti poredak, ona je čak srećna! Nemirna je ona žena koja se čuje, koja je vidljiva, koja nije uklopljena u predviđenu ulogu, zbog čega je markirana. Ona je „lawless” jer ne prihvata kontrolu i zakone, čak je i nasilna. U takvom određenju „neposlušne žene”, o čemu će detaljno biti reči u studiji slučaja, možemo da prepoznamo junakinje sitkoma *Seks i grad*, *Darma i Greg*, *Rozena*, *Volim Lusi* i drugih. Neke od njih su glasne, neke muškobanjaste, druge su slobodne u pogledu izbora garderobe, seksualno otvorenije ili punije, te tako ne odgovaraju slici poželjne žene Zapada. Isto je i sa ne-belim čovekom: on je pasivan, nepostojeći, osim za potrebe dominante grupe.

#### 4.3. Predrasude, segregacija i pristup ovim društvenim fenomenima

Jedan od važnih mehanizama koji mogu da se otkriju u sitkomima kojima ćemo se baviti je segregacija, podržavanje stereotipa<sup>25</sup> i mapiranje Drugog. Ti Drugi sitkoma („neposlušne” žene, žene uopšte, ne-beli i homoseksualci) čekaju da ih priznaju predstavnici kulturnog, pa tako političkog i društvenog suda zato što bi tek onda počeli zaista da postoje, da učestvuju kao subjekti u zajedničkom životu. Pitaćemo se u radu kako se u ovom žanru izlazi u susret navedenim markiranim grupama, zbog čega je važno obratiti veću pažnju na segregaciju u društvu. Socijalna psihologija bavi se temom diskriminacije i njene rasprostranjenosti, kao i njoj bliskim pojmovima stereotipa i predrasude.

Predrasuda je nepravedan negativan stav o grupi i njenim članovima. Stereotipi su verovanja o osobinama grupe ljudi, mogu biti previše generalizovana, netačna i otporna na promene i pored novih informacija. Diskriminacija je negativno nepravedno ponašanje prema grupi i njenim članovima i uključuje aktivnost prema grupi, ali i osuđivanje i odluke u vezi sa članovima markirane grupe (Al Ramiah et al, 2010: 84).

Manifestacije diskriminacije mogu da se registruju kao:

- a) direktna diskriminacija;

---

<sup>25</sup> Teoretičari ukazuju na orijentisanost sitkoma na stereotipe. „Kao mnoge druge TV komedije, sitkom se bavi *stereotipima* (uprošćenom slikom neke društvene grupe), koji mogu biti uvredljivi i produžavati prisustvo određenog mita, što u svojoj suštini može imati štetne posledice” (Mek Kvin, 1999: 78). On upozorava i da je važno otkriti mesto stereotipa u strukturi programa: da li se smeje mo markiranoj grupi ili njenim članovima ili se smeje mo zajedno sa njima.

b) suptilna diskriminacija, nesvesna ili automatska.

Manifestacije uključuju verbalno i neverbalno nasilje, izbegavanje kontakta, agresivno ponašanje i odbijanje jednakog tretmana. Diskriminacija koju srećemo u odabranim situacijama nije posledica jasne, svesne namere da se unizi, uvredi, diskriminiše grupa ili pojedinačno članovi grupe. U centralnom delu rada, istražićemo suptilne, čak nesvesne primere diskriminacije.

U različitim društvima i kulturama kroz istoriju postojala je nejednakost među članovima, što je imalo za posledicu formiranje grupa i dodeljivanje statusa moći, tako i potčinjavanja. Nekoliko teorija nam zanimljivih objašnjava grupne odnose, predrasude i diskriminaciju: perspektiva društvenog identiteta (social identity perspective), averzivna rasistička teorija (aversive racism theory), teorija sistema opravdanja (system justification theory).

Različiti socijalni konteksti dovode do stvaranja razlika unutar grupe. Članovi imaju potrebu da ostvare pozitivnu sliku o sebi i ostvare pozitivan i distinktivan društveni identitet, što dovodi do ispunjenja uslova potrebnih za razvijanje diskriminacije, jer članovi pozitivno vrednovane grupe izražavaju svoju dominaciju povređujući članove druge grupe ili pribavljajući sebi i članovima svoje grupe poseban tretman (fenomen koji je poznat kao unutargrupne sklonosti – „ingroup bias“). To objašnjava generalnu tendenciju ljudi ka diskriminaciji (isto, 86-87). Mnogo je studija pokazalo da članovi favorizuju ostale članove svoje grupe i žele da održe maksimalnu distancu prema članovima druge grupe.

Averzivni rasizam upotpunjuje prethodnu teoriju. Promena socijalnih normi momentalno sprečava predrasude i diskriminaciju prema manjinskim i drugim stigmatizovanim grupama. Ljudi žele da ostanu u okvirima socijalno preporučenog ponašanja i menjaju ponašanje, ukidaju vidljive manifestacije diskriminacije. Ipak, brojni individualni i društveni faktori nastavljaju da žive i to rađa unutarnji konflikt, jer ne mogu da sasvim prevladaju svoje sklonosti. Tako stavovi prema diskriminaciji etničkih, rodničkih, rasnih grupa postaju znatno kompleksniji. Prema ovoj teoriji, ljudi se drže pravila jednakosti na formalnom planu, međutim, razvijaju suptilne forme predrasuda pa tako i održavanja diskriminacije. Primera radi, averzivni rasista će diskriminaciju, pa tako svoje mesto u sistemu, održavati ne angažujući svoju odbojnost na rasnim osnovama, već na raznim drugim.

Sveprisutnost diskriminacije i njene sistematske i često suptilne manifestacije dovodi do toga da društvo održava nejednakosti. Teorija sistema opravdanja zasnovana je na ideji da grupe

sa nižim statusom u nejednakom društvenom sistemu internalizuju osećanje inferiornosti (isto, 90). Ova teorija govori o tome da članovi grupa veruju da je sistem inkorporiran u organizaciju vrednosti fer. Za članove više statusne grupe, sistem je pravedan i oni imaju visok status zbog svoje vrednosti, zato su nagrađeni. S druge strane, članovi diskriminiranih grupa veruju da su oni kažnjeni i da je druga grupa bolja pa zato privilegovana. Drugačije rečeno, ovo izražava Bartovo uverenje da dominantne snage društva naturalizuju svoj sistem vrednosti i plasiraju ga kao zdravorazumski pa tako osnovni, prema kome se pozicioniraju svi članovi društva i proizvodi kulture. Predstavljene pristupi temi segregacije objašnjavaju sa aspekta socijalne psihologije kako i zašto ona opstaje tokom dugog vremena.

Za nas je važno da podvučemo da diskriminacija ne mora da bude očigledna i svesna, već da ona uzima oblike koji se nekada teško prepoznaju. Recimo, eksperimenti su pokazali da su neprimetni oblici predrasuda prisutniji od onoga što pokazuju ankete u kojima se ispitanici svesno određuju prema diskriminaciji. Jedna laboratorijska studija pokazala je to. Predmet istraživanja bio je implicitna asocijacija na etnicitet koja se manifestuje povezivanjem etničkih grupa sa kriminalnim stereotipima. Učesnicima je predloženo da bi trebalo tokom video-igrice koju su igrali da pucaju u osobe koje imaju oružje u rukama i da ne bi trebalo da pucaju u one koji imaju u ruci druge predmete (telefon i slično). Ispostavilo se da su beli učesnici brže donosili odluku da pucaju u oružanu osobu ako je bila crna nego kad je pripadala istoj rasnoj grupi. Takođe, oni su brže odlučivali da ne pucaju u belu osobu, nego da ne pucaju u crnu kad virtuelni ljudi nisu bili naoružani. (isto, 97)

Uprkos dobrim namerama, etnički zasnovano razmišljanje može da bude veoma vitalno. Rezultat je moderna suptilna diskriminacija koja se odvija „ispod zemlje“<sup>26</sup>, kanalima koji se ne mogu uočiti pa tako ne prave konflikt sa antirasnim normama, a razrešuju unutarnji konflikt između navika u percepciji Drugih i reagovanja na njih. Ovo se može manifestovati na mnoge načine, od kojih je za ovaj rad vrlo bitan ambivalentan odgovor na Druge, koji kombinuje pozitivne i negativne poglede na članove druge grupe i, mešajući kodove koje

---

<sup>26</sup>Primeru radi, predrasuda neće biti manifestovana tako što pripadnik grupe prema kojoj je predrasuda vitalna neće biti primljen na posao ali će tokom intervjua biti po raznim osnovama diskriminisan. Istraživanje je pokazalo da kada su u borbi za radno mesto kandidati bili podeljeni u dve grupe od kojih su članovi jedne nosili kape sa natpisima „Ja sam gej i ponosan sam“, a drugi „Ja sam Teksašanin i ponosan sam“, pripadnici gej populacije nisu doživeli jasnu diskriminaciju, ali jesu manje očiglednu. Njihov je razgovor trajao za prosečno dva i po minuta kraće i imali su manje srdačan tretman, obojen jačom distancom. Dalje, neke studije sugerišu da je diskriminacija odgovorna za razliku u toku lečenja kancera dojke. Crne žene su češće nego pripadnice bele populacije bile podvrgnute neadekvatnoj hemioterapiji. Pritom, to nije bilo motivisano medicinskim razlozima ili razlikama u zdravstvenom osiguranju (Al Ramiah et al, 2010: 100).

koristi, šaljući različitim kanalima različite poruke, održava pasivno ispoljenu represiju, neprihvatanje, markiranje i osudu.

#### 4.4. Pojam granice i Teorija semantičkih lokalizacija

Važan element u našem društvenom sistemu jeste pojam granice: nešto je unutar granica ili je izvan granica i ta pozicija određuje se prema zakonima i navikama društva. Samo mesto na vrednosnoj skali zavisi od nosilaca moći sistema. Dve lingvističke teorije moderne lingvistike biće korišćene u analizi kojoj ćemo pristupiti u narednom poglavlju rada. Prva je teorija semantičkih lokalizacija, teorija koja se oslanja na lingvističke teorije koje prostor stavljaju u centar svojih istraživanja (varijante lokalističke teorije padeža). Druga su pojmovne metafore, one su predmet proučavanja kognitivne lingvistike.

Postoji opšti princip kognitivne prirode koji se manifestuje u više semantičkih kategorija i koji je u osnovi semantičke kategorije prostora, ali i drugih neprostornih semantičkih kategorija (vremena, uzroka...) i koji se može nazvati principom natkategorijalne lokalizacije. S obzirom da se mehanizam lokalizacije najpotpunije ostvaruje u okvirima prostorne lokalizacije, ona se može uzeti kao prototip principa natkategorijalne lokalizacije. Dok je princip natkategorijalne lokalizacije kognitivne prirode, prostorna lokalizacija kao prototip jezičke je prirode (Piper, 2001: 37–42). Teorija semantičkih lokalizacija pokazuje, koristeći pojmovni aparat kojim opisuje svaku pojedinačnu kategorijalnu situaciju bilo koje semantičke kategorije, da postoji jasna izomorfnost struktura različitih semantičkih kategorija a da se one mogu posmatrati preko kategorije prostora. Naime, i apstraktnije jezičke lokalizacije imaju obeležje prostornosti: radim od utorka, smrt od metka. U navedenim primerima imamo konstrukciju koja pripada različitim semantičkim kategorijama (temporalnosti, kauzalnosti): predlog primarno prostornog značenja (OD) i imenica u akuzativu, prema istom modelu sagrađenu kao primer: korak od zida.

Velike eksplanatorne mogućnosti ove teorije baziraju se upravo na njenoj utemeljenosti u kognitivnim procesima čoveka, na ekstralingvističkim uslovljenostima našeg života prostornim elementima. Koristeći konceptualni aparat teorije semantičkih lokalizacija moguće je osmotriti različite datosti, pa tako socijalni prostor možemo videti kao sociofugalni ili sociopetalni, a jednu pesmu intarlokaličovanu u nacionalni epski korpus koji gradi identitet naroda. Značaj opozicija unutra-spolja, centralno-periferno, centrifugalno-centripetalno i drugih koje se u jeziku, ali i van njega, istražuju teorijom semantičkih lokalizacija svoju



relevantnost dokazuje time što postoji u mnogim kulturama i što često predstavlja bitan element jezika kulture jednog društva.

Konceptualni aparat teorije semantičkih lokalizacija (TSL) obuhvata mahom binarne opozicije koje se primećuju u izrazima prostorne ikoničnosti. Osnovni par od koga možemo poći predstavlja odnos prema dinamičkoj/statičkoj strani lokalizacije. U okviru statičkog odnosa koji se među elementima unutar jedne lokalističke situacije uspostavlja osnovna je opozicija unutra/spolja, dakle intralokalizovanost i ekstralokalizovanost objekta lokalizacije. Dinamički par poznaje više odnosa, direktivnost može imati smer KA (adlativnost) ili OD (ablativnost), a takođe se poznaje i kretanje koje nije usmereno jednostrano kretanje kao prethodna dva (perlativnost). U krug termina koji govore o translatornosti razlikujemo već pomenuto centrifugalno ili centripetalno kretanje.

Jednu semantičku situaciju bilo koje semantičke kategorije posmatramo unutar elementalnog situativnog okvira koji čine lokalizator, objekat lokalizacije i konkretizator odnosa objekta lokalizacije i lokalizatora (orijentir). Ovaj aparat koji nudi TSL omogućava, zbog izomorfnosti struktura koje svoj osnov nalaze u kognitivnim procesima čoveka<sup>27</sup> (pomenuti princip natkategorijalne lokalizacije), objašnjenje i analizu neprostornih (apstraktnih) odnosa i značenja sredstvima primarno prostorne semantike.

„Postupak primene TSL nema univerzalni obrazac nego u velikoj meri zavisi od obima, složenosti i uopšte prirode konkretne pojave koja se ispituje” (isto, 58). Zato je moguće različitim tekstovima, ne obavezno jezičkim, pristupiti korišćenjem aparata ove teorije. Kategorijalne situacije su invarijantne i minimalne situativne strukture. U jeziku, osnovni model analize jedne kategorijalne situacije jeste ovaj: prema *Kamion je ispod mosta*, gde je „kamion” objekat lokalizacije, „most” lokalizator, a odnos između ova dva elementa jedne situacije, predlog „ispod”, predstavlja orijentir, možemo rečenicu *Mira je ispod mog nivoa* rastaviti ovako: „Mira” je objekat lokalizacije, „moj nivo” jeste lokalizator a predlog „ispod” (orijentir) govori nam o Mirinoj pozicioniranosti na kvalifikativnoj vertikali (subjektivno građenoj). Prostorna ikoničnost mnogih kategorija omogućava nam da ih posmatramo kroz prizmu TSL. Otvaraju se nova značenja pa tako možemo da zaključimo da Mira nije dovoljno vredna pažnje, da je nedovoljno pristojna, da je nedovoljno stručna ili nedovoljno lepa i slično. Izlišno je govoriti o eventualnoj objektivnosti, jer determinator imeničke sintagme koja je lokalizator ukazuje na parcijalni (subjektivni) sud. Zato je važno u obzir uzeti sve što

---

<sup>27</sup> Zbog toga se TSL može okarakterisati kao još jedna od antropocentričnih teorija (Piper: 2001, 61).

ima uticaj na kontekst i formiranje izjave koja se analizira. Distribucija elemenata situativnog okvira može varirati i zbog namere sagovornika ili kreatora teksta čiji smo recipijent.

Modelu prostorne kategorijalne situacije najbliži je model vremenske situacije. Primeru *Slika je u novčaniku* korespondentna je konstrukcija *Čas je u sredu*. Vidimo u primerima analogne konstitutivne elemente: lokalizatori su označeni imenicama – *slika* i *čas* (gde je *čas* imenica koja ne upućuje na opipljiv objekat pa se time i sugerise na semantičku kategoriju neprostorne prirode), objekti lokalizacije su – *novčanik* i *sreda*, a orijentir koji govori o njihovom odnosu predstavljen predlogom *u* i govori o lokalizaciji u unutrašnjosti (intralokalizacija) lokalizatora.

Kada govorimo o određenim semantičkim kategorijama, vidimo da one mogu imati više nivoa lokalizatora. Recimo, upravo naveden primer vremenske semantičke kategorije može zbog vremenske slojevitosti biti u nekoliko lokalizatora: u govornoj situaciji, u situaciji o kojoj se govori, u sintaksičkoj strukturi teksta (isto, 196). Tako možemo lokalizator pronaći u trenutku recepcije, ili ga intralokalizovati u sam televizijski tekst, ili se on može naći u delu jedne određene kategorijalne situacije u tekstu koji ispitujemo, kada se prema njemu posmatra pozicija objekta lokalizacije koji nas zanima.

Svaka lokalizacija podrazumeva postojanje segmenata koji se postavljaju i ispituju jedan prema drugom. U kategorijalnim situacijama u kojima je fokus na vremenu, to vidimo kao raspored određenih jedinica vremena prema lokalizatoru kao i obavezno postojanje granice što je konceptualna kopča koja povezuje temporalnost sa pojmom diskursnog markera. U tekstu postoje sile centrifugalne i centripetalne i od njihovog odnosa zavisi uspešnost komunikativne komponente njegove. Komedija situacije u tom pogledu veoma je specifična i ne dozvoljava disperzivnost koja može da utiče na strukturu. Diskursni markeri mogu da nam pokažu jasno kom delu sitkoma prisustvujemo. Ako prepoznamo rast tenzije i razbijanje postavljenog poretka znamo koje su faze u razvoju radnje pred nama. Ako, s druge strane, prisustvujemo razrešenju situacije, rešavanju problema epizode, to predstavlja diskursni marker koji nam sugerise da se epizoda bliži (očekivanom) kraju. Dva su tipa diskursnih markera. Spoljašnji bi bila najavna špica pred početak epizode i ona markira granice teksta, unutrašnji je pomenut i on markira delove teksta koji se mogu prepoznati kao celine. Komedija situacije predstavlja primer teksta sa čvrstim kohezivnim silama koje sve segmente drže u jakoj strukturalnoj vezi.

Uz tempotalnost, koja se najlakše istražuje pomoću konceptualnog aparata TSL, za nas je važna semantička kategorija komparativnosti. Ona se kao i semantička kategorija temporalnosti oslanja na natkategorijalnu lokalizaciju ovog puta projektovanu na kategorijalnu situaciju poređenja. Sada možemo izdvojiti kao objekat lokalizacije stepen izraženosti jedne osobine u objektu x, a kao lokalizator izraženost iste osobine u objektu y. Kao orijentir ovde se javlja onaj deo prostora komparacije u koje ga stepen izraženosti iste osobine locira: izvan ekvivalentnosti ukoliko razlike postoje ili unutar ekvivalentnosti ukoliko razlika nema. Piper navodi primer: *Voda je toplija od leda* – temperatura vode (objekat x) locirana je „iznad” temperature leda (objekat y). Treba naglasiti da „kategorijalna situacija komparativa obuhvata više hijerarhijski organizovanih lokalizatora, objekata lokalizacije i orijentira, slično kategorijalnoj situaciji vremenske lokalizacije” (isto, 108).

Teorija semantičkih lokalizacija komplementarna je sa osnovama kognitivne lingvistike međutim ona je uobličena nezavisno od kognitivne lingvistike i pre nje (isto, 59).

Kada govorimo o sitkomu možemo da primetimo da u njemu vladaju snažne centripetalne sile koje članove jedne porodice (osnovne ili metaforične) povezuju i čvrsto drže. Granice se postavljaju oko ovog lokalizatora i da li je neko izvan ili unutar granica određuje se u skladu s pozicijom u odnosu na njega. Kao što smo videli, potreba da se održe granice jasna je i u društvenim grupama: sa članovima grupe povezuje nas centripetalna sila, dok u odnosu na članove drugih grupa ili grupe u celini vlada centrifugalna sila. Za diskriminaciju je najvažnija granica koja uspostavlja opoziciju unutra/izvan i centrifugalne/centripetalne sile koje vladaju među grupama ili unutar njih.

#### 4.5. Pojmovne metafore i njihov učinak u otkrivanju konceptualizacije

Druga lingvistička teorija koja će biti korišćena u radu jeste teorija koja nam otkriva kako konceptualizujemo elemente sveta u kom živimo, posebno nematerijalne entitete kao ljubav, slobodu, razum, sreću. Važno je napomenuti da će primeri ovde biti iz odabranih sitkoma i da bez obzira što će citati biti na engleskom jeziku, budući da zapadnu kulturu povezuju isti principi u vrednosnim sistemima, otkrića će moći da se vide i u analognim jezičkim formulacijama u srpskom. Da li su pojmovne metafore – ili bar neke od njih – univerzalne? govoreći o univerzalnosti pita Duška Klikovac:

„Neka istraživanja, čini se, potvrđuju ovu primamljivu hipotezu. Na primer, SREĆA JE GORE, SREĆA JE SVETLOST i SREĆA JE TEČNOST U SADRŽATELJU pronađene su u engleskom, kineskom i mađarskom jeziku – koji su tipološki različiti i genetski nepovezani, a

pripadaju i različitim kulturama[...] Do istog zaključka došli smo i u sopstvenom proučavanju metafora zasnovanih na pojmu sadržavanja u srpskom i engleskom jeziku. Utvrdili smo, naime, da se ta dva jezika ne razlikuju u pogledu opštih metafora...” (Klikovac, 2004: 9-10)

Ovaj rad potvrdiće, takođe, opštost određenih pojmovnih metafora i njihovo prisustvo u engleskom i srpskom.

Kognitivna lingvistika traga za konceptualizacijom koja se manifestuje preko jezika, ali pokazuje dublje, suštinsko razumevanje naših mentalnih sadržaja. Naime, kognitivna lingvistika polazi od pretpostavke da je jezik neodvojivi deo ukupne psihološke organizacije, a da su pojmovne metafore naše osnovno sredstvo za razumevanje apstraktnih iskustava (isto, 9-14). Najpre zato što je metafora, gledano očima kognitivističkih teorija, pre svega stvar mišljenja, a tek nakon toga jezika<sup>28</sup>. Nju srećemo u jeziku zato što postoji u mišljenju. Džordž Lekof i Mark Džonson (George Lakoff and Mark Johanson) upravo služeći se metaforom opisuju taj bazični mehanizam koji koristimo u komunikaciji sa svetom, razumevajući ga i u njemu učestvujući.

„Kao da je naša sposobnost da razumemo iskustvo pomoću metafore nekakvo čulo, kao vid, dodir ili sluh, gde su metafore jedini način da se opazi i iskusi veliki deo sveta oko nas. Metafora je jednako deo našeg funkcionisanja kao naše čulo dodira, i jednako dragocena” (Lakoff and Johnson, 1980: 239).

Bilo je reči o pojmovnim metaforama. U ovom delu ćemo o ovoj lingvističkoj teoriji reći nešto više, najpre zato što kao osnovno sredstvo koristimo lingvistiku i njene instrumente analizirajući podžanrove sitkoma.

Još jednom možemo da naglasimo značaj izučavanja metafore kako bismo bolje upoznali sebe, svet koji nas okružuje ili junake serija koje gledamo i njihov društveni kontekst. „Njeno proučavanje (metafore, prim. N.S.) može (nas) približiti svesnosti – i na kolektivnom i na individualnom planu; a [...] to (nam) osveščivanje metafora pomoću kojih živimo može pomoći da prevladamo njihova ograničenja” (Klikovac, 2004: 41). Kognitivna lingvistika i analiza pojmovnih metafora, posebno u sekskomima, biće važan instrument analize ovog podžanra sitkoma zbog toga što je verbalni kanal za slanje poruka u njima dominantan.

---

<sup>28</sup> „Tek je kognitivna lingvistika omogućila da ovo razumemo (odnosi se na platisemiju, tj. osobinu glagola i prideva da razviju širokoznačnost, prim. N.S.), jer nas je nagnala da do metafore dolazimo posmatrajući širi kontekst koji nam ukazuje na leksičke i pojmovne odnose na jedan novi način. Ne idemo više u analizi od reči do reči, već posmatramo rečenice i šire jezičke pasaže. Ponekad metaforizovanost neke lekseme uočavamo i tamo gde ona nije ni izrečena, ali se podrazumeva, kao što, na primer, iz rečenice *Vidi dokle smo stigli!*, ako znamo da je ona preuzeta iz razgovora o ljubavnom odnosu, izvlačimo metaforu LJUBAV JE PUTOVANJE” (Dragičević, 2020: u štampi).

Lejkof i Džonson 1980. godine objavljuju knjigu koja će postati temelj kognitivne lingvistike. Oni iznose svoje otkriće da metafore postoje u svakodnevnom životu ne samo u jeziku, već u mislima i aktivnostima. „Naš uobičajen konceptualni sistem [...] u svojoj je osnovnoj prirodi metaforičan” (Lakoff and Johnson, 1980: 3) ideja je koja otvara nova vrata tumačenju naših misli i postupaka, takođe i jezika koji koristimo.

Naš konceptualni sistem nije nešto čega smo redovno svesni. Radeći male stvari svakodnevno, mislimo i delamo manje-više automatski određenim kanalima, a te je kanale moguće otkriti posmatrajući jezik. „Budući da je komunikacija zasnovana na konceptualnom sistemu koji koristimo da bismo mislili ili delali, jezik je važan izvor dokaza za posmatranje tog sistema” (isto, 3). Autori navode primer pojmovne metafore: ARGUMENT IS WAR/RASPRAVA JE RAT<sup>29</sup>. Do ovog zaključka, da raspravu konceptualizujemo kao rat, došli su preko rečenica:

*He shot down all of my arguments./* Oborio je sve moje argumente.  
*Your claims are indefensible./* Tvoje tvrdnje su neodbranjive.  
*He attacked every weak point in my argument./* Napao je svaku slabu tačku moje argumentacije.  
*I demolished his argument./* Uništio sam njegov argument.  
*I've never won an argument with him./* Nikad nisam pobedio u raspravi (svađi) s njim.

Nije rasprava podvrsta rata, objašnjavaju oni, rasprave i ratovi su različite stvari – verbalni diskurs i oružani sukob – i radnje kojima se izvode su, naravno, znatno drugačije radnje, međutim, rasprava je delom strukturirana, shvaćena, izvedena kao rat, a o njoj se tako i govori. I važno je, napominju autori, shvatiti da se o raspravi ne govori samo uz korišćenje ratne leksike, već je bitno i videti da se mi prema osobi s kojom se raspravljamo ponašamo kao prema protivniku (neprijatelju), da kao konačan rezultat imamo pobedu ili poraz, da napadamo sagovornikovu poziciju i branimo svoju, da razvijamo strategiju, ako u jednom trenutku shvatimo da su naši argumenti slabi ili neodbranjivi, mi napuštamo tu poziciju i biramo drugi osnov odbrane. Rasprava (ili svađa) nije fizički sukob, ali je strukturirana kao rat – napad, odbrana, kontranapad, pobeda ili poraz.

Ista pojmovna metafora poznata je i u srpskom jeziku. Primere navodi Duška Klikovac govoreći o leksemama **napadati, braniti se, pobediti, borba, povući se** (Klikovac, 2004: 158).

Branila bi se ona rečito, prelazila u napad i protestovala.  
Ućutao sam, ne toliko pobeđen njegovim razlozima, koliko zamoren drugim razgovorima.

---

<sup>29</sup> Pojmovne metafore pišu se velikim slovima.

Iskrsla je najživlja borba raznih mišljenja.  
Pritisnut argumentima, morao je da se povuče.  
U diskusiji s njim uvek ćeš izgubiti.

Druga vrsta metaforičnog koncepta, onaj koji ne strukturira jedan koncept u terminima drugog, već organizuje ceo sistem koncepata s obzirom na drugi, jesu orijentacione metafore. (Lakoff and Johnson, 1980: 14) Ove metafore bazirane su na činjenici da imamo baš ovakva tela kakva imamo i izrastaju iz nje. Tako imamo binarne opozicije koje su delom već bile pomenute: **gore-dole**, **unutra-napolju (izvan)**, **napred-nazad**, **duboko-plitko**, **centralno-periferno**.

Lejkof i Džonson navode primer:

HAPPY IS UP / SREĆA JE GORE.

„Činjenica da je SREĆA GORE vodi do izraza u engleskom: I'm feeling UP today” (isto, 14)

Ovakve metafore imaju koren u našem fizičkom i kulturnom iskustvu i njihovo značenje može da varira od kulture do kulture, iako, bez obzira na društveni kontekst u kom živimo, s obzirom na istu telesnu morfologiju, sve kulture poznaju ove binarne opozicije, samo što neke nisu, eventualno, relevantne ili nose drugačiju vrednost. Ipak, jedan osnovni korpus metafora nosi iste vrednosti u različitim kulturama.

O kulturnom kontekstu koji nas formira takođe su pisali Lekof i Džonson. Kulturne vrednosti i stavovi nisu samo konceptualna dopuna iskustva. Zapravo je svako iskustvo kulturno, naš svet možemo da iskusimo preko načina koji nam daje naša kultura. Međutim, čak i ako prihvatimo da svako iskustvo uključuje kulturne pretpostavke, idalje možemo da pravimo važnu distinkciju između iskustava koja su „više” fizička, kao što je stajanje, i onih koja su „više” kulturna kao što je učešće na svadbenoj ceremoniji.

Koncepti koji uključuju naše telo jasnije su markirani: GORE-DOLE, UNUTRA-IZVAN, NAPRED-POZADI, SVETLO-TAMNO, TOPLO-HLADNO, MUŠKO-ŽENSKO itd. S druge strane, neki su koncepti manje markantni. Takođe bazična kao prostorna i perceptivna iskustva, emocionalna iskustva su nejasnije ocrtana.

„Ono što tvrdimo nije da su fizička iskustva u bilo kom smislu bazičnija od drugih iskustava, bila ona emocionalna, mentalna, kulturna ili neka druga. Sva ova iskustva mogu biti jednako bazična kao i fizička. Mi tvrdimo u vezi sa osnovama da mi tipično konceptualizujemo nefizičko (apstraktno) u terminima fizičkog, da konceptualizujemo nejasnije ocrtano u terminima jasnije markiranog. Razmislite o sledećem primeru:

Hari je u kuhinji. / Harry is in the kitchen.

Hari je u Elksima./ Harry is in the Elks<sup>30</sup>.

Hari je u ljubavi./ Harry is in love.

Rečenica upućuje na tri različita iskustvena domena: prostorni, socijalni i emotivni [...] Svi su oni jednako bazične vrste iskustva. Međutim, uz poštovanje konceptualnog strukturiranja, postoji razlika. Koncept “U” prve rečenice izranja direktno iz prostornog iskustva u čistom obliku. Ostale dve rečenice, međutim, primeri su metaforičnih koncepata. Druga je primer metafore SOCIJALNA GRUPA JE KONTEJNER...” (isto, 59-60).

Treća rečenica je primer metafore: EMOCIJA JE KONTEJNER.

Mi smo fizička bića, ograničeni smo i izdvojeni od ostatka sveta koji se nalazi oko nas svojom kožom, pa tako celokupno bogatstvo sveta doživljavamo kao nešto izvan nas. „Svako od nas je kontejner sa granicama i izvan-unutra orijentacijom. Mi projektujemo svoju izvan-unutra orijentaciju na ostale fizičke objekte koji su ograničeni površinama. Tako ih vidimo kao kontejnere sa unutrašnjošću i spoljašnjošću” (isto, 29). Zbog iskustva sa svojim granicama koje prenosimo na objekte oko sebe, mi i apstraktnim entitetima – pojmovima, pojavama, osećanjima, dodeljujemo površine i doživljavamo ih kao kontejnere.

Primeru radi, SRCE JE KONTEJNER (za osećanja koja su supstanca što ga ispunjava)<sup>31</sup>.

Za pojmovne metafore koje navode Lejkof i Džonson imamo paralelne primere u srpskom: SREĆA JE GORE, TUGA JE DOLE.

That *boosted* my spirits./ To mi je pojačalo (podiglo) duh.

Thinking about her always gives me a *lift*./ Razmišljanje o tebi me uvek podigne.

I fell into a depression./ Upao sam u depresiju.

My spirit *sank*. (Lakoff and Johnson, 1980: 15) / Duh mi je potonuo (Isto bi značilo u srpskom: Potonuo sam. Subjekat umesto jednog dela “mog” bića postajem “ja sam”. To govori o značaju duha, onog dela energije koji nas čini delatnim, vitalnim).

U srpskom možemo da nađemo sledeće primere:

Bio je na sedmom nebu.

To mi je podiglo raspoloženje.

Upao sam u tugu.

---

<sup>30</sup> Bratski red u Americi „The Elks”.

<sup>31</sup> Navodimo zanimljiv primer ove pojmovne metafore iz sitkoma o kome ćemo govoriti u narednom delu: My hart is full. / Puno mi je srce. (*Vil i Gejs* S01E06)

Ovde možemo primetiti jednu jezičku zanimljivost istu u srpskom i u engleskom. Navedena rečenica u oba jezika znači: srećan sam. I to je kao osnovna supstanca koja ispunjava srce kao kontejner, mesto namenjeno emocijama, zato što je izostala vrsta supstance koja je napunila sadržatelj. Uz svako drugo značenje neophodno je da se osećanje precizira nazivom supstance: Srce mi ispunjava bes; Srce mi je puno bola; Srce mi je puno tuge. Tako još jednom naglašavamo da znanje o svetu i znanje o jeziku čine onaj obavezni univerzum koji nam omogućava komunikaciju. Taj deo jezika: pragmatika, u mnogim će primerima biti ključan.

Pao sam u očajanje.

Opozicioni par: gore – dole, koristimo i u konceptualizaciji drugih pojava:

SVESNO JE GORE – NESVESNO JE DOLE

Pao je u san (komu).

KONTROLA I MOĆ SU GORE – NEMANJE KONTROLE I NEMOĆ SU DOLE

Imam kontrolu nad njim.  
On je pod mojom kontrolom.  
On je na vrhuncu moći.

VRLINA JE GORE – IZOPAČENOST JE DOLE

Ona ima visoka merila.  
To je bio nizak udarac.  
Nemoj se spuštati na taj nivo.

DOBRO JE GORE – LOŠE JE DOLE

Celog života sam bio na vrhuncu, od juče padam na dno.

Treću grupu pojmovnih metafora predstavljaju ontološke metafore. Pomoću njih:

„događaji, aktivnosti, emocije, ideje itd. dobijaju ontološki status – vidimo ih kao entitete ili kao supstance. Npr. rast cena metaforički se shvata kao entitet, pomoću imenice inflacija. Metaforu INFLACIJA JE ENTITET ilustruju izrazi kao što su: [...] Inflacija će se povećati [...] Moramo se boriti protiv inflacije [...] Od inflacije mi je muka itd. Pošto smo je proglasili za entitet, o inflaciji možemo da govorimo, da je merimo, identifikujemo neki njen aspekt [...] Ontološke metafore nam na taj način služe da racionalizujemo svoje apstraktno iskustvo” (Klikovac, 2004: 23).

Kada smo nešto apstraktno proglasili za entitet, možemo ga personifikacijom videti i kao čoveka, možemo videti kao životinju, kao supstancu, često kao kontejner.

OSEĆANJE JE ČOVEK

Sumnja mi je šaputala.

OSEĆANJE JE ŽIVOTINJA

Bes se šunjao oko mene.

OSEĆANJE JE SUPSTANCA

Bes mi se prelivao preko granica izdržljivosti.

OSEĆANJE JE KONTEJNER



U mojoj ljubavi nema mesta za sumnju.  
Moja ljubav je puna slutnje.

Iste pojmove možemo da konceptualizujemo različito. Primera radi, ljubav doživljavamo kao rat, ali i kao putovanje, građevinu, ludilo, čaroliju, kao fizičku silu. Isto je i sa mnogim pojmovima. Tako možemo uzeti i primer misli: MISAO JE AGRESIVNA ŽIVOTINJA, MISAO JE BIĆE, MISAO JE BILJKA, MISAO JE ČOVEK, MISAO JE HRANA, MISAO JE ENTITET, MISAO JE NIT, MISAO JE OBLAK, MISAO JE POJAVA, MISAO JE PREDMET, MISAO JE NESTRPLJIVA ŽIVOTINJA, MISAO JE PUTNIK, MISAO JE TERET... Srpski jezik (ali i ostali evropski jezici) poznaje veliki broj pojmovnih metafora kojima pokazuje kako na različite načine i preko različitih slika konceptualizujemo MISAO.

## V Studije slučaja

### 5.1. Sitkom o „neposlušnoj ženi“

Budući da se rad bavi podžanrovima sitkoma koji kao svoje glavne junake imaju neke od ranjivih grupa, za razgovor i analizu ovih sitkoma važni pojmovi su: diskriminacija, segregacija, stereotipi. Dva podžanra: sitkom o “neposlušnoj ženi” i sekskom nemoguće je analizirati izvan ideologije koja se u svim svojim granama bavi položajem žena u društvu koje poznajemo kao dominantno falocentrično (feminizam), a gde se susreću neki od navedenih pojmova (diskriminacija, segregacija). Međutim, sam pojam feminizma i njegova konceptualna promena kroz vreme ili nezavisno od njega, veoma su klizav teren. Najpre zbog nepostojanja jasne definicije feminizma i njegovih nekad veoma raznorodnih verzija. Feminizam od svojih početaka do oblika koji kao feminizam prepoznajemo danas velika su tema. „Svaka definicija feminizma je teška jer on nikad nije nosio jedinstven set ideja[...] Opšte je prihvaćeno da je feminizam forma politike kojoj je cilj da interveniše i transformiše nejednake odnose moći između muškaraca i žena” (Hollows, 2000: 3). Keren Bojl (Karen Boyle) feminizam objašnjava kao “pokret koji nastoji da prekine seksizam, seksualnu eksploataciju i ugnjetavanje” (Boyle, 2008: 174). U naredna dva poglavlja, navedena opšta definicija feminizma stajaće iza ove leksičke jedinice uglavnom, ali će pažnja biti skretana na pojedine, često vremenski markirane, oblike feminizma.

Ni odrednica ‘patrijarhat’ (kao ni odrednica ‘feminizam’) u osnovi ne traži detaljnije pojašnjenje s obzirom da je deo opšteg rečnika i da se opšte definicije u manje-više podudarnom obliku znaju. Međutim, kako ovi termini jesu veoma važni za određene podžanrove kojima se bavi rad, potrebno je da se kaže nešto o patrijarhatu kao ustrojstvu sveta u kom (umnogome još uvek) živimo i prema kom se određujemo u razgovoru o strukturi društvenih odnosa u serijama. Za radikalne feministe ‘patrijarhat’ je “nefleksibilna struktura koja ne nudi prostor za otpor ili promenu, a predstavlja univerzalan oblik ugnjetavanja baziran na biološkim razlikama između muškaraca i žena” (Hollows, 2000: 7). Za mnoge feministe, patrijarhat je savršeno sredstvo preko koga može da se razume subordiniran položaj žena (isto, 8). Iako različiti oblici nejednakosti i distribucije moći mogu da se objasne durugačije, patrijarhat kao aistorijski koncept može da predstavlja prečicu.

„Neposlušna žena<sup>32</sup>“ bori se protiv pravila, svih pa i estetskih normi ili moralnih koje nameće represivan aparat gde žena uzima mazohističke uloge, dok se sadističke identifikuju sa muškarcima, zbog čega je ona pretnja uspostavljenoj socijalnoj hijerarhiji. Ovako formiran ženski identitet jasno možemo da vidimo u celosti kada junakinju uporedimo sa ženom koju bismo nazvali preporučenom, prilagođenom, a koju Helen Siksu naziva „božanski smirenom“ (Cixous, 1980: 246) – ona je tiha, statična, nevidljiva, odvojena od socijalne moći. Dok ženu patrijarhalnog društva vidimo predstavljenu kao objekat, „neposlušnu ženu“ identifikujemo preko tela, govora, smeha, posebno u javnosti, gde ona od sebe pravi spektakl, postaje subjekat. Ljubav je jedan od retkih prostora na kom je u Holivudu dozvoljeno ženi da uzme kontrolu (Rowe, 1995)<sup>33</sup>.

Katlen Rou (Kathleen Rowe) daje portret „neposlušne žene“:

1. Ona kreira nered dominacijom ili tako što pokušava da dominira nad muškarcem. Ona ne želi sebe da postavi na „pravo mesto“.
2. Njeno je telo preterano ili debelo, što sugeriše odsustvo volje ili sposobnosti da kontroliše svoje apetite.
3. Njen je govor preteran, u kvantitetu, sadržaju ili tonu.
4. Ona pravi viceve ili se smeje.
5. Ona bi mogla biti androgena ili hermafrodit, tako skrećući pažnju na socijalni konstrukt pola.
6. Mogla bi da bude stara ili maskulizovana starica; žena koja ne pristaje da bude nevidljiva u našoj se kulturi smatra grotesknom.
7. Njeno se ponašanje povezuje sa razuzdanošću i ponekad bludništvom, međutim, njena je seksualnost manje oštra i negativna od one koju nosi fatalna žena (*femme fatale*). Mogla bi da bude trudna.
8. Povezana je sa nečistoćom, granicama i marginalnim, s tabuima, što je postavlja iznad svih ambivalentnih figura (isto, 31).

---

<sup>32</sup> Pogledati Prilog 2.

<sup>33</sup> Za analizu, Rou uzima primer Mis Pigi (*Miss Piggy*) iz serije *Mapet šou*. Ona je ujedno i ženstvena i muževna, njen se maskulin deo javlja kao agresivan, njena je zavodljivost napadna, ona je u ofanzivi, čak je samom liku glas pozajmio muškarac. Mis Pigi je fizički veća od svoje simpatije, nezgrapna je, volumenom, neprijatnim glasom, snagom daleko je ispred njega. Ona insistira na principu zadovoljstva. Mis Pigi se ruga identitetu žene-žrtve i mučenice i vešto koristi navike društva koje su vezane za uloge, prihvata feminin identitet i koristi ga sve dok nisu ugrožene njene potrebe, kada ga odbacuje i bori se drugim sredstvima, u patrijarhalnom sistemu datim muškarcima. Rou posebno skreće pažnju na deo epizode u kom je Mis Pigi čitala savete iz Kosmopolitena: kako da žene unaprede sebe (*Miss Piggy's Guide to Life*). Kada je došla do mesta gde je preporučeno kako da se smrša, Mis Pigi je odbacila časopis i narugala se protestanskoj etici koja podržava mazohistički deo identiteta žene (Rowe, 1995: 29).

Jedna od prvih „neposlušnih žena” televizije bila je Lusi Bol, glavna junakinja sitkoma *Volim Lusi*, koji se emitovao od oktobra 1951. do maja 1957. U to vreme, kao vojna strategija koja je svoj izraz dobila i na terenu porodice propagiralo se obuzdavanje, kontrola. Od žene se u takvoj klimi očekivalo da se isključi iz društvenog života i da se posveti porodici i zadrži kod kuće. Sitkom *Volim Lusi* zanimljiv je zbog dve bitne karakteristike: unutar serije, prikazana je žena koja se bori za svoje mesto u javnom prostoru, ipak uveliko ustupajući suprugu prostor slobode i prihvatajući ulogu preporučene supruge, i s druge strane, postojala je velika razlika između života same glumice i njenog mesta u sistemu gde je ostvarila poziciju umnogome čuvanu za muškarce i uloge koju je igrala u sitkomu, gde se zatvara za konačnu pobeđu i u krug tokom šest godina napada patrijarhalnu podelu uloga između muškaraca i žena. Za Lusi je bilo karakteristično telesno angažovanje u zabavljanju publike. Nije čudno, vodviljski elementi kod sitkoma 50-ih godina XX veka bili su prirodni nastavak oblika zabave do tada popularne. „Neposlušna žena” je u nekom smislu žena klovn, kao Lusi<sup>34</sup>.

Drugi primer koji Ketlin Rou koristi da opiše i predstavi „neposlušnu ženu” jeste glavna junakinja popularnog sitkoma *Rozena – Rozena Bar Arnold* (Roseanne Barr Arnold), ABC-jevog sitkoma koji je počeo u julu 1990. i koji je jedan od sitkoma gde se sve nedeljne teme što pokreću radnju dešavaju u kuhinji ili dnevnoj sobi. Ketlin Rou ih naziva: „domaćim/kućnim sitkomima” (domestic sitcom). *Rozena* je predstavljena kao nova Lusi Bol. Međutim, dok je za Lusi bio vezan telesni humor, za *Rozenu* je bio karakterističan verbalni humor. *Rozenina* je borba za pravo da predstavi autentičnu, drugačiju ženu: „neposlušnu ženu”, prošla kroz cenzuru prvog producenta. Iako se sitkom obraća često ženama i uvažava njihovo značajno mesto, bar kao konzumenata i publike atraktivne za kulturu kojoj je u osnovi ideja potrošnje, referentna tačka i za njihovu neposlušnost (u ime popularnosti) bio je muški pogled na život kod kuće. Met Vilijams (Matt Williams) tražio je da vidi ono na šta je navikao on i na šta je navikla publika, ono što je nosio i sitkom *Volim Lusi* ili *Kozbi šou*: muški pogled na svet koji dolazi iz ženskih usta (Rowe, 1995: 81). Ovo je mesto s kog se posmatraju dešavanja u porodici imalo za cilj da ostavi figuru oca porodice netaknutog autoriteta. Porodični sitkomi u svojoj osnovi imaju muško/ženski konflikt, a

---

<sup>34</sup> Kako sitkom *Volim Lusi* izlazi iz navedenog vremenskog okvira koji u radu obuhvata sitkome od osamdesetih godina XX veka, a budući da jeste važan za razvoj sitkoma o „neposlušnoj ženi”, jer delovi karaktera Lusi Bol ostaju vitalni i u heroinama komedije situacije novog doba, više o ovom sitkomu i glavnoj junakinji rečeno je u Prilogu 3.

ovakva je perspektiva zadržavala muškarca kao večnog pobednika<sup>35</sup>. Uopšte, tradicionalni portret porodice u sitkomu promoviše primarnu brigu žene o porodici, ona je „srećno subordinirana interesima muškarca i nesposobna za autonomnu aktivnost” (Mumford, 2003: 90). Rozena Arnold to nije želela, i dajući ženski pogled na porodicu, ona je otkrila frustraciju žene i majke, ali ujedno i onaj ženski deo koji je privržen mužu i deci: „Ja nisam Lusi koja pokušava da sakrije 20 dolara od Rikija<sup>36</sup> [...] Ja sam žena koja naporno radi i voli svoju porodicu, iako oni mogu da me izlude” opisuje sebe Rozena. U njenoj verziji porodičnog života, kuća je u haosu, deca imaju slobodu da se bune, a ona slobodu da reaguje neadekvatno, kao majka i kao supruga (ona je objasnila: Jedini način da činiš muža srećnim jeste da ga tretiraš kao đubre s vremena na vreme).

Rozena Arnold, tokom svoje burne karijere, istraživala je ono što u našoj kulturi ostaje nerepresentativno: „debeli žena koja je seksualno 'normalna', aljkava žena koja je istovremeno i dobra majka [...] žena koja mrzi brak, ali voli svog muža...” (Rowe, 1995: 91). Ona nije samo raspusna u ponašanju – glasno se smeje i njen smeh markira najavnu špicu (posle kadra za stolom gde se odvija vrlo dinamičan kontakt svih članova porodice i gde se, naravno, sugerise da je porodični obed pa tako i kuhinja centar doma, čuje se glasan Rozenin smeh) – ona je vrlo duhovita. Za razliku od Lusi s kojom je pored, Rozena često koristi verbalni humor. Neke su njene replike postale poznate, a kreativne su i koriste mehanizme koje prepoznajemo u najboljim primerima ovog načina gradnje humora. Ovo je primer:

What is the quickest way to a man's heart?/ Koji je najbrži put do muškog srca?  
Through his chest./ Kroz grudni koš.

Rozena se igra s našim kulturnim navikama. Poznata je izreka da je (najkraći) put do muškog srca preko njegovog stomaka. U engleskom ona glasi: „The way to a man's heart is through his stomach” i datira još s kraja XIX veka (The Phrase Finder, 2003)<sup>37</sup>. Ovakva se strategija po kojoj se muškarcu udvara i po kojoj se muškarac zadržava preko dobrog kuvanja odnosi na onaj deo kulturnih navika koji daje patrijarhalni kontekst. Rozena, „neposlušna žena” i ne mnogo zainteresovana da kopira patrijarhalni uzor domaćice, izreci se podsmeva. Ona razbija metonimijski prenos koji je u osnovi saveta uzornim ženama i iznenađuje nas bukvalnim finalom, što izaziva smeh i poseban oblik uživanja u razrešavanju gorčine zbog obaveza da se

<sup>35</sup> Ukoliko sitkom nije pripadao WASP (White Anglo-Saxon Protestant) grupi već predstavljao pripadnike druge nacionalnosti ili veroispovesti, figura muža/oca dovodila se u pitanje, a ispoljavala ženska neposlušnost. Ili ako je, kao u sitkomu *Očarana*, žena imala izvanljudske moći.

<sup>36</sup> Opaska se odnosi na Rikija Rikarda, muža Lusi Rikardo iz sitkoma *Volim Lusi*.

<sup>37</sup> [https://www.phrases.org.uk/bulletin\\_board/24/messages/1003.html](https://www.phrases.org.uk/bulletin_board/24/messages/1003.html), pristupljeno 18.1.2018.

izlazi u susret normama koje uspostavlja patrijarhalno društvo. Pritom, poznatu izreku ona neznatno modifikuje i time sugerise duhoviti obrt. „Najbrži način” nije više samo način i tako nije ni sam odgovor očekivan. Najbrži način jeste upravo fizičko dosezanje do srca, koje takođe menja svoju funkciju, ono nije više metafora za osećanja, ono postaje samo organ, nag u svojoj fiziološkoj ulozi, ono je samo mišić i jedan deo ljudskog tela.

„Neposlušna žena” nije zainteresovana da na prvo mesto postavlja osećanja, već izneverava društvene kodove koji u ženu učitavaju višak sentimentalnosti i posesivnosti, pa tako i njenu poziciju kao zavisne od muškarca. Međutim, kapacitet za revoluciju ne koristi se koliko bi trebalo ili bilo očekivano – postoji granica u Rozeninoj „neposlušnosti”. U epizodi „Slatki snovi” („Sweet Dreams”) neposlušnost glavne junakinje najekstremnije je iskazana, u njenom snu. Ona pokušava da uđe u kupatilo i istušira se, međutim, svi se pojedinačno preko reda i sa svojim specijalnim egoističnim izgovorima u kupatilu nađu pre nje. Od majke kakvu smo navikli da viđamo na televiziji, očekuje se prihvatanje ideologije koja je postavlja na mesto žrtve supruga i dece. Čekajući svoj red, Rozena zaspi i sanja da ima priliku da se okupa u luksuznom velikom kupatilu nalik spa-centru u kom su njoj na usluzi dvojica zgodnih muškaraca. Ipak, i u snu, njenu želju da se okupa (zapravo, osvoji 10 minuta samo za sebe) remete svi oni koji to čine na javi. Prvo sestra, zatim sin, onda obe ćerke, pa na kraju i muž. U snu ona ih se reši: sina koji je u nju pucao dečjim pištoljem, upravo takvim plastičnim oružjem upuca i on nestane, ćerku kojoj škola ne ide najbolje odstrani dovveši joj profesorku koja na nju vezanu navaljuje pitanjima iz različitih školskih predmeta, ona se istopi u mukama, drugoj ćerki dovede njenog momka da je vidi neurednu, ona „umre od sramote”. Muža koji je zatvorio vodu pa pokušao da popravi cevi u kupatilu natera da uđe u ogroman kazan u kom se krčka ručak. On prvo ne želi (I don't want to die/ Ne želim da umrem), ali ona se na njega obrecuje replikom: „Dan, I have been cooking all day“/ „Den, ja sam kuvala ceo dan”, tako se izrugujući ženama-domaćicama čiji mehanizmi kontrole dolaze iz njihove uloge žrtve kuhinje. Muž se utapa u loncu punom vrele tečnosti.

San je sačinjen od podsvesnih i neprihvatljivih želja koje markiraju „neposlušnu ženu”. Međutim, prijatan san u kome se bori za sebe i svoje potrebe, pretvara se u noćnu moru. Rozena je čak i u snu kažnjena zbog neprihvatljivih misli i želja. Njena sestra ulazi u rajsko kupatilo i hapsi je zbog ubistva troje dece i muža, nakon čega sledi suđenje. Saznajemo da čak ni u snu njena porodica nije mrtva pa su Rozenini napori da se izbori za svojih 10 minuta nedovoljno efikasni i jalovi. Ona mora da se brani zbog podsvesnih želja i prekršaj će biti kažnjen od strane sistema koji je drži zarobljenu u ulozi adekvatne majke i supruge čak i kad

sanja. Svi su članovi porodice i prijatelji svedoci u suđenju protiv Rozene, a tužilac je njen muž. Njena prijateljica daje portret „neposlušne žene“:

„She’s loud, she’s boosy, she talks with her mouth full. She feeds her kids frozen fish sticks and high-calorie sodas. She doesn’t have a proper grooming habits...“/Ona je glasna, voli da naređuje, priča punih usta. Decu hrani zamrznutim ribljim štapićima i visokokaloričnim sokovima. Ne održava higijenu...

Sudija joj određuje kaznu od 25 godina, a ona odgovara da je već kažnjena jer je svoj život posvetila suprugu, koga, završava ona svoj iskaz, voli pa se zato i udala za njega. Ta izjava menja odnos dvoje supružnika. Na pitanje zašto ga je onda ubila, ona odgovara da je samo htela 10 minuta u kupatilu. Kraj sekvence dobija romantični obrt, svi vole Rozenu i njen muž peva pesmu o komplikovanim osećanjima koja ima prema njoj, ali gde preteže osećanje ljubavi. Suđenje se završava tačkom u kojoj ona krši tabu: peva kako želi da je svi ostave na miru s vremena na vreme, odbija da bude odgovorna za sve i ne želi da bude u ulozi majke koja se žrtvuje. Ipak, sudija i pored molbi da je oslobode optužbe jer: „female desire isn’t monstrous“/ ženske želje nisu monstruozne, nalazi da nije samo kriva zbog počinjenih ubistava već se prema sudu (institucionalizovanoj moći muškarca vladaoca) odnosi s nepoštovanjem.

Rozena se budi, napokon uspeva da uđe u kupatilo i kad zatvori vrata čuju se odjeci pesme iz sna: „We love Roseanne“/ „Volimo Rozenu“. Ovaj kraj: „Volimo Rozenu“ jeste sentimentalna pobeda nad ženom koja odbacuje nametnutu krivicu što prihvata svoje potrebe i za njih se bori. Na kraju je sudija izgovorio presudu, ona je optužena najpre zbog nepoštovanja suda, a sud je svakako bio metafora za ustrojstvo koje suprugu i majku obavezuje da živi kao žrtva. Rozena je u svom snu pre svega napala ideologiju savršene supruge i majke, ali je i u svojoj podsvesti bila osuđena, njena je krivica ostala kao krivica primerne žene patrijarhalnog sistema, čime je ona izneverila ideju „neposlušne žene“ koja bi bar u fantaziji smela bez krivice da se zauzme za sebe i izbegne da učestvuje u društvu gde je mazohizam prirodan izbor žene.

Iako se borila protiv očuvanja lika 'perfektno mame', Rozena je stavljala potrebe svoje porodice ispred svojih, zato ostaje „idealna mama, ali bez sentimentalnosti“ (Hollows, 2000: 199). Ovome mogu da se dodaju dve rečenice koje je tokom suđenja Rozena uputila drugarici Kristl, zaljubljennoj u Dena, Rozeninog muža.

You know, Cristal, the only reason I am even your friend is just because I feel sorry for you. You had three men in your life and you lost them all... / Znaš, Kristl, jedini razlog zbog koga

sam ti prijateljica je zato što mi te je žao. Imala si tri muškarca u svom životu i sve si ih izgubila...

Pojmovnu metaforu ČOVEK JE PREDMET možemo da pročitamo preciznije kao MUŠKARAC JE PREDMET. Ovakav koncept muškarca u patrijarhalnom odnosu snaga gde se upravo žena doživljava kao objekat koji se poseduje mogao bi da izgleda kao „okretanje polova” postavljenih u jednom sistemu. Ipak, iz same rečenice, možemo pročitati i ovo MUŠKARAC JE PREDMET KOJI MOŽE DA SE IZGUBI. Sada dobijamo novi sloj značenja, koji odgovara kodovima patrijarhalne kulture gde je važno naći muža, zadržati ga, ne izgubiti ga. Muž<sup>38</sup> je deo identiteta žene i Rozena žali svoju drugaricu zato što kao adekvatna supruga nije uspela da ga zadrži, izgubila ih je sve. Možemo dodati i to da se „gubi ono što se poseduje”, pa je taj deo koji označava posedovanje takođe signifikantan u optužbi koju je Rozena uputila drugarici. Kristl onda izgleda kao „neposlušnija žena” od glavne junakinje, ona je pustila patrijarhalne lance i, ne obazirući se na njih, pristala da bude bez semiološkog elementa koji govori o poželjnom mestu u sistemu. S druge strane, iako Rozena tvrdi da muškarci vole da ih „s vremena na vreme tretiraš kao đubre”, ona čak i u snu patrijarhalne zakone neguje.

U okvirima „neposlušne žene” ona ostaje u mnogim situacijama, odbija da se prilagodi slici žene kakva je preporučena kao lepa i poželjna, ne smeta joj telo koje nosi i koje bi okolina mogla da opiše kao nezgrapno. U snu koji je prikazan dala je drugačije parametre za uspostavljanje moći u idealnom društvu. Kada je u velikom kupatilu stala na vagu, vaga je progovorila:

Numbers have no meaning, you have a terrific personality. People like you./ Brojevi su beznačajni, imate sjajnu ličnost. Dopadate se ljudima.

Svojim telom i otporom prema tome da preuzme ulogu tihe žene, Rozena odgovara prototipu „neposlušne žene”, hedonistički otvorene prema onome što sistem guši kod žena: uživanju u hrani ili u verbalnoj slobodi. Rozena se ne obuzdava i tako je potencijalna pretnja, obučena u zabavu.

---

<sup>38</sup> Ne bez malo rujanja, ipak ne bez malo istine, takođe, Etel, komšinica Lusi Rikardo, u sitkomu *Volim Lusi*, kaže: Husband – the most beautiful word in english./ Muž – najlepša reč u engleskom (S01E15). Ovde ostaje da razmišljamo o tome da li je sasvim nesvesno Etel priznala da postoje dva “muža”, jedan koji pripada realnosti i drugi koji markira koncept “adaptirane žene”, a koji samo determinira ženu, ne zahteva njenu usmerenost na njegove potrebe i koji zato ostaje u nivou apstrakcije: leksička odrednica u rečniku. “Muž” nije čovek, MUŽ JE ENTITET KOJI POSTOJI U REČNIKU ili MUŽ JE APSTRAKTNI ENTITET USTANOVljen DRUŠTVENOM KONVENCIJOM. Sa aspekta de Sosirovog prilaza ovom konceptu, “muž” je ono što se dogovorimo da “muž” jeste, a to znači da je u društvu dogovorom muž dobio vlast nad ženom.



Serijska *Ali Mekbil* kombinacija je advokatskih serija, sapunske opere, sudske drame, animacije, MTV-ja i sitkoma (Milovanović, 2019: 89)<sup>39</sup>. Odnos između nove, oslobođene, „neposlušne” žene i vladajućeg stereotipa: submisivne žene patrijarhalnog sistema, dat je na dva nivoa. Na prvom, spoljašnjem nivou, taj odnos možemo da posmatramo preko tema koje se otvaraju i o kojima se diskutuje u advokatskoj kancelariji. Međutim, borbu između progresivne energije koja ženu i njene potrebe stavlja izvan poznatog represivnog sistema i konzervativne osnove koja probija kroz porozan subverzivni sloj pratimo i u unutarnjem svetu glavne junakinje.

Ipak, i pored toga što glavni tok daje Ali, u pojedinim epizodama ili čak celim sezonama takođe možemo da upoznamo prave „neposlušne” žene početka XXI veka. U drugoj epizodi četvrte sezone pojavljuje se Sindy Mekolif (Cindy McCauliff), u drugoj epizodi pete sezone prvo kao svedok, a zatim i kao deo kolektiva javlja se Kler Otms (Claire Otoms). Ove dve junakinje posebni su primeri „neposlušnih žena”. Prva ima falus, druga je markirana prema više kriterijuma: starija je, izrazito muškobanjasta (glumi je muškarac) i estetski groteskna, pritom seksualno slobodna.

Epizoda u kojoj u advokatsku kancelariju „Kejdz i Fiš” (Cage and Fish) dolazi Sindi počinje scenom kućne zabave u noći veštica. Devojke koje su se skupile kod Ali Mekbil da je teše zbog još jedne propale ljubavne veze gledaju film *Noć veštica (Halloween)*. Napeti završni kadrovi iz filma kombinovani su sa kadrovima razgovora devojaka o temi koja je dominantna tema sitkoma: muškarci. Elejn (Elaine), Alina sekretarica, iznosi tezu da bi muškarce trebalo tražiti po barovima zato što se oni tu osećaju dominantno. Da je velika greška što ih prisutne žene (osim nje, sve advokate) traže na poslu. Na poslu, one su pametne i nezavisne, kaže Elejn i zaključuje:

Guys ultimately don't want equals./ Pre svega, muškarci ne žele jednake. (S04E02)

Tema jednakosti često se pokreće u seriji. Ovde je u kombinaciji sa kadrovima *Noći veštica*, u kojima Džeimi Li Kertis (Jamie Lee Curtis) uzima nož i probada Fredija Krugera (Freddy Krueger), pitanje jednakosti nagovešteno na još jednom planu, ne samo preko verbalne borbe i rasprava. Glavna junakinja filma strave uzima nož kao simbol moći i simbol falusa i ubija čudovište, tako „kompletna” ima mogućnost da pobedi. Paralela je jasna, već u sledećim scenama kao potencijalna klijentkinja Ričardu i Ling dolazi Sindi i traži zastupanje zato što

---

<sup>39</sup> Neki teoretičari žanr ove serije nazivaju “dramedy” (Scodari, 2005: 242).

želi da tuži svoju firmu koja ju je otpustila pošto nije htela da prihvati odlazak na lekarski pregled. Tokom tri epizode koliko je Sindi bila gost serije, cela firma će se baviti „ženom sa penisom”. Međutim, dok je u filmu simbolično predstavljen falus zaista doneo moć, u seriji je predstavljao problem, jer falocentrična zajednica nema kapacitet za jednakost: samo muškarci imaju moć, žena sa falusom je greška.

Posebnu odbojnost prema Sindi imala je ledena Nel Porter (Nell Porter), dugokosa visoka bela žena plavih očiju koja se gadi seksa. Ona nije primer čestitosti kako je vidi katoličko društvo (ona se ne uzdržava), već je predstavnica grupe poništene seksualnosti, žene koja nije submisivna (mada je tokom serije otkrila svoju tajnu želju da je partner četkom za kosu istuče<sup>40</sup>), ali koja dominaciju utvrđuje hladnoćom, posedovanjem kontrole, gašenjem osećanja. Ona je izvan poznatih rodnih uloga, nije ni čedna, ni pohotna. Ta frustracija koju je Sindi pokrenula kod Nel, može biti prikaz ženske zavisti prema falusu ili straha od njega. Seksualno inhibirana advokatica izuzetne karijere ima sve formalne atribute poželjne žene, ali nema emotivno jezgro koje bi je približio stereotipu. Bez imalo topline, ona je između muškarca i žene, ali bez glavnog sastojka koji obezbeđuje moć u muškom svetu. Zato ona nikada nije postala partner. U firmi je na to mesto u poslednjoj sezoni postavljena upravo ženstvenija junakinja, glavna junakinja koja je i sama u konfliktu između želje da živi oslobođena konvencija koje od žene prave udavače i njenih očekivanja – da se zaljubi, uda i ima porodicu.

Ne znajući da Sindi nema sve potrebne atribute žene, u nju se zaljubljuje Mark, još jedan od advokata-kolega. Na jutarnjem sastanku, Nel se agresivno buni protiv njihove veze:

Mark is dating a person who... It's disgusting. It will not only emberance you but the entire firm. It's not gay rights, it's circus act and it's disgusting./ Mark se zabavlja sa osobom koja... To je odvratno. To neće osramotiti samo tebe, nego celu firmu. To nisu gej prava, to je cirkuska tačka i odvratno je.

Iako Nel Porter nije stereotipna žena patrijarhalnog društva – ona ima karijeru i ispred nje ne stavlja muškarca, ne prihvata ulogu žrtve, ne želi brak i decu – ona čuva tradicionalne granice i ne dozvoljava napad na sistem koji je postavilo to društvo. Dok je u društvu kolega smela i agresivna čak i kad kritikuje odnos između Marka i Sindi, u Sindinom društvu je frustrirana,

---

<sup>40</sup> Nelina želja da preda dominaciju na kojoj gradi svoj identitet i doživi iskustvo potčinjavanja pokazuje rasep u njenom biću koje se izgradilo na teoriji jednakosti i suprotnim potrebama u praksi. Mislila je da je Ling kojoj je ispričala svoju tajnu (da želi da je momak povremeno istuče) to prenela Džonu s kojim je u vezi. Kada je on pokušao da joj ispuni fantaziju ona se naljutila. Međutim, protest koji je iskazala bio je lažno prikazan kao ljutnja zbog navodnog otkrivanja poverljive informacije iza koje je stajala očigledna potreba da bude potčinjena (Scodari, 2005: 247).

uplašena i zbunjena, čime pokazuje reakciju društva na ženu koja nosi simbol moći. Ona predstavlja metaforu konzervativnosti cele serije. Nel je junakinja koja ne prihvata savremene trendove brisanja granica među konvencionalno shvaćenim rodovima (formiranim prema biološkim predispozicijama) i tako pruža otpor novoj queer kulturi.

My penis makes you nervous./ Moj penis te čini nervoznom, kaže joj Sindi u liftu, svesna reakcije koju kod Nel budi. (S04E04)

Iz navedene rečenice možemo da pročitamo pojmovnu metaforu: PENIS JE ČOVEK. I to delatan čovek („makes“/čini, pravi) koji pripada svom vlasniku („my“/ moj).

Paralelno sa pričom o Marku i Sindi, teče priča o novom slučaju koji vodi Džon Kejdž. Klijentkinja koju on zastupa je žena optužena za seksualno uznemiravanje, na sudu su je opisali kao ženu predatora. Ona je smela i otvorena, predstavlja ženu oslobođenu stega konvencija, a njeno svedočenje gotovo ne zahteva intervenciju advokata.

When I meet a man who I want to be with, I have no problem asking, just like I've been asked thousands of times. And just like I've been free to say „no“ all those times, so are they./ Kada sretnem muškarca s kojim želim da budem, nemam problem s tim da pitam, baš kao što su mene pitali hiljadu puta. I kao što sam ja bila slobodna da kažem „ne“ svih tih hiljadu puta, i oni su. (S04E02)

U završnoj reči, Kejdž je brani ne samo pred porotom, koja predstavlja američko društvo, već i pred svojim dvema koleginicama koje zastupaju stav da je klijentkinjino ponašanje neadekvatno.

Sexually forward women are scorned by this society... This country puts the scarlet letter on women who lead with they libidos. We discriminate against them./ Seksualno drske žene su prezrene od strane društva... Ova zemlja stigmatizuje žene koje vodi njihov libido. Mi ih diskriminišemo. (S04E02)

Kada je porota presudila u korist optužene, Nel, koja je uz Džona bila branilac, jasno je rekla da je iznenađena. Sve jake žene sitkoma koje se bore protiv stereotipa bile su uverene da će klijentkinja biti osuđena, a to su i priželjkivale. Seksualno slobodne žene serije *Ali Mekbil* – to možemo da pročitamo kao unutrašnju interpretaciju, onu koja se ne šalje prvim značenjskim slojem – pripadaju nekoj od manjinskih grupa. Odvajanje je napravljeno prema rasnoj i socijalnoj pripadnosti: jedna je Kineskinja (Ling), druga Afroamerikanka (Rene), a treće predstavica niže, „pink“ kulture i radničke klase, jedina bez elitne društvene pozicije (Elejn). Samo su one seksualno pohlepne (Scodari, 2005: 249).

Iz prvog značenjskog sloja možemo da vidimo kako se junakinje bore protiv ženskog inferiornog položaja, ali u toj borbi ne istrajavaju. Slučaj koji je tema treće epizode četvrte

sezone je pokušaj tužbe protiv doktorke koja propagira na svojim seminarima žensku submisivnost. Klijentkinja „Kejdz i Fiš” kancelarije želi da tuži doktorku zato što ju je, posle saveta koje je od nje čula i primenila, muž ostavio. Optužena objašnjava:

That's what the course was about. Sacrificie. Why? Because that's what men want. And if you want somebody to sue, sue society./ O tome je bio kurs. O žrtvovanju. I ako nekog hoćete da tužite, tužite društvo.

Advokatice se slažu da je kurs o podržavanju submisivne pozicije žene neprihvatljiv, ali ne žele da se upuštaju u rat sa doktorkom uverene da će klijentkinju to pogoditi jače nego razvod. Na kraju, ne samo što se od suđenja odustaje i tako se doktorki omogućava da nastavi sa obrazovanjem novih generacija inferiornih žena (zato što to društvo želi), već same junakinje ne veruju u snagu žene (klijentkinje) i njen kapacitet za borbu.

„Najneposlušnija” žena sitkoma *Ali Mekbil* je Kler Otms. Ona je markirana starosno, markirana je stilski – potpuno odudara od stereotipne predstave žene u modnim magazinima, koji su u velikoj meri uticali kako na sitkom *Seks i grad*, tako i na sitkom *Ali Mekbil*. Kler ispušta neprimerene zvuke zbog bolesti želuca kada je pod stresom, kreči kad govori, a govori glasno, nezgrapna je i muškobanjasta. Ipak, ona nema zadržke prilikom kontakta sa mladim muškarcima, otvoreno ih zavodi, ona je primer Bahtinove groteskne žene.

Na suđenju na kom je Ričard pokušao da objasni kako je Kler kao i mnogi usamljena i kako mora prva da napravi korak napred ka potencijalnom partneru, što je normalan potez osobe željne društva, te da to nije seksualno uznemiravanje za koje je optužju, nije bilo razumevanja. Sudija je procenio da su se kolege Kler osećale ugroženo čime je njen otkaz postao validan, a ona je izgubila slučaj. Kao i Sindi, Kler je bila neprihvatljiva za društvo, ona je predstavljala opasnost i morala je biti kažnjena.

Sama glavna junakinja luta između ideje da postane „neposlušna žena” i unutarnjeg poriva da se uklopi u sistem koji je postavilo patrijarhalno društvo. U mnogo navrata tokom trajanja sitkoma, Ali se trudi da ponudi sliku seksualno oslobođene žene, žene koja živi prema muškim pravilima koja ne uskraćuju žudnju. U epizodi „Compromising positions” (S01E02), Ali razgovara sa cimerkom o poljupcu sa muškarcem koji je prema mišljenju Rene bio samo supstitut za Bilija Tomasa (Billy Thomas), Alinu večnu ljubav. Ali negira da poljubac ima ikakve veze sa Bilijem pa je Rene pita zašto ga je poljubila.

He looked good... Where is it say that women can't act like men sometmes. I saw a peace of cute meet and I said to myself: I only live ones, be a men!/ Izgledao je dobro... Gde piše da žena

ne sme nekad da se ponaša kao muškarac. Videla sam parče zgodnog mesa i rekla sebi: Samo jednom živiš, budi muško!

Ali nije iskrena. Već na kraju iste epizode u razgovoru sa Bilijem ona nam pokazuje drugačiji deo sebe.

I think I need to believe that it works... Love, couplehood, partnerships. The idea that people who come together, they stay together. I have to take that to bed at night, even if I am going alone. That's a McBealism./ Moram da verujem da radi... Ljubav, partnerstvo. Ideja da oni koji su zajedno, ostaju zajedno. Moram to da ponese u krevet, čak i ako idem sama. To je mekbijalizam.

U narednoj epizodi: „The Kiss” (S01E03), Ali ponovo razgovara sa Rene i ponovo je tema poljubac. Ovog puta, glavna junakinja se žali drugarici što je momak s kojim je izašla nije poljubio.

I am a sexual object, for gods sake! He couldn't give me a little grope?/ Ja sam seksualni objekat, pobogu! Zar nije mogao malo da me pipne?

Aline potrebe kreću se između želje da izađe iz uloge čedne patrijarhalne devojčice i potrebe da se prikloni vrednostima maskuline kulture koju ponekad ljuto kritikuje. Ona razgovara sa Bilijem.

All I ever wanted was to be rich and to be successful and have three kids and a husband who'd tickle my feet at night./ Sve što sam oduvek želela je da budem bogata i uspešna i da imam troje dece i muža koji mi golica stopala noću.

Njena je potreba za samostalnošću lažna ili promenljiva, Ali predstavlja ženu koja je zaglavljena između borbe za prava koja imaju muškarci i potreba formiranih u poznatim konvencijama. Devojke ove serije žele odnose koji odgovaraju paradigmi porodičnih odnosa koje preporučuje društvo gde su pozicije još uvek podeljene i granice uspostavljene prema ideologiji sa poznatom distribucijom uloga. One su uspešne, osveščene i ne mogu da se izbore s tim, ne mogu da žele drugačije i nemaju snage da zaista postanu „neposlušne žene” XXI veka. Svojoj cimerki Ali kaže:

Women should be married. Society drills it into us. Smart people should have careers. Society drills it into us that women should have children and mothers should stay at home. And society condemns the working mother that that doesn't stay at home. What chance do you really have when society keeps drilling us? We can change it, Renee. Society is made up of more women than man and if women really wanted to change society, they could do. I plan to change it. I just want to get married first./ Žene bi trebalo da se udaju. Društvo nas uči tome. Pametni ljudi bi trebalo da imaju karijere. Društvo nas uči tome da bi žene trebalo da imaju decu i da bi majke trebalo da budu kod kuće. I društvo osuđuje majke koje rade, a ne ostaju kod kuće. Koje su nam mogućnosti kad nas društvo uporno trenira? Možemo to da promenimo, Rene. Društvo je sačinjeno od više žena nego muškaraca i ako žene žele da promene društvo one to mogu. Planiram da ga promenim. Samo hoću da se udam prvo.

Ali je postfeministička junakinja koja pokušava da pomiri i uklopi feminističke i feminine želje. Ksenija Vidmar-Horvat u ovom Alinom sukobu između savremene žene koja želi da učestvuje u građenju novog poretka i žene patrijarhalnog koncepta vidi „postmodernu politiku identiteta koja istovremeno zauzima različite pozicije subjekta, često one koje se isključuju” (Vidmar-Horvat, 2008: 292). I drugi autori u junakinjama serija *Ali Mekbil* i *Seks i grad* vide nestabilnost ženskog identiteta u postfeminističkoj postmodernoj konzumerskoj kulturi (Arthurs, 2008: 46). Džejn Artus navodi mišljenje Skota Laša (Scott Lash) – postmoderna potrošačka kultura donosi sveprisutnu nestabilnost koja podriva svaku sigurnu poziciju sa koje može da se posmatra i interpretira svet što dozvoljava stvaranje nomadskih identiteta.

Ali organizuje ženski kružok, ženski savez na kome se zalaže za proaktivan pristup. Advokaticе „Ričard i Fiš” kancelarije žele muškarce i trebalo bi više da se trude oko toga da ih same nađu, njena ideja je da se kod samih muškaraca raspitaju kako se pronalazi partner. Kada je Ričard pita o čemu se radi, zašto pravi savez i planira akciju nalaženja partnera kad mu je sama rekla da joj ne treba muškarac, Ali mu odgovara: Ne treba mi, želim jednog.

Alina agilnost potone kad se upali jedna iskra emotivnosti, kad izađe iz uloge predatorke, a time ona stalno otkriva nestabilnost identiteta. Ukoliko postavimo granicu koja omeđava identitet „neposlušne žene” kako ga je postavila Rou, tokom cele serije pratimo Alino prelaženje iz jednog u drugi identitet. Ekstralokalizovan iz koncepta koji bi trebalo da predstavlja, njen lik prikazuje strahove od slobode za koju su se zalagale feministkinje drugog talasa i težnju ka tome da se vrati u uloge koje bi trebalo da su prevaziđene. Budući da ona nije sigurna u svoj identitet, nismo ni mi gledaoci. Koje nam poruke šalje „nova” nezavisna žena?

I am a lawyer, independent, I've got the world at my fingertips, and I am a woman. And if he doesn't love me, I don't know what I'll do./ Ja sam advokatica, nezavisna, imam svet pod nogama, i ja sam žena. I ako me on ne voli, ne znam šta ću. (S04E05)

Od ovih kontradiktornosti koje su refleks krize feminizma formiran je Alin lik pa se postavlja pitanje da li je savremena žena (ukoliko je Ali njen medijski reprezent) izgubljena i neurotična više nego slobodna i nezavisna.

Značajan deo života glavne junakinje su snovi i fantazije. Na dva načina, čak oprečna, možemo da čitamo njeno poverenje u magijsko, koje se i gledaocu sugeriše preko kataforskih i anaforskih upućivanja na referente iz realnosti u takvim scenama. S jedne strane, mreža

upućivanja koja progovara iz njenog nesvesnog govori i o Alinom mestu u društvenom sistemu: uzdrmana je Alina pozicija kao junakinje koja sa sobom ne nosi atribut u dugom periodu dodeljivan ženama – iracionalnost. Izgubljena između snova koji joj govore o budućnosti i fantazija koje je upozoravaju i realnosti u kojoj se noćne more ostvaruju, ona je prihvaćena i visoko kotirana kao profesionalac, ali njeni su gladni feminini delovi ličnosti nezadovoljeni i zbog toga ne može da se ostvari kao integrisan subjekt. S druge strane, ovo može da se čita kao “neposlušnost” glavne junakinje, istina fragilna. Ona udara na granice racionalnog i probija ih, i to sa dobrim rezultatom. Ali zaista “vidi”, koristi svoju iracionalnost da stvari postavi upravo tamo gde bi trebalo da stoje. Uslovno rečeno, igra se, hoda po granici koja je postavljena između kontrole i slobode i tako predstavlja rušilačku energiju. To je zadovoljstvo koje recipijent može da oseti gledajući seriju. Pritisnuta konvencijama patrijarhalnog sistema, ona traži izlaz preko fantazija, snova i delova sebe koji na taj sistem udaraju. Međutim, i prva i druga interpretacija koja bi odgovarala nama bliskom konceptu, dakle ako bismo glavnu junakinju videli kao nosioca konzervativnih ili subverzivnih snaga, oslonjene su na onu distribuciju vrednosti koja dolazi iz patrijarhalnog okvira, gde je iracionalno dominantno feminino, a racionalno dominantno maskulino i gde je uvek lokalizator postavljen prema patrijarhalnoj formuli. Objekat lokalizacije pozicioniran je „ispod”, nezavisno od toga da li je u ovoj graduelnoj semantičkoj lokalizaciji nosilac osobine predstavljen ženom ili muškarcem.

Razočarana u ljubav, Ali se seća scene iz detinjstva u epizodi koja simbolično nosi naziv „The Wedding” (S04E23). Ona prilazi majci s lutkom Kena kome je otpala glava. Prekinula je vezu sa Lerijem (Larry Paul) i sad je ljuta i tužna (kasnije tokom epizode će saznati da je on otišao u Detroit da živi sa sinom). Majka uzima Kena, baca ga u kantu za otpatke i savetuje ćerku da zaboravi na njega:

I don't think that they make the man as strong as the women. Well, forgeth about him. We'll get you another one./ Mislim da ne prave muškarce jake kao žene. Pa, zaboravi ga. Nabavićemo ti drugog.

Sećanje se prekinulo kada se javila jedna od njenih fantazija: beba u fraku koja joj peva: never, never, never gonna get married; never, never, never gonna get married.../ nikad, nikad, nikad se nećeš udati (što predstavlja najstrašnije predviđanje za „zbunjenu” junakinju)... Kada Ali pokuša da se obračuna s bebom, ona se pretvara u aždaju koja je napada. Kada ju je Leri napustio, Ali je ponovo ostala sama i razočarana u ljubav. Kao i obično, slučaj koji joj je Ričard delegirao u navedenoj epizodi poklapa se sa situacijom u njenom životu: govori o

momku koga je ostavila devojka pred matursko veče. Ali se poistovećuje sa momkom i predlaže mu da ode na matursku proslavu kao njegova pratilja. Slučaj je izgubila, međutim, momku je uspela da ulije snagu potrebnu da izgura matursko veče i zablista pevajući pred svima.

U istoj epizodi, ponovo Ali sanja, ovog puta četru žena obučenih u vojnu uniformu ispred kojih je vojnkinja višeg čina. Došavši do Ali, ona pita:

Can we live withouth a men?/ Možemo li da živimo bez muškaraca?

No, sir!/ Ne, gospodine!

What?/ Šta?

I mean, yes, sir!/ Mislim, da, gospodine!

What do I want to hear?/ Šta želim da čujem?

Men suck, sir!/ Muškarci su loši, gospodine!

Nikakvog venčanja nije bilo, ipak, naziv epizode govori o izgubljenom snu. Dok je čekala da joj prodavačica donese haljinu za proslavu, videla je venčanicu na lutki, prišla je i dodirnula je, čime je počela fantazija. Unutarnji progonitelj se eksternalizovao i lutke obučene u mladu i deveruše su je napale, a nosile su istu poruku kao i beba s početka. Opsesija venčanjem javljala se više puta kao san, međutim, u ovom sitkomu pobedio je *status quo* – svaka započeta veza završila se neuspehom: Ali Mekbil, koja je bila sama i ostavljena na početku serije, ostala je bez partnera do kraja pete sezone, istina sa detetom kao surogatom.

U rečenici koju je Ali uporebila u razgovoru sa cimerkom (Videla sam parče zgodnog mesa i rekla sebi: Samo jednom živiš, budi muško!) vidimo sintagmom izraženu sinegdohu koja označava zgodnog muškarca, objekat za zadovoljenje erotske želje: *peace of meet*/ komad mesa. Sintagmom se otvaraju dve teme: prva je objektizacija čoveka, druga je verbalizacija postupka veoma korišćenog u seriji – segmentacija, preko krupnih planova i detalja.

Dominantna ideologija govori da je jedna od najkonvertibilnijih valuta našeg vremena telo. Otud telo dobija poseban status, ono je odvojeno od svega ostalog što združeno čini osobu. Meso kao masa od koje je telo izgrađeno zajedničko je životinjama i ljudima, tako ako čoveka poistovetimo sa telom, a umesto tela koristimo reč meso, mi uvodimo konotacije koje ima i denotat: životinja. Konotacije su poznate: divlje, pobeda prirode naspram društva, nekontrolisano, nezavisno od zakona koje je uveo čovek. Zadovoljstvo koje je Ali želela da stavi u prvi plan je orgazmičko zadovoljstvo sasvim nezavisno od društveno institucionalizovanog zadovoljstva kome je poreklo kultura. Međutim, ova spoljašnja interpretacija vara. Ali kao izgovor koristi opravdanje koje je za nju zabranjeno, ali koje



može da bude aktivirano kod njene sagovornice, Afroamerikanke kojoj je rasom ova vrsta zadovoljstva dozvoljena.

Komad mesa označava poželjnog muškarca, njegovo telo, otud komad. Telo je objekat koji može da se deli, da se seče ili koji se sastoji od delova koji mogu da se koriste nezavisno jedan od drugog. To je korak do pojmovne metafore ČOVEK JE PREDMET.

U četvrtoj sezoni Ali je upoznala oca i sina i sa obojicom počela da izlazi. Kada je Nel videla sa ocem, advokatom u pedesetim godinama, pitala je Ling:

Who's that old thing with Ally?/ Ko je ta stara stvar sa Ali?

Za Nel, subzero Nel, kako je glasio njen nadimak, kao i za deo advokatskog kolektiva koji predstavlja porodicu u ovom sitkomu, ljudi jesu stvari.

Jasno je iz same serije koja vrsta zadovoljstva može da se probudi kod glavne junakinje, ipak koja će se vrsta zadovoljstva pokrenuti kod recipijenta, saglasni su Fisk i Bart, zavisi od recipijenta samog, ili od njegovog mesta u društvenoj hijerarhiji, a to podrazumeva i važnu podelu prema rodu, jer u toj distribuciji moći leži potencijal za određenu vrstu zadovoljstva. Voajerističko zadovoljstvo koje je tipično za muški pogled na predmet posmatranja ide ruku pod ruku sa fetišizacijom žena ili njenih delova (Fisk, 1987: 225). Možemo reći da je jedno od čitanja upravo ovo: izlaženje u susret patrijarhalnoj ideologiji, stavljanje muškog pogleda u centar pažnje. „Žene u publici su pozvane da dele pogled muškarca do te mere da ga internalizuju u ženski narcistični odnos prema svom telu. To objektivizuje ženska tela i čini ih nemoćnim” (Arthurs, 2008: 45). S druge strane, neki feministi vide u ovakvom tretmanu tela potencijal za otpor muškoj kontroli (isto, 45). Kontradiktornosti u čitanju Artus vidi delimično u kontradiktornostima postfeminizma u popularnoj kulturi.

U sitkomu *Ali Mekbil* ima mnogo krupnih planova i detalja, koji su: „važan način reprezentacije u femininoj kulturi iz različitih razloga. Oni omogućavaju trening 'čitanja' ljudi i vežbaju žensku sposobnost uzmeđu onoga što je rečeno i onoga na šta se misli... Krupni planovi podstiču žensku želju da budu uključeni u živote junaka na ekranu” (Fisk, 1987: 183-184). Krupni planovi i detalji takođe su strategija kojom se erotizuje objekat na ekranu, oni su način fetišizacije tela i njegovih delova.

Jedna od prvih epizoda prve sezone počinje scenom u kojoj Ali uči Džordžiju (Georgia Thomas) kako da pije kafu polako kao da ulazi u erotski kontakt s partnerom. Niz kadrova

prikazuje samo usne dveju junakinja, mestimično pokrivenih penom kapućina. Erotizacija usana, njihovo fetišističko nuđenje dvojici kolega koji posmatraju i gledaocima pred ekranima izlazak je u susret maskulinom voajerističkom oku. Fisk navodi primer reklama koje angažuju maskulinu perspektivu, muški pogled probuđen kod ženske publike, kad one kroz muške oči posmatraju sebe kao objekte žudnje. Budući da je čitanje akt posmatrača i da su tekstovi polisemični i otvoreni za različite perspektive i tako za različita zadovoljstva, i ova je interpretacija moguća.

U prilog tome da je u seriji u fokusu paradigmatski gledalac patrijarhalne kulture govori i to da su sve junakinje stereotipni fizički predstavnici onih ženskih vizuelnih tipova koji su muškarcima atraktivni. Nijedna, osim pomenute Kler, ne prelazi starosnu granicu, nijedna, ponovo osim Kler, ne prelazi težinu ili ne odgovara građi koju preporučuju časopisi.

Dva su važna pitanja koja se tiču predstave žene u popularnoj kulturi, a mogu se razmotriti u sitkomima o „neposlušnoj ženi”. Jedno je odnos između ženstvenosti i feminizma i uticaj koji je u ovom kontaktu vidljiv u serijama *Ali Mekbil* i *Seks i grad*, a drugo je kopiranje trendova iz ženskih časopisa u formiranju vizuelnog identiteta junakinja. U vezi sa kreiranjem lika junakinje koja odgovara proporcijama iz *Kosmopolitena*, Džejn Artus skreće pažnju na to koliki je značaj u identitetu žene njen fizički izgled, budući da se stalno naglašava ženski izgled i njena seksualnost kao izvor njene vrednosti. Ovi časopisi mogu da ponude ženama alternativan put do samopoštovanja i autonomije, ali to ženama ne dodaje moć, već ih čini zavisnima od mehanizma konzumerizma i buđenja zadovoljstva koje otuđuje (Arthurs, 2008: 45).

Feministi drugog talasa izražavanje ženstvenosti videli su kao akt kolonizacije od strane patrijarhata<sup>41</sup>. Za njih je ženstvenost inferiorna u odnosu na maskulinitet i označava pasivnost, submisivnost i zavisnost. „Jednakost između muškaraca i žena može biti postignuta ako žena odbaci feminine vrednosti i ženstveno ponašanje u korist maskulinih vrednosti i muževnog ponašanja” (Hollows, 2000: 10). Zato što su mnogi videli ženstvenost kao opoziciju muževnosti kojoj je dozvoljena agresivnost i koja označava inteligenciju, efikasnost i moć, „mnogi feministi odbacivanje femininog identiteta videli su kao ključno u građenju feminističkog identiteta i svesti. Sama po sebi, ženstvenost je za njih bila problematična” (isto, 10). Neki su razdvajali lošu ženstvenost od dobre, neki lažnu i pravu, koja leži spod one

---

<sup>41</sup> “Za mnoge feministe drugog talasa ženstvenost je viđena kao osnova za razumevanje ugnjetavanja žene” (Hollows, 2000: 10).

konstruisane u sistemu koji od žene zahteva da ispuni potrebe muškarca i koju su stvorili oni<sup>42</sup>.

Dok Rozena odustaje od ženstvenosti (iako to nije bio sasvim politički gest budući da pripada generaciji koju je drugi talas izneverio, već jedan od načina da svoj identitet sagradi prema ličnim uverenjima koja nosi žena radničke klase i koja nema luksuz da se ponaša kao junakinje postfeminističkih sitkoma<sup>43</sup> ili onog pravca koji je feminizam dobio u popularnoj kulturi – backlash), kod junakinja *Seks i grada* i *Ali Mekbil* nalazimo više načina da prihvate i izraze svoj feminini deo. Žene u devedesetim i početkom dvehiljaditih pokušavale su da učine feminizam prihvatljivim i popularnim. Ali je koristila svoju seksualnost, svoj ženstveni deo onako kako bi to feministkinje drugog talasa osudile. Koristila je sebe kao robu koju menja za uspeh i tako prihvata tradicionalni način razmene dobara: seksualnost i ženstvenost za naplatu koju će dobiti od muškarca. Svoju ženstvenost i senzitivnost ona je otvoreno nudila na seksualan, ne na politički način (Vidmar-Horvat, 2008: 291). „Ako su žene iz *Ali Mekbil* i *Seks i grada* oslobođene, one su to na način koji podržava pre nego što izaziva patrijarhalnu definiciju ženske seksualnosti” (Scodari, 2005: 247).

Ali, glavna junakinja, postala je majka, rekli bismo pre igrom slučaja nego kao posledica želje za materinstvom ili prirodnim procesom koji bi od nje načinio ženu. Kao i Lusi Bol mnogo godina ranije, ona preuzima određene odgovornosti, ali ostaje dete (ponekad čak i svom detetu). Za patrijarhalno društvo i muški voajerski pogled, žena mora da ostane dostupna i seksualno zanimljiva, a trudnice to nisu, one nisu dostupne na isti način, ne mogu da se poseduju ma koliko bile seksualno izazovne (Fisk, 1987: 227). Ali postaje majka tako što joj na vrata zakuca biološka ćerka. Nismo imali priliku da gledamo ceo proces – Ali nikad nije bila trudna, ona je ostala Barbika nenarušene figure, onakva kakva se dopada muškarcima.

Različita zadovoljstva koja omogućava polisemija teksta zavise od društvene pozicije recipijenta. Ova serija nudi zadovoljstvo koje bi Bart nazvao plesir, zadovoljstvo društveno utemeljeno. Alin poslovni uspeh svakako može da aktivira ovo zadovoljstvo kod gledateljki. Pored toga što u advokatskoj kancelariji ima kolega advokata, Ričard je Ali izabrao da

---

<sup>42</sup> Meri Dejli (Mary Daly) žene koje su prihvatile ovakav oblik ženstvenosti kao deo identiteta naziva “ženama koje su napravili muškarci” i “plasičnim, mutantima, naslikanim pticama” (Hollows, 2000: 14).

<sup>43</sup> Verzija ženskog pokreta serije *Seks i grad* ograničena je činjenicom da su sve bele, heteroseksualne, dobrostojeće. Sati koje provode razgovarajući o seksu privilegija je njihove rase i klase, one nemaju o čemu da brinu. Feminizam koji nudi ova serija ima luksuz da se u okviru borbe za slobodu bavi uglavnom seksualnom slobodom (Henry, 2003: 70).

zameni Džona Kejdža, a ovaj je mladoj Lajzi (Liza Bump) ostavio svoju kancelariju. Poslovni uspeh junakinja mogao je da izazove zadovoljstvo koje dolazi od prihvatanja žene kao konkurentne na tržištu društvene moći upravo na polju koje se bavi zakonima i kojim dominiraju muškarci.

Instrument kojim se „neposlušna žena” služi da pokaže svoj otpor je često njeno telo<sup>44</sup>. Ono nosi kapacitet za borbu tako što (kao neadekvatno za američko društvo) postaje ideološko polje preko kog žena kritikuje konvencije, preporučeno i poželjno ponašanje supruge i majke. Ona interveniše na njemu (šminkom, garderobom, frizurom) ili ga koristi kao što to čini Lusi na jedan način, a Samanta Džouns (*Seks i grad*) na drugi.

Od samog početka emitovanja sitkoma *Ali Mekbil*, postoje kontradiktorne reakcije kod publike i kod kritike. Dok jedan deo publike vidi u seriji i samoj glavnoj junakinji samostalnu sposobnu mladu ženu srednje klase koja voli da radi, ceni svoj rad i ne želi da bira između muškarca i karijere (kroz koju se uveliko ostvaruje) već želi i jedno i drugo<sup>45</sup>, drugi vide patetični pokušaj da se kreira nova junakinja koja je zaboravila na dostignuća feminizma i vraća se na teren prefeminizma. Jedan od važnih elemenata feminizma drugog talasa bilo je udruživanje žena, formiranje sestrinstava i zajednička borba. U sitkomu *Ali Mekbil* postoje pokušaji formiranja „ženskog fronta”, međutim ovaj je savez nestabilan i propada kad god nastane pretnja po ispunjenje ličnih potreba. Zajedništvo opstaje samo ako ciljevi i dobiti zadovoljavaju sve strane. Kompeticija je veoma izražena u odnosima junakinja, a manifestuje se i na poslovnom i na ličnom, ljubavnom planu. Junakinje jedna drugoj rade iza leđa, a kad dobiju mogućnost da pokažu autoritet, one od toga ne prezaju, tada „sestrinstvo”, toliko bitno, čak ključno u drugom talasu feminizma, sasvim gubi značaj.

Junakinje ovog sitkoma nisu imale prilike da se bore za feminističke ideje drugog talasa, one nikad nisu živele bez ženskog pokreta i dobiti koje je feminizam<sup>46</sup> osvojio za žene. Njihov je stav bio da žena u tridesetim ima drugačiji odnos prema feminizmu i insistirale su na tome da se od tradicionalnog feminizma odvoje, zato se često u lutanju izgube. Previše slobode, previše izbora, previše želja može da dovede do depresije i disfunkcionalnosti subjekta.

---

<sup>44</sup> “Telo i seksualnost su jedino što patrijarhalna kultura dozvoljava ženi” (Fisk, 1987: 184). U sapunicama junakinje taj instrument koriste kao oružje protiv muškaraca, u sitkomu o “neposlušnoj ženi”, one telo koriste kao oružje protiv sistema, iako to ne čine dosledno.

<sup>45</sup> U seriji je “ženska supstitucija posao za porodicu zamenjena potragom za simbiozom posla i privatnog života. Posao i privatni život postaju integrisani i nerazdvojni” (Kuhn, 2008: 290).

<sup>46</sup> Videti naslovnici *Tajm magazina (Time)*, jun 1998. Feminizam je mrtav ako je neuravnotežena žena opsednuta muškarcima sve što generacija X može da ponudi (Henry, 2004: 65).

Umesto žena koje su ranije čeznule za nezavisnošću, sada smo u seriji *Ali Mekbil* dobili junakinje koje su nesrećne zato što su nezavisne. L.S.Kim navodi da je postfeminističko oslobođenje bilo suštinski lažno oslobođenje, vraćanje na staru ideju da je ženino najjače oružje seks. Ono je bilo čin maskarade zasnovane na samoobjektivizaciji (Kim, 2008: 319-333). Ali na sebe nije skretala pažnju kao na profesionalca, već kao na seksualnu ženu (kad je čak i u prvi plan postavljala sebe kao uspešnu advokaticu, iza toga je uvek stajala njena usmerenost na privatni, lični, romantični deo života). Alina seksualnost imala je nazadni oblik, to je bila seksualnost više adolescentkinje nego zrele žene (Vidmar-Horvat, 2008: 291), što prati trend u 1990-im kad „ženski lik u komedijama odbija da odbaci adolescenciju. Ona ostaje mlada devojka u simboličnom svetu tolerantnih očeva” (isto, 291).

U tradicionalnoj buržuaskoj kulturi nesputani seksualni apetiti oznaka su žene koja okreće odnos polova. Četiri protagonistkinje serije *Seks i grad* su „neposlušne žene” koje uspostavljaju granice poštovanja u kulturi u kojoj žena deli mnoge slobode sa muškarcem, ali gde su ostaci efekta duplih standarda još prisutni. Njihove priče su težnja da se bude seksualno iskren, ali bez vulgarnosti, one ruše ograde koje im postavlja patrijarhalna ideologija i nemaju problem s tim (Arthurs, 2008: 50). Otvorena seksualna želja kod junakinja, posebno kod najstarije među njima predstavlja veliku pretnju za društvo. Nesputanost i razbijanje čvrstih granica karakteriše se kao autodestruktivno, iako je to destruktivno jedino po sistem koji insistira na kontroli jer se patrijarhalno društvo koje inhibira moć žene bori protiv koncepta oslobođene želje.

U epizodi „The Turtle and the Hare” (S01E09) tri protagonistkinje pokreću pitanje supstituta za muškarca koji je sveden na telo, a odnos na zadovoljstvo. Nije u pitanju samo savremena nezrela želja za stalnom prijatnošću bez granica i odgovornosti, po sredi je mogućnost da se ženi dozvoli moć nad ličnim potrebama i zadovoljstvima. Miranda (Miranda Hobbes) otkrila je da je dobit od vibratora mnogo bolja od dobiti koja dolazi od muškarca. Važna je njena replika:

„I know where my next orgasm is coming from. Who here can say as much?“/Ja znam odakle dolazi moj sledeći orgazam. Ko ovde još to može da kaže?

Navedena rečenica (prva) predstavlja pobedu koncepta samostalnosti i kontrole, ovog puta ne od strane moćnih članova falocentrične zajednice, već inferiornih, kontrolisanih žena. Ženi više ne treba muškarac, kaže Miranda, zaljubila sam se, dodaje.

„Oh, stop! I'm not gonna replace a man with some battery-operated device.“/ Prestani, neću da zamenim muškarca nekim uređajem na baterije, kaže Šarlot.

„But you haven't met The Rabbit.“/ Ali nisi upoznala Zeku, odgovara joj Miranda.

Dva glagola iz replika drugarica su važna. Prvi je „replace” / zameniti. „Neću da zamenim muškarca uređajem na baterije” čvrsta je Šarlot (Charlotte York) u svojoj želji da nađe muža pre nego partnera. Iz upotrebljenog glagola možemo da pročitamo MUŠKARAC JE ENTITET KOJIM MOŽE DA SE MANIPULIŠE. Dalje, MUŠKARAC JE PREDMET, jer predmete ili njihove delove možemo da zamenjujemo, njima da manipuliramo. Ovakav koncept nije čudan za junakinju kojoj je manipulacija upravo osnovna tehnika kojom ostvaruje svoje ciljeve uz veoma preciznu kalkulaciju. Tržišni pristup čitamo i u sledećoj sceni. Kada je svoje prijateljice Miranda dovela do Zeke, Šarlot je izjavila: „I'm saving sex for someone I love.” / Štedim (čuvam) seks za nekog koga volim. Ako je muškarac predmet i SEKS JE PREDMET (ROBA), koji može da se skuplja, čuva, štedi. Koncept jasnog ulaganja i dobitka Šarlot je najviše primenjivala u emotivnom odnosu.

Drugi glagol je „to meet“/upoznati, sresti. Dok je muškarac sveden na telo, zatim na falus, konačno na objekat kojim može da se manipulira, vibrator je postao čovek koji može da pruži ženi ono što joj treba i u meri u kojoj želi. Ova poenta podcrtana je paralelnom pričom. Samanta je izašla sa momkom koji ju je ostavio u baru usred razgovora i krenuo za interesantnijom devojkom. Njen izlazak sa „muškarcem od krvi i mesa”, kako je Keri kao naratorica najavila, ispostavio se kao veći promašaj od sastanka tri drugarice sa ružičastim uređajem na baterije.

Seksualno zadovoljstvo žene više nije tema za šaputanje dve drugarice, ono je tema u kojoj učestvuje višemilionski auditorijum, čak ono zadovoljstvo nastalo kao posledica aktivnosti koja ne podrazumeva partnera nego mašinu napravljenu za izazivanje orgazama. Dva tabua su skinuta pred izuzetno velikom publikom, i da bi se podvukla tema, upravo je najčednija među drugaricama postala zavisna od vibratora. U toj čednosti novog doba nema stidljivosti pred svojim potrebama i apetitima.

„I think I broke my vagina... With the Rabbit.“/ Mislim da sam polomila vaginu... Zekom.

Na više nivoa možemo da čitamo repliku Šarlot. Prvo, odmah pada u oči pojmovna metafora VAGINA JE FRAGILAN PREDMET. Za razliku od metafore koju smo izdvojili iz sitkoma *Ali Mekbil*: PENIS JE ŽIVO BIĆE, i to veoma jako i vitalno, zastrašujuće, čak, vagina je fragilna. Šarlot je vaginu polomila koristeći veštački falus. Ne može da se ne primeti jedna mazohistička nota koja se vidi iz jezika, a koja svakako ne odgovara konceptu „neposlušne

žene”. Dalje, kako je Šarlot samo metaforično polomila svoju vaginu, tako je metaforično predstavljen i odnos snaga, ali i psihološko-emotivni sloj serije: sve će četiri drugarice, svaka u nekom trenutku, biti emotivno slomljene od strane muškaraca koje će voleti.

Ne bi li Šarlot odvojili od njene nove igračke, Keri (Carrie Bradshaw) i Miranda morale su da dođu kod nje kući i otmu joj ružičastog zeca. Potrošnja se u seriji javlja ne samo kao potreba za zadovoljenjem seksualne želje manifestovane kroz neprestano umnožavanje robe koja mami iz izloga, već i kroz potrošnju tela kao nove sveže robe našeg vremena. Muškarci se biraju prema tome kako se ljube ili koliki im je bankovni račun i samo onaj muškarac koji zadovoljava propozicije iz časopisa može da uđe u krug potencijalnih partnera. Konzumerizam kao nova društvena religija preliva se iz domena kupovine na ljubavni plan, tako želja koju kupovina nikad neće zadovoljiti jer je kao i kod drugih zavisnosti uvek potrebno još, takođe neće biti utažena ni u emotivnom odnosu.

Dnevna promena partnera kod Samante (Samantha Jones) jedan je od oblika ispoljavanja društvene „neposlušnosti”. To je, uz necenzurisan seksualni diskurs, najotvoreniji primer odigravanja „neposlušnosti”, izbegavanja uloge kontrolisane submisivne žene. Promiskuitet naizgled najčednije od četiri junakinje – Šarlot, maskiran je njenom frenetičnom potragom za mužem, zbog čega postaje umiren, opravdan. Zapravo, najumerenija je u pogledu promene partnera glavna junakinja Keri. Ona piše o muškarcima kao aksesuaru novog doba, ipak njena je potraga za adekvatnim partnerom na granici konvencionalnog: jedina dvojica muškaraca sposobnih da je zadrže su dvojica od kojih je tražila izbavljenje. Za obojicom je išla onako kako to nalaže patrijarhalni obrazac i s obojicom je aktivirala svoj submisivni deo.

Dok je za Keri ljubav egzistencijalna, za Šarlot je ona pitanje konvencije i upitna investicija, kao i brak (Marie Ross, 2005: 114). Tržišni pogled na emotivni odnos jasno je iskazan u istoj epizodi: „The Turtle and the Hare” (S01E09). Četiri junakinje serije bile su na venčanju jedne od drugarica. Na odlasku, Keri je nova mlada preporučila da ostane sa onim koji je voli više nego ona njega i Keri se zamislila nad tom emotivnom ekonomijom pa pozvala Zverku. Od njega je saznala da više ne planira da se ženi. Iako nije o udaji za njega razmišljala, to ju je pogodilo i sa Samantom, Mirandom i Šarlot za stolom tokom zajedničkog obeda, kao što priliči porodičnim sitkomima, razgovarala je o tome. Šarlot je komentarisala odnose sasvim u skladu sa svojom praktičnom prirodom.

„Am I the only who thinks this is a major bummer? What if you spend five years with him and in the end you have nothing?“/ Jesam li ja jedina koja misli da je to veliki kiks? Šta ako potrošiš pet godina sa njim i na kraju nemaš ništa?

Jedna od najvažnijih tema ovog sitkoma jeste ženski savez, što je ujedno i jedan od načina na koji se može opirati zahtevu da se održi kontrola. Četiri drugarice se čvrsto drže zajedno, u dobru i u zlu, pa ma koliko muškaraca kroz njihov život prođe, njihova zajednica ostaje jaka. One vode računa jedna o drugoj onako kako bi to zaista radili članovi krvne porodice, ne oslanjaju se na muškarce, već jedna na drugu. Kada je Keri bio potreban novac za stan, ona ga nije uzela od Zverke, već od Šarlot. Međutim, ta čvrsta veza koja nekad ne dozvoljava muškarcima da prodru, pa ostvare patrijarhalnom kulturom obećano im mesto (kao kad je Zverka ponudio novac za stan), na samom kraju serije veoma slabi. Naime, umesto da ostanu verne ideji ženskog zajedništva pa otrče u Pariz da spasu svoju drugaricu od umetnika Rusa, one u tu misiju šalju Mister Biga. Rečima: Miranda – go get our girl/ idi donesi, dovedi našu devojku.

Interesantno je ne samo to što je ženska veza oslabila već i to što one same nisu dovoljno jake, one zavise jedna od druge pa tek u tom svom savezu ili u ukrštenim pričama koje kristališu mišljenje (emotivni brejn-storming) mogu da funkcionišu. Ta veza im ne dozvoljava da se raspadnu i upadnu u svoje individualne neurotičnosti, a njihovi ukršteni sudovi i pogledi na svet imaju funkciju korektiva. U trećoj sezoni, Keri je ponovo upala u svoj nikad prevaziđeni emotivni bunar sa centralnim muškarcem svog života postavši mu ljubavnica. Dok je izlazila iz hotela u kom se videla sa Zverkom, naletela je na Šarlot od koje je krila svoju vezu sa oženjenim bivšim.

„It was a force bigger than me, like Niagara Falls, you know?“/ To je bila sila veća od mene, kao Nijagarini vodopadi, znaš?

Tako Keri objašnjava svoju aferu sa Zverkom. Pojmovnu metaforu LJUBAV JE JAKA SILA Keri je pokušala da plasira Šarlot, u tome nije uspela i Šarlot je osuđuje. Ona se udaje za tri nedelje i sada se pita kako bi bilo kada bi se i njoj desilo isto. „Oni su dali zavete“ bio je protivargument Šarlot. Institucija braka koja u emotivnoj tržišnoj ekonomiji igra najznačajniju ulogu ne može da bude poražena od bilo koje druge sile. Šarlot je pravi predstavnik odbrane koristi od investiranja u brak pa je Kerin je prestup veliki jer ona ruši iluziju o najboljoj investiciji.

Iako se za *Seks i grad* često vezivala tema tračarenja koje je imalo svoje mesto u seriji, trebalo bi jače istaći da su razgovori drugarica imali funkciju značajniju od razmene



komentara na muško-ženske odnose. U vezi sa važnim pitanjima koja nisu uvek mogla biti otvorena u javnosti, bar ne toliko široko, četiri protagonistkinje u svojim razgovorima davale su različite perspektive jedna drugoj, ali i svojim gledaocima, ženama jednako kao i muškarcima. U toj razmeni stavova sa različitih pozicija, one su održavale ženski savez i jačale osećanje pripadnosti i prihvatanja bez obzira na razlike i eventualne razmirice. Svačije mišljenje bilo je relevantno i bilo je prihvaćeno kao legitimno, a skup stavova dovodio je do boljih odluka i izbora.

Ipak, kako je serija odmicala, ženski savez je bledeo i svaka se od drugarica okretala ka izabranom muškarcu. Pred odlazak u Pariz sa Aleksandrom Petrovskim (Aleksandr Petrovsky), umetnikom s kojim je bila u vezi, Keri se posvađala sa Mirandom koja ju je podsećala na to da odlazi od sebe idući za njim. „Ti si nastavila dalje, Šarlot je nastavila dalje, čak je i Samanta nastavila dalje... Mogu da ostanem ovde i nastavim da pišem o svom životu ili mogu da odem i živim svoj život...” bilo je poslednje što je kao opravdanje za preseljenje i otkaz Keri rekla Mirandi, jedinoj drugarici koja ju je podsećala da je njeno mesto u Njujorku, time skrećući joj pažnju na to da nije muškarac ono što joj treba da bi živela svoj život.

U jednoj sceni iz Pariza, Keri je sama i odbačena jer egocentrični ruski slikar nema vremena za nju, ona u prodavnici šetajući se gradom izgubi lančić koji je vezuje za Njujork i prijateljice. Gubitak jeftinog suvenira njen ljubavnik ne može da joj nadoknadi briljantima, jer je taj metonimijski kontakt sa surogat porodicom koja ju je činila koliko-toliko celovitom nestao. To – gubitak lančića sa natpisom Keri – bila je metafora njenog raspadanja i njegova najava.

Feministički orijentisane teoretičarke zapitale su se da li je kraj serije: odlazak Zverke po Keri u Pariz ono što su žene želele da vide i da li je na kraju Keri stvarno bio potreban samo „pravi muškarac da obavi posao” (Scodari, 2005: 122) Svakako, ono što je bilo jedna od ključnih vrednosti serije jeste bio akcenat na ženskom prijateljstvu. Slabljenje snage i značaja sestrinstva kako je odmicao sitkom izbija u prvi plan, a drugarice se sve više okreću sebi i svojim partnerima, što je nosilo poruku da žene žele heteroseksualnu vezu više od ženskog povezivanja.

Junakinje sitkoma postfeminizma obraćale su se „srećnoj manjini žena“<sup>47</sup> (Vidmar-Horvat, 2008: 290) i to je umnogome bacalo senku na *Ali Mekbil* i *Seks i grad*. One su privilegovane, nemaju nikakvih briga do toga da li bi trebalo da imaju seks na prvom sastanku ili je to neprihvatljivo prema i dalje važećim romantičnim konvencijama. Retko vidimo junakinje kako se brinu o tome gde će naći naredni obrok. Vidmar-Horvat kaže da je u razgovoru sa svojim studentima otkrila da niko ne veruje u mogućnost tolike emancipacije žene kakva je prikazana u ovim serijama. „Nemoguće je zamisliti više likova kao Ali na slovenačkoj televiziji jer je, bez obzira na demokratiju, žena subordinirana iako je advokat ili političar“ (isto, 297). Veliki je rasep između životnog stila junakinja i onog koji postoji u realnosti gledateljki koje nemaju ekonomsku prednost potrebnu za slobodu da se prepuste potrošačkom zadovoljstvu (Arthurs, 2008: 54) koje u sebe uključuje i konzumiranje muškaraca kao vredne robe na tržištu.

„Moderna 'mrziteljka muškaraca' mrzi specifične muškarce ali obožava ideju muževnosti“ (Boyle, 2008: 181) jedna je od kritika serije *Seks i grad*. Kritičari su pisali o kontradiktornostima koje su delovi identiteta likova ovih sitkoma, o duplim standardima junakinja. One su bile napadane ili što su bile suviše feministički obojene ili bez dovoljnog feminističkog kapaciteta: „...one mrze muškarce ali neprestano traže gospodina Pravog, uživaju u seksu ali se pitaju da li su kurve“ (Akass and McCabe, 2004: 9). U seriji *Seks i grad* vidimo ambivalenciju koju nosi „feministička evaluacija estetizovanog selfa – izvora samouverene autonomije i nemoći u njegovim nestabilnim oscilacijama“ (Arthurs, 2008: 52).

U epizodi „Ex and the city“ (S02E18) Zverka se ženi mladom manekenkom Natašom (Natasha). U kafeu na druženju sa drugaricama, Keri se pita zašto je izabrao nju, zašto je odlučio da se oženi Natašom iako je rekao kako se neće više ženiti, na šta Miranda odgovara: „Habl“, a s njom se slaže i Šarlot. Kako Samanta nije gledala *Devojku koju sam voleo* (*The way we were*), legendarni film u kome se Robert Redford (Robert Redford) ženi jednostavnom devojkom ravne kose, a ne Barbarom Strajsend (Barbara Streisand), komplikovanom kovrdžavom ženom, Miranda prepričava film, a Keri shvata: postoje dve vrste žena, one sa ravnom kosom i one sa kovrdžavom. Žene sa ravnom kosom su jednostavne, dok su one sa kovrdžavom komplikovane. Keri sebe proglašava komplikovanom ženom i pokazuje svoju kovrdžavu kosu. Te dve vrste žena možemo videti i kao one koje su

---

<sup>47</sup> „*Seks i grad* je bio sasvim legitimno optužen da je prikazao veoma beo, veoma bogat Njujork“ (Jermyn, 2004: 205). Autorka dodaje da *Seks i grad* gledaocima nudi glamur i uzbuđenje, ali nekima najpre eskapizam, kao i da zadovoljstvo i moć gledateljke mogu da osele samo u okvirima konzervativne i patrijarhalne ideologije (isto, 214-217).

poželjne u patrijarhalnom društvu, „poslušne” i one koje možemo označiti kao „neposlušne”, koje se ne obaziru na granice sistema u kom žive i koje svoju slobodu stavljaju iznad propisanih pravila.

Svim navedenim serijama može da se zameri ponešto, najpre ono što su feministkinje zamerile seriji *Seks i grad* gde je opet muškarac osnovna sila koja žene vuče ka sebi. Međutim, one imaju svoj udeo u formiranju nove slike društva, pokušaju rekodiranja dva stereotipa, i žene i muškarca. Sitkom *Ali Mekbil* otvorio je vrata muškarcima da učestvuju u intimnim razgovorima o ljubavnim pitanjima (o čemu će biti reči u narednom delu rada), a serija *Seks i grad* iako je bila i s razlogom kritikovana da je izneverila svoje prvobitne poruke, jer se junakinje svaka pojedinačno mogu prepoznati u tipičnim američkim mejnstrim ženskim likovima, ipak je skrenula pažnju na žene i njihove potrebe i želje: da probaju, traže, da otvoreno zahtevaju, da promene uloge zato što je to oslobađajuće. Dat je legitimitet njihovim seksualnim preferencijama. Serija jeste skidala tabu sa tema koje nisu bile neadekvatne samo u američkom društvu nego i šire. Zapravo, ako tržište jeste kriterijum, *Seks i grad* je bila veoma uspešna serija, pun pogodak posle koga više neće biti isto, jer je dala i ono što je postao malo pomodan, ali dobar model ženskog druženja, kao i primer kako se emotivne teme obrađuju iz različitih uglova da bi se dobila celovitija slika, manje lična, više demokratska.

Odnos između progresivnih i konzervativnih ideja u sitkomima ovog podžanra otvorio je pitanje vladajućih vrednosti. Sankcije koje su se javljale i koje su nametane junakinjama namerenim da prodrmaj u vladajuću ideologiju govore o tome da je i pored kapaciteta da se razgovara o temama o kojima se ćutalo nedovoljno spremnosti da se nova paradigma uspostavi. Oslobođena seksualnost ženskih likova morala je da bude kažnjena od strane tvorca serije da bi se izašlo u susret potrebi da se u društvu zadrži poredak. Junakinja koja je pokazala najveći seksualni apetit u seriji *Seks i grad*, Samanta, oboljeva od raka dojke. Takođe, ona je markirana i starosno, pet godina je starija od ostalih drugarica sa Menhetna. Prva „neposlušna žena” Lusi na kraju serije odlučila je da se bori za povratak svog supruga na tron koji je mogao da pripadne njoj, kao i svaka primerna braniteljka patrijarhalnih vrednosti, tiho, tako da njegoova čast ostane neukaljana. Rozena je morala svoju podsvest da stavi pod kontrolu, a *Ali Mekbil* da uzme ulogu požrtvovane majke.

„Programi koji donose takozvane zaposlene devojkice (ili one bez partnera u gradu) izgledaju kao da nude feministički ton ili cilj, ali na kraju se čini da je to lažni feminizam” (Kim, 2001:

323). Junakinje sitkoma o „neposlušnoj ženi” učestvovala su u maskaradi, imitirale su ženstvenost kao strategiju da bi opstale u patrijarhalnom sistemu (isto, 325). Junakinje *Seks i grada* ostavljaju razočaranim one gledaoce i kritičare koji su poverovali da će se istrajati na ženi koja između partnera i ženskog prijateljstva bira savez sa drugaricama. „Neposlušna žena” ovih sitkoma ne uspeva da se izmakne od uloge koju ima u tradicionalnoj predstavi žene. Osnovni zahtev je da se nađe muškarac (falus) koji će dovesti do kraja naizgled beskonačnog lanca želje. Međutim, ispostavlja se da falus nikad ne može da ispuni obećanje zadovoljstva i celovitosti.

„Ove junakinje samo čekaju da se udaju samo ne žele to jasno da kažu. Nova sama devojka koja se tetura na Manolo Blank cipelama od jedne do druge pogrešne veze pokazuje da nije samo feminizam mrtav, već i da je propao. Pogledajte kako je nesrećna 'oslobođena' žena. Muškarac ne želi da se oženi njome” (D'Erazmo, 2004: 8-9).

Sitkom *Seks i grad* komentarisala je kolumnistkinja *Gardijana* Šarlot Raven (Charlotte Raven). Ona je obavestila svoje čitaoce kako je upozorila prijatelje da ne pišu o ovoj seriji jer nije mogla da podnese „ideju da neko veruje (ili glumi da veruje) da ta gomila splačina ima ikakvu relevantnost za kulturu” (Raven, 1999).

Ozbiljnu kritiku na navodnu otvorenost obe serije su dobile zbog stavljanja akcenta na heteroseksualne odnose i potpuno distanciranje (nekad eksplicitno diskriminisanje potencijalnih partnera zbog biseksualnog izbora) od sveta koji dozvoljava drugačiji – ne isključivo binarni – model muževnosti i ženstvenosti i striktnu podelu na muškarca i ženu. Zbog toga što ovi sitkomi favorizuju heteroseksualne veze u doba queer kulture, oba su markirana kao konzervativni tekstovi koji ostaju na strani tradicionalnog muško-ženskog partnerstva.

U epizodi „Dečak, devojčica, dečak, devojčica” (S03E04), Keri se zabavlja sa momkom koji je biseksualac što je muči toliko da se iz odnosa povlači budući da je za nju je biseksualnost zbunjujuća: „Čak nisam sigurna da biseksualnost postoji”, kaže. Šarlot deli isti stav: „Ja sam veoma posvećena etiketama. Gej. Strejt. Izaberi stranu i ostani tu!” Ovakav stav u seriji ukazuje da je Kerin stav generacijski (Henry, 2003: 80-81). Junakinje serije pripadaju generaciji žena koja je „dovoljno stara da bude pod uticajem feminizma, ali previše stara<sup>48</sup> da učestvuje u novoj modernoj queer kulturi bez obzira što su opredeljene za kemp kao stil” (Arthurs, 2008: 50).

---

<sup>48</sup> „Bila sam previše stara da igram tu igru”, kaže Keri iz offa na kraju epizode „Dečak, devojčica, dečak, devojčica”.

Ako sitkom o „neposlušnoj ženi” osmotrimo sa aspekta TSL, tačnije ako pokušamo da istražimo komparativnu lokalističku situaciju poredeći junakinje ovog podžanra komedije situacije sa formiranim prototipom koji je dala Rou (u analizi filma *Pitanje tišine*<sup>49</sup>), možemo da kažemo da su Ali Mekbil i njene kolegice i drugarice, kao i Keri sa svojom ženskom kohortom na graduelnoj vertikali pozicionirane „ispod” onog preporučenog i poželjnog koncepta koji čini „neposlušnu ženu”. One su zastale na putu formiranja novog lika žene slobodne da postane vlasnik svog tela i svojih odluka neopterećenih zahtevima patrijarhalnog društva. Zato ako „neposlušnost” kao „nepristajanje na kopiranje prototipa žene koja se povinuje maskulinom svetu i njegovim pravilima” uzmemo u kategorijalnoj situaciji komparativne lokalizacije kao osobinu koja je osnova za poređenje, onda junakinje sitkoma možemo videti kao junakinje koje su lokalizovane na samo dno ove apstraktne vertikale, značajno „ispod” heroina holandskog filma. Međutim, kako nijedan tekst, kao nijedan podžanr, nije usamljen u televizijskom/umetničkom/društvenom univerzumu, možemo (zato što graduelnost kao kategorija dozvoljava ili podrazumeva više nivoa poređenja) junakinje ovog podžanra u drugom nivou komparativne (ujedno i kvalifikativne) lokalističke situacije postaviti „iznad” ili kao „neposlušnije” žene od onih koje smo upoznali prateći dijahronijski ovaj žanr.

Kao što jezički univerzum nije samo odraz vanjezičkog univerzuma, već referiše i sam o sebi tako u jednom sitkomu (celom žanru, podžanru ili pojedinačnim epizodama, dakle u jednom tekstu ili grupi tekstova) možemo videti da on ne govori samo o unutar tekstualnom univerzumu već i o sebi samom. Važna karakteristika teksta jeste da on ima obavezno prostorni, vremenski, količinski, lični aspekt koji se podudara ili ne podudara (svakako ne u pojedinostima) sa van tekstualnom realnošću. Međutim, on sadrži i one elemente gde on sam predstavlja denotat o kome govori (metatekstualna sredstva). U jeziku to mogu biti izrazi kao *drugim rečima, to jest* i slično (Piper, 2001: 186), dok u sitkomu to mogu biti najavne špice, „gledali ste” delovi epizode, flešbekovi, stalna prepričavanja događaja od strane likova itd. Možemo da poredimo, imajući na umu da je osnov za poređenje „neposlušnost” junakinja podžanra o kome je bio ovaj deo rada, špice kao veoma važne celine koje imaju nameru/ulogu da pošalju jasnu poruku o sitkomu. To su segmenti teksta kojima je denotat sam tekst o kom referišu. Dok je Rozena bila prikazana u porodičnom krugu čime se sugeriše konzervativni nivo sitkoma, *Ali Mekbil* i *Seks i grad* u najavnoj špici predstavljaju glavne junakinje same, uglavnom u krupnim planovima. One se šetaju gradom, nasmejane su,

---

<sup>49</sup> Videti Prilog 2.

ozarene, vesele... (Ali pokazuje širi raspon osećanja). Iako konačni kadar u špici za *Seks i grad* prikazuje Keri kojoj je Njujork postao pretnja (isprskao ju je automobil) na ulici (što možemo videti i kao veoma daleku najavu njene pozicije u sistemu), obe su junakinje markirane kao slobodne, samostalne, jake, potencijalno „neposlušne”. Njihovi likovi, kako smo videli, nisu građeni tako da opravdaju sliku koju daje najava. Mnogi metatekstualni delovi „Seks i grad” kosmosa (reklame, najave i sl.) takođe referišu o „novoj”, „slobodnoj”, ostvarenoj i samostalnoj ženi. Ako koncept „neposlušne” žene postavimo kao lokalizator (kako ga je opisala Rou, kako je prikazan u holandskom filmu – Prilog 2, kako je delimično najavljeno u špici), a za objekt lokalizacije uzmemo uspeh u prikazu „neposlušne žene”, ili kako su unutar sitkoma izgrađene najavljene junakinje, videli smo da je odnos između delova ove minimalne lokalističke situacije odsustvo ekvivalentnosti. Objekat lokalizacije pozicioniran je na apstraktnoj vertikali „ispod” lokalizatora u ukupnosti onih elemenata koji su značajni za komparaciju. Ovakvu poziciju objekta lokalizacije možemo da razložimo te da kažemo da je u određenim osobinama objekat lokalizacije bliži lokalizatoru (prototipu „neposlušne žene”). Primera radi, ako kao jedan ali bitan segment, razlažući koncept „neposlušne žene”, uzmemo otvoreno ispoljavanje seksualnih apetita, neke su se junakinje značajno popele na viši nivo i tako sa lokalizatorom postigle ekvivalentnost. Drugim rečima, u nekim segmentima, određene su junakinje postale „neposlušne”, „nove” žene sitkoma. Veoma su dobro pozicionirane i kada se kao kategorija postavi sloboda u izboru intimnih tema. Ova mreža kvalifikativnih i komparativnih lokalizacija može da se analizira prema segmentima, međutim, tek zajedno uzev ti situativni okviri predstavljaju junakinju, u tekstu polidimenzionalno datu.

Osnovna ideja koja stoji iza koncepta „neposlušne žene” jeste ta da ne odgovori na zahteve patrijarhalnog društva, a ideja oko koje je formiran sitkom o „neposlušnoj ženi” jeste ta da se žena nađe izvan zone u koju je smešta konzervativna, patrijarhalna ideologija, da se nađe izvan granica uobičajenih uloga. Međutim, kao što smo videli, ona koristeći različite izgovore i mehanizme ostaje u ulozi nametnutoj od strane dominantne maskuline kulture. Centrifugalne sile koje je odvlače od koncepta „poslušnosti” s vremena na vreme postaju jače od centripetalnih koje ipak prepoznamo kao dominantne i koje ženi-junakinji ovog podžanra ne dozvoljavaju da se izmesti, da napusti „udobnu” zonu navike i postavljanja „ispod” referentnog lokalizatora što je – metaforično – zahtev muškarca (muža ili producenta). Tako ostaje kao orijentir prepoznatljiv odnos objekta lokalizacije i lokalizatora odsustvo ekvivalencije ili pozicioniranje na vrednosnoj vertikali „ispod”. Isti takav odnos

neekvivalentnosti „neposlušna žena” ovog podžanra zauzima prema konceptu „neposlušne žene” koji nam predstavlja Rou.

## 5.2. Sekskom

U teoriju sitkoma Kristin Skodari (Christine Scodari) uvodi termin „sekskom” da označi subžanr sitkoma koji se bavi privatnom, femininom sferom koja stoji nasuprot javne, u našoj kulturi povezne sa maskulinim. Za prototip preko koga analizira ovaj podžanr, Skodari izdvaja dva sitkoma o kojima je već bilo reči. To su *Ali Mekbil* i *Seks i grad*. „Obe serije bave se isključivo pitanjima feminine, privatne sfere i seksualnim ili romantičnim odnosima” (Scodari, 2005: 242), a obe serije ispituju narrative i druge elemente koji u centar stavljaju ovaj domen pritom ga trivijalizujući. Kao i prethodni podžanr, i ovaj obiluje slojevima značenja koja nam otvaraju put ka razumevanju naše kulture kao i načina na koje pokušavamo da zažmurimo nad porukama koje u dubinskom sloju šaljemo kad se trudimo da otvorimo nove teme ili ih obradimo na nov način.

Seksom je odgovor na podžanr sitkoma koji smo nazvali „frenskom” ili „badi sitkom”, a koji govori o grupi prijatelja oba pola koji imitiraju porodicu novog tipa, onu koju pravimo sami, čije članove biramo, ali kojima kao i u sitkomima starijeg datuma, ili kalsičnijim sitkomima, opraštamo sitne izdaje. Međutim, dok se u frenskomima, čiji su tipični predstavnici *Prijatelji* ili *Sajnfeld*, razgovori vode o različitim temama pa i o profesionalnoj sferi života junaka, u seksomima je izbor tema ograničen na intimni svet junaka, a profesionalno polje delovanja (u ovim seksomima, poslovni uspeh se podrazumeva) ili taj deo identiteta u *Ali Mekbil* postoji uglavnom kao platforma za ispitivanje romantičnih iskustava, dok je u sekskomu *Seks i grad* skoro iščezao<sup>50</sup>.

U okviru razmatranja o ovom podžanru, zadržaćemo se na nekoliko glavnih tema i motiva koji su delimično implicirani u osnovnoj opoziciji: privatno–javno. Važan je pojam granice, takođe, važan je koncept unutra–spolja (osnovna binarna opozicija u konceptualnom aparatu teorije semantičkih lokalizacija) i njegova značenja, njegove konotacije u kulturi, ne samo zapadnoj, već i šire. Analiza između ostalog traži odgovor na pitanje šta je feminino, a šta maskulino u patrijarhalnoj kulturi i kako je to prezentovano u serijama.

---

<sup>50</sup> “Diskurs sekskoma ograničen je isključivo na lično” (Skodari, 2005: 244).

Podela publike, budući da serije uglavnom privlače žensku populaciju, glorifikujući pritom određene tipove, pa tako u okviru ove šire segmentacije publike postoji više užih nivoa, što stvara niše koje su programom zadovoljne i publiku koja je indiferentna, ide ruku pod ruku sa onom koju imamo prilike često da vidimo u samim tekstovima. Segmentacija koja je već pomenuta u analizi sitkoma o „neposlušnoj ženi”, a ne sprovodi se samo na jednom nivou već na više njih: vizuelnom preko krupnih planova i detalja, verbalnom preko replika u kojima se često koriste samo delovi tela kao celi subjekti, zatim i u porukama koje se šalju, a koje upravo podržavaju „muški pogled na svet”, vitalan je koncept koji naizgled sam podžanr želi da obori. Na kraju, postavlja se kao tema i potencijalni rezultat, a to su dva nova modela: nova uspešna žena i nov senzitivn muškarac.

Ideja koja stoji iza ABC-jeve serije *AliMekbil* bila je da se zadovolje potrebe ženske publike između osamnaest godina i trideset četiri godine, zato je glavna junakinja emancipovana, uspešna žena novog milenijuma. Glavne junakinje serije *Seks i grad* su privlačne (po merilima časopisa namenjenih izgradnji ukusa poželjne žene zapadnog maskulinog sveta), uglavnom same, bele, urbane žene sa ostvarenim karijerama koje predstavljaju samo pozadinu po kojoj se kreću. Uzet zdravo za gotovo, profesionalni deo života njihovog nije tema serije.

Producent *Seks i grada* Daren Star (Darren Star) nije želeo da ABC Entertainment (ABC Entertainment) emituje seriju (iako je ova TV stanica bila zainteresovana), već je odlučio da seriju uzme HBO, kablovska mreža (koju opisuju kao: TV III – treća era američke televizijske istorije). Mislio je da je HBO adekvatnije mesto za prikazivanje „nečuvene komedije o seksu i ljubavnim navikama na Menhetnu” (Akass and McCabe eds, 2004: 4). Uspeh koji je kasnije osvojila serija predstavlja rezultat inovacije: obraćanje određenoj publici, ne celoj porodici razuđenim i raličitim emisijama. HBO je krovna mreža za različite kanale dizajnirane tako da privuku specifičan deo gledalaca i zadovolje njihove potrebe (niche market). Ceo kanal se obraćao ženama: „Pametna, sofisticirana zabava za žene”, glasio je potpis HBO-a (Arthurs, 2008: 47). Ovakva fragmentacija tržišta dozvolila je eksplicitni diskurs, združen sa elementima konzumerske kulture. Serija je odgovarala i imidžu HBO-a koji je sebe želeo da promovise kao statusni šik simbol za svoju klijentelu višeg statusa (Scodari, 2005: 249).

Dok serija *Seks i grad* ima stalne, uglavnom ženske likove (s vremena na vreme zadržavaju se ili češće javljaju pojedini muškarci, partneri ili prijatelji), seksom *Ali Mekbil* ima



uglavnom stalne i muške i ženske likove, iako ženski pretežu. Zato je potrebno naglasiti, dominacija ženskih stalnih likova u sadejstvu sa epizodnim likovima oba pola, skoro ravnomerno zastupljenim, podržava ideju da se akcenat stavlja na privatnu, intimnu stranu junaka ili odnosa. Teme koje se pokreću odnose se na emotivne dileme i romantične veze, seksualne odnose, pitanja što muče žene u društvu koje nameće okove individualnostima i zahteva od žene da ostane zarobljena u ulozi njoj namenjenoj: starenje, materinstvo, postojanje ili odsustvo ravnopravnosti.

Strukturalna novina ova dva sekskoma je u postojanju kumulativnog narativna. Određeni likovi i događanja s njima povezana koji značajno utiču na živote junakinja pa tako i na narativni sloj sitkoma ostaju u serijama duže od jedne epizode i tako postaju nov materijal za narativno tkanje. Oni donose nova pitanja i neka razrešenja starih, a likovi se tokom trajanja sitkoma menjaju, evoluiraju.

U oba sekskoma vladaju veoma snažne centripetalne sile. U seriji *Ali Mekbil* pratimo zatvorenu grupu kolega koje spajaju čvrste veze. Dolazak novih članova u tu kvaziporodičnu zajednicu praćen je negativnim osećanjima koja se pokreću u grupi kod određenih pojedinaca. Takođe, mnogi zaposleni u očigledno velikom kolektivu, koji ne pripadaju „elitnom” sloju čije vezane živote pratimo tokom pet sezona, postoje samo kao statisti, njima je onemogućen pristup radnji, oni se po enterijeru advokatske firme šetaju nepoznati. Ta granica koja se dobro čuva od strane advokatskog jezgra jedna je od granica u seriji, ona pokazuje kako sile u samom društvu funkcionišu. Druga strana snažne centripetalne energije koja povezuje članove grupe, aktivna je u kontaktu sa okolinom, ili sa onima koji su predstavnici Drugih. Centrifugalna sila koja ih odbacuje daleko od postavljene linije koja odvaja „nas” i „njih” čini da nijednom osim u kolektivnim scenama ne upoznajemo ostale zaposlene, koji su uglavnom nevidljivi.

U sekskomu *Seks i grad*, ovakav odnos sila malo je umereniji. Iako jake veze drže četiri glavne junakinje u zajedništvu, ostali prolazni likovi dobijaju ime i karakteristike, pa je tako pomenuta vrsta segregacije koja je jasna u seriji *Ali Mekbil* ovde blaža.

Odvajanja javnog od privatnog pratimo na nekoliko nivoa, to više nije oblik privatnog kakav smo navikli da gledamo u sitkomima kakav je *Svi vole Rejmonda*, gde je jedini prostor u kom se odvija radnja dnevna soba ili trpezarija (za razgovor supružnika: spavaća soba, kao mesto namenjeno samo njima, i kao prostorna metafora bračnog saveza). U sekskomima i javno postaje privatno, prostor intimnog, zaklonjenog i ličnog ima kontinuitet, on izlazi izvan

zidova skrivenog od drugih i ulazi u sve prostore. Privatno postaje dominantno i metaforizuje se tako da sama lokacija gubi autonomnost, svi prostori postaju produžene dnevne sobe. U seriji *Ali Mekbil* to nije samo kancelarija već i sudnice, zajednički klub, restorani, ulica. U seriji *Seks i grad* to su svi delovi Menhetna, prevozna sredstva koja plove ulicama ili rekama, restorani, klubovi, parkovi... Arhitektonska namena prostora gubi snagu i postaje teren za intimni razgovor, privatizuje se. Tako i opasne ulice (Njujorka) koje „nikad nisu bile bezbedna i respektabilna mesta za druženje žena” (Hollows, 2008: 163) postaju prostor slobode i sigurnosti. Najgore što može da se dogodi, to je da vas isprskaju kola na trotoaru (Arthurs, 2008: 52), kao što se to desilo Keri (stalno ponavljano u špici).

U vezi sa uobičajenom arhitektonskom organizacijom prostora i namenom prostorija, najindikativniji je uniseks toalet „Kejdz i Fiš” firme. On ukida granicu između „muškog” i „ženskog” intimnog sveta i implicira postojanje zajedničkog dubljeg koncepta, to je teritorija osećanja. U uniseks toaletu pokreću se isključivo teme vezane za emocije glavnih junaka. To je jedan od prostora u koji statisti o kojima smo govorili ne ulaze. Kao da je desakralizovana ispovedaonica, u toaletu se ispoveda, savetuje, otvara srce. Toalet je i antički trg, tu se čuju novosti, tu se čuju različita mišljenja i glasovi svih, otkrivaju se tajne.

U sekskomu *Seks i grad*, analogija uniseksu je niz restorana u kojima se glavne junakinje nalaze da bi se emotivno otvorile, konsultovale i iznale novosti. S druge strane, pandan ovim striktno ženskim okupljanjima, u sitkomu *Ali MekBl* jesu periodična okupljanja ženskih likova (u četvrtoj sezoni; kojima je povod bila želja da podrže Ali emotivno posle raskida sa jednim od značajnijih muškaraca u njenom životu) koja traju celu noć i gde se u noćnoj odeći razmatraju striktno „ženske teme”.

To kolektivno razbijanje granica između privatnog i javnog i prelivanje intimnog preko svih prostora, praćeno je ličnim gubljenjem granica i pristajanjem na gubitak kontrole. Glavna junakinja Ali Mekbil nije u stanju da kontroliše i razlučuje realnost i fantaziju. Kristin Skodari navodi da se upravo upliv ovih epizoda gde pobeđuje svet fantazije kod Ali i gde ometa njen odnos prema realnosti može smatrati antihegemonim (Scodari, 2005: 247), što predstavlja jednu od interpretacija u mreži potencijalnih. Drugo, međutim, tumačenje može da bude suprotno: u patrijarhalnom svetu smatra se da žene imaju oslabljene granice realnosti i jaču vezu sa iracionalnim, zato je možda Alina porozna granica između svesnog i posvesnog ili nesvesnog (jer Ali veoma često ima snove kojima se kasnije rukovodi i koji primaju i

obrađuju dešavanja iz realnosti) upotpunjavanje prototipa junakinje patrijarhalnog koncepta: nedovoljno racionalna, u svet fantazija zarobljena žena.

Intimnost koju nosi ovaj podžanr kao osnovni ton i spektar tema o kojima se govori i koje se razrađuju u pojedinačnim epizodama podrazumeva „otpor” prema onome što je u falocentričnom svetu prihvaćeno kao maskulino, a što se odnosi na aktivnosti u javnim prostorima: političko angažovanje, društveno delovanje, profesionalni angažman<sup>51</sup>. Postoji pitanje političke korektnosti, ali se ono najpre obrađuje kroz muško-žensku relaciju: kao rodna ravnopravnost (svađa Ričarda Fiša sa dvema saradnicama Ali i Džordžjom o ženskoj moći, mnogi slučajevi u kojima su učestvovali advokati kancelarije “Kejdz i Fiš”, odbijanje Ali Mekbil da se povuče sa slučaja jer novi klijent želi „advokata u pantalonama”, Samantino odbijanje da se pred Ričardom, svojim kasnijim šefom i ljubavnikom, povuče zato što on misli da će žena podleći emocijama pa radije bira muškarce za važne pozicije), sloboda u izboru seksualne orijentacije (gej prijatelj Keri Bredšo ne dobija nasledstvo dok se ne oženi). Politika je tema koja se obrađuje na nivou imidža (Keri se zabavljala sa političarem koji se kandiduje za gradonačelnika i veza je prekinuta zato što njegovom ugledu ne odgovara da njegova partnerka javno obrađuje eksplicitno seksualne teme). Kada se pokrenu političke teme, one se često trivijalizuju, ne vidi se borba ni pokušaj da se junaci učine angažovanima u društvenim pitanjima.

Keri profesionalno napreduje tako što objavljuje knjigu, međutim i taj uspeh praćen je emotivnim problemima na dogovoru sa urednicama u Los Anđelesu. U sitkomu *Seks i grad* profesionalno su ostvarene i Samanta i Miranda, ali se njihovom profesionalnom napretku ne posvećuje pažnja, dok se Šarlotina karijera kustoskinje galerije (koju napušta želeći da se posveti cela ulozi supruge i kasnije majke) javlja više kao društveni aksesuar – imidž – junakinje nego kao deo života koji je gradi. Ali Mekbil postaje partner, međutim, i to je prošlo skoro nezapaženo, sa malo ljubomore koleginica i prebacivanjem zbog promene stava glavne junakinje prema zaposlenima.

Ljubavni život, njegov erotski i emotivni deo, psihološki život (uglavnom u seriji *Ali Mekbil*), to su teme. I društveni odnosi razmatraju se preko ljubavnih: koliko smo prihvatljivi ili ne ako smo slobodni (Miranda se proglašava lezbijkom da bi bila prihvaćena u kolektivu, zato što je društveni neuspeh biti bez partnera, Šarlot odlučuje da se druži samo sa parovima i

---

<sup>51</sup> Mnoge žene u muškim ulogama vide progres, čime se prihvata da su maskuline vrednosti fundamentalne ljudske vrednosti (Hollows, 2008: 194).

svojim prijateljicama to saopštava želeći da napravi distancu od njih). Pitanje identiteta skoro je isključivo pitanje ljubavno (vrednost Šarlot određuje se predbračnim ugovorom, skoro sve junakinje ova dva sitkoma žele da se udaju zato što to propisuje društveni kanon koji gradi identitet žene).

Kuća je u patrijarhalnoj kulturi mesto za žene, prostor izvan zidova privatnog prostora teren je za promociju autoriteta i muškarca kao nosioca društvene moći. Kada se javni prostor proglasi privatnim prostorom stvara se svet žena i njihovih tema. U sekskomu muškarcu takođe podležu zakonima koncepta u kom se akcenat stavlja na osećanja, međutim, oni tako ne postaju senzitivni muškarcu, naprotiv, uglavnom distinkcija postaje snažnija. U ženskom svetu oni se bore za svoje „pravo” da budu dominantni i zato sukobi između feminine i maskuline slike sveta postaju oštriji. Ekspliciraju se njihove želje i to je veoma očigledno u sekskomu *Ali Mekbil*, a mekše i manje eksplicitno u seriji *Seks i grad*. Taj bipolarni crno-beli svet dokaz je da dominantan falocentrični sistem opstaje uprkos pokušajima da se u svet serija uvede kao osnovni glas, glas žene i osećanja. Ričard Fiš i Bili Tomas nosioci su tog jasno postavljenog muškog manifesta.

S obzirom da je dihtomija unutra/spolja ili privatno/javno podrazumevala granicu, tu granicu možemo da vidimo i kao kontejner. Emocije su unutra, ali unutra je i ono što emociju simbolizuje, zato u replikama junaka često nailazimo na koncept kontejnera. Kontejner je ono što može da primi i zadrži, ono što sadržaj može da pusti ili čuva: misli, osećanja, strahovi, snovi, sve ovo nalazimo kao sadržaj kontejnera. Još jedan element posebno vezan za sitkom *Ali Mekbil*, a u vezi sa simboličkim predstavljanjem osećanja jako je bitan: fragmentacija. Tako je glava kontejner za misli, srce kontejner za emocije, grudi su kontejner za samouverenost, usne takođe, dok je penis kontejner za moć i seksualno ispunjenje, ili ispunjenje uopšte (i društveno). Pojam granice, mnogo puta pominjan, upoznajemo preko granica našeg tela: mi smo kontejneri za sve što nas čini. Takođe, otvaramo se ili zatvaramo, otvoreni smo ili zatvoreni. Odabrani sitkomi imaju veoma mnogo primera koji se podudaraju sa našim iskustvom, a analiza replika, uz ostale informacije koje dobijamo drugim kodovima, otkrivaju mnogo o junacima sekskoma i o samom podžanru.

Na početku četvrte sezone *Ali Mekbil*, Elejn mladim advokaticama okupljenim na noćnom druženju sa Ali daje savet. One su pametne i nezavisne, i njihova želja da upoznaju budućeg partnera na radnom mestu nije izvodljiva, jer muškarcu ne žele jednake.

If you want to meet a man you got to be **open** to places like bars where they feel dominant./ Ako želite da upoznate muškarce morate da budete **otvorene** za mesta kao što su barovi gde se oni osećaju dominantno. (S04E02)

Tako što se otvaramo, mi izlazimo iz sebe i stvaramo mogućnost da primimo ono što kao zatvoreni ne možemo. Uslov za ostvarenje junakinjinih ambicija podrazumeva obavezno adlativni odnos prema objektu lokalizacije, jer otvaranje znači ukidanje granice, a odlazak u barove podrazumeva prilazak objektu koji ne želi da ostavi moć. Tako stvaramo prostor za razmenu. Elejn je u svom savetu iskoristila pojmovnu metaforu: ČOVEK JE ZATVOREN ENTITET, ali je implicirala još jednu: ODNOS JE RAZMENA SADRŽAJA DVA KONTEJNERA. Treba naglasiti, u ovom je konceptu (minimalnoj lokalističkoj situaciji) ponovo lokalizator smešten u muškarca, dok je žena objekat lokalizacije koji se lokalizatoru primiče, prema muškarcu kao centru junakinje vuče snažna centripetalna sila.

Razmišljajući o vezama na samom kraju serije, glavna junakinja sekskoma *Seks i grad* navodi:

There are those (relationships) that **open** you up to something new and exotic.../ Postoje one (veze) koje vas otvaraju za nešto novo i egzotično... (S06E20)

Iz ove replike takođe čitamo metaforu: ČOVEK JE ZATVOREN ENTITET, pa je i ovde impliciran koncept otvaranja kao uslov za razmenu, a kako je navedena replika završna replika same serije, ona ima funkciju epiloga. Tek napuštajući čvrste pozicije koje su zastupale junakinje, „otvarajući se” za novo, napuštajući svoju zonu komfora, one su uspele ono što su želele, da ostvare partnerstvo.

Za odnos je neophodno otvaranje čoveka-sadržatelja, ali i sam odnos konceptualizujemo kao entitet koji može da se kreće, u ovom slučaju uranja u kontejner. Zapravo, kao živo biće koje se kreće po vertikali napredujući. To čitamo iz replike Džona Kejdža.

But Ally, well... I've always wondered about my special connection with her. It could go **deeper**, **much deeper**./ Međutim, Ali, pa... oduvek sam se pitao u vezi s mojim posebnim odnosom sa njom. Mogao bi da ide **dublje**, **mnogo dublje**. (S03E10)

**Dubina** jeste jedna od karakteristika koju vezujemo za odnos. U prethodnom primeru, odnos se kretao (tačnije, imao kapacitet, mogao da se kreće, očekivano je da može da poranja) po vertikali sadržatelja nadole. Postoje primeri u kojima je sam odnos kontejner, u čemu ima

logike zato što ljubavnu vezu doživljavamo kao **zatvoren sistem**, tako i **zatvoren entitet** koji održava granicu prema spoljašnjem, socijalnom prostoru.

Još jedna pojmovna metafora mogla je da se pročita iz prethodnog primera: VEZA JE ŽIVO BIĆE – to je pojmovna metafora zasnovana na metonimijskom prenosu. Kao i živo biće, odnos dvoje ljudi se rađa, razvija se, na kraju i umire. U zapadnom svetu, ovakav koncept veze daje poznate slike, međutim, uglavnom se prepoznaju u konceptualizaciji ljubavi kao osećanja koje ima karakteristike živog bića. Pomenutu pojmovnu metaforu nalazimo u *Ali Mekbil*, ponovo u replici Džona Kejdža.

I have a friend who refuses to get a pet because he says at the end they **die** and this is just too hard. Maybe it's the same for relationships./ Imam prijatelja koji odbija da nabavi kućnog ljubimca zato što kaže kako na kraju ljubimac **umire** a to je suviše teško. Možda isto važi i za veze. (*Ali Mekbil* S04E02)

Mi smo zarobljeni u kontejneru koji nas sadrži, u tom kontejneru je naš život, u njemu umiremo, ali iz njega možemo i da izađemo. Govoreći o značaju *Ali Mekbil*, Kejdž izjavljuje:

Ally is the person who brought me out./ Ali je osoba koja me je izvela napolje. (S03E19)

U ovom slučaju, Kejdž je mislio na socijalni deo svog bića, jer pre nego što je Ali došla u firmu kojoj je on bio jedan od osnivača, on nije izlazio na piće sa kolegama, nije se družio. Sa Ali je počeo da se socijalizuje i „otvara”. Više puta tokom trajanja serije naznačavano je da njih dvoje dele isti „unutarnji svet”.

Kako vidimo, čitavi slojevi ljuštura, kontejnera drže zatočene delove junaka, dakle na opoziciju unutra/spolja nailazimo često. Jedna od specifičnosti sekskoma upravo je korišćenje koncepata koji podrazumevaju granicu i razmenu između dva prostora: unutarnjeg koji čitamo kao privatni, intimni i spoljašnjeg. Ablativno i adlativno kretanje objekata koji se objašnjavaju doprinosi posebnoj dinamici: pojačavanju osećanja intimnosti. Stalno zavirujemo unutra preko koncepata koji se otkrivaju u rečenicama izgovorenih od strane junaka ovih sekskoma.

How many people can look inside you the way I can?/ Koliko ljudi može da pogleda u tebe onako kako mogu ja? (*Ali Mekbil* S03E09)

Unutrašnji prostor, intimni drži se skriven od ljudi, njega mogu da vide, u nas da zavire samo odabrani. Navedeno pitanje Ali je uputio muškarac s kojim je počela da se viđa i za koga se

ispostavilo da ima paranoidni poremećaj ličnosti. Ako samo on može da pogleda preko zidova njenog kontejnera, da razume sadržaj koji je u njemu, jasno je da Ali i on imaju nešto zajedničko. Ali ima poseban „unutarnji svet” i to je jedan od lajt-motiva sitkoma, a taj skriven, teško razumljiv „unutarnji svet” već samim imenom upućuje na sadržaj koji se čuva u sadržatelju i do koga ne može da dođe bilo ko. U Alinom slučaju, najbliži tome da s njom podeli intimnost sveta mašte jeste Džon Kejdž, što u seriji vide svi. Imati sposobnost posmatranja sadržaja kontejnera označava posebnu bliskost, ali kada takva razmena prestane, posmatranje i razumevanje onoga što držimo u sebi zatvoreno, dolazi do prekida odnosa bliskosti, pa tako i do prekida odnosa uopšte.

I didn't know your life anymore, Ally. All I knew was that I was not longer in it./ Nisam više znao ništa o tvom životu. Jedino što sam znao bilo je da više nisam u njemu. (*Ali Mekbil* S03E05)

Zatvaranje za druge, čuvanje sadržaja svog sadržatelja dalje od očiju drugih ljudi, posebno od bliskih osoba, oni doživljavaju kao odsustvo kontakta i želju da se ode. Alin otac je imao razmenu sa svojom ćerkom i to ga je odvojilo od supruge, međutim separacija od Ali učinila je da on „umre iznutra”.

You just died inside, your eyes were dead, your hart were dead./ Samo si umro iznutra, tvoje oči su bile mrtve, tvoje srce je bilo mrtvo. (*Ali Mekbil* S03E05)

To je ponovo izraz opozicije privatno/javno – emotivno, Alin otac je bio distanciran i Alina majka to je doživela kao emotivnu smrt ili kao smrt njihovog odnosa. Fizički, u javnosti, on je nastavio svoje dnevne rutine, njegova unutarnja, emotivna „smrt” bila je manifestovana samo u privatnom delu života. U jednoj replici koju izgovara Kler eksplicira se pozicija članova binarne opozicije na kvalifikativnoj vertikali, čime se podvlači centralna tematska vrednost u sekskomu kao požanru.

It's what inside that counts./ Računa se ono što je unutra. (*Ali Mekbil* S05E16)

Skriveno, privatno, intimno u sekskomima to je ono što zaista vredi. Sadržaj kontejnera, ne njegovi zidovi, ili ono što je izvan.

Društveni aspekt opozicije unutra/spolja objasnila je glavna junakinja. Intimni, unutarnji, emotivni, privatni život, za razliku od raspodele vrednosti u ostalim podžanrovima sitkoma (gde je profesionalna ostvarenost po uzoru na realnost u kojoj živimo često osnovni parametar za meru uspeha i moći), u sekskomima je izdvojen kao značajniji od ostalih.

We all agree that a personal life is more important than a professional life./ Svi se slažemo da je privatni život važniji od profesionalnog. (*Ali Mekbil* S04E02)

To cela serija potvrđuje na jezičkom nivou, u replikama junaka ili dubljom analizom njihovih rečenica, ali i na nivou radnje. U svim javnim prostorima, ma koliko visoko kotirana bila državna institucija, ne zadržava se tema koja advokate i sudije dovodi u sud. Suđenja se prekidaju da bi se raspravljali privatni problemi i odnosi, a završne reči suđenja skoro obavezno imaju poruke upućene privatnom delu junaka, obično glavnoj junakinji.

Kao jedan od primera možemo navesti epizodu u kojoj se pojavljuje stariji slikar koga zastupa kancelarija „Kejdž i Fiš”. Jedan od najboljih američkih impresionista veka, kako ga predstavljaju u epizodi „Jednom u životu” („Once in a lifetime“; S01E15), još uvek veoma snažno voli svoju suprugu umrlu sedam godina pre. On želi da se oženi svojom studentkinjom kako bi mogao da otvori galeriju u kojoj bi izlagao slike, a jedini motiv koji slika je lik mrtve žene. S obzirom na tu motivsku opsesiju kao i na to da sa svojom mrtvom suprugom razgovara i ispunjava joj želje, sin ima starateljstvo nad njim i karakteriše ga kao nesposobnog da se brine o svom imetku i svojoj reputaciji. Naziv epizode odnosi se na ljubav koju slikar još uvek gaji prema voljenoj supruzi.

There are some loves that just don't go away./ Ima nekih ljubavi koje nikad ne prođu (ne odlaze). (*Ali Mekbil* S01E15)

Ovu rečenicu slikar govori Ali i Biliju koji ga zastupaju. On pita Ali da li je osetila tu jedinstvenu pravu ljubav i njena nelagoda, tuga i osećanje odbačenosti koji su odgovor na pitanje daju osnovni ton epizodi. Slučaj na kome zajedno rade bivši ljubavnici, čini se čak obostrano neprežaljani, samo je priča koja služi da se otvori ponovo njihov odnos.

Učesnika u slučaju ima više, imamo bar dva trougla – prvi je: slikar, mrtva supruga i studentkinja; drugi je trougao: slikar, studentkinja i sin. Slična struktura sukoba nalazi se i u svetu “Kejdž i Fiš” kancelarije. Tu prvi trougao podrazumeva sledeće učesnike: Ali, Bili i Džordžja, a drugi trougao: Ali, Bili i Džon Kejdž, i obe ravni pratimo paralelno. Kao što Džordžja može da bude u intimnom kontaktu sa Bilijem jer mu je žena, studentkinja može da postane slikareva žena, da bude u intimnom kontaktu s njim. A veoma čehovljevski, ipak nijedan odnos ne obeležava sreća. Ali je svoju „polovinu“<sup>52</sup> pronašla u Biliju, a slikar svoju u ženi koja više ne živi u stvarnosti već samo u njegovoj fantaziji, isto kao što Bili živi u

---

<sup>52</sup> I believe that everybody is a half of a whole./ Verujem da je svako polovina jedne celine. (*Ali Mekbil* S01E03) Ovo je Alina replika i njeno uverenje.



Alinoj. U ovoj epizodi, Džon Kejdž (najbliži i najslučniji Ali, baš kao što je unekoliko slikarev sin blizak slikaru) pokušava da izađe na uspešan ljubavni sastanak sa Ali. Ovu vezu blokira Alino osećanje prema Biliju, ali i sam Bili osuđujući Džona što želi da uđe u vezu sa svojom saradnicom, kao što vezu između slikara i studentkinje pokušava da osujeti slikarev sin.

Završnu reč pred sudijom daje Ali. Sav bol koji oseća i nerazumevanje Bilijevog razloga za odbacivanje ona je unela u govor u sudnici, ona brani svog klijenta i zastupa njegove interese obraćajući se Biliju.

We are lucky to have somebody with a bit of that insanity. Somebody who never lets you go. Somebody who cherishes you forever... Loving somebody forever, that's a legacy./ Srećni smo kad imamo nekog pomalo ludog. Nekog ko vas nikad neće pustiti. Nekog ko vas čuva zauvek... Voleti nekog zauvek, to je zadužbina. (*Ali Mekbil* S01E15)

Svoju završnu reč Ali je uputila Biliju i on je razumeo da se njemu obraćala.

Will you ever forgive my letting go?/ Da li ćeš mi ikad oprostiti što sam pustio? pitao je posle suđenja.

Hoću, ali mislim da nikad neću moći da razumem, odgovorila je Ali. To je bila poslednja replika epizode. Ponovo u žiži nije bio slučaj, bili su odnosi u trouglu: Ali voli Bilija, Bili je sa Džordžijom, a Džon Kejdž zbog Aline ljubavi prema Biliju ne može da ostvari vezu sa njom.

Iz slikareve replike: There are some loves that just don't go away./ Ima nekih ljubavi koje nikad ne prođu (ne odlaze), čitamo jednu od vitalnijih pojmovnih metafora: LJUBAV JE ŽIVO BIĆE. Ljubav se konceptualizuje na mnogo načina, o čemu je bilo reči. Takođe, u sekskomima ona se konceptualizuje i kao kontejner. U ostalim sitkomima, posebno u porodičnim, ova pojmovna metafora nije toliko živa. U serijama *Ali Mekbil* i *Seks i grad*, ljubav je jedna od najčešće pokretanih tema za razgovor (ostale su takođe s pojmom ljubavi u vezi).

Poseban rad trebalo bi posvetiti širokom spektru pojmovnih metafora kojima se konceptualizuje „ljubav” u sekskomima i načinu kako o tom osećanju saznajemo iz drugih podžanrova sitkoma. Možemo reći, na osnovu velikog broja replika koje na različite načine konceptualizuju ljubav da je LJUBAV glavni junak sekskoma.

Nekoliko pojmovnih metafora navodimo iz analiziranih serija:

LJUBAV JE RAT

Usually, I like to get few more dates before it turns to war./ Obično želim da imam još par sastanaka pre nego što se pretvori u rat. (*Ali Mekbil S04E05*)

Kod Ali Mekbil, ljubav često jeste rat iz koga ona izlazi kao poražena strana.

### LJUBAV JE IGRA

The funny thing about love is it's the one game you lose by refusing to play./ Čudna stvar kod ljubavi je to što je to igra u kojoj izgubiš odbijajući da učestvuješ. (*Ali Mekbil S05E03*)

### LJUBAV JE HRANA

Jummy, jummy, jummy, I got love in my tummy.../ Jami, jami, jami imam ljubav u stomaku... (*Ali Mekbil S05E02*)

Takođe, INTIMNOST JE HRANA.

Maybe, I'm just so starve for intimacy on any level.../ Možda sam toliko gladna intimnosti na svakom nivou... (*Ali Mekbil S03E10*)

### LJUBAV JE KONTEJNER

We're in love now, why not commit for now?/ Sada smo u ljubavi, zašto da se ne obavežemo zasad? (*Aly Mekbil S05E21*)

Foling in love.../Zaljubiti se (padati u ljubav) uobičajena je formulacija koja se koristi da označi zaljubljanje, ljubav je kontejner u koji se ponire, upada.

U sekskomu *Ali Mekbil* nalazimo ovako konceptualizovan pojam ljubavi (kao sadržatelj). Uz njega je vezana još jedna pojmovna metafora: RACIONALNO JE GORE, EMOCIONALNO JE DOLE:

You said you were begining to fall in love for me./ Rekao si da si počeo da padaš na mene (da se zaljubljuješ u mene) (*Ali Mekbil S05E21*)

She is deeply in love with this man. / Ona je duboko zaljubljena u ovog čoveka. (*Ali Mekbil S05E20*)

Isti predlog „in” (u) koji podrazumeva lokalizaciju unutar lokalizatora ili poniranje, ulaženje u njega (dakle i statički i dinamički vid orijentacije objekta lokalizacije u odnosu na lokalizator: unutra/spolja i u/iz) nalazimo i u replici glavne junakinje sitkoma *Seks i grad*:

It was perfect. I felt like I was in heaven./ Bilo je savršeno. Osećala sam se kao da sam na nebu. (*Seks i grad S02E08*)

Ovog puta aktivna je bila semantička komponenta pojma „ljubav” koja govori o tome da smo tim osećanjem poneseni, da ne dodirujemo zemlju, da letimo. Prepoznamo i pojmovnu metaforu DOBRO JE GORE, LOŠE JE DOLE. Keri je oživela svoju vezu sa Zverkom i u

restoranu u kom on voli da jede, uzeo je mikrofona u želji da zapeva pesmu posvećenu njoj. Po prvi put, on ju je predstavio kao svoju devojkicu, što je Keri učinilo presrećnom.

Interesantno je da se u engleskom u ovoj konstrukciji lokalizator doživljava kao kontejner u koji ulazi objekat lokalizacije, dok se u srpskom objekat lokalizacije smešta „na” gornju površinu lokalizatora. Dakle, u engleskom se nebo konceptualizuje kao kontejner, sadržatelj u koji ulazi „ona” – objekat lokalizacije, dok se u srpskom lokalizator konceptualizuje kao objekat sa gornjom površinom ili kao ravna površina (na sedmom nebu).

Meanwhile across town, Miranda was in hell... / U međuvremenu u gradu, Miranda je bila u paklu. (*Seks i grad* S02E08)

Tako imamo binarnu opoziciju koja potkrepljuje pojmovnu metaforu: DOBRO JE GORE, LOŠE JE DOLE. Jer, dok se Keri lepo provodila sa Zverkom, Miranda je bila na ljubavnom sastanku sa novim potencijalnim momkom, arhitektom za koga se ispostavilo da je oženjen.

Iz navedenih replika možemo da pročitamo još jednu metaforu kojoj ćemo više vremena posvetiti kasnije: EMOCIONALNI PROSTOR JE FIZIČKI PROSTOR. Niti je Keri bila na nebu, niti je Miranda bila u paklu, već je Keri emotivno bila ispunjena i srećna pa tako smeštena gore, a Miranda izneverena zato je njena pozicija bila dole.

Ljubav je jedno od osećanja koja se konceptualizuju kao materijalni entitet, pa tako pozajemo pojmovnu metaforu OSEĆANJA SU PREDMET.

I **have** feelings fot Nell, too. / **Imam** osećanja i prema Nel, takođe. (*Ali Mekbil* S03E10)

Kao predmet, osećanja možemo da posedujemo, pa i da merimo.

I just have so much feeling./ Imam tako mnogo osećanja. (*Seks i grad* S01E01)

Osećanja kada ih doživljavamo kao predmet mogu i da povrede.

I don't think that I have been hit this hard since... I won't compare it to anything... / Ne sećam se da sam bila ovako pogođena od... neću da poredim ni sa čim... (*Seks i grad* S01E07)

Jedna od poznatih pojmovnih metafora je: ČOVEK JE FRAGILAN PREDMET. Leri je ostavio Ali i ona je zaista bila slomljena.

Is she crashed?/ Da li je slomljena? (*Ali Mekbil* S04E22)

That man will other make or break me./ Taj čovek će me ili izgraditi ili slomiti. (*Ali Mekbil* S04E22)

Ne samo ljubav, kao kontejner konceptualizujemo i druge emocije.

When we kiss another woman it is a betrayal of enormous depths...leaving us in a black whole that we can't simply climb out by asking a spouse out on a date./ Kad poljubimo drugu ženu to je izdaja velikih dubina [...] ostavlja nas u crnoj rupi iz koje ne možemo da izađemo jednostavno izvodeći svoju ženu na sastanak. (*Ali Mekbil S03E08*)

Kao i ljubav, osećanja (koja pritom mahom i znače ljubavna osećanja) mogu se konceptualizovati kao živa bića.

It's OK to have hurt feelings./ U redu je imati povređena osećanja. (*Seks i grad S01E06*)  
That hurt my feelings. / To mi je povredilo osećanja. (*Ali Mekbil S01E17*)<sup>53</sup>

Osećanja preciznije možemo doživeti i kao partnera. Metonimijski prenos značenja, i inače veoma aktivan, vidljiv je i u ovom primeru, a nalazi se u osnovi pojmovne metafore: LJUBAV JE PARTNER.

Sometimes, I'm just being unfaithful to love itself. / Nekad sam neverna prema samoj ljubavi. (*Ali Mekbil S01E02*)

Osećanja možemo doživeti i kao bolest. Tako svoja osećanja prema Ali konceptualizuje Džon Kejdž u jednoj od faza njihovog emotivnog razmimoilaženja.

I'm disappointed that you can't reciprocate my feelings but continuing to suppress them they would have been much more malignant.../ Razočaran sam što ne možeš da mi uzvратиš osećanja, ali ako nastavim da ih potiskujem postaće mnogo malignija. (*Ali Mekbil S05E03*)

Ideje, mašta, fantazije... pojmovi sa kojima se često srećemo u sekskomima jer predstavljaju deo našeg intimnog univerzuma, takođe se konceptualizuju kao živa bića. Šarlot je bila veoma povređena što joj je drugaica „ukrala” ime za ćerku, pa se naljutila i otišla sa proslave.

I had a dream and you killed it. / Imala sam san i ti si ga ubila. (*Seks i grad S01E10*)

SAN JE ŽIVO BIĆE saznajemo iz ove replike, dok, s druge strane, MISLI SU PREDMETI.

Collect your thoughts./ Saberi misli. (*Ali Mekbil S01E08*)

Takođe, UM (RAZUM) JE PREDMET.

I can't lose my mind right now. / Ne mogu da izgubim razum sada. (*Ali Mekbil S01E17*)

---

<sup>53</sup> Iako sada obraćamo pažnju na subžanr sitkoma koji se pre svega bavi osećanjima, možemo da primetimo da, budući da je u našem zapadnom načinu konceptualizacije veoma vitalna pojmovna metafora OSEĆANJA SU ŽIVA BIĆA, nalazimo ovu pojmovnu metaforu i u drugim podžanrovima sitkoma. Recimo u blekkomu *Kozbi šou*: She doesn't want to hurt your feelings./ Ona ne želi da ti povredi osećanja (*Kozbi šou S01E06*); Anger doesn't really go with what you are wearing./ Bes stvarno ne ide sa onim što imaš obučeno (*Vil i Grejs S01E07*)... Ipak u sekskomu akcenat je na intimnom svetu pa je neuporedivo češća upotreba ove pojmovne metafore, kao i obraćanje pažnje na osećanja.

Uzećemo još jedan primer koji ilustruje pojmovnu metaforu MISLI SU PREDMETI: Ali Mekbil dolazi kod terapeutkinje i poverava joj se u vezi sa šesnaestogodišnjakom prema kome ima seksualni odgovor.

I had impure thoughts. Impure sexual thoughts. / Imala sam nečiste misli. Nečiste, seksualne misli. (*Ali Mekbil* S02E01)

Ove Aline rečenice možemo da posmatramo iz bar tri perspektive. U prvoj govorimo o svetu serije i njenih junaka, njihovih odnosa. Kao i svaka pre ili posle, i ova se epizoda oslanja na dešavanja sa glavnom junakinjom. Dolazi nova saradnica u advokatsku firmu, Subzero Nel, kako je zovu zbog hladnog distanciranog stava. Ona je lepa, atraktivna, visprena, zbog čega je za žene u firmi ona pretnja. Džordžja to i neverbalno, u njihovom uniseks toaletu priznaje – od Neline bogate plave kose, Džordžja se postidela. Toj opasnosti, kontrastiran je potpuno čedan mladić koji, kako Ali misli, jasno čita njena osećanja, s njom pravi kontakt. Ta blaga regresija, delom zbog anksioznosti koja se oseća u firmi, podseća na trenutke u narednim sezonama kada glavnu junakinju privuče mlad muškarac. Po rečima njene terapeutkinje, ona preko mladića evocira odnos sa Bilijem, kao svojom najsadržajnijom ljubavlju. Kada su oni bili skupa, oboje su imali otprilike godina koliko u tom trenutku ima mladić prema kome oseća privlačnost. Mladić je bezbedna zona i okidač za obnavljanje vere u ljubav, takođe i njen objekat-glasnik.

Druga perspektiva ponovo se tiče sveta serije, ipak, sada je perspektiva šira i obuhvata ceo komunikativni lanac: likove, producente, scenariste, medijum i publiku. Stid prilikom pokretanja seksualnih tema očekuje se da se pojavi kod Ali. Njene su erotske želje bivale obično predstavljene animacijom (primera radi, kad je u prvoj sezoni upoznala Grega, lekara koga je zastupala, privlačnost koju je osetila bila je predstavljena scenom u kojoj ogroman jezik, kao kod guštera, istrčava iz Alinih usta i liže Grega po vratu). Na ispoljavanje seksualnosti imale su pravo Elejn, Alina sekretarica i Rene, Alina cimerka. Iako su o erotskom Ali i njene kolegice mogle da razgovaraju, autentičnu požudu nisu odigravale, zato što su emocije polje bele žene visoke srednje klase. Publiku je trebalo poštediti ispoljavanja požude. Junakinje sa pravom na seksualne želje pripadaju drugoj grupi: Elejn je predstavnik niže srednje klase, pametna ali bez škole, Rene je Afroamerikanka, ona nije zaštićena i kao što je nekad bio slučaj predstavlja snažniji kontakt sa prirodom.

Treća perspektiva je kulturni kontekst u kome se stvaraju ovakve rečenice. Pojmovna metafora MISLI SU PREDMETI u osnovi je navedenih rečenica. Predmeti mogu da se

posmatraju, da imaju estetsku komponentu, da imaju oblik, veličinu. Naša je glava kontejner u kom se nalaze misli-predmeti. Pošto smo mislima dali tri dimenzije fizičke realnosti, možemo da ih opisujemo na način na koji opisujemo druge predmete. Tako misli mogu da budu čiste i nečiste. Naša kultura poznaje i ove parove ČISTO JE GORE – NEČISTO/PRLJAVO JE DOLE. Iako je po sredi isti koncept: nešto je palo i isprljalo se i nešto je dole pa je prljavo, dva slučaja: “Palo je na pod i isprljalo se”; “Sve se umazalo u blato na ulici” i “Podzemlje se vezuje za prljave radnje”, imaju različito značenje.

Ljubav je osećanje koje uznosi, seksualna privlačnost je ono što prlja čednost ljubavi i u sekskomima nije prvi put da se srećemo sa ovakvim konceptom. Ali je u glavi, svom kontejneru, imala prljave misli-predmete zato što se seksualnost (ili erotsko osećanje kod žene) smešta na nizak nivo kvalifikativne vertikale koju poznaju naše kulture (ma koliko se tradicija feminističke teorije i prakse umešala u ovaj sitkom i dala priliku ženama da otvoreno izražavaju pa tako i žele seksualno ispunjenje). Ovakav je koncept nastao u krilu hrišćanske klime i kapitalističkog društva, te je jasno da mu je u advokatskoj firmi u Americi obezbeđeno značajno mesto, što kao gledaoci očekujemo i dobijamo. Pritom, imamo u vidu da gledanje nije jednostavan čin i da formira publiku. Laura Stempel Mumford (Laura Stempel Mumford) ukazuje na to da postoji značajna veza između reprezentacije roda kakvu gledamo na televizijskim programima (ili kablovskim mrežama) i načina na koji publika doživljava rod u realnosti.

„Kad gledamo nismo jednostavno zabavljeni na neki neutralan način, imamo političko i ideološko iskustvo, takođe. A obe naše prakse gledanja i pravljenja značenja iz onoga što gledamo artikulirane su u posebnom političkom i društvenom kontekstu [...] Feministički kritičari i teoretičari saglasni su da televizija, kao i ostali oblici masovne ili popularne kulture, igra značajnu ulogu u učenju i održavanju političkog i društvenog *statusa quo*. Ne postoji samo slaganje oko toga koliko je snažna ta uloga i koliko su gledaoci slobodni da se odupru televizijskim idejama o pitanjima kao što su rod, identitet i seksualnost” (Mumford, 2003: 86-87).

U periodu krize feminizma i pokušaja da se feminizam<sup>54</sup> ublaži u popularnoj kulturi kombinovanjem prefeminističkih navika i potreba i osvojenim slobodama koje zbunjuju, gde su rezultat ambivalentne poruke, ponovo na jednom nivou dobijamo poruku da je „čistota” žene važna, da gradi njenu ženstvenost, a da „prljave” misli predstavljaju problem.

---

<sup>54</sup> Na prvi pogled može da se učini da se postfeminističke ikone kao Madona, Keri i Ali bore za svet ženske jednakosti i prava (uzimajući u obzir želju za karijerom, jednakost u odnosima i seksualno zadovoljenje), ali odlučno se pritom opredeljuju za prefeminističku ženstvenost (Boyle, 2008: 177).

Zanimljive su implikacije upotrebljenog glagola: Ali je „imala” misli-predmete. Ovo predstavlja još jedan podatak o svetu u kome živimo i osećamo. Kada je o predmetima reč, možemo da ih opisujemo prema različitim kriterijumima, ali jedan od važnijih je njihovo smeštanje u najvažniji domen naše civilizacije: posedovanje. Takođe, trebalo bi istaći i podvojenost: misli su u glavi, osećanja su u srcu. Ali je mogla da kaže da oseća privlačnost prema neadekvatnom objektu na različite načine, ovaj koji je izabran, jasan je i prisutan u oba jezika (u zajedničkom načinu na koji se konceptualizuje seksualnost). Međutim, Alino srce koje je mesto za emocije, preciznije, čiste emocije, nije trebalo da bude isprljano neadekvatnim sadržajima. Radije nego da oseća privlačnost, glavna junakinja „ima misli”. To implicira da može da vlada njima, da može da ih kontroliše i da ih se reši. Na kraju ove epizode, to se i ostvaruje. Ali je izašla sa mladićem koji sada ima osamnaest godina pa je tako pravno i moralno rasterećena, međutim, naredni susret je odbila, iako je sebi dopustila poljubac. Tako je ponovo sve pod kontrolom: kraj epizode, baš kako sitkom čini, doneo je Alino vraćanje u ulogu koja joj je dodeljena: ona je malo čudna, možda čak i više nego uobičajeno, što je začim za nas koji je gledamo<sup>55</sup>, ali njeni su moral i prisebnost, posle bezopasne vožnje erotskim roler-kosterom, sačuvani, čime su sačuvani moral i prisebnost publike.

Osoba koja pokušava da Ali izvede iz lavirinta i sadržaj iz jednog sadržatelja vrati u drugi, tamo gde i pripada, jeste njena terapeutkinja. Ona zastupa logiku prirode i ruga se Alinom sistemu, koji je oslonjen na sistem malograđanskog društva. Zar nije protivprirodno, pita terapeutkinju Ali. Prirodno je, kaže ona, jer da je protivprorodno ne bi moralo da prolazi zakon. Polovina muškaraca dok je sa svojom ženom misli na bejbisiterku, oni koji misle na svoju ženu dok su sa bejbisiterkom, ti imaju problem: protivprirodne ideje. Vi ste oboje otvoreni za odnos, nastavlja ona u narednoj seansi. Ko kaže da najbolje ljubavi moraju da budu večne, zaključuje terapeutkinja retorskim pitanjem kojim kritikuje Alinu vezanost za Bilija, kao i njenu opsesiju (opsesiju svih junakinja sekskoma) udajom, „zauvek” zajednicom.

Kao i mnogi stanari koje nalazimo u Alinim fantazijama i njen psihološki deo je stanovnik njenog sveta mašte.

Your unconscious is tounting you./ Tvoje nesvesno te proganja. (*Ali Mekbil S01E18*)

---

<sup>55</sup> “Uključivanje u fiktionalni svet Ali Mekbil proizvodi različit materijal za fantazije različite publike” (Vidmar-Horvat, 2008: 299).

Možemo da se zadržimo načas na poslednjem primeru. Navedenu rečenicu glavnoj junakinji izgovorila je terapeutkinja. Naime, Ali se javila preporučenoj psihijatrici zato što je imala vizije malog dečaka obučenog samo u pelenu koji je progoni, javlja se kad ne bi trebalo, zadirkuje je, igra, a ona nema nikakvu kontrolu nad njegovim pojavljivanjem i ne može da ga se reši. Kao što ne može da se reši ideje da je Bili njen savršeni partner, kao što ne može da se reši agresije prema Bilijevoj supruzi. Dečak je personifikacija Alinih strahova i neispunjenih želja.

Ovu ideju koju je terapeutkinja izrekla koristeći pojmovnu metaforu NESVESNO JE ŽIVO BIĆE, dodajemo: koje progoni (što može da se predstavi novom metaforom: NESVESNO JE PROGONITELJ), potkrepljuju kadrovi iz ordinacije. Uglavnom scene na terapiji počinju kadrovima koji asociraju na psihološki problem. To je, recimo, multiplicirana kolažna slika junakinje koja sedi preko puta terapeutkinje. Kolaž od mnoštva ekrana koji prikazuju jednu scenu, Ali koja sedi i govori o svom problemu – progonitelju, ukazuje na rastojenost. Kamera je postavljena iza modularno podeljenog debelog stakla, otud multiplicirana Ali u prvom kadru osamnaeste epizode.

U prethodnoj epizodi, Ali je kod terapeutkinje na seansu došla tri puta. Prvi njihov susret počeo je prikazom staklenih šarenih morskih životinja (koje se klate na najlonskom koncu u tegli debelog stakla), preko kojih smo gledali u scenu terapije, pa se Ali pojavila vrlo mutna, zatim se polako otkrivala kako je kamera pomerala fokus. Odavde mogu da se iščitaju sugerisana junakinjina infantilnost i ironija.

Treći i poslednji njihov susret u sedamnaestoj epizodi (prvoj u kojoj je Ali shvatila da joj je potrebna terapija) počeo je prikazom tri uramljena tuša koja su ironična obrada Roršahovih mrlja. Sve tri slike, veoma stilizovane i kao dečji crteži, prikazuju jednu osobu – Ali – i jedno raspoloženje u tri varijante.

Pored pojmovne metafore LJUBAV JE ŽIVO BIĆE, poznajemo i nešto precizniju: LJUBAV JE ČOVEK

-I really need to believe that it works./ Stvarno moram da verujem da radi.

-What? / Šta?

-Love, couplehood. / Ljubav, partnerstvo. (*Ali Mekbil* S01E02)

Budući da je čovek uvek u centru pažnje, da se tek kasnije izvode novi slojevi značenja, nove metafore, prethodni primer iz kog smo dobili pojmovnu metaforu LJUBAV JE ČOVEK,



možemo da shvatimo i preko metafore LJUBAV JE MAŠINA. Međutim, nije nepoznata i pojmovna metafora: ČOVEK JE MAŠINA.

Pokvario se.  
Zabagovao je.  
Isključio se.

Sve su nam ovo poznati primeri. Ponovo, u sekskomu *Ali Mekbil* možemo da nađemo pokriće i za ovu pojmovnu metaforu, jer čoveka zaista konceptualizujemo kao mašinu i sitkomi to podržavaju.

I'm gonna fix you. / Popraviću te. (*Ali Mekbil* S01E17)

Iz ove rečenice čitamo: ČOVEK JE MAŠINA KOJA SE KVARI I POPRAVLJA.

Poslednju navedenu rečenicu Ali je rekla terapeutkinja. Tokom cele serije, naša junakinja pokazuje znake jače neurotičnosti. Ambicija njene psihijatrice nije se ostvarila, Ali je sa stanovišta njenih kolega ostala čudna, „pokvarena”, međutim, i pored toga uvažena, iako ne sasvim i prihvaćena. Kako nas sitkom uči da razvijamo toleranciju i kako od njega dobijamo ogledalo, poruka je nejasna: kvarimo se i trudimo da se popravimo, ali ostajemo čudni, drugačiji...

Sa glagolom „raditi” (to work) nalazimo i pojmovnu metaforu: LAŽ JE ČOVEK.

What kind of lie works here?/ Koja vrsta laži radi ovde? (*Ali Mekbil* S01E17)

U epizodi u kojoj Ali preispituje mogućnost koju joj je sugerisao san da ostvari partnerstvo sa Džonom Kejdžom postoji scena koja daje fizički prikaz kontejnera. San je traganje po nesvesnom koje konceptualizujemo kao donji nivo, o čemu govori pojmovna metafora: SVESNO JE GORE, NESVESNO JE DOLE. U sekskomu *Ali Mekbil* to možemo videti iz rečenice:

There's no rule that says we have to wake up. / Ne postoji pravilo koje kaže da moramo da se probudimo (da se podignemo iz sna<sup>56</sup>). (*Ali Mekbil* S03E06)

---

<sup>56</sup>Za razliku od engleskog gde se stanje budnosti konceptualizuje kao uspravno stajanje, u srpskom se konceptualizuje kao izlazak. San je kontejner, kao nesvesno ili podsvesno, i buđenjem iz tog kontejnera izlazimo. Tako bi na srpski rečenica mogla da se prevede kao: Ne postoji pravilo koje kaže da iz sna mora da se izađe. U istoj seriji, prethodnoj sezoni, prva je epizoda počela pesmom čiji je jedan stih: If only we could always live in dreams./ Samo da možemo uvek da živimo u snovima. Vidimo, i u engleskom je san poznat kao kontejner. U prethodnom primeru živa je druga pojmovna metafora.

U toj desetoj epizodi treće sezone, Ali pokušava da ispita svoj san: stajala je pored lifta i Džon je pitao kako im nije palo na pamet da iako stoje ispred nosa jedno drugom nikad nisu pokušali da budu partneri. Lift u koji su ušli simbolizuje emotivni prostor i ljubavni kontejner, pritom se nalazi u kanalu koji može da ide i gore i dole. Sa aspekta načina na koji konceptualizujemo emocije i njihovo prostorno pozicioniranje, lift može da se popne u sferu racionalnog ili da padne u prostor emotivnog/iracionalnog. Iako je u razgovoru između Džona i Ali ponovljeno sve što je već više puta rečeno, Džon se opredelio za to da Ali ostane njegova prijateljica, a da Nel, trenutna Džonova devojka, ostane njegova partnerka. Džon je izabrao racionalni put.

U razgovoru sa Rene pored lifta iz sna, pošto joj je cimerka rekla da u životu dobijamo po zaslugi, Ali je zakoračila u lift. Prošla je otvorena vrata i umesto da stane na tlo, ona je propala – kanal lifta bio je prazan. Ali je padala u iracionalno i opisani pad joj je to sugerisao. Ispostavilo se da je i ta scena bila san. Ali se probudila: „podigla iz sna” i realnost je počela da pobeđuje: Ling je shvatila da je Džon predmet njenih želja, a Džon joj je izrekao svoju presudu, odluku koju je Ali je morala da prihvati.

Ako se vratimo na način podele prostora i konotacija koje podela nosi, a koju smo videli u replikama serije *Seks i grad* gde je gore pozicionirana sreća i uzvraćena zaljubljenost – nebo, a dole pakao, dakle neprijatno osećanje, osećanje izneverenosti koje je osetila Miranda, možemo scenu pada da razumemo i ovako: Ali je predstojalo razočaranje. To je način na koji prostorno pozicioniramo osećanja i koji prikazuje na delu pojmovnu metaforu motivisanu metonimijskim prenosom: DOBRO JE GORE, LOŠE JE DOLE. A ova pojmovna metafora duboko je ukorenjena u našem telesnom doživljaju: kada se osećamo dobro, kada smo zdravi, mi smo uspravni. Kada se osećamo loše, kada smo bolesni, mi smo dole – horizontalni, ležimo, ili smo zgrčeni.

Lift je dobio posebnu ulogu kao prostorna metafora za osećanja. U epizodi „Dečak iz susedstva” („Boy next door“; S03E16), Džon je zaglavljen u kanalu za lift, istom u koji je propala Ali tek šest epizoda pre. Taj kanal je kontejner koji pritiska ili guta. Tako priklještenom, sa gornjim delom u kanalu i nogama koje ulaze u prostor „Richard i Fiš” firme, Nel mu je preko telefona saopštila da je vreme da prekinu vezu.

U centru načina na koje konceptualizujemo pojmove veliku ulogu igra naše telo i njegovo ponašanje u različitim osećanjima. Nekad svoje telo doživljavamo i kao odvojeno od osećanja, a nekad naše telo sledi osećanja. Osećanja su novo telo koje može od nas da odlazi

(Napušta me ljubav), koje može ka nama da ide (Vraća mi se bes). Na svoj prvi sastanak sa Zverkom, Keri je otišla u provokativnoj haljini koju je Šarlot objasnila kao haljinu za seks, a Miranda je ispravila: haljina izgleda kao seks. Pitanje epizode bilo je: da li bi trebalo slediti nepisana uputstva naše kulture koja devojku upućuju da na prvom sastanku ne bi trebalo da ima odnos sa muškarcem ili je Samanta u pravu: muškarac će te jednako lako ostaviti ako ste imali odnos na prvom kao i da ste imali odnos na desetom sastanku. Ovo je Kerina odluka:

I go with my emotions. /Idem sa svojim osećanjima<sup>57</sup>. (*Seks i grad* S01E06)

U providnoj haljini koju je Šarlot opisala kao „gola haljina”, Keri ide ruku pod ruku sa svojim osećanjima, budući da je savet sekskoma: osećanja na prvom mestu. Tako je pravila koja su nameti hegemonih snaga, muške kulture, Keri odlučila da ne sledi.

I can't be handed by roles./ Ne mogu da budem vođena pravilima. (*Seks i grad* S01E06)

Primer koji može da otvori novu temu je deo scene iz *Ali Mekbil*. Ali je kažnjena i radi u kafiću. Tu dolazi Bilijeva sekretarica i poverava se Ali: Bili je izrazio simpatije prema njoj i ona razmišlja da li da se upusti u odnos sa svojim šefom.

Sandy: I'm out of my mind./ Izvan sebe sam.

Ally: He seems to be out of his./ Izgleda da je i on izvan sebe. (*Ali Mekbil* S03E13)

Sendi je smetena, zbunjena, izgubljena, ona je izvan sebe, kaže. Ako stavimo opoziciju: razum–emocije na razmatranje i ako znamo da je razumu mesto u glavi, da je emocijama mesto u srcu, dakle izvan glave, Sendi hoće da kaže da je njeno biće izašlo iz sfere razuma, da je savladavaju ili celu obuzimaju emocije. Ona je izvan razuma, ne zna šta da radi.

Ali Mekbil koristi istu sliku: on (Bili) takođe je izvan sebe, njime ne rukovodi razum, glava, on je izašao iz sfere razuma. Reakcija Alina na Bilijeve iskazane simpatije prema Sendi ima kumulativnu osnovu, što ne vidimo iz same izjave, već znamo iz sveta serije. U tom smislu možemo da postavimo pitanje pragmatike drugog nivoa, one koja dolazi iz univerzuma koji je artificijelan, koji kreira serija. Bili se upustio u prethodnim epizodama u flert sa klijentkinjom, Džordžja je videla njihov poljubac i ostavila ga, imao je šovinističke izjave, pokrenut je razvod braka, Bili se u firmi pojavljivao u pratnji „Palmer devojaka” (grupe devojaka jako našminkanih i veoma zgodnih u uzanim crnim kožnim haljinama), na kraju,

---

<sup>57</sup>U srpskom bi bilo uobičajenije da se koristi izraz „sledim svoja osećanja” ili „idem za svojim osećanjima”. To bi značilo da naš emotivni deo upravlja nama. Da su osećanja na vrednosnoj skali na visoko pozicioniranom mestu.

zaveo je svoju sekretaricu. Ono što je Ali htela da kaže nije isto što je o svojoj konfuziji rekla Sendi. On je poludeo, bila je Alina poruka.

Tokom nekoliko epizoda, Ali se nametala ideja u fantazijama da bi trebalo da spase Bilija. To mu je i rekla. Budući da je Ali najsenzitivnija, najotvorenija za iracionalno, najotvorenija prema emocijama i najiskrenija, ona je osetila ono što će doći kasnije, jer samo nekoliko epizoda posle scene u kojoj je razgovarala sa Sendi, ispostavilo se da Bili ima tumor mozga i da mu nema spasa. Ispostavilo se da on zaista jeste bio pomućenog razuma. Kako bi se završio jedan emotivni krug, Bili je u sudu pao mrtav pošto je kao završnu reč izneo pred svima, međutim zbog Ali, svoja duboka i večna osećanja prema njoj.

Za sekskom je karakteristično da se bavi privatnom sferom, osećanjima, zato često čujemo replike koje u sebi nose slike kontejnera. Različite predmete, osećanja, stanja konceptualizujemo kao sadržatelj za objekat lokalizacije koji može da bude u njemu ili izvan njega (statički par), koji može da se kreće pa u njega ulazi (pada, uranja, propada) ili da iz njega izlazi (dinamički par). Granica koja odvaja prostor privatni i prostor javni važna je komponenta jednačine. Međutim, neretko nismo celoviti. U mnogim ako ne i u svim jezicima poznato je da srce može da znači život, da oči znače saznavanje<sup>58</sup> (preko čula vida), da odsustvo očiju znači saznavanje čulima koja nemaju otvorena svi već samo odabrani, da je srce mesto gde su osećanja, a glava gde su misli, gde je razum. Granice našeg tela mogu da se pomeraju ka unutra. Naše telo postaje zbir organa i njegovih stvarnih ili metaforizovanih funkcija ili simboličkih značenja.

Izdvajaju se pojedini delovi tela i oni postaju simboli. Srce prednjači, međutim odmah do srca po frekvenciji pojavljivanja u simboličkom značenju u ovim sekskomima je falus. Iako je bilo govora o tome, trebalo bi ponoviti da posebno u seriji *Ali Mekbil* ovu fragmentaciju tela prate kadrovi koji pobuđuju intimnost. To su česti detalji i krupni planovi. Na taj način, između ostalog, mahom žene možemo da gledamo kroz mikroskop.

Kadriranje igra značajnu ulogu. Kadar kao segment filma u prostoru, kako ga definiše Lotman, jedan je od načina na koji se usmerava naša interpretacija. „Kadar deli prostor na dve zone: vidljivu i nevidljivu [...] Pokazati, ne pokazati, pokazati ali ne do kraja, pokazati u odrazu, pokazati deo ne pokazujući celinu – sve su to odavno poznati postupci doziranja

---

<sup>58</sup> Milka Ivić objašnjava razlike između metaforizovanja glagola sa značenjem “videti” i “slušati”. “Gledanje [...] nameće osobi koja gleda aktivno mentalno procesuiranje viđenog, a ta okolnost vrlo lako otvara put naknadnom semantizovanju vizuelnog glagola u smislu ‘shvatiti’, ‘razumeti’.”(Ivić, 2005: 29)

našeg interesovanja” (Lotman, 1974: 103). Izbor kadra govori, a šta nam kažu krupni plan ili detalj, gro-plan kako ga naziva Lotman, u čvrstoj je vezi sa proksemikom. U našoj kulturi, a različite kulture imaju svoje nepisane zakone, umerena udaljenost sagovornika kreće se do oko 45 santimetara. Kada se neko približi više, on ulazi u naš privatni prostor i to može da izaziva nelagodu ako je u pitanju nepoznata osoba ili prijatnost ako je intimniji kontakt željen.

„Rastojanje koje odgovara srednjem ili prvom planu smatra se socijalnom normom komunikacije u evropskoj kulturi; rastojanje kada u vidno polje dospeva samo lice (15-45 santimetara) jeste – odstupanje od te norme. Poreklo tih konvencija nije teško shvatiti: normalna razdaljina isključuje iznenadni ili nehotični telesni kontakt (potencijalni agresor se vidi u prirodnoj veličini). Samo vrlo blizak čovek, koji uživa naše poverenje, može prekršiti normu. Stoga, odstupajući od te norme „ne bliže od metar”, komunikacija postepeno menja žanr, postaje intimna.” (isto, 126)

U sekskomu *Ali Mekbil*, više nego u sitkomu *Seks i grad*, detalji usta, očiju, grudi<sup>59</sup>, krupni planovi lica, podbratka koje dodiruje Ričard Fiš, delova tela, česti su. Uz razgovore o privatnim odnosima, pokretanjem najintimnijih tema, ovi se krupni planovi i detalji veoma uklapaju i pojačavaju utisak intimnosti. U nekim trenucima, previše, jer možemo da se osetimo zarobljenim u kontejnerima privatnosti iz kojih ne možemo da pobegnemo, onako kako je bio prikazan Džon Kejdž zaglavljen u liftu, metafori za ljubavna osećanja. Krupni planovi lica pomažu nam da kao gledaoci probijemo barijeru i uronimo u osećanja junaka. Ti delovi tela koji se prostiru po celom ekranu praćeni su i razgovorima o delovima tela. Saradnica Džona Kejdža nagovara ga da obuče odelo od veštačkih mišića kako bi bio zanimljiviji ženama.

We look at body parts too, like men do./ I mi gledamo u delove tela kao i muškarci. (*Ali Mekbil* S05E03)

Kejdž je razočaran zato što njegova devojka Nel ne primećuje saradnike niže klase. Ona je elitista i to je tema svađe među njima. Nel se ne brani i podseća ga da muškarci biraju prema svojim kriterijumima i da su ti kriterijumi takođe polje na kome se pravi diskriminacija.

Men make class distinctions all the time. They just go by body parts. / Muškarci prave klasne razlike stalno. Samo što oni to rade prema delovima tela. (*Ali Mekbil* S03E13)

---

<sup>59</sup> Trebalo bi istaći da u sekskomu *Ali Mekbil* ima krupnih kadrova grudi, ali neobnaženih. U sekskomu *Seks i grad* iako ima često prikaza obnaženih grudi, one nisu u krupnom planu i to unosi jedan stepen umerenosti u fetišizaciju ženskih delova tela. Tako se izbegava nivo koji bi se mogao označiti kao perverznan. Intimnost ne prelazi u perverziju ili pornografiju. Time što grudi i ostali obnaženi delovi tela likova, muškaraca kao i žena, ostaju u prikazu u srednje krupnom planu oni ostaju simboli, ne uznemiravaju.

U jednoj od epizoda prve sezone („Crtati granice”/„Drawing the lines”), Ali uči Džordžju kako da pije kafu. Ta erotizovana radnja za koju je i sama junakinja rekla da bi trebalo da bude nalik seksualnom činu kombinuje krupne planove, srednje krupne planove i detalje, ali tako što je sam vrhunac: prvi gutljaji kafe prikazan samo u smenjivanju gro-planova usana obe junakinje i dvojice muškaraca koji ih gledaju. Usne uzimaju ceo ekran. Veoma polako, Ali i Džordžja piju kafu i na njihovim usnama ostaje pena koju one ližu.

Treća epizoda iste sezone (Poljubac, The Kiss S01E03) počinje detaljem zadnjice u farmerkama. Ali se sprema za prvi izlazak i Elejn komentariše kako joj stoje pantalone koje planira da obuče. Ovi primeri pokazuju kako izbor kadra učestvuje u građenju atmosfere. Delovi tela u detaljima imaju i svoj verbalni prostor. Rene i Ali razgovaraju o muškarcima.

Renne: Men go for my breast befor they get to know me...What do men go for with you?/  
Muškarce privlače moje grudi pre nego što me upoznaju... Šta muškarce privlači kod tebe?  
Ally: My eyes. / Moje oči.  
Renne: Men don't go for eyes. That's a big lie. / Muškarce ne privlače oči. To je velika laž.  
Ally: My lips. / Moje usne.(*Ali Mekbil* S01E18)

U drugoj epizodi prve sezone sekskoma *Seks i grad*, četiri drugarice su se okupile i razgovaraju o standardima lepote koje je nemoguće dostići.

Sharlot: I hate my thighs. I can't eaven open a magazine without thinking thighs, thighs, thighs.../ Mrzim svoje butine. Ne mogu da otvorim časopis a da ne mislim butine, butine, butine.  
Miranda: Well, I'll take your thighs and raise you a chin./ Menjam tvoje butine za bradu.  
Kery: I'll take your chin and raise you a... / Menjam tvoju bradu za...

Keri punih usta pokazuje na nos. Red je došao na Samantu, devojke gledaju u nju ali ona ne otkriva svoje nezadovoljstvo nekim delom tela. Očekivano, najstarija i najsamouverenija među junakinjama kaže da je ona sasvim zadovoljna kako izgleda. U istoj epizodi, tema su muškarci koji izlaze samo ili uglavnom sa manekenkama. Tu nalazimo metonimijski prenos značenja: mozak je deo tela kojim se upućuje na pamet.

It's not like models dont't have brains. They have them. They just don't need to use them./ Nije istina da modeli nemaju mozak. Imaju. Samo ne moraju da ga koriste. (*Seks i grad* S01E02)

U svetu u kom je mladost jedan od fetiša, a izvajano telo jedna od osnovnih valuta koja i te kako prelazi granice estetskog i postaje suverena moneta za ulazak u krug moćnih, bore – simbol starosti – element su koji diskredituje. U jednoj epizodi *Ali Mekbil* (S01E03), Ali i Džordžja zastupale su ženu koja je dobila otkaz zato što više nije lepa iako veoma dobro radi svoj posao. Elejn razume njihovu dublju zainteresovanost za taj slučaj. Obe one, kaže Elejn, pripadaju kategoriji lepih žena i uznemirujuće je saznanje da sve može da nestane samo s

jednom borom. Koliko je tačna pretpostavka sekretarice saznajemo u trećoj sezoni. U epizodi „Hoćeš li da igraš“ („Do you wanna dance“; S03E19), Ali se budi, gleda u kalendar i trči do kupatila. Tamo detaljno ispituje svoje lice i zamišlja kako se pretvara u staricu. Očajna izlazi iz kupatila.

Renne: What's the matter? Who died?/ Šta je bilo? Ko je umro?

Ally: It's worse than death, Renne. It's here./ Gore je od smrti, Rene. Ovde je.

Renne: What is here?/Šta je ovde?

Ally: The day./ Taj dan.

Renne: The day?/Taj dan?

Ally: The day... I'm... I'm... I'm... Thitry./ Taj dan..... Imam... Imam... Imam... Trideset. (*Ali Mekbil* S03E19)

Fetišizacija delova tela, uglavnom, ali ne isključivo ženskih, prati nas kroz oba sekskoma i kroz sve sezone. Ričard Fiš dodiruje podbratke, Ling dodiruje koleno; oči, usne, grudi, stopala, zadnjice... tema su razgovora i objekat koji nam se prikazuje. „We all have a fetish“/ „Svi imamo fetiš“ (*Seks i grad* S02E12), kaže Samanta. Ali, fetiš ne predstavljaju samo delovi tela, haljine, cipele, brendirane tašne, različiti predmeti postaju fetiši i daju nam prikaz potrošačkog društva kakvo oko sebe vidimo i poznajemo. „Žensko telo je izjednačeno sa napadnom potrošnjom, a smotra modnih statusnih simbola postaje strategija kojom HBO promovise sebe kao željeni statusni simbol koji označava šik“ (Scodari, 2005: 249). Svi profitiraju od naše sklonosti ka fetišima i modi, a oblačenje je nemoguće videti izvan mode. „Iako smo navikli da mislimo o telu kao prirodnom entitetu [...] moda i ulepšavanje jesu osnovni mehanizmi preko kojih telo postaje vidljivo u kulturi“ (Hollows, 2008: 137). Mnogi feministički kritičari modu vide kao način da se eksploatišu žene i ukazuju na štetu koju ona nanosi ženama.

„Kozmetički tretmani, tvrdi se, objektizuju žene i dehumanizuju ih, tako Alis Embri kaže da su žene viđene samo kao tela, ne kao ljudi. Ako bi trebalo da dođe do oslobođenja žene, onda žene ne bi trebalo više da robuju smešnim standardima 'lepote'. Zato Elizabet Vilson ukazuje da je moda oblik 'lažne svesti'“ (isto, 140).

U sekskomu *Ali Mekbil*, fetišizacija nailazi na duhovitu obradu: „Face bra“ ili „vi-bra“, takođe i farmerke marinirane u feromonima jesu izumi sekretarice Elejn. U ovim „autorskim delima“ ima kritike savremenog društva. Na prvi pogled možemo da se nasmejemo stezniku za lice ili brushalteru koji preko daljinskog upravljača meškolji grudi žene koja ga nosi, ipak preko ovih izuma možemo i da sagledamo našu kulturu. Da bismo ostali na sceni, da bismo zadržali poziciju u društvu, moramo da budemo zarobljeni u elastične trake grudnjaka za lice. Taj duhoviti izum predstavlja ironični simbol kaiševa društvenih nevidljivih sila koje nas stežu, međutim, ako želimo da ostanemo u igri, mi moramo da ih prihvatimo.

I Džon Kejdž ima svoje izume: uz daljinski upravljač kojim spira školjku u njihovom uniseksu, on ima nekoliko sprava (gedžeta) koji su namenjeni njegovoj devojci Nel – upravljač za štikle i šnalu za kosu. I njegovi su autorski izumi prikaz odnosa snaga u falocentričnom zapadnom kontekstu – on moć ne plasira naredbama ili diktatima, već apsolutnom kontrolom. Moć u njegovim rukama koja mu dozvoljava da odredi kada će Nel biti puštena kosa i kada će bez najave njene štikle da je spuste na njegovu visinu, moć je centralne figure našeg društvenog sistema. Zato ne čudi što se kao jedan od fetiša izdvaja u obe serije falus.

Ponovo možemo da citiramo Samantu:

„Who ever holds the dick, holds the power.“/ Ko god drži falus, drži moć. (*Seks i grad* S01E04)

Dve scene iz serije *Ali Mekbil* mogu da posluže kao primer koji pokazuje značaj fetiša i efekte njegove moći. U prvoj sezoni, u već pominjanoj epizodi u kojoj Ali i Bili zastupaju strijeg slikara kome sin ne dozvoljava da se venča sa studentkinjom, prilikom susreta namćorastog klijenta i njegove advokaticice u veoma kratkoj suknji, slikar negoduje što će njegov slučaj voditi žena.

Go tell your boss I want pants! While you're there tell him to throw in a penis. / Idi reci svom šefu da hoću pantalone! I kad si već tamo, reci mu da ubaci penis u njih. (*Ali Mekbil* S01E15)

Pantalone<sup>60</sup> i ono što simbolizuju, kao i falus i ono što simbolizuje, prema kratkoj suknji u kojoj je Ali, predstavljaju binarne opozicije oko kojih se vrti radnja u seriji. Preko simbola ili preko prostora koji su prikaz prostora/potreba svakog pojedinačno elementa opozicije. Suknja prema pantalonama, kao i privatno, intimno prema javnom, daju odnos moći. „Muškarci su najbolji advokati” nastavlja slikar. Oni su vladavci javnih prostora, poluga moći, vrha društvene hijerarhije i njihov je simbol falus. Zato je Ali (kao spoljašnji razlog, a o suštinskom je već bilo reči), da bi se uveo i falusni element kao onaj koji obezbeđuje snagu i pobedu, dobila partnera u slučaju: Bilija. Međutim, nije u pitanju bila gladijatorska borba argumentima, po sredi je bio slučaj duboko emotivan, slučaj koji je Ali omogućio da Biliju još jednom kaže koliko ju je povredio, ali tako i da osvoji pobedu u sudnici. Reklo bi se da je slikarev zahtev za advokatom u pantalonama bio ako ne ismejan, a onda bar opovrgnut. Ipak

---

<sup>60</sup> „Ako je odeća je kompleksan jezik, onda način na koji koristimo taj jezik uključuje tekovinu posebnih kulturalnih znanja, kompetencija i kodova” (Hollows, 2000: 152). Hollows navodi reči Suzan Brunmiller koja povezuje pantalone sa racionalnim i praktičnim (isto, 141). Tako odevni predmet dobija mogućnost da doda značenje osobi koja ih nosi. Muškarci su racionalni, žene iracionalne (jer, kako navodi Vilson, haljine nisu ni racionalne ni funkcionalne).



tako bi bilo da je u pitanju bila parnica koja je zahtevala viši stepen pravničkog angažmana, ne emotivnog posredovanja.

Pojmovne metafore koje čitamo iz navedenog primera ne iznenađuju: PENIS JE PREDMET, PANTALONE SU KONTEJNER za sadržaj koji je simbolično predstavljen penisom. Penis je sinegdoha, deo tela koji predstavlja celinu, muškarca, ali i simbol moći i uspeha. Metonimijskim prenosom značenja pantalone postaju oznaka za ono što je njihov sadržaj: muškarca, to jest moć.

U trećoj sezoni, Bili ima problema u braku. On želi od svoje žene ono što je naučen od strane društva da bi trebalo i da dobije. Kako takva kolizija želja i mogućeg njihovog ostvarenja izaziva ljutnju kod njega a onda i svađe sa Džordžjom, on pokušava da se disciplinuje priključenjem jednoj grupi muškaraca koji se sastaju da bi od sebe razgovorom o svojim partnerstvima napravili bolje partnere, senzitivnije muškarce. Na jednu od seansi, Ričard dolazi sa Bilijem.

What's with all this: let'a all be the same! We're not the same! That's why God made different sexes, so we'd be different! And it's natural for men to enjoy those differences... If God made the penis revocable, he'd be asking for yours back right now... The problem is: you've already given it away! What you all need to do is go home today and say: Honey, give me back my penis! / Šta je s tim: hajde da budemo jednaki! Nismo jednaki! Zato je bog stvorio različite polove, da bismo bili različiti! A prirodno je da muškarac uživa u tim razlikama... Da je bog napravio penis takvim da se može vratiti, sad bih tražio vaš. Problem je ovaj: vi ste ga se već odrekli! Ono što bi trebalo da uradite je da odete danas kući i da kažete: Draga, vrati mi moj penis!

Posle Ričardovog monologa, svi muškarci su se udružili u skandiranje: Penis, penis, penis... Tako je eksplicirana želja da se poredak u odnosima koji se uspostavljaju u seriji, ali i poredak u društvu zadrže. PENIS JE PREDMET ponovo vidimo u nekoliko rečenica, ali predmet koji konceptualizujemo kao božju kreaciju. To pominjanje boga i njegove odluke da napravi razlike, a zatim i da sam napravi penis kao diferencijalni element koji postavlja odnos snaga u paru, autoritet je koji bi trebalo da očuva paradigmu.

U Ričardovom govoru, u Bilijevom obraćanju grupi, ali i samoj Džordžji takođe je napravljena prostorna diskriminacija: ženama je mesto u kući, muškarcima na poslu, dakle u javnom prostoru. Odlučnost, snaga, moć, borbenost i hrabrost opisuju figuru jakog muškarca. Njegov je atribut falus, a metonimijskim prenosom značenja to postaju i hormoni koji bi se u većoj količini našli u organizmu takvog muškarca.

I admire your testosterone, taking a stand like this. / Divim se vašem testosteronu, tako zauzeti stav! (*Ali Mekbil S04E02*)

Ovu je rečenicu podrške izgovorio Mark Sindi u uniseksu, ne znajući da ona zaista ima falus. Hrabrost i borbenost morale su da se izraze preko konvencionalnih atributa muškarca. Testosteron svakako služi u samoj sceni da nas nasmeje, a da Sindi zapita o diskreciji<sup>61</sup> koju može da očekuje u advokatskoj kancelariji izabranoj da je zastupa u delikatnom vrlo intimnom slučaju. Ipak, rečenicu koja ne sadrži tek okazionalnu upotrebu muškog hormona u značenju hrabrost, mi prepoznamo iz govora konstruisanog izvan sveta serije. Tako možemo da zaključimo da testosteron zaista povezujemo sa hrabrošću i snagom. Pitanje je za endokrinologe da li zaista pojačano lučenje ovog hormona i kod žena daje hrabru osobu ili je ta konceptualna navika kulturno uslovljena. Ipak, zbog toga što nije u pitanju slučajna upotreba lekseme „testosteron” u datom kontekstu i sa izvedenim značenjem, možemo da izvedemo još jednu pojmovnu metaforu: TESTOSTERON DAJE HRABROST. To nas ostavlja pred pitanjem da li su tvorci serije imali nameru da nam prenesu i ovu interpretaciju: žene su automatski manje hrabre zato što se u njihovim žlezdama luči manje testosterona.

Penis se u oba sekskoma pretvara u objekat želja junakinja i postaje predmet koji se analizira kao svaki predmet koji posedujemo: njegova veličina, estetska strana, funkcija. Ling i Ali su se poljubile u jednoj epizodi da bi ispitale Alin homoerotski san. Posle zajedničke večere, pomenutog poljupca i zbližavanja, zaključile su da je ono što žele zaista „penis”. Tu se završila Alina dilema da li je možda gej. „Na kraju, obe su odlučile da iako je poljubac bio lep, ono što zaista žele je penis” (Scodari, 2005: 247). Ali je imala ljubavnu avanturu sa modelom (čiji je akt vajala) samo zato što ju je privukla veličinja njegovog falusa.

Samanta je u jednoj od svojih avantura imala problem sa prevelikim falusom, u jednoj od ljubavnih veza problem sa premalim falusom. Žene više obraćaju pažnju na fizičku pojavu falusa, muškarci na njegova metaforična svojstva, dakle ono što im omogućava moć i kontrolu. Kada žene komentarišu prenosna značenja falusa, to je onaj niz osobina koje simbolizuje falus a na koje one imaju primedbe. Šarlot se u drugoj sezoni zabavljala sa momkom koji nije obrezan, „šarpej” je bila asocijacija koja se oslanjala na estetske karakteristike teme razgovora. Kada je završio sa intervencijom i oporavio se, momak je odlučio da tek tad počinje njegov ljubavni život i da nije spreman na vezu sa Šarlot.

You can take the sharpei out of a penis, but you can never take the dog out of a man. / Možete da izvedete šarpeja iz penisa, ali nikad ne možete da izvadite psa iz muškarca. (*Seks i grad* S02E09)

---

<sup>61</sup> Nova klijentkinja firme Kejdž i Fiš Sindi želela je da tuži firmu koja je obavezuje da ode na sistematski pregled koji bi otkrio njenu tajnu: ona ima penis. Od zaposlenih koji su preuzeli slučaj tražila je da tajna ostane sačuvana.

MUŠKARAC JE ŽIVOTINJA pojmovna je metafora koja govori o tome kako konceptualizujemo muškarca. A ova metafora nosi čitav sistem zamerki koje su junakinje obe serije ovog podžanra imale prema muškarcima: sebičnost, bezosećajnost... ono što čini paradigmatično izgrađenog junaka priče o falocentričnom društvu.

Deo tela koji se često pominje u sekskomima je srce: simbol života. Nekoliko je epizoda u seriji *AliMekbil* posvećeno slučajevima koji su pred sudiju iznosili dilemu: dozvoliti da se bolesna osoba odrekne svog srca i donira ga ili ne uslišiti želju donoru i pustiti da se život odvija bez intervencije. Ustupanje organa koji obezbeđuje život znači smrt za donora i produžetak života za osobu koja bi srce dobila.

U jednoj epizodi svoje srce je direktor velike firme i veoma uspešan čovek želeo da donira svom prijatelju u drugoj je otac osuđen na smrt želeo da šesnaestogodišnjoj ćerki koja umire od bolesti srca ustupi svoje srce. Nije bio dovoljno dobar otac i to je jedino što bi mogao da joj da. Kad god se javlja kao organ koji daje život, srce ujedno konotira i ljubav, jer, prema ideologiji sekskoma, ljubav je osećanje koje stanuje u srcu i daje život. Time se implicira da je obostrana ljubav nemoguća i da jedna osoba mora da se žrtvuje da bi druga živela, ili volela. Ideja o neuzvraćenoj, jednostranoj ljubavi koja može da se iščita ovde gde se jedno srce deli na dva organizma, sreće se tokom cele serije.

Srce je mesto gde se nalazi ljubav, to je kontejner za ljubav. Ali takođe, SRCE JE PREDMET, pa kao predmet može da se uzima ili daje, ne samo kao u prethodnim slučajevima, već i metaforično. Tada ponovo vidimo da emocije konceptualizujemo kao predmete. Poslednja epizoda prikazuje venčanje Ričardovo. Svojoj izabranici pred oltarom, Ričard govori:

With this ring I give you what I didn't give to anyone, my hart. / Uz ovaj prsten dajem ti ono što nisam dao nikome, svoje srce. (*Ali Mekbil* S05E21)

S obzirom da srce konceptualizujemo kao predmet, to znači da ono može da se uništi, slomi. To znamo iz rečenica koje su nam poznate izvan sveta serije, a pojmovnu metaforu SRCE JE FRAGILAN OBJEKAT nalazimo u oba sekskoma.

Everybody gets their heart broken, it's the fact of life./ Svako ponekad ima slomljeno srce, to je životna istina. (*Ali Mekbil* S04E23)

He broke her heart./ Slomio joj je srce. (*Seks i grad* S02E11)

U četvrtoj sezoni, Ali je ponovo doživela ljubavni neuspeh. Dvadeset druga epizoda počinje Alinim snom: ona leži u operacionoj sali, oko nje su hirurzi i sestre, operacija je u toku.

Vidimo kadar operacije na otvorenom srcu. U jednom trenutku, hirurg se bolje zagleda u srce koje je predmet operacije i vidi pukotinu.

This herart's been broken. It's been destroyed... I can't fix that. / Ovo srce je slomljeno. Uništeno je. Ne mogu to da popravim. (*Ali Mekbil* S04E22)

Hirurg vadi srce iz grudnog koša i baca ga u kantu za otpatke, na ekranu koji prati vitalne funkcije pacijentkinje vidi se ravna linija, a Ali se budi. Do tada već mnogo puta razočarana, ona je naslutila kako će i u vezi sa Lerijem proći. Njeno će srce ponovo biti slomljeno, uništeno čak. Hirurg je odigrao u snu Lerijevu ulogu, lako je izvadio njeno srce i odbacio ga i tako je glavna junakinja ostala slomljena. Ravna linija na ekranu označila je i emotivnu smrt junakinje.

Srce ovde vidimo i kao mašinu koja može ili ne može biti popravljena. Kao organ srce i jeste mašina, aparat koji distribuira krv, kao što je i aparat koji konceptualizujemo kao sadržatelj za ljubav. Ljubav se kontejnira u srcu napajajući osobu energijom. Leri se video sa svojom bivšom ženom, a Ali ih je zatekla slučajno u kafeu i to je bio početak kraja njihovog odnosa. Leri je njenu ljubav, njeno poverenje i njena očekivanja kao i mnogi do tada izneverio. Tako smo u snu junakinje imali prilike da vidimo i veoma bukvalno uništenje organa koji simbolizuje život i osećanja.

Uzećemo još jednu rečenicu. To je članica gospel-hora izjavila o svešteniku s kojim je bila u vezi i koji ju je ostavio bez adekvatnog objašnjenja prema njenim kriterijumima.

He's change his hart./ Promenio je svoja osećanja (srce). *Ali Mekbil* (S02E03)

Rečenica na engleskom slikovitija je i zanimljiva za analizu. Ponovo je u pitanju pojmovna metafora: SRCE JE PREDMET, i ponovo smo se sreli sa ovim konceptom nastalim na temelju već pomenutog metonimijskog prenosa: Srce je mesto za emocije/ osećanja. Često je u pitanju ljubav kao osećanje. Veliko je informativno bogatstvo ove prostoproširene rečenice, čiji je objekat „his hart” referencijski segment<sup>62</sup> koji stoji u ovoj epizodi i u ovoj rečenici za osećanje – ljubav – preko metonimijskog prenosa značenja, kao sinegdoha za celog čoveka, njegove odluke, a metaforično predstavlja mnogo više. Umesto imenice 'srce', mogla je da bude upotrebljena apstraktna imenica osećanje, međutim, time bi se izgubila punoća smisla.

---

<sup>62</sup>„Sa sintaktičkog stanovišta, referencijski segment u engleskom jeziku čini imenička sintagma, u čijoj se strukturi nalaze, najmanje, jedan determinator i jedna imenica...” (Prčić, 1997: 59)

Jezik različitim sredstvima ima sposobnost da izrazi isti sadržaj, to je njegovo neizmerno bogatstvo. Na enkoderu je da izabere pravi, adekvatan način da saopšti poruku i ostvari komunikativni efekat. Isti denotat može biti osvetljen iz različitih uglova. Tvrtko Prčić objašnjava: „od svih potencijalno distinktivnih svojstava ili osobina jednog vanjezičkog entiteta (ovde osećanje, ljubav... prim. N.S.) odabira se i izdvaja onaj podskup koji se u datom trenutku smatra relevantnim, s komunikativnog, pa i kulturnog stanovišta.” (Prčić, 1997: 58)

Ako se setimo teorije semantičkih lokalizacija koja kao osnovni par svog konceptualnog aparata izdvaja binarnu opoziciju unutra/spolja, ponovo ćemo doći do toga da je odabir koji je tvorac sitkoma, tačnije ove kratke replike, izabrao veoma dobar. Jer, srce je u samom centru našeg grudnog koša, ono je UNUTRA, a sekskom kome pripada serija *Ali Mekbil* govori upravo o intimnoj, privatnoj, unutrašnjoj sferi. Tako je slikovita prostoproširena rečenica ilustracija teme serije.

Imenicu “srce” nalazimo uz glagol promeniti, zameniti. Jedno je jedino srce u organizmu svakog čoveka ili životinje, daje život kada radi, označava njegov kraj kad prestane da kuca (pumpa krv i hrani njome organizam), nemoguće je promeniti srce (osim ozbiljnim hiruškim zahvatom), pa nam tako rečenica sugerše da je nemoguće promeniti osećanja. Ona su stabilna i daju vitalnost, označavaju život. Članica hora koja je Ali poverila razlog zbog kog je ostavljena ovo nije mogla da prihvati jer u njenom poimanju ljubavi promena nije bila moguća. Na nivou koji podrazumeva primenu znanja o univerzumu serije, njegovim junacima i njihovim osećanjima, znamo da je to muka glavne junakinje, ona u toj epizodi shvata da je njen nikad prežaljeni momak nju ostavio da bi započeo vezu sa svojom novom devojkom, kasnije suprugom, Džordžjom. Ali se pita kako je moguće promeniti srce – osećanja koja ono nosi. Pritom, koliko je sama glavna junakinja zapretna u kućini svojih osećanja i koliko ne može da se pomeri formalizovano je i u naslovu serije: *Ali Mekbil*, njeno prezime nosi ime muškarca koji joj je „zapošeo srce“: Bili.

Pojmovnu metaforu SRCE JE ČOVEK, koja je prisutna posredno tokom cele serije i koja može da se čita kao koncept „ljubav je čovek”, imamo prilike da otkrijemo iz rečenice sveštenika kod koga je Ali došla na razgovor želeći da nađe boga. Sveštenik je pita otkud joj ideja da bi on mogao da bude u crkvi držeći propoved horu. Dosta mu je, kaže, da se ljudi obraćaju bogu kad napune tridesetu. Zar ne bi trebalo da me ohrabrujete u mojoj nameri, pita Ali.

You are looking for a husband, not God... He's not running a lonely hearts club. / Ti tražiš muža, ne boga... On ne vodi klub usamljenih srca. (*Ali Mekbil* S03E19)

Sveštenik joj još kaže:

You have been avoiding your life. / Izbegavaš život. (*Ali Mekbil* S03E19)

Iz ove replike sveštenika saznajemo da život možemo da konceptualizujemo, vrlo paradoksalno, kao prepreku. Iz psihološkog nekog razloga ili emotivnog ili seksualnog, nastavlja sveštenik, Ali ne traži ono što joj zaista treba i ne ide na mesta na kojima bi trebalo da bude. Crkva nije prostor koji može da joj ponudi odgovore ili joj u život donese ono što joj treba. Tako dolazimo do teme prostora kao polja preko koga izražavamo ili saznajemo emocije, takođe do pojmovne metafore: FIZIČKI PROSTOR JE EMOTIVNI PROSTOR.

U pominjanoj epizodi treće sezone u kojoj je Alin otac osetio odbačenost kada je njegova ćerka napustila porodičnu kuću, a kada se Alina majka ponadala da će povratiti muževljeva osećanja, Ali je rekla:

You were going on and on about how I moved you into the periphery of my life. / Ponavljao si kako sam te preselila na periferiju svog života. (*Ali Mekbil* S03E05)

Ne samo što život teritorijalizujemo, što je poznato iz svakodnevnog života, jer kako je navedeno, život konceptualizujemo kao put ili putovanje, nego i osećanja koja život prate takođe teritorijalizujemo. Ali je svog oca preselila na periferiju života, a to je značilo da ga je iz života isključila na više načina, on više nije od nje saznavao šta joj se dešava ali on više ni emotivno nije bio prisutan koliko ranije što je veoma razumljivo i metonimiski motivisano. Kada smo u centru, kada smo pored vatre, zajedno u grupi, toplo je i doslovno i metaforično, toplo je emotivno, bliskost se povećava prema centru. Centripetalne sile koje na okupu drže članove porodice ili zajednice podrazumevaju deljenje i emotivno prihvatanje. Periferija podrazumeva udaljenost od centra (od ognja) i umanjenu emotivnu uključenost koju doživljavamo i kao zahlađenje odnosa, udaljavanje. Ljubav i bliskost doživljavamo kao toplu osećanja dok distancu, a ovde se može poseban akcenat staviti na način na koji distinkciju toplo/hladno u vezi sa osećanjima povezujemo sa prostorom, doživljavamo kao hladnoću, otuđenost.

Metaforična svojstva prostora i njihovu emotivnu simboliku možemo da pokažemo na tri primera, dva iz sekskoma *Seks i grad* i jedan iz sekskoma *Ali Mekbil*. Keri je ponovo sa Zverkom, a njihov odnos doživljava uspone i padove. Nesmotreno, u snu, Zverka je Keri izbacio iz kreveta, čemu je prethodilo njeno razočarenje što se on okreće za lepim ženama i

što ga u holu njegove zgrade predugo čeka da bi se zajedno popeli u njegov stan, takođe i to što on ne želi da prespava u njenom stanu, u njenom krevetu. Predložila mu je da joj da ključ svog stana, što on nije prihvatio predlog, a ona se zapitala da li je to sve što može da dobije od njega. Izbacivanje iz kreveta usred noći bila je kulminacija njenog nezadovoljstva i ona je taj gest pročitala kao njegovo neprihvatanje da ona postoji. Taj gest je za nju značio emotivno odbacivanje, jer krevet, bračni krevet jeste mesto na kom ako postoji ljubav mora postojati i mesto za oba partnera. Pomirenje je usledilo kroz nekoliko dana, Zverka je došao kod Keri i doneo joj ključ svog stana, simbol za kojim je Keri čeznula.

Look, maybe you need a key to know that I'm crazy about you. But the thing is, I've given out, like, five keys and you never get them back. And maybe I hog my bed. But it's my bed and I like you in it. / Vidi, možda ti treba ključ da bi znala da sam lud za tobom. Ali, stvar je u tome što sam dao već pet ključeva i nikad ih nisam dobio nazad. I možda ja sebično prisvajam svoj krevet. Ali to je moj krevet i ja te želim u njemu. (*Seks i grad* S02E09)

U ovoj epizodi veoma je vidljivo koliko je u jednom društvu razlika u tumačenju. Krevet je za Zverku zaista samo krevet i njegova udobnost je bez ikakvih metaforizacija osnovna tačka oko koje se vrti njegova želja da noći provode u njegovom stanu. Kolizija interpretacija, Kerine čiji je osnov u poznatoj pojmovnoj metafori FIZIČKI PROSTOR JE EMOTIVNI PROSTOR i Džonove koji svoje poruke nije drugostepeno kodirao, očigledna je.

Ipak, svet serije, ono što o Džonu saznajemo tokom njegovog odnosa sa Keri upućuje nas da pre poverujemo Keri, pa da, iako prihvatimo da Zverka nije mislio da izbaciti Keri iz svog emotivnog prostora slučajno je izbacivši iz kreveta, ostanemo rezervisani prema istinitosti njegovih iskaza. Možda Zverka nije imao nameru da povredi Keri ili da joj stavi do znanja da za nju nema mesta kod njega, ali on joj nije ni otvorio vrata svog srca (da ostanemo u leksici koja implicira razgovor o prostoru). Privatni njegov prostor iz koga je ona izbačena, najintimniji koji par deli, pokazalo se da nije otvoren za Keri. Njegov je intimni prostor za nju i pored ključa koji je dobila ostao zaključan, što saznajemo iz narednih epizoda i narednih sezona.

Dve epizode kasnije, Keri misli da je vreme da dobije malo svog ličnog prostora u Džonovom stanu, zato što se oseća kao nomad koji sa sobom u velikoj torbi nosi stvari potrebne da ujutru osuši kosu ili se presvuče. Polako ona puni ormarić u kupatilu, međutim, jednog joj dana Zverka donosi u kesi sve što je ona kod njega ostavila.

I was being kicked out of the relationship express lane./ Bila sam ekspresno izbačena iz veze. (*Seks i grad* S02E11)

Zverkin stambeni prostor postao je on sam, kao i njegov kapacitet za bliskost i ljubav. Time što ne želi Kerine sitnice u svom kupatilu, Zverka ne želi Keri u svom životu. To je način na koji bi mogao da se pročita njegov gest vraćanja kese pune Kerinih sitnica, jer Kerine stvari, takođe metonimijskim prenosom, postaju ona sama. On je izbacuje iz svog stana i to simbolizuje želju da je ne pusti u svoj emotivni prostor. U istoj epizodi, Keri otvara fioku i u njoj nalazi njihovu zajedničku sliku, i to markiranje teritorije, samo postojanje njihove fotografije negde u dubini jednog kredenca za nju je dovoljno. U njegovom stanu, pa tako i u njegovom srcu postoji jedan deo koji je naselila ona.

Suddenly, I realized I didn't have to worry about leaving something behind because I was there.  
/ Odjednom sam shvatila da ne moram da ostavljam nešto za sobom zato što sam već tamo.  
(*Seks i grad* S02E11)

Nakratko, Keri je poverovala da jedan kvadratni decimetar njihovog sećanja koje je Zverka držao u fioci, i kojim je ona zauzela mali deo njegovog privatnog prostora, označavaju zaposedanje i njegovih osećanja. Već u sledećoj epizodi ona saznaje da za nju zaista nema mesta kod njega u životu. On putuje u Pariz na sedam meseci ili godinu dana i ne želi da ga veza koju ima sa njom ograničava, takođe ne želi ni njoj da obećava bilo šta. Pritom je posao izgovor koji koristi.

This isn't about work. This is about us getting closer and about you getting freaked out that you have to put an ocean between us./ Nije u pitanju posao. Radi se o tome da se zblizavamo i o tome da si ti toliko preplašen da moraš da postaviš okean između nas. (*Seks i grad* S02E12)

Primarno značenje konstrukcije „getting closer” (približavanje) je prostorno i adlativno. Ali njegove konotacije koje zadržavaju adlativnu komponentu jesu ostvarenje emotivne bliskosti. U kojoj meri teritorijalizacija ima značaj za izražavanje osećanja govori i to da bismo koncept emotivne bliskosti teško preveli koristeći lekseme druge, neprostorne semantike. Zverka nije u stanju da ostvari bliskost, plaši je se i zato, prema Kerinim rečima, stavlja okean između njih, kako bi zadržao svoju autonomiju, a rekli bismo i emotivnu distancu. Različite su prepreke mogle da budu korišćene u Kerinoj metafori. Ipak, ona je izabrala da to bude okean zato što je tolika dubina njihovog nerazumevanja. Keri želi da s njim provodi vreme, ona svoje emocije pokazuje na različite načine, s druge strane, Zverka ne želi da deli svoj život sa njom, ni svoj prostor, jer bez obzira što je od njega dobila ključ od stana on je ostao jednako daleko prostorno kao i emotivno. Na putu njihovom zajedništvu mogla je da bude „planina”, ali planina je kopno koje čovek može da pregazi. Koristeći vodu kao prepreku koju čovek ne može da pređe, ona je pokazala koliko su ostali strani i daleki jedno drugom. Okean koji zaista deli Evropu od Amerike iz Kerine replike čitamo više kao njihov emotivni raskol, a



manje kao fizičku barijeru. Njihov će prekid uslediti. Džon je došao da prespava kod Keri. U poslednjoj sceni, nju zatičemo pored prozora, a njega u krevetu kako se budi i zove je da dođe na krevet pored njega.

I wanted to go to him but I felt like I was tied to the chair. Some part of me was holding me back, knowing I had gone too far. Reached my limit. / Želela sam da odem kod njega, ali sam osećala kao da sam vezana za stolicu. Neki deo mene vukao me je nazad znajući da sam otišla predaleko. Dostigla svoj limit. (*Seks i grad* S02E12)

Budući da fizički prostor jeste emotivni i da emotivna bliskost dozvoljava ili motiviše i fizičko zblizavanje i obratno, njihovo emotivno nerazumevanje nije joj dozvolilo da legne pored njega. To je bio jedan od njihovih prekida. Ona je ostala vezana za stolicu jer je granica bila dodirnuti.

Pojmovnu metaforu LJUBAV JE RAT združenu sa pomenutom FIZIČKI PROSTOR JE EMOTIVNI PROSTOR prepoznajemo u unutarnjem Kerinom monologu posle jednog od raskida sa Zverkom.

After a break-up, certain streets, locations even times of a day are off-limits. The city becomes a deserted battlefield loaded with emotional land mines. You have to be very careful where you step or you could be blown to pieces. /Posle raskida, određene ulice, lokacije, čak delovi dana postaju zabranjeni. Grad postaje napušteno bojište puno emotivnih mina. Morate da budete veoma oprezni gde stojete, u protivnom možete biti razneti. (*Seks i grad* S02E01)

Grad po kome su se šetali zajedno, prostor koji je bio tlo njihovom emotivnom odnosu, postaje napušteno bojište na kome su vodili i ljubav i rat. Nije u pitanju samo izbegavanje ulica kojima su hodali, u pitanju su sećanja koja te ulice označavaju, u pitanju je to šta za Keri, koja je svakako bila gubitnik u njihovom ratu, one predstavljaju emotivno. Svaki link sa prostorom koji je napravljen u njenom emotivnom univerzumu preti da je dezintegriše. Zanimljivo je pomenuti i ovo: dva puta kada se Keri našla izvan prostora koji je smatrala svojim imala je problem sa identitetom. Njujork je postao deo nje i ona njegov deo (Njujork - sadržatelj) a izvan ulica Njujorka vrebale su opasnosti. Sa svoje tri drugarice u trećoj sezoni Keri je otputovala u Los Angeles da se vidi sa producentom koji je želeo materijal iz njenih kolumni da prebaci na platno i dve epizode su bile posvećene ovom putovanju. Kao Alisa koja je upala u sasvim drugi svet, Keri nije uspela da se snađe u Los Angelesu, bila je izbačena iz kuće u kojoj je provela noć sa lažnim agentom filmskih zvezda i osramoćena, a zatim sa drugaricama takođe izbačena iz carstva Hju Hefnera (Hugh Hefner), ponovo markirana kao kriminalac. Sve je bilo lažno na tom putu i ona je čak tumačući Holivudom zalutala u scenografiju Njujorka mučeći se dilemama koje je iz svog grada i donela. Šarlot je priznala da je njen brak sa Trejom samo laž, Samanta je kupila plagijat Fendi torbice, Keri je

slagao momak s kojim je stupila u odnos, Miranda se videla sa svojim prijateljem koji je na večeri zalogaje žvakao i zatim ih odlagao u salvetu. Ništa nije bilo kako bi trebalo da izgleda i posle nesporazuma i promašaja, ona se vratila u svoj stan.

Six hours later I was home. It looked even better on the inside than I remembered it, because inside it was all real. I was starting to feel like myself again. / Šest sati kasnije bila sam kod kuće. Izgledalo je čak bolje unutra nego što sam zapamtila, jer je unutra sve stvarno. Počela sam da se osećam kao ja ponovo. (*Seks i grad* S03E14)

Računa se ono što je UNUTRA, kako je Kler rekla (*Ali Mekbil*), potvrđeno je i Kerinom replikom s obzirom da iz nje čitamo da je napolju laž, da je unutra sve stvarno. Interpretacija odgovara porukama sekskoma: maskulin svet je svet javnosti i laži, a feminin svet unutarnji, emotivan jeste istinit.

U poslednjoj sezoni, Keri je sa Aleksandrom Petrovskim, ili zapravo za njim, otišla u Pariz. Ostavila je za sobom sve ono što je bio njen život i to je bio uvod u dezintegraciju njenog identiteta – u Parizu više nije znala ko je, postala je samo devojka koja čeka da Rus obrati pažnju na nju. Izmeštena iz svog konteksta, ona se kretala po slučaju ili direktivi. Nije samo fizički prostor za nju značio emotivni prostor, već je integrisao delove njenog identiteta u celinu. Tako: FIZIČKI PROSTOR JE PSIHOLOŠKI PROSTOR jeste pojmovna metafora koju možemo da prepoznamo u seriji *Seks i grad*. Ne samo u tom sekskomu jer sam kraj sekskoma *Ali Mekbil* takođe nosi poruku: psihološki prostor konceptualizujemo kao fizički prostor. Alina ćerka Medi imala je nervni slom zato što se iz grada u kom je živela preselila u Boston kod Ali.

Brak možemo da opišemo kao kontejner, sadržatelj za dve osobe koje su venčane. U konstrukciji „biti u braku” ili u onoj „izaći iz braka” predlozi jasno govore da brak konceptualizujemo kao sadržatelj, metaforizujemo ga koristeći lekseme primarno prostorne semantike. Dalji nivo metaforizacije može da ide u pravcu pronalaženja objekta-sadržatelja koji će dodati konotacije. U sekskomu *Ali Mekbil*, tema epizode i nov slučaj u “Kejdz i Fiš” advokatskoj kancelariji donosi devojka koja želi da se uda za čoveka koji služi doživotnu kaznu. Svako se od advokata u skladu sa svojim preferencijama pita koji su njeni motivi. Ali nije jasno otkud takva želja kad ne može da profitira, odakle možemo pročitati (kao mnogo puta u obema serijama) da brak doživljavamo kao investiciju (BRAK JE INVESTICIJA).

S druge strane, Ričardu nije jasno zašto sklapati brak s nekim ko je već zatvoren, on misli da se žene udaju da bi muškarca sprečile da pobegne. Potencijalni mladoženja kao zatvorenik ne može da pobegne pa nema potrebe vezivati ga čvršće vezama koje podrazumeva institucija

braka. Klijentkinja se čudi kako niko ne može da prihvati njen razlog, želi da se uda iz ljubavi, svejedno što neće moći vreme da provodi s mužem. Advokatice Ali i Džordžja uspevaju da dobiju na sudu i posle kraće svadbene ceremonije, razgovaraju Džon i Bili. Bili kaže:

Another man say „I do” and goes to prison./ Još jedan čovek kaže „da” i ode u zatvor.  
(*AliMekbil S01E14*)

U doslovnom značenju rečenica upućuje na to da se zatvorenik vraća, da ide u zatvor. U prenesenom značenju, njegov život, život u braku biće još jedan nivo zatvaranja, ograničavanja. Ponovo FIZIČKI PROSTOR JESTE EMOTIVNI PROSTOR, suprug je sputan i stavljen u ograđen betoniran prostor iz koga samo još može da posmatra okolni svet. Zatvorenik je rekao „da” i postao i emotivno zatvoren, zarobljen. Bilijevu repliku čula je Džordžja, razumela je konotacije i simbol koji je koristio Bili.

Posebna i veoma često pokretana tema u sekskomina jesu muškarci. Način na koji se muškarci konceptualizuju u ova dva sekskoma razlikuju se, formalne se karakteristike potencijalnih partnera više naglašavaju u sekskomu *Seks i grad*, gde se oni često predstavljaju kao brendirani aksesoar, što jasno podvlači i Kerin prvi članak za *Vog (Vogue)*.

He was like the flesh-and-blood equivalent of DKNY dress. You know it’s not your style, but it’s right there so you try it on anyway. / Bio je kao ekvivalent DKNY haljine od krvi i mesa. Znaete da nije vaš stil, ali tu je pa ćete ga svejedno probati. (*Seks i grad S01E03*)

He’s just somebody I’m trying on. / On je samo neko koga probam. (*Seks i grad S01E03*)

I was trying you on, see if it fit. It doesn’t. / Ja sam te probala, da vidim da li pristaješ. Ne pristaješ. (*Seks i grad S01E03*)

Pojmovnu metaforu MUŠKARAC JE DEO ODEĆE možemo da posmatramo kao oblik metafore MUŠKARAC JE PREDMET, ali i kao način da se posredno izrazi koncept MUŠKARAC JE SADRŽATELJ ZA ŽENU. Jer DKNY haljina može da predstavlja oklop koji štiti od javnog prostora kao i aksesoar koji dodaje vrednost.

Veliko je pitanje da li je intimi svet žene zaista podešen na takve vrednosne sudove ili je u njihovu predstavu o muškarcu prodro snažan uticaj patrijarhalnog koncepta, samo što je u ovom slučaju objekat procene umesto žene postao muškarac. Objektizacija muškarca kao revanš patrijarhalno ustrojenoj kulturi nije pomak dalje ka slobodama, već naprotiv, usvajanje kriterijuma koji nisu imanentno ženski. Da li oni kao takvi učestvuju u femininom pogledu na svet i odnose ne možemo znati ako samo vrednosnu vertikalnu okrenemo naglavačke. Takav postupak blokira slobodno i otvoreno ispitivanje ženskih potreba i njihovog emotivnog,

privatnog univerzuma. Time što se intimni deo života žene otuđuje od njenog profesionalnog angažmana, ili se ovaj trivijalizuje, ponovo se izlazi u susret hegemonij ideologiji i nepisanim pravilima da je muški svet, svet javnosti i profesionalnog prosperiteta, dok je fragilan ženski univerzum tiho tkanje osećanja iza visokih zidova koji predstavljaju zidove njenog intimnog kontejnera u kome se iscrpljuje celokupan ženski identitet, gde ona ostaje skrivena i zaštićena.

Bitna tema godina pokrenuta je više puta u oba sitkoma. U seriji *Ali Mekbil* imali smo prilike da vidimo Ali zainteresovanu za starijeg muškarca, imućnog kolegu. Njegov osmeh (šarm) ali i bankovni račun privukli su Ali. Prvi izlazak s njim privukao je pažnju njenog kolektiva:

Who's that old thing with Ally? / Ko je ta stara stvar sa Ali. (*Ali Mekbil* S04E03)

Osim Ling i Nel koje s negodovanjem gledaju par i pitaju se šta će Ali sa starijim muškarcem, slično razmišljanje muči i Ali.

Very first date with an old person./ Prvi sastanak sa starom osobom. (*Ali Mekbil* S04E03)

Možemo iz pitanja Ling i Nel da pročitamo pojmovnu metaforu: MUŠKARAC JE PREDMET. I to nas odvodi dalje u delove serija koje obiluju ovakvim konceptima. I vraća nas na to da je muškarac predmet za pokazivanje i manipulaciju, a da su kriterijumi za izbor površni i trivijalni, a odnose se na pojavne karakteristike ili materijalizovan uspeh. Primer možda jedan od najtrivijalnijih je odbacivanje veoma zainteresovanog muškarca za sve što bi Šarlot učinilo srećnom na osnovu ukusa za porcelanski servis. U prodavnici, dok su birali servis za svadbu, Šarlot je shvatila da se njihov ukus za tanjire ne podudara i odmah je znala da je on ispao iz igre.

He was American classic, she was French country. / On je voleo američku klasiku, ona francusko selo<sup>63</sup>. (*Seks i grad* S01E03)

Kontejner koji se javlja kao deo koncepta, kao sadržatelj za različite entitete, pojmove, upućuje na zaključak da se u ovom podžanru nije odmaklo u pogledu oslobađanja žene ili promene njene pozicije u društvu. Ona ostaje skrivena zidovima svog privatnog prostora i onemogućena da izrazi pun kapacitet svoje ličnosti u polju koje je doživljeno kao dominantno maskulino. Možemo da prepoznamo veoma snažno opiranje separaciji koja žene, likove serija, ali i žene u realnom životu, uvlači u sigurne prostore.

---

<sup>63</sup> “Muškarci u *Seks i gradu* su predmeti želje koja formira potrošačko nezadovoljstvo. Žene tretiraju muškarce kao brendiranu robu [...] krucijalno je znanje kako da se izabere prava roba” (Arthurs, 2008: 52).

The truth was to be found only in the cunt. / Istina mora da bude otkrivena samo u vagini, kaže umetnik koji je želeo da naslika polni organ Šarlot. To ostaje slika našeg sistema: žene su ostavljene da delaju zatvorene u onome što bi bila metafora pećine koja zaklanja od opanosti i obećava sigurnost. Tako one postaju simbol vagine, prestaju da imaju pravo i slobodu da se ispolje i dožive u velikoj kompleksnosti svojih identiteta već se identifikuju sa svojom reproduktivnom funkcijom. Kao bebe zaštićene telom majke, ženama nema mesta u javnom polju u serijama o kojima je bilo reči, ali često i u patrijarhalnom društvu.

Edukativni način na koji je trebalo Bili da poboljša svoj brak, posećujući seminar o povećavanju muške senzitivnosti prema ženama, ispao je samo bezuspešna kozmetička intervencija. On je ostao nepromenjen posle sastanaka sa grupom sa kojom je delio probleme u odnosu. Njegovi poslednji trenuci posvećeni ljubavi prema Ali i suštinska emotivna monogamija od njega ne čine „senzitivnog muškarca” kakav bi trebalo da bude junak sekskoma.

I'm sick of playing sensitive male thing./ Dosta mi je da izigravam osetljivu mušku igračku.  
(*AliMekbil* S03E04)

U seriji se pojavljuje prototip i muškaraca koji bi ženama koje vrednuju osećanja i posvećenost i neguju ideju ravnopravnosti (za čim one u serijama tragaju) bili zanimljivi, ali junakinje njih ostavljaju po strani. U seriji *Seks i grad*, Ejdn je bio prevaren i odbačen, a u seriji *Ali Mekbil*, Džon Kejdž koji je iskreno emotivan i više nalik ženama u binarnim stereotipima televizijskih tekstova<sup>64</sup>, nedovoljno zanimljiv i ismejan.

Treći talas feminizma akcentovao je individualnost kao jednu od osnovnih postavki. *Seks i grad* unekoliko je izbor kao tekovinu feminizma ismejao i banalizovao, recimo u slučaju Šarlot koja je odlučila da napusti posao kustoskinje zarad posvećivanja uloži supruge i buduće majke. Vrlo površno shvatanje izbora od strane junakinje, kao i to što je jedan od osnovnih izbora junakinja bilo da li da se udaju ili ne (veliki je broj epizoda posvećen preispitivanju pozicije devojke bez partnera) pokrenulo je kritiku od strane feminista<sup>65</sup>.

---

<sup>64</sup>If women doesn't speak to me emotionally, I have no interest./ Ako mi se žena ne obraća emotivno, ja nemam interesovanje. (*Ali Mekbil* S04E21) On je pravi predstavnik muškarca ženskih televizijskih žanrova, najpre sapunske opere, senzitivnog muškarca koji o problemima razgovara.

<sup>65</sup> To je moglo da bude shvaćeno kao poraz feminizma. „Jedan odgovor na to kako je feminizam predstavljen od strane medija ponudila je teza 'bekleša' (backlash). 'Bekleš', kako tvrdi Suzan Faludi (Susan Faludi), govori o tome da su jednaka prava za žene za koje su se feministi borili učinile žene jadnim. Faludi kaže da nije feminizam žene učinio jadnim već je to postigao 'bekleš' čiji je cilj bio da okrene sat i naruši progres koji je doneo feminizam [...] Za Faludi, popularna kultura je odigrala glavnu ulogu u promovisanju 'bekleša' i kreiranju 'lažne slike sestrinstva' (jasno vidljivo u seriji *Ali Mekbil*, prim N.S.). Mediji su bili prezasićeni slikama jadnih

Ali Mekbil često u svojoj kancelariji stoji ispred prozora i posmatra grad.

„Prozor je klasična holivudska referenca na zatvor, žrtvu. On predočava društvenu poziciju žene kao posmatrača, izvan stvarnog polja socijalnih odnosa i moći sa svim konotacijama pasivnosti, čekanja, i gledanja (posmatranja) uobičajeno povezanim sa funkcijom posmatrača” (Vidmar-Horvat, 2008: 291).

To je još jedan prikaz zamke sekskoma: iako je uspešna u profesionalnom polju, Ali je ostala „zatvorena”, „zarobljena” u svom emotivnom prostoru. Ideja koja stoji iza ovog podžanra da se intimni svet eksternalizuje nije uspela i to je očigledno na više nivoa, a budući da smo pažnju posvetili primarno jezičkom nivou, možemo iz analize da vidimo kako je „zatvorenost” jedna od glavnih poruka koje se šalju. Mnogo je pojmovnih metafora na koje smo naišli koje pokazuju da različite entitete konceptualizujemo kao kontejnere, nekad slojevite. Komparativna analiza pojmovnih metafora u izabranim podžanrovima jasno govori da je velika predominacija pojmova koji se odnose na osećanja tema u razgovorima junaka, a da se veliki spektar osećanja suštinski svodi na ljubav, pri čemu kontejniranje dominira kao kognitivni princip. Granice na koje je sekskom imao mogućnost da „udari” ostaju veoma čvrste i sve ostaje na svom mestu: žene zatvorene u osećanja, a javni prostor markiran njihovim karikaturalnim pokušajima osvajanja. Još jedan zaključak se nameće nakon analize. Iako je u jeziku veoma česta objektivizacija (o čemu je bilo reči), jer apstraktne pojmove saznajemo preko konkretnih, u serijama koje govore o emocijama na otvoren način, veoma je indikativno što se insistira na „opredmetljivanju”. Unutarnji emotivni prostor postaje jednako opasan kao spoljašnji pa je neophodno osećanja pretvoriti u stvari (nežive predmete)<sup>66</sup> da bi njima moglo da se manipuliše. Tako je i srce neživi predmet kad znači ljubav, falus kad znači moć, prljav predmet kad označava požudu, muškarac kad je potencijalni partner (neprijatelj). Sekskom predstavlja hibridni podžanr komedije situacije, u slučaju serije *Ali Mekbil* on kombinuje feminizovanu advokatsku dramu (Arthurs, 2008: 41), sapunsku operu i sitkom (Scodari, 2005: 241), dok serija *Seks i grad*, o čemu je bilo reči, kombinuje čak različite medije. Ukrštaju se maskulin svet javnog delovanja i privatna ženska sfera ličnih odnosa. Na mnogim primerima videli smo da se privatno ne favorizuje samo u izboru tema, već i na drugim nivoima ono postaje dominantno. Analiza rečenica koje izgovaraju junaci sekskoma

---

samih žena, zlih žena koje su jurile karijeru i srećnih majki koje su zadovoljne bile što su okrenule leđa poslovnom napretku” (Hollows, 2008: 190-191). Kontradiktornost koja se na ovaj ili onaj način nalazila u različitim oblicima feminizma dovela je i do toga da će „razmišljanje o odnosu između feminizma i popularne kulture biti uvek težak napor” (isto, 194).

<sup>66</sup> Međutim, i predmeti oživljavaju da bi pokazali svoju strašnu stranu pa je penis životinja koja ne može biti kontrolisana.

dala je podršku konceptu: privatno, zatvoreno apsolutno dominira, mnogo šta se konceptualizuje kao kontejner, zatvoren entitet. S obzirom na rezultat, mogu da zaključim da kognitivna lingvistika predstavlja dobar instrument preko koga može i dalje da se ode u analizi, da se ispituju načini na koje junaci konceptualizuju posebna osećanja (negativna, pre svega). Ali i da se proveri koliko naše zapadno društvo ume da sačuva razliku između subjekta i objekta, da li sve može da se pretvori u predmet (robu). Simulacija koja se dobija prelivanjem privatnog na javno i odnosi koji se u društvu tada javljaju može da ponudi dublji uvid u veoma širok spektar emocija koje postoje između zidova i koje ostaju nevidljive ili skrivene.

Važna poruka drugog talasa feminizma jeste da je lično političko. A lično, privatno bilo je zarobljeno u porodici, kući. Zato su „feministi videli porodicu kao centralni izvor ugnjetavanja i zato su je doživeti kao politički fenomen” (Hollows, 2008: 4). Oni su insistirali na tome da su lični odnosi politički do srži. Sekskom je pokušao lično da učini vidljivim, da ga postavi u javni prostor i tako pojača njegov politički sloj. Međutim, kritičari ukazuju na nedostatke i omaške: dok se pretvaraju da izbavljaju ženu iz uloge domaćice, sekskomi zapravo omalovažavaju i ponižavaju privatno polje tako što ga pokazuju kao jadno (Scodari, 2005: 250). Ispostavlja se da žene nisu u stanju ni privatnim poljem da vladaju, dok poslovni uspeh uzimaju zdravo za gotovo i ne posvećuju mu pažnju, osim tako što to postaje platforma za ponovno ispitivanje najličnijih, ljubavnih veza. Za mnoge feministkinje, popularna kultura nudi kontradiktorne poruke i smernice (Hollows, 2008: 195), a gledateljke se dvoume. Jedan deo publike poverovao je u površno interpretirane serije: „Ali je motivisala žene da misle kako su jednake sa muškarcima” (Vidmar-Horvat, 2008: 297), dok je drugi sumnjao u realnost koju može da ponudi sekskom.

„Ako žena ne može da vodi svoj javni život lako i stilizovano kako to čine Ali i Keri, i njihove drugarice na zlim ulicama Bostona i Njujorka, koliko god im je ostalo intelektualne, emotivne i fizičke energije neće biti dovoljno da postignu uspeh u zahtevnim i dugotrajnim privatnim stvarima” (Scodari, 2005: 251).

Još jedna od poruka koju čita Skodari iz ove dve serije jeste da žena koja cveta profesionalno mora da, za razliku od muškarca, položi kao žrtvu ličnu sreću (isto, 251).

Postoji polje pregovaranja između provokativnih tema i dominantne konzervativne kulture. Sitkom ima narativnu obavezu da zadrži *status quo* što umnogome ograničava progresivne efekte, ipak, može da se konstatuje da i potencijal koji postoji i u okviru koga bi moglo da se ide dalje u osvajanju novih teritorija pod jarmom hegemonog pritiska ostaje premalo

iskorišćen ili iskorišćen upravo kako bi podržao postojeći sistem. Dva navedena sekskoma to pokazuju. Kritičari, kaže Skodari, komentarišući ove sitkome „ukazuju na površan tretman ženske, privatne sfere koji na pojačan način odvaja domene i tako ohrabruje muškarce i žene da potisnu ambicije, želje i kvalitete koji ne idu u pravcu utvrđenih teritorija u kulturi” (Scodari, 2005: 246).

### 5.3. Gejkom

Kada govorimo o ovom podžanru sitkoma, ponovo pokrećemo razgovor o dvema temama: binarnoj opoziciji koja je u društvu vitalna u različitim segmentima i na različite načine i o segregaciji, animozitetu koji vlada među binarno postavljenim grupama ili njihovim konstruktima. Još je važno imati u vidu da su sve predstavljene društvene grupe obrađene na način prihvatljiv za mejnstrim auditorijum i da predstavljaju pobjedu hegemonih društvenih sila i navika.

Medijska reprezentacija igra važnu ako ne najvažniju ulogu u širenju diktiranog koncepta. Mejnstrim mediji su posrednici između realnosti i slike koju je potrebno predstaviti. Oni doprinose izgradnji društvene spoznaje „sveta realnosti” i širokog spektra individua koji u njemu žive. „Reprezentacija u 'posredovanoj realnosti' američke popularne kulture predstavlja vežbu moći, jer nereprezentovano ostaje bez moći, marginalizuje status grupe kojoj nedostaje značaj u osnovi političke moći.” (Hart, 2003: 273)

Članovi različitih socijalnih grupa preko medijske obrade upoznaju pripadnike drugih grupa sa kojima neretko u samoj realnosti nemaju dodira. Tako mediji mogu da se nazovu školama koje informišu i edukuju širu publiku kao delove celokupnog društva, čime dobijaju značaj koji diktiraju elite i formiraju sliku potrebnu u datom trenutku.

„Oni koji su na dnu hijerarhije moći biće zadržani na tom mestu delom i preko nevidljivosti, što je oblik simboličkog poništenja. Kada grupe ili perspektive osvoje vidljivost, oblik reprezentacije reflektovaće sklonosti i interes elita koje određuju društvenu agendu. A te elite su uglavnom bele, uglavnom srednjih godina, uglavnom sačinjene od muškaraca, uglavnom srednje i više srednje klase, i (u javnosti) obavezno heteroseksualnog opredeljenja.” (Gross, 1994: 144)

Često imamo primer trivijalizacije sadržaja ili obrade tema u kojima nalazimo marginalne zajednice kojima nije dozvoljen prirodan pristup medijima jer ne pripadaju istoj grupi kao predstavnici društvenih snaga u čijim je rukama moć. Oni su u određenim oblastima života opozicija vladajućem društvenom krugu.



Kredik Klark (Credic Clarc) navodi četiri faze preko kojih marginalizovane društvene grupe dospevaju u fokus (Clarc, 1969: 18-22). U prvoj, osnovnoj fazi, one su neprepoznatljive za medije, ne postoje u medijskim sadržajima. Pripadnici drugih grupa ili širi auditorijum neće uopšte znati za njihovo postojanje u Americi, ukoliko svoje znanje ne prime iz drugih izvora s obzirom da iz masovnih medija o njihovom postojanju neće se saznati ništa.

Druga faza predstavlja njihovo uvođenje u medijski sadržaj, međutim, tada će mediji posredovati u njihovoj reprezentaciji i to preko specifične obrade: biće predstavljeni podsmešljivo, njihova će pojava biti trivijalizovana i izazivaće smeh. Tako će postojati u medijima ali će biti markirani visokim stepenom inferiornosti. Čitav asortiman karakteristika biće redukovan na jednu funkciju, da zabavi. Tako će nastati stereotipi koji će biti forsirani dok za takvim prikazom, takvom reprezentacijom bude bilo potrebe. Možemo se setiti kako su bili prikazani predstavnici afroameričke grupe u počecima masovnih medija, na radiju kao i na televiziji. Diktirani i forsirani stereotipi održavaće se održavajući poredak snaga. Marginalizovane inferiorne grupe su prisutne ali preko konstrukata koji nikako ne odgovaraju stvarnosti ni u obimu karakteristika ni u njihovoj obradi.

Monolitni predstavnici društvene grupe dobiće mogućnost da se vide u drugačijim ulogama u trećoj fazi medijske reprezentacije, fazi u kojoj će biti kontrolisano doterani, podešeni prema potrebama elite. Tada su pripadnici društvenih grupa predstavljeni kao čuvari postojećeg društvenog poretka, kao policajci ili detektivi, kako navodi Klark. Najzad, u četvrtoj fazi, pripadnici socijalnih grupa imaju mogućnost i dozvolu da budu predstavljeni u širem spektru uloga, pozitivnih kao i negativnih. Njihovi članovi imaju priliku da se javnosti pokažu onakvima kakvi u realnosti jesu, iako ni sada ne bi trebalo zaboraviti da je ta predstava uvek onakva kakva odgovara na hijerarhiji moći najviše postavljenima. I u ovoj fazi mogu se naći stereotipno predstavljene grupe ili pojedinci, ali to više nije jedini oblik reprezentacije, već su stereotipi uklopljeni u život koji je blizak realnosti. Ipak, stereotipi tada ne predstavljaju opasnost po nekorektno predstavljenu socijalnu grupu.

Ovakav medijski način reprezentacije značajan je za celokupan auditorijum, takođe i za reprezentaciju gej kulture. Medijski sadržaji članovima društva koji u svojoj okolini nemaju prilike da se sretnu i upoznaju sa predstavnicima gej zajednice donose sliku o njoj, njenoj kulturi, navikama pripadnika ove grupe. Realnost koju plasiraju mediji relevantna je i nekad je jedini kanal upoznavanja stila života gej populacije u Americi. Korišćenje verbalnih i vizuelnih kodova kojima se ta reprezentacija gradi ozbiljan je i kompleksan semiološki

proces proizvodnje značenja. Tako konstruisani identiteti učestvuju u značajnoj, nekad odlučujućoj meri u celokupnom životu zajednice. Kako nas Hart upozorava, način na koji se u realnosti ophodimo prema društvenim grupama određeni su načinima na koje se prema njima ponaša u medijima, jer je medijska reprezentacija često putokaz za publiku: diskriminacija, napadi, mržnja ili prihvatanje kada je takav oblik reakcije institucionalan.

Kako je društvo reagovalo na pripadnike gej populacije u Americi bilo je dirigovano. „Medijska reprezentacija oblikovala je način na koji su Amerikanci razumeli fenomen homoseksualnosti i određivala pravac razvoja kompleksnog odnosa unutar različitih grupa i između njih u američkom društvu” (Hart, 2003: 275). Način na koji je predstavljena gej kultura u medijima: konvencije, simboli, vizuelni identiteti, navike, potrebe umnogome je doprineo građenju društvenog konstrukta gej muškarca (ili žene).

Hart, prema Klarkovim fazama reprezentacije u medijima, navdi da je homoseksualna zajednica do kasnih 1960-ih bila nevidljiva. Prvo pojavljivanje gej muškarca na nacionalnoj televiziji desilo se 7. marta 1967. emitovanjem dokumentarnog filma *Homoseksualci (The Homosexuals)*. Ideja i cilj koji su stajali iza ovog CBS-ovog dokumentarnog filma bila je da odu dublje u teme koje su suviše kontroverzne za ostale programe, trebalo je da se privuče pažnja javnosti. Hart objašnjava da je za potrebe portretisanja različitih homoseksualaca korišćen intervju sa pojedincima koji su pripadali različitim profesijama. Međutim, način na koji su se pojavljivale intervjuisane osobe nosio je veoma uznemirujuće poruke. Bili su prikazani ili sa filterom preko lica što je moglo da sugerise njihovo osećanje neadekvatnosti i stida kao i na psihijatrijskim kaučima što je potkrepljivalo ideju da je homoseksualnost devijacija i bolest. Ovakav diktiran oblik diskriminacije, ako se setimo teorije sistema opravdanja u okviru socijalne psihologije, gde članovi markiranih grupa podržavaju važeći sistem vrednosti i internalizuju stav zajednice, prihvataju da pripadaju manje vrednoj grupi, nije formirao samo stav heteroseksualnog pa tako dominantnog i preporučljivog dela zajednice već i same pripadnike gej kulture. Ideja koja je u njima bila začeta posredstvom ne samo preporučenog, već obaveznog seksualnog ponašanja društva, i održavana u klimi poznatih konvencija, bila je stabilna i loša slika o sebi: Ja nisam samo seksualno bolestan (devijantan pa tako neadekvatan), ja sam bolestan na razne druge načine. Medijski program koji bi uključivao homoseksualce nije bio prihvatljiv ni za gledaoce kao ni za reklamne agencije.

Ovakvoj percepciji homoseksualaca doprinela je i medijska stigma kada je društvo počelo da se informiše o novoj bolesti od koje nisu oboljevali samo homoseksualci, ali su oni

proglašavani glavnim krivcima. SIDA ili AIDS u početku se nazivala GRID što je bila skraćenica za 'Gay related immunodeficiency'. To je markiralo celokupnu gej populaciju i pojačalo snagu stereotipa koji su se javljali u medijima, a koji su organizovali čitav gej univerzum i predstavili ovu grupu kao gomilu koja ne radi već sve vreme provodi po barovima vrebajući novog ljubavnika za jednu noć. Slika gej muškarca početkom osamdesetih izgledala je ovako: „Prosečan homoseksualac je promiskuitetan. On nije ni zainteresovan ni sposoban za duži odnos kakav je poznat u heteroseksualnim brakovima [...] Odnosi za jednu noć su karakteristika homoseksualne veze.” (Hart, 2003: 279) Međutim, pored optužbi i negativne slike koja je formirana, pripadnici gej kulture prestali su da budu nevidljivi. Dobijali različita pogrдна imena i kada su ušli u medijski sadržaj postali su stalni junaci viceva. „Šale i uvredljivi komentari o gej muškarcima [...] postali su prikladan sadržaj američkog televizijskog programa kao i zabavni sadržaj” (isto, 276). Iako je Američka asocijacija psihijatarata (American Psychiatric Association) snažno osudila takav stav, u epizodi ABC-jeve serije *Markus Velbi (Marcus Welby, M.D.)*, homoseksualnost je prikazana kao ozbiljna bolest.

Devedesetih se pojavila pozitivna slika pa tako i šira percepcija pripadnika gej populacije. Bil Klinton (Bill Clinton) pozvao je, prvi put u istoriji čineći ih relevantnim političkim subjektom, homoseksualce, muškarce kao i žene, da ga podrže. Tako je otvoren put ka pozitivnom prikazu gej muškarca i lezbijke na medijskoj sceni. „Vodeće prajm-tam emisije počele su u većem zamahu da prikazuju različite gej muškarce kao i da ih uključuju u šire društvo čime se uveo širok spektar uloga koje gej muškarci imaju u američkom društvu.” (isto, 280)

Godine 1997. kada je počeo sa emitovanjem ABC-jev sitkom *Elen* gde je glavnu ulogu dobila lezbijka, gej muškarcima je uveliko već bio otvoren put ka publici. Iako je reprezentacija homoseksualne grupe prešla sve faze potrebne da se iz ignorišućeg odnosa i negiranja postojanja dođe do mogućnosti da se jedna grupa predstavi u punoći koju poznaje realnost, američko društvo nije bilo zrelo da glavnu junakinju ovog sitkoma prihvati bez osuda i one energije koju u borbi protiv drugačijih poznaje i pokreće svaka grupa u čijim je rukama moć. Preko prikrivenih ili menifestno negativnih poruka, tokom trajanja dva sitkoma koja ćemo obrađivati (*Vil i Grejs* i *Elen*), mejnstrim televizija podržana od strane gledalaca i reklamnih agencija, pokazala je neprihvatanje homoseksualne kulture kao jednake onoj koja je predstavljena kao norma. Uvek vitalna potreba da se delimo na „nas” i „njih” tako na

podobne i nepodobne, iako nije bila eksplicitno predstavljena kao u ranim fazama uvođenja  
65

pripadnika gej zajednice u mejnstrim medije, sada je, kako otkriva averzivna rasistička teorija, koristila donje kodove da pokaže i održi animozitet.

Negativna medijska reprezentacija bilo koje pojave ili društvene grupe doprinosi porastu društvene netrpeljivosti pa je tako bilo sa, u početku snažnom, negativnom slikom koja je u medijskom sadržaju bila forsirana od strane konzervativne elite. U tom periodu, homofobija je bila jaka, a nasilje nad gej populacijom tolerisano i odobravano. Kada je započeto sa promenom kursa prema ovoj društvenoj grupi, došlo je do rekodiranja stereotipnog gej muškarca i on je dobio mogućnost da učestvuje u medijskom sadržaju i u životu zajednice kao „jednak”, nemarkiran njen deo, bar svakako nemarkiran na površinskom nivou.

Ipak, koliko je heteroseksizam snažna ideološka sila, i pored napora da se homoseksualnosti da prostor i da se prema pripadnicima ove grupe pojača tolerancija, govori i to da se cenzura nije ugasila i da je čišćenje medijskog sadržaja od autentičnog ponašanja gej muškaraca i žena potrajalo tokom svih sezona dva sitkoma (na tradicionalnim mrežama) o kojima ćemo govoriti i koja predstavljaju studije slučaja u analizi podžanra gejkomu.

Sitkom *Vil i Grejs* počeo je sa emitovanjem NBC u sezoni 1998/99. godine. Prvi put se u prajm-tajmu našao u glavnoj ulozi gej muškarac, veoma privlačan advokat u ranim tridesetim. Njegov blizak prijatelj Džek (Jack McFarland) takođe je homoseksualac, ali neafirmisan i profesionalno zbunjen ili neozbiljan. Dok Vil živi sa Grejs, nekadašnjom devojkom i „srodnom dušom” u istom stanu, Džek uglavnom živi na tuđ račun, u većem broju sezona u Vilovom komšiluku.

Ono što Hart navodi kao najvredniju pomenu u vezi sa dvojicom homoseksualaca je njihov neverovatan kontrast. Dok je Vil toliko tih u vezi sa svojim seksualnim opredeljenjem da ono postaje skoro nevažno za seriju, Džek je predstavljen kao stereotipni teatralni gej (flamboyant queen). „Drugim rečima, Vil i Džek su ekstremne opozicije na spektru moguće medijske reprezentacije gej muškarca.” (Hart, 2003: 273) Ono što je mogla da se zapita publika kao i kritika bilo je: da li je Džek „previše gej”, dok Vil „nije dovoljno gej?”

I pored toga što je veliki napredak učinjen u Americi u decenijama pre početka emitovanja prvog gej sitkoma, za koje se vreme menjao odnos prema gej zajednici, pre svega u medijima a kao rezultat i u realnosti, ostalo je mnogo rada kako u svom zaključku navodi Hart. On daje

i ovaj primer nedovoljne slobode: budući da je dozvoljeno homoseksualcu da se pojavi kao glavni glumac sitkoma koji se bavi gej kulturom, očekivalo se da će sledeći korak biti probijanje kontaktne granice u homoseksualnom paru; međutim, Erik MekKomrak (Eric McComrack), glavni glumac i producent gejkom, nagovestio je da poljubac verovatno nikad neće biti viđen između Vila Trumana i njegovih partnera. Međutim, ta je barijera ipak bila srušena i poljubac se video u nekoliko epizoda, nesrazmerno malo u odnosu na heteroseksualno ispoljavanje bliskosti.

Gejkom *Vil i Grejs* ostaće da pliva na površini dozvole i zabrana u svim sezonama (osam sezona, ne računajući obnovjenu seriju posle cele decenije). Ovaj će nategnut odnos između parcijalne slobode i strikne granice biti prepoznatljiv uglavnom u dubljim slojevima sitkoma. Glavni glumci nastaviće sa tradicijom ruganja homoseksualcima i neutralisanja njihovih potreba. Trebalo bi skrenuti pažnju da „mnoge homofobične poruke nisu očigledne”, da bi u analizu trebalo uključiti više slojeva koje nudi serija. Polazna osnova u analizi podrazumeva stav da „bi trebalo seksualnost posmatrati i o njoj govoriti bez sugerisanja da je heteroseksualnost superiorna” (isto, 292). Vicevi i šale koje su prema gej kulturi česte u ovom sitkomu konzerviraju ideju da je homoseksualac inferioran ne samo prema seksualnoj orijentaciji, već i prema drugim kriterijumima. *Vil i Grejs* označen je kao prvi gej sitkom, i prvi je sitkom u kome je prikazano gej venčanje u prajm-tajmu na televiziji. Epizode osam sezona koliko je prikazano u kontinuitetu od 1998. do 2006. obrađuju teme koje se tiču gej kulture, ali njihova je subverzivnost kontrolisana i često poništena. Serija jeste bila dočeka pohvalama, 2000. godine dobila je tri Emi nagrade, a 2001. glavni glumac Erik MekKormak dobio je Emi nagradu kao najbolji glumac. Godine 2000. seriju su producenti NBC-ja postavili u termin koji je bio ekskluzivan i u kom se osamdesetih prikazivao *Kozbi šou*, u utorak uveče. Udruženje koje se borilo protiv izrugivanja gej populaciji (GLAAD) dodelilo je nagradu producentima zbog njihove angažovanosti oko pokretanja pitanja koja ih se tiču na komercijalnoj televiziji. U nekom smislu, „*Vil i Grejs* su pokušali da predstave pozitivnu sliku homoseksualnosti i gej muškarca u svakodnevnim situacijama, analogno kako je to činio *Kozbi šou*, normalizujući Afroamerikance na televiziji tokom osamdesetih” (Provancher, 2005: 178).

U osnovnoj podeli komedija situacije na one konzervativne koje prate dešavanja u jednoj porodici i one namenjene mlađoj publici, koje predstavljaju život zajednice prijatelja ili kolega, ovaj sitkom ulazi u krug progresivnih sitkoma, kao i već obrađeni *Seks i grad* i *Ali Mekbil*. Provokativnost pomenutih sekskoma ima ipak manju subverzivnu ošticu budući da je

do njihovog pojavljivanja već bio poznat lik žene koja se bori za svoje potrebe, a koje smo imali prilike da gledamo i u ranijim sitkomima koje pripadaju podžanru sitkoma o „neposlušnoj ženi”. Gejkom *Vil i Grejs* dobio je priliku da konstituiše novu medijsku sliku gej muškarca u svetu koji liči na realan i tako prevaziđe konzervativno razrešenje sitkoma.

Na samom početku, signifikantnost naslova mora unekoliko da nam usmeri čitanje serije i postavi pitanje o eventualnom pritisku heteronormalnosti. Kopirajući tekstove koji prikazuju heteroseksualni par, naslov aludira na upravo takav odnos glavnih junaka. „Ovaj sitkom sugerše heteronormativnu zamku sa svojim naslovom, implicirajući zavisničku vezu između muškarca i žene koji rade sve zajedno osim što spavaju odvojeno” (isto, 178). Vil i Grejs jesu „srodne duše” koje dele obroke, tajne, planove, oni se drže za ruke, zajedno idu na venčanja tokom kojih krađu mladencima glavne uloge, dele finansije i ljube se na redovnoj bazi, oni jesu par, što se tokom cele serije u mnogo navrata podvlači ili sugerše u toj meri da se mi, gledaoci, pitamo jesu li zaista oni rođeni jedno za drugo ili tako formirani i hoće li na kraju Vil shvatiti da je Grejs njegov životni partner (što mu Grejs u jednoj od epizoda i jasno ističe, na šta mu se obavezuje, što mu obećava).

Forsiranje heteroseksualnog partnerstva i ograničavanje slobode homoseksualnim parovima jasno je na više nivoa. Iz nekoliko izabраниh scena moći ćemo da vidimo da je kapacitet koji je serija imala uvodeći u medije markiranu društvenu grupu neiskorišćen ili nedovoljno iskorišćen, a da je insistiranje na uspostavljenim snagama koje podržavaju konzervativnu poziciju i favorizuju heteronormalnost, tako održavajući diskriminaciju, osnovna postavka ovog gej koma. Primera radi, mnoge se scene odigravaju u domaćem okruženju, setingu koji srećemo u sitkomima o krvnoj porodici, čime se sugerše porodične vrednosti. U tom „porodičnom kontekstu” žive glavni junaci imitirajući bračni par bez dece, ali sa ambicijom da ostvare pravu porodičnu zajednicu i tako se uklope u paradigmatičan primer američke konzervativne porodice.<sup>67</sup>

Dvoje drugih junaka, Džek i Keren (Karen Walker), takođe doprinose umirivanju i neutralizaciji homoseksualnosti. U pokušaju interpretacije odnosa koje gledamo u gej sitkomu, ostajemo zbunjeni: verbalna poruka junaka vodi nas u jednom pravcu (Vil i Džek se izjašnjavaju kao homoseksualci), neverbalne poruke u drugom (njihova je seksualnost u prikazu ukinuta). Džek je, kako je već pomenuto, slika stereotipnog homoseksualca kakve

---

<sup>67</sup> Na kraju četvrte i na početku pete sezone, Vil i Grejs pokušavaju da dobiju dete, prvo prirodnim putem, zatim inseminacijom.

smo mogli da gledamo i kakvi su bili predmet viceva: uglavnom ne radi, nije ni zainteresovan za posao, živi na tuđ račun (Vilov ili Keren), teatralan je i (samo) u izjavama promiskuitetan. Ovakav prikaz stereotipnog gej muškarca koga su predstavili mediji lišen je vitalnosti, jednoslojan je. On je infantilna karikatura koju kao svog surogat sina ili maskotu prisvaja Keren. Džek i Keren su drugi „neadekvatan” par. Džek učestvuje u gradnji još jedne groteskne heteroseksualne zajednice: kako ne bi deportovali dugogodišnju služavku Keren (Rosario Salazar), ona se udaje za Džeka. S druge strane, iako je Keren udata, njenog supruga ni u jednom kadru ne vidamo. On je prisutan kao i Džekovi ljubavnici, samo na verbalnom nivou. Upoznajemo njegovu ljubavnicu, ali njega ne. Kao i između Vila i Grejs, ljubljenje između Džeka i Keren redovna je pojava.

Iako smo već napomenuli da bismo dvojicu junaka mogli da vidimo kao opozicije gde je Džek previše gej, dok Vil to nije uopšte, možemo da zaključimo da su zapravo obojica tek deklarativno homoseksualci. Ublažavanje homoseksualnog nivoa, preko izbegavanja prikaza erotskog kontakta gej muškaraca ili razmene nežnosti među njima, često čak i gej parova kao dekora, dolazi od uverenja da bi mejnstrim gledaoci ili reklamne agencije bile uvređene eksplicitnijim predstavljanjem homoseksualnih parova, bez obzira na njihovu formalnu tolerantnost i zainteresovanost za ovakvu temu.

„Gledanje istopolnih parova kako se ljube čini nemogućim gledaocima da o homoseksualnosti misle samo kao o apstraktnoj pojavi ili da interpretiraju toplu interakciju između dva muškarca ili dve žene kao nešto drugo – nešto manje uznemirujuće.” (Bruni, 199: 328; Provancher, 2005: 180)

Navedeni surogat parovi: Vil i Grejs, Džek i Keren, Džek i Rozario, Vins (Vince D’Angelo) i Nejdin... ili nevidljivi supružnici: Keren i Sten (Stanley Walker), ali i Grejs i Leo (Marvin Leo Markus), čiji je brak bio prikazan samo kao diskretni okvir u kom su svoj uobičajen kontakt nastavili naslovni junaci, uznemirujućoj ideji o manifestnoj homoseksualnosti otupili su oštricu skoro do neprepoznavanja. Vilovi partneri bili su aksesuar koji je imao za funkciju da opravda pripadnost žanru pre nego da razvije toleranciju na „normalnost” homoseksualne orijentacije. Uzećemo nekoliko namerno odabranih primera iz gejkomu *Vil i Grejs* da bismo opravdali ovu interpretaciju: da je „prvi gej sitkom” propustio priliku da ponudi novu sliku gej muškarca i da probudi kapacitet mejnstrim gledalaca za razumevanje „drugih”.

U sitkomu *Vil i Grejs*, poljubac – kao simbol seksualnog partnerstva – među istopolnim partnerima javlja se tek u drugoj sezoni, u epizodi „Odigravanje” („Acting out”; S02E14). Treba napomenuti da je do tog trenutka tokom trideset pet epizoda bilo prikazivano mnogo

puta ljubljene dvoje glavnih junaka, kao i poljubaca i razmena nežnosti između Grejs i njenih partnera.

Celokupna epizoda posvećena je problemu gej poljupca. Vil i Grejs se šetaju, Grejs pokušava da razgovara sa Vilom o svom momku prema kome ima ambivalentan odnos, ali Vil ne obraća pažnju na njenu priču. Na biciklu pored njih prolazi Džek koji otima Vilu kesicu keksa i baca u kantu za otpatke. Grejs se bori za Vilovo pravo da jede šta želi jer je mršav, ali Džek joj odgovara: hetero-mršav je veoma drugačije od homo-mršav, ne pripadaš nam, ne razumeš. Tako već u prvoj sceni imamo priliku da potvrdimo sumnju koju u više navrata izgovara Džek: da li je Vil stvarno gej, ili da se opredelimo za otvoreniju interpretaciju koja nas oslobađa navike da u medijima gledamo stereotipe. Džek zakazuje večernji susret pred televizorom uz večeru koju će napraviti Vil. Tog dana bi trebalo da bude prikazan prvi put u istoriji gej poljubac u sitkomu *Along came you*. Naredna scena odigrava se u dnevnoj sobi pred televizorom gde, veoma uzbuđeni, zajedno na sofi sede Vil, Grejs i Džek. Džek najavljuje da će se desiti nešto važnije od čovekovog sletanja na Mesec, što Vil polupodrugljivo komentariše. Televizor je okrenut tako da je ekran od nas skriven i mi samo možemo da pratimo uzbuđenje posmatrača i replike koje izgovaraju dvojica junaka NBC-jevog sitkoma *Along came you*:

I think I am about to kiss you./ Mislim da ću te poljubiti.

I think I am about to be kissed./ Mislim da ću biti poljubljen.

Međutim, do poljupca ne dolazi, kada je trebalo da se prikaže, kamera je prešla na kamin i ostavila gledaocima da naslućuju da su dvojica muškaraca ostvarili kontakt. Ovo je najava daljeg razvoja događaja, predstava u predstavi, Hamletova „Mišolovka”. Takođe, ta kratka uvodna scena i početak zapleta nalikuju onome čemu prisustvujemo mi gledajući ovaj sitkom: verbalne najave koje ostaju u domenu priče. Junaci sitkoma postaju gledaoci, čekaju da sitkom opravda svoj otpor prema heterocentričnosti i bivaju iznevereni. Naizgled hrabra kritika komercijalne televizije koja će biti data može da se interpretira kao jalov pokušaj napada na američki konzervativni sistem. Objašnjenje koje će uslediti je lekcija koju bi trebalo mi gledaoci da savladamo, kao što je savladavaju i prihvataju Vil i Grejs. U ovoj je epizodi, povodom scene koja je izostala, izrečen jasan stav producenata NBC-ja: poljubac gej muškaraca nije prikladan za prikazivanje na mejnstrim mediju.

Džek je besan, Vil ga smiruje nastupajući sa pozicije koja podržava vrednosti konzervativne srednje klase. On staje u odbranu homofobije američkog prosečnog građanina, tako prihvatajući da ostane u grupi inferiornih kojima su nadređeni principi heteronormalnosti. Vil



pita Džeka da li je zaista očekivao gej poljubac na komercijalnoj televiziji, a Džek insistira na tome da ih je NBC prevario jer je obećao nikad emitovani poljubac, što je, kako on navodi: zločin protiv čovečnosti. Da li smo mi, budući u ulozi gledalaca, kao i oni tokom sitkoma koji im je izneverio očekivanja, takođe prevareni? Gledamo gej sitkom, a ni u jednoj epizodi nemamo priliku zaista da vidimo ljubav između dvojice muškaraca, i sve su emocije ugušene heteronormalnim predstavama, izjavama i obrtima.

Grejs: Za nekog ko poseduje kolekciju gej porno filmova koja zahteva svoj poseban magacin, izgledaš previše uznemireno oko jednog poljupca.

Džek: Promašila si suštinu, draga. Čineći ovo oni šalju jasnu poruku da je način na koji ja živim svoj život uvredljiv.

Vil: Džek, način na koji ti vodiš svoj život jeste uvredljiv.

Posle Vilove opaske začuo se smeh sa trake, čime je izvrgnuta ruglu Džekova politička borba za prava koja bi trebalo da budu osigurana njemu kao slobodnom građaninu američkog društva. Scena se završava tim smehom i šalom kojom je sa borbe za prava gej zajednice Vil skrenuo na temu individualne Džekove infantilnosti i neadekvatnosti.

Džek ne odustaje od borbe i želi da ode u studio NBC-ja da se tamo žali i da ih pita zašto ga guraju u grupu društveno subordiniranih. Dolazi kod Vila u kancelariju i poziva ga da zajedno idu da protestuju. „Očigledno niko ne želi da vidi dvojicu muškaraca kako se ljube, ni mreža, ni gledaoci, ni advertajzeri” objašnjava Vil Džeku pomirljivo zašto ne planira da mu se pridruži. „Vodiš izgublenu bitku”, zaključuje i nagovara Džeka da odustane. „Oni se prave da smo nevidljivi” odgovara Džek i odlazi sam da traži svoje „ustavno pravo da vidi dvojicu zgodnih muškaraca u akciji”.

Posle kritike što ne pomaže prijatelju u borbi koja mu je važna, kritike koja je došla od Grejs, Vil se pridružuje Džeku u studiju NBC-ja. Zaposleni koji ih je primio ponovio je ono što znamo i što je Vil zastupao od početka: „mreža ima odgovornost prema svojim gledaocima... nikad nećete videti dvojicu gejeva kako se ljube na televiziji”. Džek se buni: „Ali, to je gej mreža, simbol je paun, zaboga...” Međutim, bez uspeha.

Boni Dov (Bonnie J. Dow) navodi pravila koja su se koristila u reprezentaciji homoseksualnosti.

„Prvo se reprezentacija gejeva i lezbijki uključivala kao pojedinačna pojava pre nego integralni element ili kao redovan junak u seriji (zato je televizijski film bio popularan oblik nošenja sa homoseksualnošću). Zatim, takvi likovi nisu nikad bili „uzgredno” gej; oni se pojavljuju u epizodi ili u filmu gde se njihova seksualnost postavlja kao „problem” koji bi trebalo rešiti; treće, problem koji oni predstavljaju umnogome je oslikan u uslovima efekata na

heteroseksualce [...] Na kraju i možda krucijalno za komercijalan medij kao što je televizija, reprezentacija gej i lezbijskog seksa, ili čak želje, ne postoji” (Dow, 2008: 260).

Prema ovom modelu postavljena je i serija *Vil i Grejs*. Ona otkriva ćorsokak u kome se našla ideja da se političke slobode uvedu u realnost. Vil je ubačen u „porodični” heteroseksualni kontekst, njegova je seksualnost stavljena pod znak pitanja, „problem” poljupca eksplicira se i razvija u celoj epizodi da bismo se na svakom nivou ponovo suočili sa tim da homoseksualni sadržaj mora biti predstavljen na način koji će biti pitak za gledaoce, pretpostavlja se heteroseksualce. A već samo prilagođavanje sadržaja vladajućoj društvenoj grupi govori o nedostatku slobode da se markirana zajednica predstavi onako kako bi mogla da postoji u realnosti da nije diktata elite, koja kreira medijsku reprezentaciju i usmerava interpretaciju. Vili i Džek nisu uzgred prikazani gej likovi, Vil je nosilac glavne uloge i član para iz naslova, ipak, to nije dovoljno da bi se proglasila seksualna demokratija.

Aleksander Doti (Aleksander Doty) otvara pitanje čitanja bilo kog medijskog teksta popularne kulture: naivno je pretpostaviti da su producenti kako strejt tako i queer tekstova heteroseksualci. Takođe, otvorena je mogućnost interpretacije bilo kog teksta na željeni način, na način na koji preporučuje konzervativna kapitalistička američka elita kao i na alternativan način. Veoma su suptilni načini na koje se uvode queer elementi u mejnstrim medije. Međutim, mi smo naviknuti, trenirani da pođemo sa heterocentričnog stanovišta kada tumačimo jedan tekst. Možemo da pretpostavimo da se u gejkomu *Vil i Grejs* ne priča priča u nastavcima, uz žanrovska obavezna ograničenja, o dvojici gej muškaraca (Vilu i Džeku) već se govori o dvojici, ili bar dvojici, biseksualaca. Vilova nedovoljna agilnost u opisanim scenama, njegova ljubomora kada se udavala Grejs, govore u prilog tome da bi ovaj sitkom pod maskom gej sitkoma mogao zapravo da govori i o temi koja takođe predstavlja tabu, čak više nego homoseksualnost. Heterocentrični lokalizator onemogućava da se bilo koji biseksualni ili drugačije seksualno orijentisani objekat lokalizacije postavi bilo gde u okviru iste lokalističke situacije, on jednostavno ne postoji u zadatim granicama, zato ga ne vidimo – kodiranje naših navika utemeljeno je u takvom konceptu. Isto kao što Šarlot traži da se ljudi drže odabrane etikete, tako mi izvan bipolarno utemeljenih odnosa gde je jasno da se neko određuje kao gej ili kao heteroseksualac, ne prihvatamo drugačije postavljen rodni prostor.

Epizoda o gej poljupcu se ne završava odlaskom dvojice muškaraca iz studija NBC-ja. Kada su se našli na ulici, oni raspravljaju o malopredašnjem razgovoru koji ih je obojicu ostavio nezadovoljnim. U jednom momentu spaze metereologa Ala Rokera (Al Roker). On snima emisiju uživo pred velikom publikom oko sebe. Džek se probija do prvog reda i objašnjava

Rokeru problem: trebalo je da bude prikazan poljubac dvojice muškaraca i to se nije dogodilo.

Al Roker: Znaš, Džek, ponekad poljubac nije samo poljubac...

Nas, gledaoce sada trećeg nivoa (jer su posmatrači prvog nivoa pored Džeka, drugog nivoa svi oni koji gledaju program, a među kojima su Keren i Grejs), Roker podseća na simboliku poljupca. Poljubac je otvaranje „pandorine kutije”, to je politički gest kojim bi se pokrenula javnost i uznemirila publika, zatim i oterali oglašivači. Roker nas je upozorio na revolucionarnost takvog gesta i dodao „plamen” onome što će uslediti. Naime, Džek vraća Rokerovu pažnju na sebe i pita koliko će morati da čeka da bi video poljubac dvojice gej muškaraca na televiziji.

Vil: Ne onoliko koliko misliš.

Vil pred kamerama uzima Džekovo lice u ruke i poljubi ga, što gomila gromoglasno odobrava. Na prvi pogled, napokon se pojavila scena gej poljupca u sitkomu.

„Scenaristi su imali nameru da učine autentičnim likove Vila i Džeka tako što su ih predstavili kako idu u NBC studio. Ova epizoda nije neslična efektima 'kamere uživo' u programima kao Late Night with Jay Leno[...] koja prikazuje naizgled 'stvarne' ili 'životne' situacije. Ipak, ova epizoda postaje autentizovana korišćenjem Ala Rokera i etikete *Današnjeg šoua* (*The Today Show*) zato što je meteorolog osoba iz stvarnog života koja može da čuje Džeka i emituje njegovu poruku u živom prenosu na televiziji” (Provancher, 2005: 185).

Džek izjavljuje: „moramo da pošaljemo poruku tamo napolje...” i time sugerise da bi o problemu cenzure zaista trebalo da se čuje izvan kruga gledalaca sitkoma i da bi ta tema trebalo da se razmatra ozbiljnije, da se prestane sa seksualnim normiranjem sadržaja. S obzirom da je šlagvort Rokera imao, između ostalog, i funkciju da podvuče revolucionarni kapacitet poljupca („poljubac nekad nije samo poljubac“), ovaj Vilov gest dobio je veći značaj.

Svi junaci gejkoma (Vilova koleginica, Keren, nevidljivi Sten, Grejs i njen momak Džoš, a kako je izjavio Džek, moguće i bar petorica njegovih partnera s kojima je zbog poljupca uništena mogućnost dugotrajne veze) gledali su scenu poljupca i tako predstavljajući nas, publiku ispred ekrana, podržali Vilov gest, bili učesnici u demonstracijama protiv cenzure. Kao retko koji poljubac u ovom sitkomu, poljubac Vila i Džeka dobio je živu reakciju publike, ovog puta žagor prave publike na ulici. Tako je ostvarena interakcija junaka dobila okvir pravog života, pravih ljudi, pravih osećanja. Međutim, ova epizoda, scena poljupca, lišena je emocija, nije proizvod strasti već isključivo politički gest, poljupcem je izrečen stav o medijskoj reprezentaciji gej muškaraca na mejnstrim televiziji. Ukidanje osećanja je bio

jedan od načina da se poljubac istopolnih junaka „normalizuje”, sterilizuje, učini pitkijim za gledaoce.

Vil: Četiri sekunde pre nego što smo to uradili nisam znao da ću to učiniti. I onda odjednom... uradio sam to.

Ne osećanje ili strast, Vila je vodio afekat, ljutnja zbog uskraćenih prava. Takođe, Džekova reakcija negodovanja otupljuje osećanja koja bi trebalo da budu izvor iz kog nastaje kontak. Lišen emocija i žara, njihov je poljubac imao za cilj bunt, njih dvojica su u televizijskoj emisiji unutar sitkoma čiji su junaci odigrali svoje gej identitete, time im možda obezbeđujući autentičnost koju u samom sitkomu često gube.

Ipak, poslednja scena celu će epizodu vratiti u uobičajeni kolosek: Grejs upada u stan u koji su tek stigli Vil i Džek. Razjarena, ona prenebregava politički motiv i eventualni efekat poljupca i osuđuje Vila jer zbog njihovog poljupca ona nije uspela da raskine sa momkom kome je rekla da je zaljubljena u svog cimera. Njen je razlog za prekid veze sa Džošem izgubio legitimitet, a ljutnja što Vil ljubi nekog drugog je eksplodirala. Na samom kraju ona se pojavila kao „deus ex machina” vraćajući seksualnost gde pripada, u heteronormativni okvir.

Posebnu pažnju trebalo bi obratiti na naziv epizode. „Acting out” ili „odigravanje” jedan je od primitivnih mehanizama odbrane i koristi se od '80-ih godina XX veka kao eufemizam za neadekvatno ponašanje<sup>68</sup>. Osoba koja „odigrava” nije u stanju pod pritiskom emocija da sasluša unutarnje glasove, odloži reakciju i onda istupi u skadu sa najautentičnijim stavom, ona umesto da verbalizuje svoje osećanje, njega odigra. Andrea Metjuz (Andrea Mathews) u tekstu „Odigravanje, učenje čuvanja tenzije” (Mathews, 2012) ukazuje na građu sintagme, semantiku njenih delova. Mi ne delujemo ka unutra, delujemo iznutra ka spolja. Kako nam otkriva kognitivna lingvistika, mi smo kontejneri za osećanja koja se u nama skupljaju i kada su ona opterećujuća, izbacujemo ih napolje. Šta god da su ta osećanja: intenzivna ljutnja, strah, kombinacija ova dva osećanja, ona su sadržaji našeg psihičkog bića. Ako na drugačiji način nismo u stanju da ta osećanja eksternalizujemo, pribegavamo ekstremnom načinu: odigravanju.

U sceni poljupca, Vil, iako znatno racionalniji od Džeka, nije uspeo kao njegov prijatelj da svoju nervozu i ljutnju, svoj revolt, prevede u reči, on ih je odigrao. Time što je epizodi dat naziv „Odigravanje” poslata je poruka: Vil se poneo kao nezrelo neadekvatno dete.

---

<sup>68</sup> Pre svega je bilo vezano za decu koja se u školi ponašaju loše, koja su loša.

Interpretacija može da ide dalje, metonimijskim prenosom značenja ovo postaje poruka: poljubac dvojice muškaraca je „odigravanje”, neadekvatno ponašanje, a učesnici u toj sceni postaju deca koja se loše ponašaju, loša deca. Kazna za takvo ponašanje došla je u narednoj sceni: ljutita Grejs ukorila je Vila kratkim verbalnim orkanom i iz herojske političke borbe ga vratila u njegovu svakodnevicu, gde mu je ona partnerka u odnosu koji Keren zove „brak bez seksa”, a gde je on samo deklarativni homoseksualac.

Iako je poljubac dvojice muškaraca označen kao „zabranjeno voće” zbog velikog pijeteta prema publici i zbog gubitaka prilikom objavljivanja oglašivača, on se ipak desio u nekoliko navrata. Koliko god puta da smo ga videli (između Vila i Vinsa, recimo), to je bio kratak pozdravni poljubac, ipak, između dvojice muškaraca među kojima postoje ljubavna osećanja, za razliku od onog prvog prikazanog.

Nije isključivo u pitanju odsustvo gej poljupca, u pitanju je njegovo odsustvo u kontekstu veoma prisutnog izražavanja osećanja između junaka različitog pola, bilo da je u pitanju Grejs koju sa njenim partnerima zatičemo u krevetu, zagrljaju ili kako se ljube, bilo da su to razmene nežnosti između naslovnih junaka ili poljubaca i dodira između Keren i Džeka. Možemo da kažemo kako je ovo žanr od koga očekujemo da nas zabavi i nasmeje, međutim, porukama koje se šalju direktno ili donjim nivoima značenja, aluzijama, simbolima, i kojima se insistira na određenim stereotipima, verbalnim izjavama jasnih heterocentričnih poruka, gejkom postaje sredstvo usmeravanja čitanja i interpretacije veoma velikog auditorijuma. Priče, zapleti, motivi, heteronormativne oznake recikliraju se u velikom broju sitkoma, pa su tako gej sitkomi postavljeni na istin način kao i oni koji se bave raznopolnim odnosima, a čija je tradicija uspostavljena i norma formirana u heterocentričnom društvu i njegovim kodovima.

U klasičnim gejkomima (o kojim ovde govorimo) prikazuju se homoseksualci kao deseksualizovani i bez partnera, oni se predstavljaju kao drugorazredni građani koji

„moraju da učestvuju u heteronormativnom setingu da bi mogli da nađu osećaj 'normalnosti' i 'pripadanja'. Zato ne čudi što je sitkom *Vil i Grejs* dobio veliku podršku od (strejt) američke srednje klase, budući da program prikazuje i reprezentuje gej junake (i njihove koleginice) u brojnim heteronormativnim situacijama” (Provancher, 2005: 187-188).

U trećoj sezoni, u epizodi „Kafa i posvećenost” („Coffee and Commitment“; S03E11) prvi put je prikazno gej venčanje u prajm-tajmu na televiziji. Ovu epizodu Provenčer izdvaja kao najproblematičniji primer heteronormativnog podteksta na malim ekranima. Epizoda počinje duhovitim, ali malicioznim zadirkivanjem Vila i Grejs: Vil je pred vratima, otvara mu Grejs u

košulji dubokog dekoltea, Vil na pragu stoji sa punim rukama odeće sa hemiskog čišćenja. Toliko sa sobom nosi garderobe da jednu od vešalica drži u zubima.

Grejs: Kada si „izašao iz ormana” nije trebalo da poneseš svu odeću sa sobom.

Vil: Jesi li obučena za operaciju na otvorenom srcu?

Repliku Grejs možemo da interpretiramo kao ljutnju što je Vil gej, a Vilovu kao mali ljubomorni akt koji imamo običaj da vidimo u heteroseksualnim parovima. Ovaj početak postavlja ton epizode tokom koje će se dvoje cimera i dve „srodne duše” svađati do raspleta kad se sve vratilo tamo gde je bilo: u odnos ljubavi i razumevanja. Vil od Grejs traži da učestvuje finansijski u njihovoj zajednici: da plaća svoje račune i daje novac za zajedničke poklone i ručkove. „Bračne situacije” koje vidamo u drugim sitkomima sa heteroseksualnim parovima ovde dobijaju novi smisao, pokušaj da se pokrije centralna scena: venčanje njihovih gej prijatelja Džoa (Joe) i Lerija (Larry). Otkako je legalizovan gej brak u decembru 1999, ovo je prvi pokušaj prikaza takve ceremonije. Međutim, venčanje će ostati izvan kadra, kao što prikaz nežnosti među istopolnim partnerima ostaje neprikazan, a pozornicu će uzeti Vil i Grejs.

Vil, Grejs, Džek i Keren stižu u Vermont gde bi trebalo da se održi venčanje. Vil i Grejs su posvađani i Vil ne dozvoljava Grejs da se potpiše na skupi poklon koji je on doneo mladencima. Grejs insistira da to učini, preti mu i napokon sama uzima kartu i potpisuje se. Ulaze u salu u kojoj bi trebalo da se održi venčanje i Vil joj nervozan i ljut vikne „Ne želim suprugu!”. „Ja sam tvoja žena? To je možda najzlobnija stvar koju si mi ikad rekao” odgovara mu Grejs. Napokon, Vil otkriva deo svoje ljutnje, a to je jednako ljutnja na sistem kao i ljutnja na sebe što ne može da se istrgne iz heteronormalnog odnosa sa Grejs. On ne želi da svugde ona bude uključena. Svi ih prijatelji doživljavaju kao par, a on bi želeo da jednom dobije pozivnicu na kojoj piše Vil i gost, ne kao uvek Vil i Grejs: „Kao da mi jesi žena... Stalno si posvećena tome da glumiš gospođu Truman”. I ovaj se razgovor pred početak venčanja u kom je Vil otkrio razlog zbog kog se oseća loše, bez slobode izbora, zarobljeno (što je analogno sputanosti pripadnika gej zajednice koji se uteruju u heterocentrični okvir da bi bili prihvatljivi za publiku) zatvara vicem koji izgovara Grejs. „Ako sam ti ja žena, onda imamo ozbiljnih bračnih problema, jer gospođa Truman ima mnogo akcije sa strane”, čime ona trivijalizuje protest koji je pokrenuo Vil.

Suptilni su načini koji su preduzeti da bi se gej venčanje učinilo pitkim i nevidljivim. Matičarka počinje rečima: „Kakav divan dan i kakav divan par”. Početak ceremonije nije se zadržao na mladencima, već je kamera svoj objektiv usmerila na dvoje zavađenih cimera u

publici. Matičarka nijednom ne izgovara imena mladenaca. Kamera se sa dvoje naslovnih junaka ponovo preselila do oltara kada je matičarka najavila čitanje poruka od strane porodice i prijatelja. Čak ni sentimentalne ljubavne poruke upućene novovенčanim nisu prikazane zato što je ponovo pažnju ukrao par u publici. Oni nastavljaju svađu. „Ne može više ovako”, kaže Vil. „U redu, pozovi advokata, razvodimo se!”, odgovara besna Grejs. „Koga ću ja platiti”, dodaje Vil. „Hej, ljudi!” skreće im pažnju jedan od dvojice mladenaca zato što je na njih došao red da čitaju želje upućene bračnom paru. Iako su svi do tada čitali odvojeno, pojedinačno, njima su Džo i Leri spremili tekst za duo. Oni naizmenično recituju stihove i sa svakim novim ljubavnim stihom, oni se otvaraju ponovo za bliskost koju su imali i koja je ustupila mesto „ljubavnoj svađi”. U nekoliko replika koje su razmenili, oni su o ljubavi govorili više nego bilo ko drugi, više nego mladenci ili gosti obraćajući se mladencima.<sup>69</sup> Na kraju, a kamera je sve vreme usmerena na njih, oni se izvinjavaju jedno drugom i vraćaju ljutnjom pokrivenu ljubav.

Vil: I love you. You know that, right? / Volim te, znaš to, zar ne?

Grejs: I know. / Znam.

Vil: Don't you? / A ti mene?

Grejs: I do. And you know I love you, right? / Da. A ti znaš da ja volim tebe, zar ne?

Vil: I do. / Da.

Konačno „I do” na venčanju Džoa i Leri izgovorili su jedno drugom Vil i Grejs. Nijedan od delova ceremonije koji je podrazumevao ulazak u bračnu zajednicu dvojice muškaraca nije bio prikazan. Venčanje se kao ubistva u antičkim tragedijama dogodilo iza zavese. Slično je bilo i u prvoj sezoni u epizodi u kojoj se Džek venčava sa Rozario, kad smo u praznoj sali posle grotesknog venčanja, gledali ponovo Vila i Grejs kako se ljube pred oltarom.

U određenoj meri, gejkom *Vil i Grejs* parodira homoseksualni kao i heteroseksualni odnos. Zbog bliskog odnosa koji ima sa Grejs, zbog njihovog zajedničkog života, samo njihovih posebnih rituala i razumevanja koje uvek pobeđi na takmičenju sa heteroseksualnim parovima u igri „ko bolje poznaje svog partnera”, Vil se pozicionira kao heteroseksualni junak, što i jednom i drugom članu „bračne zajednice bez seksa” omogućava da se publici pokažu kao konzervativan „prikladan” par. Njihovo partnerstvo, kao i ljubljenje Džeka sa Kern ili njegov brak sa Rozario anuliraju homoseksualni narativ.

---

<sup>69</sup>Pritom predstavljajući ljubav u najrazličitijim konceptima koje poznajemo: LJUBAV JE ŽIVO BIĆE (When I'm feeling like there's no love coming to me), LJUBAV JE PREDMET (And I have no love to give), LJUBAV JE PREDMET KOJI SE MERI (... there is infinite amount of love available to me), ČOVEK JE KONTEJNER ZA LJUBAV (And I'll see it in you).

„Naravno, verbalna ili lingvistička parodija redovna je u seriji” (Provancher, 2005: 184). U jednoj od epizoda prve sezone, „Predmet mog odbijanja” („Object of my Rejection”, S01E22), Grejs od Vila krije da je prihvatila poziv na sastanak sa bivšim momkom i verenikom koga je pred oltarom ostavila zato što nije dobila blagoslov od Vila da se uda. Ipak, pozvala ga je da tokom radnog vremena dođe u stan i pomogne joj oko izbora odeće. Tajna s kim je provela večer otkriva se ujutru kada se iz Grejsine sobe pojavljuje Deni koji prilazi Vilu da se pozdrave.

Vil: Kako si?

Deni: Dobro. Kako si ti? Ti... znaš... je l' se još uvek viđaš sa tipovima i tako to?

Vil: Da, bojim se da je tako. Izgleda da antibiotici nisu proradili.

Vilovom odgovoru usledio je smeh sa trake, što je pojačalo efekat upravo izgovorene osude i ismejalo Vilovu i tako virtuelnu homoseksualnost. Iz ove kratke rečenice dobili smo poruku koja je u ranijem periodu bila dominantan teren osude gej populacije: heteroseksualna orijentacija je norma, homoseksualna orijentacija je aberacija. Možemo da izdvojimo pojmovnu metaforu: HOMOSEKSUALNOST JE BAKTERIJA. To je podrška poznatom stavu da je homoseksualno opredeljenje bolest. Ovakva opaska i dalje izaziva smeh iako bi se očekivalo da je uvođenjem novog podžanra i nove teme u medijski sadržaj takva diskriminacija prevaziđena te da je društvo zrelije.

Ipak, ideja da je homoseksualnost bakterija otvara diskusiju o još jednom pitanju, a to je eventualno izlječenje. Bakterija izaziva infekciju, ona se prenosi<sup>70</sup>, ali i leči. Ponovo se postavlja pitanje da li Vil može da se izleči od bolesti koja mu ne dozvoljava da živi „normalno” u seksualnoj zajednici sa Grejs, svakako ženom njegovog života. Deseksualizovanom Vilu mnogo puta Džek je zamerio njegovo antigej ponašanje i stid koji oseća kad se postavi u homoseksualni kontekst kome prisustvuju „normalni” građani.

Otvoreno čitanje, polisemičnost teksta koja dozvoljava različite interpretacije dozvoljava nam da gledamo izvan okvira koji nam je preporučan. Kataforsko upućivanje krije u sebi dva puta. Naziv serije usmerava nas u pravcu heteronormalne postavke pa tako usmerava našu interpretaciju: *Vil i Grejs* priča je o raznopolnom, „normalnom” paru sa određenim problemima koji se zbog obaveze da se poštuje struktura žanra javljaju i umiruju. Na naslovni par gledamo kao na partnere koji će jednom rešiti nesporazum i dileme pa ostati zajedno u ljubavi. Ovakvo upućivanje imenom sitkoma drži našu pažnju otvorenom za očekivani kraj

---

<sup>70</sup> U prilog tome da je i ovde prikazano ulaženje seksualno zbuđenog Vila u svet homoseksualne zajednice kao primanje „virusa” ili „infekcije” govori podatak da je ovaj svet njemu otkrio Džek, on ga je inficirao.



preporučljiv u konzervativnom heterocentričnom društvu. Blaga anksioznost što do takvog raspleta ne dolazi već se on samo nagoveštava podgreva našu pažnju i uzbuđenje.

Drugi put koji navodi našu interpretaciju je određenje: *Vil i Grejs* je gej sitkom, prvi gej sitkom i prvi sitkom gde se u glavnoj ulozi nalazi homoseksualac. Ni ova nas interpretacija ne razrešava nelagode što ne možemo da se lokalizujemo. Ovakvom načinu čitanja ne možemo da pristupimo bez ostatka i to nas uznemirava. Imamo priliku da odaberemo kodove koje ćemo koristiti za analizu: ako je *Vil i Grejs* gej sitkom zašto su poruke koje se šalju zbunjujuće? Ako je Vil homoseksualac zašto je njegova veza sa Grejs najjači ljubavni odnos koji je ostvario?

Podsetićemo se Fiska: radikalne poruke dobijaju manje očigledan prostor, radikalno čitanje svoj materijal crpi iz donjih diskursa. Značenja nisu determinisana tekstem već socijalnim kontekstom a u formiranju univerzuma serije učestvovala su oba kataforska putokaza, zbunjujući nas ili nam sugerišući da postoje različita tumačenja, da u oprečnosti možemo da otkrijemo da granice nisu mesta na kojima treba stati pa da zavirimo iza njih. Sitkom *Vil i Grejs* možemo da vidimo i kao sitkom koji se obraća gej kulturi, zbog čega je dobio podršku udruženja, ali i kao seriju koja se obraća heterocentričnoj publici zbog čega je takođe dobio podršku mejnstrim publike. Otvoren tekst ne rangira „validna” čitanja<sup>71</sup>.

Aleksander Doti posle pogledanog filma *The Blair Witch Project* pita se zar ne bi bilo divno da je jedan od junaka gej, lezbijka ili biseksualac. Nešto kasnije, nastavlja on, „shvatio sam da sam upao u onu heterocentričnu zamku o kojoj govori ova knjiga: pretpostavio sam da su svi junaci u svim filmovima heteroseksualci osim ako nisu markirani, kodirani, ili na drugi način osvedočeni kao 'queer'” (Doty, 2000: 3) Trenirani smo da tako razmišljamo u kulturnom kontekstu koji obeležava dominantno čitanje po kome su svi heteroseksualci, budući da je to preporučeni izbor seksualne orijentacije.

Da li možemo – izvan onih čitanja koja su ponuđena, a koja Vila prema jednom ili Džeka prema drugom registru smeštaju u grupu homoseksualaca, a zatim ih prema „univerzalnom” kodu smeštaju u heteroseksualni kontekst – glavnog junaka videti kao biseksualca, radikalnijeg i subverzivnijeg junaka mejnstrim žanra?

---

<sup>71</sup> Odlučio sam, kaže Aleksander Doti, da su moja čitanja i zadovoljstva koja pritom ostvarujem, jednako validna i „na mestu” od onih koji pristupaju „strejt” čitanju... „za mene, svaki tekst je potencijalno „queer” (Doty, 2000: 2).

„Znamo da ljudska seksualnost i erotizam nisu uvek prezentovane očigledno i jasno [...] Još uvek živim u svetu gde se često nosim sa heteroseksualnim privilegijama, homofobijom i pitanjima roda [...] Ali to ne znači da ne bi trebalo da pokušamo da razmišljamo i razumevamo nezavisno od datih rodnih i seksualnih kategorija” (isto, 5-9).

Postoji interpretacija koja podrazumeva jak otpor prema tome da je nešto obavezno muževno ili ženstveno, „strejt” ili homoseksualno. „Queer svet” nije svet homoseksualnosti već svet koji je razrešen obavezne etikete, to je svet „izvan reda”. (isto, 8) U takvom svetu možemo videti junake *Vil i Grejs* sitkoma. Međutim, biseksualnost, ili poliseksualna orijentacija, subverzivnija je i dekadentnija od jasnog homoseksualnog izbora, te predstavlja pretnju, jer otkriva tajne i čuvane nesvesne želje koje mogu da se probude u slobodi seksualnosti bez granica<sup>72</sup>. Zato ne sme biti eksplicirana iako može da živi u interpretaciji. Još jedan segment otvorene seksualnosti unosi nemir, to je kraj sveta na koji smo navikli, kraj binarnih opozicija koje postavljaju granice i koje nam pomažu da se lokalizujemo kao i da u poznate okvire smestimo druge.

Postavlja se pitanje kako definisati biseksualnost. Neki ljudi koji razmišljaju unutar konvencionalnih binarnosti razumeju biseksualnost kao „pokret između” ili kao kombinaciju heteroseksualnosti i homoseksualnosti i kao „strejt”, lezbijske ili gej identitete koji se uobičajeno dodaju takvim željama i praksama. Drugi nalaze da se njihova biseksualnost javlja kao želja za istim i suprotnim polom u saradnji sa socijalnom ili političkom identifikacijom sa lezbijskim, gej ili „strejt” pokretom. Neki vide kao postojanje želje za istim i suprotnim polom unutar biseksualnih identiteta koji se ne određuju kao gej ili lezbijski, već kao slabije binarno definisan, kao „queer” ili ne-strejt identitet (isto, 131). Svako od ovih razumevanja ima kulturne implikacije i formira se u kontekstu.

Oba narativa: homoseksualni i heteroseksualni postoje paralelno u sitkomu *Vil i Grejs*, i to je razumljivo, kako navodi Doti.

„Kad razmišljate o tome, ima logike da mejnstrim filmovi proizvedeni unutar kapitalističkog sistema čuvaju što otvoreniji opseg erotskih odgovora dostupnih publici [...] U svom odličnom članku o biseksualnom čitanju, Maria Pramaggiore izjavljuje da savremeni Holivud i nezavisni filmovi često 'varaju' svojoj reprezentaciji homoseksualnosti da bi se dopali masovnoj publici, kako bi prodrli do gej i lezbijskog tržišta pritom ne vredajući tradicionalnu publiku [...] Klasični mejnstrim filmovi često 'varaju' u reprezentaciji heteroseksualnosti kako bi, svesno ili nesvesno, stvorili uslove za biseksualna različita čitanja.” (isto, 132)

---

<sup>72</sup> Šeron Mari Ros ukazuje na to kakav je odgovor društva prema 'željama bez ograničenja'. Takve želje ne mogu da se kontrolišu i obavezno su samodestruktivne, što izvire iz patrijarhalnog koncepta želje kojoj se mora postaviti rampa, posebno kada je u pitanju seksualna želja žene (Ross, 112).

Na biseksualno čitanje likova, ne samo Vila već svih glavnih likova u gejkomu o kome govorimo, ukazuje mnogo situacija tokom osam sezona. Neke koje podrivaju koncept subverzivnog napada na konzervativan sistem vrednosti kome je u centru heteronormativni kao jedini preporučljiv model, već su opisane. Iza navodne slobode u seksualnom izboru i postavljanju u centar gej muškarca krije se uvek heteroseksualni obrt koji odnos vraća na „porodične” vrednosti srednje klase u Americi. Neraskidiva veza koju imaju nosioci glavnih uloga može da se interpretira kao heteroseksualni odnos između ostalog i prema pomenutom kataforskom upućivanju koje dolazi od naslova. Možemo izdvojiti nekoliko scena koje ovo potvrđuju. Na verbalnom nivou, tokom cele serije aludira se na to da njihov odnos nije samo „platonski” ili prijateljski. U četvrtoj sezoni u epizodi „Bojenje je lako, komedija je teška” (Dyeing is Easy, Comedy is Hard), Vil i Grejs ponovo zajedno idu na venčanje Grejsinog bivšeg verenika Denija. U njihovom stanu je Džek koji razgovara telefonom i svog sagovornika obaveštava o tome da Vil i Grejs nisu kod kuće: „Otišli su na vikend, ne znam... mislim na „medeni mesec”...” (S04E15)

U epizodi koja počinje smišljanjem imena za dete koje planiraju i u kojoj Vil i Grejs odlučuju da pokušaju da začnu na „klasičan” način, pre nego što pristupe veštačkim oblicima začeca, Džek i Keren im uređuju hotelsku sobu posipajući krevet ružinim laticama i paleći sveće. Džek kaže: „Keren drago mi je što si uzela sobu za Vila i Grejs u hotelu da konzumiraju svoju disfunkcionalnu vezu” (S04E26).

U petoj sezoni, Grejs se udaje za Lea, Vil dočekuje goste i vidno je nervozan. Stižu Džo i Leri, prilaze Vilu i teše ga, pitaju ga kako je. Vil odgovara da je dobro, zašto ne bi bilo. „Gubiš svoju devojkicu, ponovo si samac” odgovara Leri (S05E08). U istoj epizodi, Grejs traži od Vila da je odvede do oltara. Vil odbija. „Ne mogu to da uradim. Svašta sam uradio za tebe... ali da budem neko ko te daje drugom muškarcu, to ne mogu da uradim” (S04E26). Grejs ne želi nikog drugog pa pokušava da nagovori Vila, ali on ostaje pri svom stavu. Leo skreće pažnju da su gosti već postali nervozni i zove Grejs da požuri. Ona obustavlja pripreme za izlazak pred matičara i Vila vodi na krov. Ispostavlja se da je to krov na kom su se upoznali: bila je proslava, Grejs je spazila Vila i prišla mu misleći je da je on najslađi na svetu. Svojoj drugarici je rekla: Ovo je čovek s kojim ću provesti ostatak života. „Danas se možda udajem, ali kad sam rekla da ću ostatak života provesti s tobom, nisam pogrešila.” Vil pristaje da učestvuje u ceremoniji venčanja, pa se njih dvoje na krovu grle i igraju uz pesmu koju pevaju u duetu. Svoj intimni razgovor obojen setom, ali i obećanjima prekinuli su više puta ljubeći se. „Nemoj da kažeš Leu da sam imao prvi ples” izjavljuje Vil, koji zapravo nije

samo ukrao mladu sa venčanja, prvi ples, poljupce, već celo venčanje, jer od ceremonije nismo videli mnogo. Pritom je „I do” deo preskočen. Njega su kako smo već videli izgovorili Vil i Grejs u epizodi nevidljivog gej venčanja.

Pred matičarem, kada su prešli celu prostoriju i došli do oltara, Vil je podigao Grejs veo i kao da su sami, kao na svom venčanju, izjavio: „Možda nije pravi trenutak da ti kažem, ali ja sam ’strejt’“ (S04E26). Grejs se nasmejala, a Vil ju je predao namrštenom mladoženji. „Napokon, posle svih ovih godina, Vil i Grejs se venčavaju”, čuli smo Keren kako interpretira događaj.

Na venčanju Džeka i Rozario (na kom su se Vil i Grejs poljubili ispod imele), sedeći u publici i ritualno se svađajući (ovog puta oko Denija), pri čemu možemo da zaključimo da je venčanje posebna okolnost koja u njima pokreće anksioznost koju manifestuju skoro redovno svađom, skrenuli su pažnju jednoj od zvanica. Čovek koji je sedeo iza njih pitao ih je koliko su dugo u braku. Odgovorili su u duetu. „Nismo venčani”, rekla je Grejs. „Ja sam gej” rekao je Vil. „Ako niste venčani, a vi ste gej, o čemu se ovde radi?” (S0E22) pitao ih je gospodin iz publike. To je pitanje koje postavljamo i mi od prvih kadrova serije koja je nazvana prvim gej sitkomom, a koja ismeva ili trivializuje jednako homoseksualni kao i heteroseksualni odnos.

U osmoj sezoni, Vil se sreće sa Džejsom u koga se zaljubljuje, ali koji mora da ode iz Amerike jer je Kanadčanin. Grejs odlučuje da se uda za Džejsa i tako omogući Vilu da ostvari vezu s njim. Epizoda „Definicija venčanja” („The Definition of Marriage”; S08E15) posvećena je grotesknom venčanju Džejsa, Vilovog momka kome se udvara Džek i trudne Grejs (koja će za trudnoću saznati tek sutradan). Keren je pozvala prijatelje u Vilov stan, nabavila je haljinu za Grejs, koju ju mlada je jedva obukla. Gosti su nervozni, Džejs je od Keren uzeo pilulu za koju se ispostavilo da je droga, Grejs se s vremena na vreme vrti u glavi i zbog nesvestice i mučnine više puta prekida pripreme i ceremoniju. Rozario, koja je zadužena za fotografisanje ne slika mladence, već skupa Vil i Grejs ili samu Grejs. Odmah pošto je sveštenik pitao da li uzimaju jedno drugo, drogirani Džejs peva Vilu pesmu za koju se sutradan ispostavlja da je uopšte ne zna, što govori u prilog tome da ni on kao ni Grejs nisu bili u stanju pribranosti na venčanju.

Svadbena ceremonija koja simbolizuje instituciju heteronormalnosti, gde se muškarac venčava sa ženom da bi se spojio sa drugim muškarcem nije „normalna” interpretacija heteroseksualnog venčanja. Homoseksualni kapacitet čina, a i cele epizode, umiruje Grejsina trudnoća koja podrazumeva heteroseksualni odnos, kao i stalni odlasci Vila i Grejs u sobu da razgovaraju. Na Džejsovo pitanje da li bi takvo njihovo ponašanje trebalo da ga

uznemiruje, Leri mu je rekao da je to normalno i da se oni stalno s vremena na vreme povlače u sobe da bi šapotali ili se svađali ili ko zna šta drugo radili.

Napokon, venčanje se završilo bez ritualne objave: Proglašavam vas mušem i ženom. Sutradan ujutru Vil i Džejs za stolom doručkuju, dolaze Keren i Džek. Keren prilazi Džejsu (izbrijanom – bez kose – Afroamerikancu) i dodiruje ga po glavi: Zdravo Grejs, dopada mi se tvoja kosa tako. Ispavlja je Džek: Keren, to nije Grejs, to je Džejs, Grejsin drugi gej muž (S08E15).

Subverzivni kapacitet koji je sitkom *Vil i Grejs* imao kada je kao prvi u prajm-tajmu za glavnog junaka postavio gej muškarca, koji je prvi pokušao da prikaže gej venčanje na mejnstrim televiziji, koje je ipak ostalo skriveno od očiju, izneveren je podrškom stereotipno predstavljenog homoseksualca, teatralnog i promiskuitetnog (virtuelno) – Džek, ili deseksualizovanog – Vil, kao i stalnim prikazivanjem najsnažnijeg odnosa razvijenog u heteronormalnoj zajednici. S druge strane, ostajući između istopolnog odnosa u nagoveštaju i jeziku, retko u prikazu, i insistiranju na heterocentričnim vezama, ili uključujući oba pristupa: konvencionalni i avangardniji, ovaj sitkom možemo da interpretiramo kao televizijski tekst u kome se dozvoljava ili preporučuje poliseksualnost. Tako biseksualno čitanje sitkoma *Vil i Grejs* kao i druga čitanja ima validnost koja jednim delom može da uznemiri publiku, a drugim da pruži olakšanje. Ovakva se interpretacija ne javlja kod enkodera kao obavezno svesna u oba nivoa, kao unutarnja, privatna (I3) ili aktualizovana (I4). A kod dekodera zavisi od njegovog ličnog univerzuma (I7) i obeležena je njegovom unutrašnjom interpretacijom (I6). Ako poslušamo Dotija, svakom tekstu klasične kinematografije i svakom tekstu popularne kulture možemo prići čitajući ga u „queer” ključu.

Godinu dana pre početka emitovanja gejškoma *Vil i Grejs*, 30. aprila 1997. prikazana je epizoda sitkoma *Elen* u kojoj je glavna glumica objavila da je lezbijka. Bilo je to prvi put da se na mejnstrim mediju prikaže „autovanje”. Značaj objave bio je veći zato što je tim činom sama glumica pred celokupnim američkim auditorijumom otkrila da i sama jeste gej. Ovaj autentični „predikacioni” čin uneo je dodatnu pažnju i burne reakcije, tako možemo da odvojeno posmatramo Elen Dedženeres (Ellen DeGeneres) glumicu i Elen Morgan (Ellen Morgan) junakinju sitkoma i poruke koje one šalju. Dok kod Elen Dedženeres primećujemo političko delovanje koje se umiruje tehnikom personalizacije i privatizacije, kod junakinje sitkoma vidimo premalo političkog angažovanja. Cela je borba Elen za identitet koji smatra svojim uklopljena u heteroseksistički koncept.

Elenino autovanje događa se u nekoliko faza, kao i pred različitim publikom: prvo pred ženom koja ju je privukla, zatim pred terapeutkinjom, pred prijateljima, roditeljima i na kraju pred šefom. Ove epizode pratili su brojni intervjui u medijima, na televiziji i u časopisima, a same epizode sitkoma gledalo je trideset šest miliona gledalaca. Elen je osvanula na naslovnici *Tajma* a više puta gostovala kod Opre. Smatralo se da je Elen „promenila lice televizije” (Dow, 2008: 253) kao i da je učinila mogućim gejkom *Vil i Grejs*, ali i mnoge sitkome koji su usledili, a koji su imali gej junaka.

Međutim, Elen nije bila hvaljena zbog toga što je uvela temu homoseksualke u šire razgovore već zbog iskrenosti koju je i ona sama potencirala prilikom razgovora u svojim nastupima, kao i u samom sitkomu. To je jedan od elemenata kojim se Elen distancirala od političke borbe za prestanak diskriminacije. Njen je akt „autovanja” na komercijalnom mediju neodvojiv od odnosa moći u društvu i u skladu sa njim dobija izraz na koji je moguće ostvariti vidljivost gej kulture.

Mišel Fuko (Michael Foucault) navodi da je, iako mislimo kako je seksualnu slobodu donela druga polovina 20. veka, diskurs o seksu bio u velikom porastu od kraja 19, a da je ispovedanje bio osnovni oblik razgovora o seksu (Foucault, 1978: 63-65). Upravo na ispovedni način, Elen je o svom seksualnom opredeljenju govorila u više navrata. Ispost donosi osećanje slobode i Elen je insistirala na tome da je sa sebe skinula veliki balast i da sad slobodno i rasterećeno može da bude ona sama. U magazinu *Tajm* 14. aprila 1997, ona je rekla: „Ovo je bilo oslobađajuće iskustvo zato što ljudi više ne mogu da me povrede.“

Gostovanje Elen kod Opre pre emitovanja epizode u kojoj je objavila da je gej ima jaku intertekstualnu snagu s obzirom da je Opra junakinjina terapeutkinja u sitkomu. Opra je dala legitimitet Eleninom seksualnom identitetu i pomogla da se kod publike ublaži potencijalno negativan efekat. Jer, ako Opra kaže da je nešto u redu, za mejnstrim Ameriku to postaje u redu.

Cimerman (Zimmerman) ukazuje na to da jezičko markiranje nekog kao lezbijke ili homoseksualca menja poziciju na vertikali moći (Zimmerman, 1985: 262). To što se neko deklariše kao lezbijka postaje čin jačanja. „Moć koja je tradicionalno esencija politike povezana je sa sposobnošću imenovanja, govorenja, izlaženja iz tišine [...] Nemoć je, s druge strane, povezana sa tišinom i ćutanjem kojim moćni izlažu one kojima je oduzeta moć jezika” (isto.: 259).

Ono što slabi snagu pokušaja da se homoseksualnost prihvati kao jednaka heteroseksualnosti su dva važna elementa ovog sitkoma: prvi je stalno obraćanje heteroseksualnoj publici, drugi je personalizovanje homoseksualnosti. U svakom novom krugu u kom Elen priznaje svoje seksualno opredeljenje postoji isti obrazac.

Dov mapira Eleninog partnera u ispovesti: to je autoritet koji interveniše tako što sudi, kažnjava, oprašta, teši i miri i to je uvek heteroseksualna publika, u samom sitkomu i u gledalištu.

„Gledajući preko diskursa Dedženeres kao i preko medijskog njegovog tretmana, kampanja 'autovanja' bila je jasno vođena odobrenjem mejnstrim heteroseksualaca u Americi – grupa ljudi od koje ABC želi da gleda njihov sitkom, na primer. Dedženeres se 'autovala' u članku *Tajma*, radije nego, recimo, u *Autu (Out)*, najčitanijem gej magazinu, ili *Kurvu (Curve)*, popularnoj lezbijskoj publikaciji” (Dow, 2008: 258).

Elen je izjavila da njen akt nije politički, da je njena želja bila da poveća osetljivost drugih (a ovde se jasno govori o heteroseksualcima, koji i jesu auditorijum) prema razlikama. Time je ostala u polju markiranih i podređenih i iz publike unutar sitkoma, kao i one pred ekranom, svom nastupu oduzela politički angažman pa pozvala publiku da je prihvate emotivno, kao osobu koja je lepa i simpatična, i nije zla i preteća, koju publika voli, iako je drugačija.

Ovo bežanje sa diskursa moći i ostajanje u polju sigurnosti, emotivnog prihvatanja, mehanizam je koji se ponavlja. U drugoj epizodi, kada je posle pokušaja da prijateljima saopšti svoje intimno otkriće, a kada je i podbacila u tome, jer je rečenicu „Elen je gej” izrekao njen prijatelj, takođe homoseksualac, Elen se sastala sa roditeljima. Najavila im je razgovor i oni su očekivali da će objaviti da je našla muškarca. Prva reakcija roditelja bila je šok, neverica, onda razočaranje i ljutnja. Otac je odjurio iz restorana, a majka je pokušala da razuveri Elen (na sličan način kako su to činili junaci sitkoma *Vil i Grejs*, stalno zapitkujući Vila da li je zaista gej). Kako bi pomogla majci da prihvati istinu, Elen ju je pozvala na sastanak PFLAG-a, udruženja koje okuplja roditelje i prijatelje homoseksualaca. „Više volim staru Elen” rekla joj je majka pred početak seanse. Ipak, kako je homoseksualni izbor osudio jedan od roditelja, a takvo opredeljenje nazvao bolešću, majka je shvatila da je mržnja prema homoseksualcima zapravo mržnja prema onima koje volimo i ustala u odbranu ćerke. Pridružio joj se i muž, recitujući natpis sa nalepnica: Ona je ovde, ona je queer, navikni se na to! (She's here, she's queer, and get used to it!) Međutim, ovo je bio pre trijumf roditeljske ljubavi, ne čin prihvatanja „drugosti”.

„Način na koji se rešava pitanje Elenine homoseksualnosti u 'coming-out' epizodama podrazumeva stalno ponavljanje značaja ličnog problema, ne političkog, kao što je to bilo u

prisustvu porodice i prijatelja što je bio najbitniji problem s kojim se suočava Elen... Većina problema ovih epizoda su standardna dešavanja u sitkomu i obrađuju se u standardnom stilu sitkoma: strah i neznanje pobeđuju se ljubavlju, podrškom i međusobnim razumevanjem” (isto, 262).

Način na koji je Elen smeštena u emotivno-seksualni lavirint iz koga se izbavlja iskrenošću i emotivnim ucenama i nagovaranjem čuva granicu koju traži američka serdnja klasa: ona je deseksualizovana, bez partnera, samo diskursno markirana kao lezbijka. Tihe emotivne ucene kojima pristupa da bi bila prihvaćena od strane roditelja poznati su porodični mehanizmi, nevidljivi zato što smo na njih navikli. Kada je majka na sastanku PFLAG-a rekla Elen da joj se više sviđa stara Elen, bio je to pokušaj da udarajući na emotivne granice između roditeljskih zahteva i ličnog izbora, ponovo uđe u preporučeni okvir. Poruka koja stoji iza takve izjave duboko je diskriminišuća: vrati se na stari put i ponovo ću te voleti, ovakva kakva si sada ne dopadaš mi se i ne zaslužuješ moju ljubav. Između ostalog zato što „mi” (ugledni građani američkog društva) biramo pre da osećanja i svoje potrebe pregazimo pa živimo po preporukama sistema. „Mi” biramo da osvoja osećanja držimo: bottled up – zatvorena i neiskazana. Elenin odgovor imitira pokrenut mehanizam manipulacije: želiš da ostanem nesrećna, ti, moja majka koja bi pre svih trebalo da mi želi sreću. Emotivno natezanje konopca, jer nije razgovor o seksualnim slobodama nego o ljubavi i prihvatanju, mora da se završi mirenjem i u ljubavi. „Ovaj preokret od potencijalno političkog ka ličnom postaje model u 'coming-out' epizodama” (isto, 263).

Još jedan element ovih epizoda koji možemo uzeti kao paradigmatičan kada se radi o reprezentaciji gej kulture je, pored deseksualizovanosti, to što se homoseksualno opredeljenje tretira kao problem koji bi trebalo rešiti i to u heteroseksualnom krugu: roditelji, prijatelji, šef. U ovim epizodama pojavljuje se Opra Vinfri kao terapeutkinja. To što je upravo Afroamerikanka izabrana da podrži Elenin izbor jeste signifikantno. Elen je toliko okrenuta svom emotivnom biću da političku borbu svih diskriminiranih zaboravlja. Ona terapeutkinji govori kako se oseća obeleženo: Mislite da želim da me ljudi vređaju? pita. Terapeutkinja odgovara: „Da čine zločin prema tebi samo zato što nisi kao oni? Da moraš da koristiš odvojene toalete i da piješ vodu iz odvojenih slavina? Da sediš u zadnjem delu autobusa?” Tek tada Elen shvata (i izbegava izvinjenje) da je i ona zaboravila u svojoj egocentričnosti bele žene da ne pripada jedina grupi markiranih i da je iza njene terapeutkinje mnogo borbe protiv segregacije. Ona pribegava šali ostavljajući politički angažman: Čoveče, zar moramo da koristimo odvojene slavine!



Postavljanje paralele između ovih markiranih grupa donosi još jednu istinu o realnosti koja ostaje neizrečena: diskriminacija prema Afroamerikancima, koja je nekad bila legalna, sada je legalna prema homoseksualcima. I u razgovoru sa Oprom, prilika koja je mogla da se iskoristi za pokretanje šireg društvenog pitanja statusa gej zajednice, ponovo je prema poznatom ritualnom modelu izgubljena, sve je vraćeno na lični nivo. Pošto se Elen žalila kako gej opredeljenje nije nešto zbog čega će vas neko pohvaliti, terapeutkinja ju je uzela za ruku i rekla: Dobro je za tebe, ti si gej!

U poslednjoj od niza epizoda „autovanja”, Elen je svom šefu rekla da je gej. On je nije otpustio što bi moglo da bude shvaćeno kao politički odgovor, već je odlučio da joj ne dozvoli pristup svojim ćerkama (što predstavlja tihu/jedva vidljivu diskriminaciju). Elen je sama odlučila da da otkaz, povukla se iz ličnih razloga pošto se sa devojkicama lepo slagala, ne stajući u odbranu svog prava na seksualno opredeljenje i jednakost. „U ovim epizodama, Elen jednostavno odbija da prepozna postojanje organizovane, sistematske, represivne homofobije; razgovor o političkom položaju gejeva i lezbijki nikad nije pokrenut” (Dow, 2008: 264). Zato govoreći o uticaju koji je sitkom *Elen* imao i pitanjima koja je pokrenuo kao i načinu na koji je to činio, ne bi trebalo mešati autobiografski diskurs sa političkim oslobođenjem.

Kada se govori otvoreno o nečijoj seksualnosti, rizikuje se potčinjavanje regulaciji i kontroli. *Elen* nam daje sliku kako se reprezentuje homoseksualnost na mejnstrim televiziji toga doba – tako što se lično stavlja iznad opšteg ili političkog koristi se klasična televizijska strategija u prikazivanju marginalnih grupa. Reprerentacija Eleninog homoseksualnog opredeljenja isključivo je lična i ne bi trebalo prihvatiti ovu seriju kao medijski tekst koji je učinio da se politička borba ojača i da se na društvenom planu prihvati homoseksualna zajednica kao jednaka. Takođe, važno je pitanje koje se ne postavlja otvoreno, čak iz prvih slojeva čitanja ne vidi: nije u pitanju sama homoseksualnost, ne čuva se ona od očiju, ono što se krije to je homofobija i heteroseksizam. „U tom smislu, *Elen* samo pojačava tišinu, demonstrirajući snažan mehanizam moći i kontrole na delu u diskursima o gejevima i lezbijkama” (isto, 266).

U časopisu *Entertejment vikli* (*Entertainment Weekly*) u tekstu pod naslovom „Gej Holivud 2000” pisalo je da su gej junaci postali toliko česti na televiziji, toliko neegzotični, da je njihova seksualna orijentacija postala nevidljiva za većinu publike, što je dokaz prihvatanja. „Kao i crni ili samohrane majke, gejevi su postali isto dosadni, pametni ili glupi, koliko i bilo ko drugi” (isto, 269) Ipak, „nevidljivost” njihove seksualne orijentacije je pod znakom

pitanja, jer je tema često njihova homoseksualnost, dok se u drugim programima kao tema ne postavlja i ne ispituje, ili kao problem rešava heteroseksualnost junaka. „Na kraju, dok gej junaci mogu da budu dosadni ili glupi kao 'bilo ko drugi', oni retko mogu da budu toliko seksualni koliko heteroseksualci...” (isto, 269).

Izdvojila bih jednu scenu treće epizode iz ciklusa u kojima se Elen „autovala”. Neposredno pošto je svom šefu rekla da je gej, ona je otišla na čas u odeljenje njegove ćerke. Trebalo je da deca predstave neko od zanimanja i budući da su najbolje drugarice, devojčica je pozvala Elen da kaže kako je biti menadžer u knjižari. Najavljujući je devojčica je pokušala da se seti kako su je kod kuće opisali njeni roditelji. Elen daje primere želeći da pomogne. Nabrajajući, na kraju kaže: „lovable” (dopadljiva)... Tada se devojčica seti i kaže: „lesbian”. Iako je ovo bio kratak štos kome je pre svega namera bila da nasmeje ili da rastereti termin od emotivnih nanosa i osuda kojima je bio opterećen, možemo ga uzeti kao primer za novo čitanje i sliku koja se scenom daje. Ovde, najviše i nijednom pre i posle, data je mogućnost da se čitavo breme kojim je ovaj pojam markiran vidi u novom svetlu. To je samo deo leksičkog sistema, slobodno slaganje nemotivisano ičim do slovnom kombinacijom, samo društvenim dogovorom ustanovljena reč. Sloboda kojom je devojčica izgovorila reč/kvalifikaciju i kojom su nadalje deca navalila na pitanja o značenju predstavlja slobodu koja bi trebalo da bude osvojena za seksualno opredeljenje svakoga. O tome se nije povelu računa u *Elen*. Opravdanja i ucene, emotivni pritisci; premalo se prostora dalo slobodi, iako se o njoj govorilo, uslovljavalo se i izvinjavalo.

Izdvojila bih još tri jezička elementa koja bismo mogli da pogledamo u svetlu teorije semantičkih lokalizacija i kognitivne lingvistike. Jezička igra koja se odvija na relaciji „strait” i „gay” i koja daje ove dve jedinice kao binarne opozicije (iako bismo mogli da se složimo sa jednom od definicija „queer” koju daje Doty, gde je zapravo „queer” ne-strejt opredeljenje, te tako postavimo opoziciju „strait” – „queer”<sup>73</sup> kao osnovnu, a termin „gay” kao hiponim termina „queer”) našla je svoje mesto u gejkomu *Elen*.

Na slavlju koje je organizovao Piter, Elenin gej prijatelj, njoj u čast i želeći da je uvede u gej zajednicu, Elen je u razgovoru sa jednom devojkom upotrebila reč: „strejt” (straight). Odmah je dobila kritiku u vidu jasnog uputstva da ne bi trebalo da koristi tu reč jer bi onda

---

<sup>73</sup> Izraz „queer” koristi se na različite načine kao zajednički termin: a) da udruži lezbijanizam, i/ili gej, i/ili biseksualnost sa minimalnim obraćanjem pažnje na različitosti, ili bez razlika; b) da opiše različite ne-strejt pozicije koje se jukstaponiraju jedne prema drugima; c) da sugeriše preklapanje polja između lezbijki, i/ili gejeva, i/ili biseksualaca, i/ili ne-strejt pozicija (Doty, 2000: 6).

podrazumevalo da su oni: „na neki način iskrivljeni, savijeni.” Po običaju, kada se pokrene pitanje društvene pozicije gej zajednice, a jezički sistem, leksički sistem kao jedan od jezičkih podsistema, svakako jeste društveni fenomen i nalazi se kao oružje u društveno-političkoj areni, Elen pređe na šalu. Koja, pritom, nije isključivo šala, te dozvoljava različita tumačenja, najpre u okviru pragmatike.

Elen joj odgovara: Hej, a šta je sa rečju „gej”. Mislim, veliki je pritisak biti srećan i razdragan non-stop. Mada vidim da te to nije dodirnulo uopšte.

Sagovornica ne odustaje od politizacije i citira Kenedija u malo izvrnutom maniru: Ne pitaj šta gej zajednica može da učini za tebe, pitaj šta ti možeš da uradiš za gej zajednicu.

Svaki pokušaj da se na gej populaciju pogleda iz drugog ugla, Elen okreće ponovo na lični plan. Njen je komentar na lekciju koju je dobila od lezbijke sa slavlja ponovljena matrica: kad se pokrene politički deo problema, nasmejati se i spustiti se na lični plan. Ona je želela da kaže kako sagovornica ne poseduje one elemente koje bi izraz „gej” denotirao. Umesto da jezičkom nivou obrati pažnju i istraži nekorektnost i odsustvo senzitivnosti u značenjima reči ili konotacijama, ona se narugala devojci, tako postavivši sebe sa druge strane, kao meku, neborbenu, heterocenzuri sklonu lezbijku koja nedovoljno ozbiljno shvata sebe pa tako dozvoljava ili sugeriše da je i mi nedovoljno ozbiljno shvatimo.

Ima razloga da se obrati pažnja na rečnik kojim se obeležavaju jedna ili druga (queer) zajednica podeljene prema seksualnoj orijentaciji. Značenje reči „gay” – happy/ srećan – podržava stereotip o kome je bilo reči, a koji podrazumeva da je pripadnik grupe markirane ovom leksemom lenj, histeričan, frivolan, da svakako pripada supkulturi koja nije vredna postavljanja na poziciju jednaku pripadnicima heteroseksualne američke srednje klase. Osnovno značenje reči „straight” je ravan, prav; sekundarna značenja su: otvoren, iskren, odan, ispravan... Ako se postavi kao opozicija ovome, ne-strejt osoba ima pravo da se oseća uvređeno, jer antonimi leksičke jedinice „straight” nisu društveno poželjni; a takva postaje i grupa koja stoji nasuprot ispravne.

Sintagma „coming out of the closet” / „izlaženje iz ormana” koristi se da označi oslobađanje, iznošenje istine na svetlo dana, otkrivanje, ili otkrivanje tajne. Ovo možemo videti kao kombinaciju dve metafore: otkrivanje: coming out i orman: closet. Sa ovom drugom je vezan izraz: „skeleton in the closet” u značenju “sramna tajna”. Tako možemo da saznamo iz ove sintagme da je tajna koju čuvaju oni koji se još uvek nisu „autovali” sramna. Samo otkrivanje

tajne ne menja suštinski kvalifikativni potencijal tajne i ona ostaje stramna iako više nije tajna, zato što tajnu možemo da interpretiramo kao skrivanu informaciju. Čin skidanja vela sa tajne samo je otkrivanje informacije, pa tako sramna skrivena informacija postaje samo sramna informacija. To je inkorporirano u izraz: 'Izlaženje iz ormara'. Metafore „imaju snagu da definišu realnost” (Lakoff and Johnson, 1980: 157), takođe i da održavaju izabranu realnost onakvom kakvom ih govornici interpretiraju u metaforama koje stvaraju i koriste.

„Izlaženje iz nečega” podrazumeva postojanje kontejnera iz koga se izlazi u potpunosti ili jednim delom. Ova sintagma ima ablativno značenje, značenje odvajanja. S druge strane, kada je neko „autovan” dakle kada je izvan „ormara”, kada je njegova sramna tajna otkrivena, ostvaruje se ređe lokaciono značenje. Iako Duška Klikovac u knjizi „Semantika predloga” uz predolge „out of” ne daje objašnjenje za ovakav primer (budući da je vrlo specifičan, idiomatski obojen i zahteva poseban akcenat na pragmatici) možemo da osmotrimo kako ona objašnjava ovo ablativno značenje kada je u pitanju osećanje kao kontejner. Govoreći o STANJU kao UZROKU AKTIVNOSTI, ona navodi da akcija izlazi iz osećanja i predstavlja pokušaj da se ona prevladaju (Klikovac, 2004: 374). Tako možemo da tumačimo izraz „coming out of the closet”. Čutanje i skrivanje koje postaje nepodnošljivo i ugrožavajuće za subjekat provocira akciju i postaje uzrok njegovoj aktivnosti. To možemo da povežemo sa inicijacijom, pa je izlaženje novo rođenje, iz „ormara” izlazi nova osoba i to je osnov za repliku Eline majke da joj se više dopadala stara Elen.

Binarna opozicija unutra/spolja ili ablativno/adlativno kretanje koju teorija semantičkih lokalizacija izdvaja kao osnovnu i ovde je očigledna. Biti unutar „ormara” postaje jedan oblik egzistencije koji je autodestruktivan, ali naći se izvan postaje teren za različite oblike agresije iz osećanja netrpeljivosti prema „drugom”, postaje polazna tačka za diskriminaciju.

Izdvajam još jedan semantički dodatak koji je učestvovao u građenju metafore, svesno ili nesvesno. To je sam izbor sadržatelja (lokalizatora). „Orman” je mesto gde se čuva odeća, a odeća nam dozvoljava da se pokrivamo, da mimikrijom sklonimo pažnju sa onoga što je „tajna ormara”, da se preobučemo i u svetu nastupimo kao neko drugi, kostimirani. To nije samo tamno mesto, već i prostor gde čuvamo svoja „druga lica”. Odeću često možemo da nađemo konceptualizovanu kao sadržatelja za čoveka, a to potvrđuje da imamo svest o tome da ona pomaže da se sakrijemo.

Valeri Peterson (Valerie V. Peterson) navodi četiri faze koje prepoznaje u procesu Eleninog „autovanja”. Prva je faza „deljenje značenja“: uspostavljanje međusobnog razumevanja sa

drugom gej osobom; „samomarkiranje“: izjavljivanje: Ja sam gej (ili lezbijka) nekome drugom; „poveravanje“: poveravanje drugima; „proglašavanje“: saopštavanje važnoj zajednici (Peterson, 2005: 169). Zato što je „autovanje” u *Elen* pratilo jednostavan obrazac, velika je pažnja stavljena na proceduralne probleme: Kada da kažem, kako da kažem... a kompleksnost pitanja homoseksualnosti kao koncepta i identiteta, ostavljena je po strani. Peterson zamera što je proces izveden brzo i jednostavno, skoro karikaturno, faze su se uklapale i lagno prelazile iz jedne u drugu. Takođe, zamera na insistiranju na binarnoj podeli: ako osoba ima seksualnog partnera drugog pola, ona je heteroseksualna, ako ima partnera istog pola ona je homoseksualna. A lezbijanizam je postavljen prema ovom binarnom modelu kao partnerstvo sa osobom istog pola.

Na samom početku, Elen je posmatrana kao heteroseksualka. Ona izlazi sa svojim prijateljem i njeni joj drugari (sa doskočicama koje upućuju na naknadni obrt, kao kad kažu da je predugo u ormanu...) žele sreću s njim. Međutim, posle neuspeha na izlasku i upoznavanja žena sa kojom je „kliknula” (Suzan), ona započinje proces spoznaje da je gej. Od trenutka kad je izjavila da je gej, ona je prestala da biva posmatrana kao potencijalno heteroseksualna osoba i prema binarnoj podeli uskočila u grupu gej zajednice. Kao da je njena heteroseksualnost nestala. Ona ne može da bude i jedno i drugo: gej i „strejt”. „Mogućnost da bude i gej i strejt ili da ne bude ni gej ni strejt ne postoji, takva ideja ne odgovara binarnosti. Posledica je to da se gej i strejt kao koncept međusobno isključuju” (isto, 172).

Način na koji je Elen objavila da je gej kao i način na koji je ta informacija primljena od dela društva koji je podržao, s toplinom i ljubavlju, implicira lezbijanizam kao nepreteći seksualni identitet. Moguće je da će i deo publike to podržati i uvažiti, međutim, ne postoji samo jedan vid lezbijanizma.

„Za razliku od liberalnog konstrukta lezbijanizma, kao urođene seksualne preferencije, alternativnog životnog stila, načina na koji se voli, puta do ličnog ispunjenja, i/ili forme aktualizacije sebe, radikalni lezbijanizam je u osnovi politički stav koji reprezentuje spajanje žena protiv muške supremacije.” (isto.: 174)

Radikalne lezbijske feministkinje u borbi protiv heteroseksualnosti vide borbu protiv patrijarhalnog ugnjetavanja i heteroseksualnost kao politički režim koji mora biti odbačen. Tako što prikazuje oblik esencijalnog lezbijanizma, Elen ostaje na strani dihtomije gej/strejt izbora. Kao i Dov, Peterson zamera što nije pokrenuta politička borba koja je u osnovi drugih oblika lezbijanizma. Oni ostaju skriveni a njihova ideologija neiskazana. Tako što se daje prednost esencijalnom, prirodnom lezbijanizmu, zaboravlja se na prava i potrebe onih koji ne

pripadaju striktno kategorijama binarne podele. „Ljudi koji prelaze granice seksualnog identiteta i prkose uobičajenim definicijama i očekivanjima rizikuju da budu prepoznati kao pretnja onima koji više odgovaraju dominantnoj ideologiji” (isto, 175).

Epizode koje su prikazale Elenino objavljivanje seksualne orijentacije, gde je na scenu izveden oblik lezbijanizma koji je najlakše prihvatiti u društvu duboko heteroseksističkom, podbacile su u tome da uzdrmaju socijalni poredak i lezbijanizam pokažu u razlikama u kojima postoji u društvu. Peterson zaključuje da: „iako može da se pocrta mnogo zaključaka iz posmatranja sitkoma, jedan je jasan: mejnstrim televizijski program koji se bavi ovim oblikom identiteta, čak i ako je 'revolucionaran', ne doprinosi mnogo društvenim ili političkim promenama” (isto, 176).

#### 5.4. Blekkom

Bonila-Silva (Bonilla-Silva) postavlja pitanje šta se desilo sa rasizmom u savremenom društvu i da li je ovaj oblik segregacije uzeo drugi oblik u novom vremenu, da li je otvoreno stigmatizovanje ljudi zasnovano na boji kože prešlo u implicitni, prikriveni rasizam. Autor postavlja pitanje i šta se desilo sa verovanjem da su Afroamerikanci inferiorni moralno, mentalno i intelektualno. Takav rasizam u ovom vremenu nije živ, međutim, to ne znači da je nastupio kraj rasima.

„Rodila se nova snažna ideologija da na scenu postavi novi oblik rasizma, ideologija rasizma koji je slep za boju. Ovo je neobična rasistička ideologija. Ona podrazumeva da je sama žrtva kriva, ali ona to čini na veoma indirektni način, 'sad je vidiš, sad ne vidiš' način koji se podudara sa karakterom novog oblika rasizma” (Bonilla-Silva, 2013: 73).

Bonila-Silva objašnjava kako belci koriste ovu ideologiju da održavaju i pravdaju nejednakost. Ideologije koriste značenja u službi moći. „Centralna komponenta svih dominantnih rasističkih ideologija je način na koji se interpretira informacija” (isto, 74). Dominantni okvir mora da interpretira svet na način koji odgovara onom delu društva u čijim je rukama moć (Grosova 'elita'). Iako ovo nije interpretacija koja može da prođe provere istinitosti, ona nije neutemeljena pa upravo u tome leži njena sposobnost da se implementira kao moguća i relevantna. Primera radi, istina je da je ne-belimi stanovnicima Amerike neuporedivo bolji status nego u doba otvorenog rasizma. Međutim, to ne znači da Afroamerikanci ne trpe druge oblike diskriminacije, manje vidljive, suptilnije sprovedene, i tako zaostaju za belcima u mnogim oblastima. „Dominantni okvir rasizma proizvodi

intelektualnu mapu koju oni što poseduju moć koriste da voze po putu dominacije i izbacuju iz koloseka slobode i jednakosti one kojima vladaju” (isto, 74). Bonilla-Silva navodi četiri okvira unutar kojih se odvija interpretacija koja pogoduje većini bele populacije koja teži da održi poziciju moći i nastavi segregaciju. To su: apstraktni liberalizam, naturalizacija, kulturni rasizam i minimalizacija rasizma. Apstraktni liberalizam je izuzetno bitan zato što je u temelju nove rasističke ideologije. Ovaj okvir na apstraktan način koristi ideje koje se povezuju sa političkim liberalizmom (kao što su „jednake šanse za sve“) i ekonomskim liberalizmom (pitanje izbora) da objasni rasizam. Belci se mogu predstaviti kao racionalni ili čak moralni kada se bave rasnom nejednakošću. Recimo, iako možemo da kažemo kako je tačno da postoje jednake šanse za sve, oni koji stanje u društvu interpretiraju održavajući tihu segregaciju ne uzimaju u obzir da su predstavnici ne-bele populacije drastično manje prisutni na određenim visokim pozicijama ili u visoko pozicioniranim školama i univerzitetima. Tako se jednakost posmatra u veoma apstraktnom svetu, mahom sačinjenom od teorijskih elemenata i izmeštenom iz realnosti.

Iako statistika ima kapacitet da zavara, u prilog tome da se nejednakost neguje ili zanemaruje njena snaga išli bi izveštaji o Afroamerikancima koji su zaposleni u dobrim firmama ili o prisustvu studenata na listama vrhunskih univerziteta. Princip koji podrazumeva „pravo izbora”, a koji može da se primeni na pravo belaca da biraju mesto stanovanja takođe otkriva tihu segregaciju koja je očigledno vitalna. Svi imaju pravo da izaberu gde će živeti, a to što belci biraju da se nastane u kraju koji je striktno ili dominantno naseljen belim stanovništvom još jedan je primer kako funkcioniše rasizam kome je omogućen legitimitet i koji se pod maskom „prava koja se tiču svih bez izuzetka” može pronaći u savremenom, na prvi pogled nesegregiranom društvu, čak onom koje osuđuje otvorenu segregaciju, ali podržava ovu tihu i teško uočljivu.

Naturalizacija je princip koji dozvoljava belcima da fenomen rasizma objasne „prirodnim” tokom stvari.

„Na primer, belci će tvrditi kako je segregacija prirodna zato što ljudi svih profila gravitiraju sličnima [...] Ove naklonosti (stava su oni koji koriste naturalizaciju kao način da opravdaju nejednakost, prim. N.S.) jesu jednostavno biološke i tipične za sve društvene grupe, ove naklonosti se mogu posmatrati i kao nerasističke zato što 'oni to isto čine' (rasne manjine)” (isto, 76).

Kulturni rasizam je okvir koji se oslanja na argumente kao što su 'Meksikanci ne polažu mnogo na obrazovanje' ili 'crnci imaju previše dece' da bi objasnili poziciju manjina u društvu (isto, 76). Tako je biološki rasizam koji možemo oštro kritikovati zajedno sa pojedincima koji

pribegavaju principima rasizma koji ne prepoznaje boje, samo zamenjen perfidnijim oblikom: kulturnim rasizmom. Bonila-Silva navodi brojne primere koji opisuju ovaj princip ne samo održavanja segregacije već i verovanja da se ona ne sprovodi. Između ostalih sagovornika koji su bili uključeni u ispitivanja čiji je rezultat tekst o idalje veoma prisutnoj segregaciji na osnovu boje kože u zapadnom društvu, autor je naveo mišljenje jednog pripadnika srednje klase. On je, čvrsto verujući da ne pripada grupi koja podržava rasistički odnos prema građanima, izjavio kako veruje u moral, etiku, vredan rad i kako je situacija (koja postoji u manjinama) kada žena u četrnaestoj godini zatrudni a zatim ima još četvoro dece do dvadesete nenormalna i da predstavlja pretnju za stabilnost države. „Rasizam slep za boje je rasizam bez rasista” (isto, 77).

Minimiziranje rasizma je okvir interpretacije realnosti koji podrazumeva stav da diskriminacija nije više centralni faktor za „životne šanse” koji pogađa manjine. Istinu da je bolje nego što je bilo ili da postoji diskriminacija, ali da ima toliko mogućnosti, koriste belci da optuže rasne manjine za preteranu osetljivost. Nema više toaleta „samo za bele” stav je većine koja podleže drugim, manje vidljivim oblicima rasizma. Oni zastupaju stanovište da se rasa koristi kao izgovor.

Navedene okvire belci koriste u kombinaciji češće nego samostalno čime maskiraju puteve interpretacije. Pritom, nisu u pitanju samo leksički elementi kojima se predstavljaju stavovi, već i ekstralingvistički elementi koji idu s prvima zajedno. Primer koji objašnjava kako funkcioniše moderni rasizam jeste primer belog čoveka koji je tri godine bio u vezi sa Afroamerikankom (što ga čini pripadnikom rasno tolerantnijeg dela zajednice), a koji je prilikom pomena potrebe da se crncima da obeštećenje zbog ropstva imao napad besa. „Recite im da učute! Ja nemam nikakve veze sa tom situacijom. Postoji šansa za sve, nema nikakvog obeštećenja, nek se ostave toga!” (isto, 79). Isti čovek odobravao je pomaganje deci i ženama žrtvama zlostavljanja, kao i beskućnicima od strane države. Njegov bes i negodovanje bili su usmereni na pomoć koja je namenjena Afroamerikancima.

Ignorisanje značajnog uticaja prošlosti u kojoj je Afroamerikancima dodeljivan status životinja u formiranju psihološkog koncepta gde je na kvalifikativnoj vertikali i dalje važeća ideja da svako zauzima upravo zasluženu poziciju, da zato svako ima baš mesto koje mu prema vrednosti pripada živi preko novog oblika rasizma. Ideja da „svako ima mogućnost da bira” dolazi kao preslikana od tržišnog načina predstavljanja dinamike koja se formira u društvu, čime se vrši tiha, nevidljiva diskriminacija. Za stil života ili određenu poziciju u



društvu ne može se izboriti tako što se ona bira kao proizvod određene marke, jer princip izbora nije isti na tržištu roba i usluga kao u životu gde se mesto u sistemu ostvaruje preko niza elemenata od kojih jedan, i to veoma bitan, jeste boja kože.

Načelo koje krije rasističke tendencije jeste da bi vlade trebalo što manje da se mešaju u ekonomiju i socijalna pitanja zato što se očekuje da će “nevidljiva ruka tržišta” sama intervenisati.

“Posledica ovog principa, kao i dela američke mitologije jeste ideja da bi socijalna promena trebalo da bude posledica racionalnog i demokratskog procesa, a ne korekcija koja se vrši od strane vlade. Tokom vremena Džima Krola verovanje da bi promena stava prema rasi trebalo da se odvija lagano, da bi taj evolutivni proces u ljudskim srcima trebalo da bude spor, postoji u frazi ‘ne možete ozakoniti moral’” (isto, 82).

Ovaj stav zadržan je u novom prikrivenom obliku odnosa prema rasnim manjinama.

Postavlja se pitanje odnosa između individualnog izbora i u njemu sadržanog izgovora za održavanje rasne nejednakosti. Pod velom individualnog izbora može da stoji maskiran i racionalizovan izbor da se održava rasna nejednakost ili socijalna nejednakost markiranih društvenih grupa. Ideja izbora koristi se da opravda nastojanje belaca da se drže u odvojenim grupama koje ne primaju ili ne sadrže pripadnike rasnih manjina. Tako ove homogene grupe zadržavaju segregaciju i nejednakosti jer tretman koji grupa dobija govori o preslikanom pristupu pojedincu: grupa belaca ima, budući supraordinirana grupi društveno markiranih zajednica, bolje opšte uslove za život isto kao što u jednom društvu pojedinci koji pripadaju manjinskoj rasi imaju slabije mogućnosti da se penju lestvicom uspeha ili da ostvaruju prava koja predstavnici bele rase koriste. Nemaju sve rasne grupe u Americi, podvalači Bonila-Silva, jednake mogućnosti, to je netačna pretpostavka. “Zato što belci imaju veću moć, njihov slobodan, takozvani individualni izbor pomaže da se stvori i održi bela supremacija u komšiluku, školi i društvu uopšte” (isto, 84).

Ono na šta Bonila-Silva ukazuje, a što još uvek nije došlo u žižu interesovanja sociologa jeste “naturalizacija” rasa. On navodi da je ovaj princip prikrivenog rasizma (uz druge oblike) kod 50 posto ispitanika koji su ušli u krug intervjuisanih bio aktivan, posebno prilikom njihovih napora da objasne raslojavanje u školi ili komšiluku gde postoje vrlo limitirani kontakti između belaca i pripadnika manjina. Oni su koristili izraze “prirodno” ili “tako je kako je” da bi racionalizovali, naturalizovali događaje koji bi mogli da se opišu kao potezi rasistički motivisani ili čak rasistički. Ipak, ovo bi sociolozi trebalo detaljnije da izuče kao mehanizam koji krije segregaciju kao prisutan društveni proces, otvorenu kao i skrivenu.

Poseban problem u pokušaju da se ojačaja jednakost društvenih pa i rasnih grupa jeste samosegregacija, ili autosegregacija. Jedna od devojaka, Afroamerikanka, koje su bile intervjuisane i čiji su odgovori ušli u studiju koju je predstavio Bonilla-Silva na pitanje šta misli zašto postoje odvojeno bele zajednice i zajednice obojenih, rekla je da je po sredi potreba da se bude sa sebi sličnima i da to nema veze sa bojom kože. Momak Bil koji je takođe učestvovao u intervjuu izjavio je kako možemo pokušati da pomešamo slonove i majmune tako što ćemo ubaciti majmuna u krdo slonova ali da to neće uroditi plodom, oni se neće pomešati. Nemoguće je pomešati na silu one koji ne žele da se mešaju, u životinjskom svetu kao i u ljudskim zajednicama, jer je to, bar kod ljudi, plod svesne želje da se ne mešaju, već da ostanu u svojim grupama: socijalnim, religioznim, rasnim. Ova metafora kojoj je pribegao Bil kada je poredio životinjske vrste i pripadnike ljudskih zajednica veoma je grub, ali i čest, primer naturalizacije (Bonilla-Silva, 2013: 86).

Moderan prikriveni oblik rasizma vrši zamenu pretpostavki na osnovu kojih jednu grupu u odnosu na drugu smatra inferiornom, tako nije više po sredi biološka osnova za segregaciju – niko više u 21. veku ne bi rekao da su Afroamerikanci, Meksikanci, Arapi i ostali neevropski narodi biološki subordinirani u odnosu na Evropljane. Međutim, diskriminacija se odvija na drugom nivou, na osnovama kulturnog rasizma. Za rasne manjinske neevropske grupe, treba napomenuti da je takođe problem pretpostavka da su društvene, rasne ili verske grupe homogene. Govori se da im nedostaje svest o boljem održavanju higijene ili da su nemoralne i slično. Za kulturni rasizam Bonilla-Silva navodi da je veoma prisutan u Americi i da je ustanovljen pod nazivom “kultura siromaštva” a da se od trenutka kada je utvrđen obnavljao više puta kako u konzervativnim tako i u liberalnim i radikalnim krugovima. Osnova ovakvog okvira je ideja da se u žrtvi pronade krivac, jer se optužuju manjine da im nedostaje truda, organizacije i da se drže neadekvatnih vrednosti. Mnogi belci, po rečima Bonilla-Silve, insistiraju na tome da je položaj crnaca posledica njihovog nedostatka želje i volje da istraju u obrazovanju, da se angažuju više ili da postanu vredniji. I dalje je na snazi slika koja je stvorena o lenjim i neodgovornim likovima iz minstrele.

“Kada je kulturni rasizam upotrebljen u kombinaciji sa okvirom “minimalizovanja rasizma” rezultat je ideološki opasan. Ako predstavnici ne-bele populacije kažu da su iskusili diskriminaciju a belci ... im ne veruju tvrdeći da oni koriste diskriminaciju kao izgovor da prikriju glavni razlog zbog kog ne napreduju u sistemu, oni pretpostavljaju ‘lenjost’” (Bonilla-Silva, 2013: 88).

Jedan od izgovora koji su koristili belci jeste da je za nedovoljan napredak Afroamerikanaca od presudnog značaja klasa a ne rasa, ignorišući pritom čitav lanac posledica koji uspešno od

rase vodi ka određenoj klasi. Strategija poricanja stanja u društvu zasniva se često na nekoliko stavova: ne vidim diskriminaciju, crnci preteruju i vide rasističkim ponašanje koje to nije, iza nejednakosti ne stoji odnos prema boji kože već nedostatak kompetencije.

Zajedno, navedeni okviri a koji se nalaze u osnovi rasizma koji je slep za boju

„ruše ograde koje belci imaju prema rasnoj realnosti u Americi. Obmana leži u načinu na koji se oni međusobno kombinuju u tom zidu koji formiraju. Primera radi, belci bi imali problem da koriste apstraktni liberalizam ako ne bi koristili i minimalizovanje rasizma takođe. Zato što oni koriste ove okvire na način na koji deca koriste kocke za gradnju, belci mogu da kažu nešto kao: 'Ja sam za to da svi imaju iste mogućnosti, zato se protivim akciji'... Ako bi se neko drznuo da ukaže na to da je u ovoj zemlji (Amerika, prim. N.S.) meda i mleka visok nivo rasne nejednakosti – činjenica koja može da ispumpa balon slepila za boje – oni bi kazali da je u pitanju nedostatak obrazovanja, pravih vrednosti i radne etike manjina. Ukratko, belci mogu da krive manjine (posebno crnce) za njihov status” (isto, 95).

Ukoliko bi neko upro prstom u belce i rasizam slep za boje koji oni podržavaju svojim stavovima pa ih podsetio da oni žive u okruženju u kom žive belci, uglavnom se druže i venčavaju takođe sa predstavnicima bele rase, ili sa njima održavaju poslovne odnose, upisuju decu u škole sa pretežno belim đacima, oni će pristupiti dvema opcijama da izbegnu potencijalno neugodne zaključke. Oni će se vratiti na okvir apstraktnog liberalizma i reći: „Podržavam integraciju, međutim, ne verujem u to da ljude treba primoravati da čine ono što ne žele” ili „Ljudi imaju pravo da rade ono što žele i niko ne bi trebalo da se meša”. Oni, takođe, mogu da naturalizuju belo okruženje u kom žive: „Crnci vole da žive s crncima, belci s belcima... to je prirodno” (isto, 95-96).

Fleksibilnost rasizma koji je slep za boje omogućava segregaciji opstanak. On se ne oslanja na apsolutne stavove kao: svi crnci su lenji ili diskriminacija je završena 1965. „Rasizam slep za boje ostavlja prostor za izuzetke (Nisu svi crnci lenji, ali većina njih jeste...) i nudi mogućnost da se na različite načine ovaj stav (da su crnci subordinirana grupa, prim. N.S.) održi...” (isto, 96). U tome leži njegov nesavladiv potencijal i njegova neuhvatljivost. Fleksibilnost ovakvog oblika diskriminacije očituje se na različite načine. Ponekad belci sputavaju sebe da jezičkim sredstvima izraze stav u kome se prepoznaje rasistički pogled na afroameričku manjinu. Ipak, on se izražava uklopljen u zamagljene poruke čijim se dekodiranjem može iščitati ovakav stav. Primera radi, ovo je iskaz iz prakse: „Ako se ikad zaljubim u crnca, rasa neće biti prepreka da budemo u vezi” (isto, 96). Uslovna rečenica pokazuje jasno preferencije u pogledu rase kao i odnos prema rasnom pitanju uopšte.

Ideju da svi imamo iste šanse, da se ne odvajamo prema boji kože i da ona nema veze sa uspehom u životu, da su lenjost i neodgovornost glavni uzroci za nisku poziciju u društvu,

visoku stopu nezaposlenosti i niže pozicije u firmama, dakle da rasna segregacija ne postoji, što prepoznamo u okvirima koje je naveo Bonila-Silva, naći ćemo u i najpoznatijem blekkomu *Kozbi šou* čija je misija bila da pomogne sebi dostupnim sredstvima integraciju i razbijanje stereotipa o neobrazovanom, veselom, nekultunom Afroamerikancu i njegovoj porodici (metonimijskim prenosom i celoj crnoj zajednici).

Istorija sitkoma i njegovog pojavljivanja na televiziji vezana je za rasističke stereotipe koji su doprineli održavanju predrasuda, neprijateljstva i neznanja vezanih za afroameričku zajednicu a čija osnova leži u minstrelu. Američka slika crnog junaka u zabavnim programima oslonjena je na junake minstrele koji prikazuju ljude za koje se više od jednog veka verovalo da su rasno i socijalno inferiorni. Ovakva uloga koju su imali Afroamerikanci na podijumu i u društvu uopšte podržavana je sa obe strane: i od strane bele i od strane crne populacije. Istorija predrasuda prema Afroamerikancima osigurala je dugotrajnost postavljenih stereotipa. Afroamerička etnička grupa doživljavana je monolitno, preko prototipa koji je bio siromašan, lenj, neobrazovan prevarant.

Minstrel programi koji su igrani od 1830. do 1890. imali su nekoliko stereotipnih junaka. Bili su to: Džim Krou (glupi rob koji živi na plantaži), Zip Kun (arogantan lik koji se oblačio u visokom stilu i trudio se da tako govori), Mami (izvor narodne mudrosti bez dlake na jeziku), Ujka Tom (dobar, pažljiv, religiozan i trezven lik), Bak (krupan ponosan crnac uvek zainteresovan za bele žene), Džezabel (zavodnica), Mulato (muškarac ili žena mešane rase), Pikanini (lik koji je imao buljave oči, razbarušenu kosu, crvene usne i široka usta). Ovi stereotipni likovi iz minstrel programa prešli su u vodvilj a zatim i u crni sitcom. Minstrel program podrazumevao je imitiranje crnačke muzike, igre i govora „plantaže” u mnogim komičnim tačkama gde su karikaturalno predstavljeni tipski likovi i bio je od 1840. do 1890. najpopularniji vid zabave u Americi. Glumci u minstrelu su obavezno bili našminkani: lice im je bilo namazano crnom bojom a usne ofarbane u crveno kao što se danas šminkaju klovnovi. U 19. veku bela publika nije želela da vidi crne performere bez ovakve šminke, svi su morali da budu našminkani bez obzira koje su boje kože. Minstrel je bio ugašen do Prvog svetskog rata, ipak, u vodvilj su ušli neki stereotipi iz ovog programa, a zatim su se bez obavezne maske nastavili u drugim medijima.

Najpopularnija radio-emisija prve polovine 20. veka bila je *Ejmos i Endi šou*. Likovi dvojice glavnih junaka bili su osmišljeni od strane Frimana Gosdena (Freeman Gosden) i Čarlsa Korela (Charls Correll), dvojice belaca koji su imali iskustvo sa nastupima u vodvilju. NBC

je počeo sa emitovanjem ove serije u avgustu 1928. i ona je odmah postigla veliki uspeh. Epizode su emitovane svakodnevno od 1928. do 1943. Stereotipne uloge koje su igrali Ejmos i Endi na radiju su morale zbog toga što im se nije video lik da budu više naglašene u govoru, što je junake koje su tumačili činilo još karikaturalnijim. Kada je prešao na televiziju, ovaj sitkom je nastavio svoj uspeh. Čak i kada je stopirano emitovanje ovog blekkoma 1966. on je živeo na DVD-ovima. *Ejmos i Endi* je bio blekkom koji je prema popularnosti predstavljao *Kozbi šou* svog vremena, ali koji je odgovarao tadašnjem ukusu publike. Ona je želela da vidi uobičajen raspored snaga: „Doba minstrel serija obeleženo je prikazom Afroamerikanaca i „crne boje” kao kvalitativno drugačijih od belaca i “bele boje”. Belo je bilo norma, Crno je bilo aberacija” (Coleman and McIlwain, 2005: 128). Kao i u minstrel programima, ova serija nosila je iza paravana humora i nepolitičkog diskursa upravo političke poruke: Afroamerikanci su monolitna grupa i njihov je tipičan predstavnik inferioran u odnosu na adekvatnog pripadnika američke zajednice.

Tokom borbe za jednakost, producenti su zbog straha da će se pretpostaviti kako zauzimaju strane: za jednaka ljudska prava ili za zadržavanje rasističke podele stanovništva, odlučili da Afroamerikance isključe iz repetoara likova sitkoma. Prototip raspevanog, lenjog i glupog crnca koji se viđao po minstrel nastupima i koji je zasmejavao publiku čineći da se ona oseća udobno, superiorno i da ima kontrolu nije se uklapao sa borcima za jednaka prava i protiv segregacije koji su uzimali učešća u marševima, bojkotima, napadima na policiju, ubistvima a koji su živeli u realnosti (Coleman and McIlwain, 2005: 127). Ovaj period u kom nije bilo prikaza Afroamerikanaca u sitkomima trajao je od 1954. do 1967. godine.

Nakon povratka Afroamerikanaca kao likova u sitkome, ispostavilo se da su tvorci ovog televizijskog podžanra nedovoljno umešni u predstavljanju života crnaca. „Nakon iskustva građanskog pokreta za jednakost i njegove snage, televizija se nije usudila da se vrati na tradiciju koja je postojala u minstrelu, formuli *Ejmos i Endi* sitkoma. Taj period je nazvan erom asimilacije” (isto, 128).

Stereotipni likovi blekkoma vratili su se tokom 70-ih godina XX veka u blekkomima *Senford i sin*, *Džefersonovi*, *Dobra vremena*. Postojao je pokušaj NBC-a da napravi blekkom koji se ne oslanja na tradiciju minstrele i rasnu karikaturu kao i da odgovori temama vremena. Bio je to blekkom *Džulija*. Prikazao je nestereotipnu modernu Afroamerikanku koja se nosi sa problemima savremene žene u Americi. On nije doživeo uspeh i vrlo brzo pošto je počeo sa emitovanjem prekinut je. Trajao je od septembra 1968. do marta 1971. godine. Junakinja

ovog blekkoma bila je pročišćena etnički i kulturno i prilagođena „beloj normi”. Svet prikazan u *Džuliji* bio je izmešten iz realnosti i predstavljao je laboratorijski stvoren svet koji nije uzimao u obzir rasne, socijalne i političke probleme s kojima su se objektivno sretali Afroamerikanci. Sitkom *Bil Kozbi šou* (*The Bill Cosby Show*) slično *Džuliji* prikazivao je svet sasvim integrisan i bez konflikata. I ovaj je blekkom „ponudio rasističku ideologiju u kojoj je kultura crnaca cenjena kad prihvata norme i vrednosti belaca. Ove serije su slale umirujuću poruku predstavljajući crnce prilagođenima, poslušnima i nepretećima. Nosile su poruku o odbacivanju i asimilaciji” (isto, 130).

Period koji je usledio, od 1972. do 1983, autori Koleman i McKelvey navode kao period društvene relevantnosti i ismejanog crnačkog subjekta i predstavlja snažan prekid sa prezentacijom Afroamerikanaca i njihovog života koji je bio živ tokom prethodne ere. Pokreću se socijalne i političke teme, a protagonisti sitkoma su postavljeni u kontekst koji otvara rasna pitanja i problem diskriminacije. Prvi put blekkom predstavlja Afroamerikance kao subjekte ne više kao objekte.

„Preko sveta i okolnosti kojima su u centru pažnje crnaci, Amerika je dobila mogućnost da vidi crnački svet kao kanonski, a Afroamerikance kao one koji se bore za opstanak, uspevaju i doprinose društvu ne odbacujući svoju kulturu. Ipak, crnački svet koji je predstavljen tokom ovog perioda bio je segregiran, svet belaca bio je u najvećoj meri nevidljiv i nezainteresovan za crnački” (isto, 130).

Junaci ovih blekkoma bavili su se svojim problemima, mahom siromaštvom. U blekkomima *Senford i sin* i *Dobra vremena* Afroamerikanci su prikazani kao deo društva koji bi trebalo sažaljevati, dok je u blekkomu *Džefersonovi* glavni junak prikazan kao smešan i nepristojan. On se popeo na lestvici uspeha i ostvario više mesto u kapitalističkom sistemu, međutim zadržao je određene osobine koje su do tada bile dodeljivane Afroamerikancima: neobrazovan, nepristojan, nekad banalan. I pored pokušaja da se napravi jasna distanca od načina na koji su predstavljeni junaci blekkoma minstrel ere, jasan je i u serijama ovog doba (u sva tri navedena blekkoma) uticaj stereotipnih likova početka crnog sitkoma.

Doba novog tlasa crnog sitkoma koji je nazvan erom crne porodice i različitosti počinje 1984. godine i zbog najpopularnijeg blekkoma emitovanog tada navodi se i kao „Kozbi period” ili „Kozbi godine”. Sitkomi nastali tokom pet narednih godina, do 1989, prikazuju afroameričke porodice koje nisu sasvim izolovane od ostalog sveta, već su zajedno sa svojim kulturnim specifičnostima uklopljene u svet belih. Često ove serije prikazuju junake ne više kao delove društva koje sažaljevamo nego kao sofisticirane i obrazovane pojedince. Međutim, *Kozbi šou* nije uspeo u tome da prikaže inkluzivno društvo sa onim problemima koji realno postoje u

zajednici Afroamerikanaca. Ovaj blekkom se držao po strani kada su u pitanju rasna segregacija i ograničenja u mnogim oblastima života koja osećaju manjine u Americi. Marginalizacija pripadnika rasnih manjina i stereotipno prikazivanje Afroamerikanaca imali su svoje mesto čak i u ovom na prvi pogled veoma demokratičnom blekkomu.

„Suštinski, kablovska televizija nesposobna je da predstavi različitosti iskustva Afroamerikanaca. Ne možemo da pretpostavimo da će jedan ili dva šoua da nam obezbede sliku koja daje spektar života crne dijaspore. Možemo da nastojimo da imamo programe koji će u svojoj množini da istraže različita iskustva, od osobe koja svesno živi u svetu koji je crn do Afroamerikanca koji sebe ne vidi kao sasvim posvećenog crnoj kulturi” (isto, 134).

Ipak, i za takav dijapazon različitih uloga koje Afroamerikanci mogu da ostvare u blekkomima neophodna je bolja saradnja između producenata koji su dominantno beli i realnosti koja nosi različito prihvaćenu „crnu” kulturu od strane samih pripadnika afroameričke zajednice do predstavnika bele publike što u svom iskustvu nosi razne slojeve odgovora na kulturu koju čak i danas smatra inferiornom. Nažalost, u analiziranim tradicionalnim sitkomima ne postoji kontakt između onih koji prave ove serije i likova koji u tim sitkomima žive, a koji su deo naše realnosti. Zato je još uvek ostao negde jasno vidljiv negde skriven stereotip Afroamerikanca koji pamtimo iz perioda otvorenog rasizma.

Koleman i MekIlvejn ukazuju na način koji bi doprineo smanjenju rasističkih poruka koje se šalju preko blekkoma.

„Naš napor može da se ojača (ali da ide i dalje od toga) zajedničkim akcijama koje uključuju ukazivanje na nedostatke određenih programa i navođenjem na to da publika vežba svoju moć u izboru šta će gledati. Ove mogućnosti uključuju kolektivne bojkote ne samo televizijskih programa već i one aktivnosti koje utiču na industriju i profit” (isto, 135).

Tako bi afroamerička zajednica trebalo da udruži svoje snage i kao najveće potrošačko telo da obustavi kupovinu proizvoda koji se reklamiraju u klasičnim blekkomima koji u jasnim jezičkim formama ili u dubljim semantičkim slojevima nose poruke što podržavaju segregaciju i pripadnike rasnih manjina idalje predstavljaju kao inferiorne rugajući se njihovim kapacitetima ili osobinama.

*Kozbi šou* doneo je pred kraj XX veka novine u prezentaciji afroameričkog pojedinca pre nego cele zajednice. Kozbi je (budući i glumac i producent, ali najvažnije pripadnik one grupe koja je u dugoj istoriji američke zabave bila žrtva stereotipizacije) predstavio portret crnog junaka koji se sasvim kosio sa tradicionalnim prototipom Afroamerikanca u medijima. On je uspeo da rekodira protagonistu blekkoma i razbije mit o inferiornom crncu u popularnoj kulturi koja podražava odnose snaga u društvu pa tako na sebe preslikava binarni

model. Ovaj binarni model koji je usvojen u doba strukturalizma društvo deli na superiorne i inferiorne a sitkom kao deo popularne kulture usvaja ovu dihotomiju. Žene/muškarci; heteroseksualci/homoseksualci; belci/rasne manjine... jesu one potkategorije društva koje je preko stereotipa lako preneti na televizijski ekran. Preko stereotipa se prečicom i na lak nekad neprimetan način održava kontrola i tako postojeći poredak.

Od početka emitovanja (jesen 1984) NBC je svojom novom serijom osvojio gledaoce i popeo se na sam vrh lista gledanosti. Ovaj blekkom je pokazao da segregacija publike (svakako ne vidljiva) nije nužna i da program sa američkom porodicom koja po rasi ne odgovara tipičnom uspešnom sitkomu, ali koji se po mnogim elementima žanra podudara sa uspešnim tekstovima industrije televizijske zabave može da ostane najgledaniji televizijski program od početka prikazivanja do kraja serije. *Kozbi šou* je ponudio novu sliku ne samo savremenog uspešnog Afroamerikanca i njegove porodice, već i formulu porodice kakvu nismo imali prilike da vidimo u sitkomu.

Prateći standardni obrazac sitkoma koji prikazuje krvnu porodicu, sitkoma konzervativnog tipa, porodica Hakstbl je uglavnom prikazivana u kućnom ambijentu: kuhinja, dnevna soba, spavaća soba roditelja. Klif Hakstbl (Bil Kozbi) je lekar, ginekolog<sup>74</sup>, a njegova žena Kler uspešan advokat. Bračni par Hakstbl ima petoro dece: Sandra, Teo, Denis, Vanesa i najmlađa Rudi. Majkl Ril (Michael Real) ukazuje na značaj najavne špice u kojoj se svakom pojedinačnom članu porodice daje jednak prostor. Jedini izuzetak je Klif koji se pojavljuje odvojeno, ali i sa svakim protagonistom u paru čime se stavlja akcenat na očinsku figuru koja će u blekkomu biti dominantna. Ovo je značajno upravo zbog razbijanja formule koja je bila prisutna ne samo u iskustvu afroameričke zajednice već i u njihovim predstavama crnačke porodice u masovnim medijima. „Kao rezultat antiporodične prakse tokom ropstva i diskriminacije od strane nadređenih, crne porodice su imale veliki broj samohranih majki koje su vodile domaćinstvo” (Real, 2003: 232). Muškarac je u afroameričkim porodicama bio odsutan. Kozbijev Klif zato je odudarao od stereotipa, bio je njegova antiteza, on je bio pažljiv i uvek prisutan. On je za razliku takođe od muškarca u konzervativnoj porodici bilo koje rase koja je prihvatila formulu patrijarhalne podele uloga, odluke donosio zajedno i u konsultaciji sa suprugom. Međutim, on je ostajao glavni. Harmoničan odnos koji je vladao u

---

<sup>74</sup>Darel Hamamoto (Hamamoto, 136) navodi da je prvobitna zamisao bila znatno manje pretenciozna u pogledu profesije a tako i socijalnog zaleđa koje imaju Hakstblovi. Klif je trebalo da bude upravnik zgrade (domar) a njegova žena građevinar.



kući Hakstbl imao je, između ostalog, izvor i u tome što je Klif pokazivao razumevanje u kontaktu sa decom. „Kozbi je bio inkarnacija idealne očinske figure<sup>75</sup>“ (isto, 232).

Sklopivši porodičnu jedinicu kao prema priručniku iz sociologijalne psihologije<sup>76</sup>, pritom bez i jedne mrlje, bez traga devijacije koja bi mogla da prati afroameričku porodicu a koja bi bila uobičajena u blekkomu, i pustivši je u američke domove da daje primer i ponudi drugačiju sliku Afroamerikanca, Bil Kozbi je činio pomake za afirmaciju afroameričke manjine. Seriju su gedali i belci i obojeni. Porodica Hakstbl bila je čvrsta stabilna zajednica, sasvim drugačija od rasistički zasnovane ideje afroameričke porodice koja je dominirala u društvu. Roditelji su imali stabilan odnos, često su evocirali uspomene iz perioda kad su se upoznali i zabavljali; deca su bila inteligentna i prilagođena, kada bi imala problema sa ocenama ili ljubavnih problema, odmah su dobijala pažnju roditelja. Deca su imala predvidljive svađe koje su brzo rešavane. “Nasuprot stereotipu crne porodice kao nestabilne, sa neželjenim trudnoćama i uličnim jezikom, pune konflikata, problema sa drogom, ova je porodica bila stabilna...” (isto, 233)

Pitanje je da li *Kozbi šou* potiskuje ili rešava socijalnu i rasnu diskriminaciju i koliko učestvuje u integraciji afroameričke zajednice. Ovaj blekkom svakako rekodira afroameričku porodicu i daje sliku složne porodice i pojedinca koji se kao snažna očinska figura bori za vrednosti koje se nisu povezivale sa ovom etničkom grupom: doktor Hakstbl ističe značaj obrazovanja.

„Kritičari *Kozbi šoua* kritični su prema komforu i materijalnoj sigurnosti dvoje imućnih profesionalaca i njihove dece. Da li su to „tipični” Afroamerikanci ili je to samo verzija bajke koja ... uljuljkuje decu i odrasle tako što ih poziva da poveruju u mit: Budi dobar i živećeš srećno do kraja života. Nije li ovo komformistički kompromis čija je ideološka funkcija da ubedi subordnirane grupe da bi trebalo da se pridržavaju društvenih pravila? Odgovor je delom pozitivan; ovaj program nema nijedan očigledan način da postavi drugačiji odnos moći u Americi. Mnogi okrutni delovi realnosti afroameričke grupe su ignorisani i nejasni” (isto, 237).

*Kozbi šou* je prikazao drugačiju afroameričku zajednicu ali slika koju je dao nije slika realnosti već projekat koji bi mogao da pruži nadu crncima ili da umanji predrasude kod belaca, suzbijajući bilo kakav impuls otpora kod jedne ili druge grupe, umiljavajući se i

---

<sup>75</sup> Vreme je pokazalo da je takav identitet bio samo medijska izabrana slika, u stvarnom životu Bil Kozbi je osuđen za silovanje i kaznu odslužuje u zatvoru.

<sup>76</sup>U pisanju scenarija učestvovao je profesor psihijatrije na Harvardu dr Alvin Pusen. Scenario je trebalo da odgovori na zahtev da se samim blekkomom visoke gledanosti ne zabavlja samo, već da se preko poruka koje se šalju i edukuje i informiše. Doktor je uzeo u obzir da televizija formira mišljenje crne dece jednako kao što formira i sud bele publike pa da postoji potencijal da se predstavi novi model koji ne odgovara stereotipnom crncu komedijašu. Međutim, ne samo što je idealizovao realnost, ovaj blekkom je još više produbio jaz socijalnih klasa u afroameričkom društvu (Hamamoto, 1991: 136).

jednima i drugima u publici, zasmeyavajući ih bezbednim kućnim temama, zanemarujući činjenicu da šarm njegovih skečeva ostaje na garnicama ekrana i da se pravi život odvija negde drugde. Kozbi se nije na pravi način pozabavio pitanjima visoke nezaposlenosti, nejednakim mogućnostima u svim društvenim aktivnostima, nejednakim polaznim pozicijama, razlozima za diskriminaciju. On nije dozvolio sebi da se pozabavi predrasudama belaca ili realnošću koju su mu davali markirani pripadnici drugih, ne-belih etničkih grupa, on je ceo društveni scenario posmatrao očima prosečnog belca, integrisanog u zajednicu moćnih i društveno preporučljivih. Svojoj etničkoj grupi sudio je poznatim kriterijumima i prema njima presuđivao. Kozbi svojim sitkomom jeste rekodirao pripadnika afroameričke grupe ali je to učinio površno, obukao ga je u jednoj dimenziji, u udobno odelo visoke srednje klase, i ostavio po strani ceo veći sistem elemenata koji su morali da se nađu na paleti problema što muči markirane društvene grupe.

Na semiotičkoj ravni, *Kozbi šou* jeste pomogao crnoj manjini. U zapadnoj civilizaciji „crno” je povezano sa negativnim vrednostima, ono konotira podzemlje, kriminal, opsukrni svet društveno neprihvatljivih, vezuje se za smrt, žalost... „Crno” tog semantičkog kapaciteta prenelo se na boju kože pa uspostavilo znak jednakosti u leksičkom i društvenom značenju/saobraćaju. Ovaj blekkom je uspeo pragmatičku snagu jedinice „crno” da ublaži ili delom odvoji od konotativne navike i predrasuda koje su joj u osnovi.

Stjuart Hol (Stuart Hall) u eseju „Ponovno otkrivanje ideologije: Povratak potčinjenih u studijama medija” (*The Rediscovery of 'Ideology': Return of the Repressed in Media Studies*, 1982) govori upravo o vezivanju konotacija poznatih u jezičkom saobraćaju jednog naroda za vrednosti etničke grupe. Ova politička i ideološka borba protiv crne boje kože i pripadnika afroameričke zajednice mogla bi da se usmeri ka mirenju dve društvene grupe tako što bi se crnoj boji, dakle „crnom” učitale konotacije koje bi pomogle Afroamerikancima da sa sebe skinu stigmju. Ukoliko bi se umesto „crno – prezrena rasa” uspostavila drugačija semantičke ozaka crnog kao „crno je lepo” ova bi rasna borba koja se preslikava u jeziku od jezika mogla da se prenese na društvenu realnost i rekodiranje boje kože koja je objekat stvaranja i održavanja predrasuda (Hall, 1982: 56-90). U tom smislu, *Kozbi šou* jeste doneo mogućnost da se crna porodica ne posmatra kao stigmatizovana već da se semantički potencijal crnog u obeležavanju rase rastereti dela koji pripada navici što održava vrednovanje društvene i etničke grupe prisutno na obe strane: dominantnih i subordiniranih. To skidanje dela simboličkih naslaga sa afroameričke porodice najveći je doprinos koji je Kozbi dao borbi za jednakost rasa. *Kozbi šou* je imao „potencijalno presudnu ulogu u tome da ubedi srednju

američku klasu da crnac i njegova porodica mogu da budu omiljeni nedeljni gost” (Real, 238).

Međutim, kako nije dovoljno samo izjaviti „crno je lepo” da bi se pokrenuo proces destigmatizacije, već to mora postati deo organizovane prakse u borbi za jednakost i istina u koju će pripadnici afroameričke zajednice verovati i što će doprineti njihovom podizanju svesti o svojoj vrednosti, pa tako razbiti formulu distribucije moći koju održavaju obe društvene grupe, tako nije bilo samo dovoljno za snažniju borbu za otklanjanje predrasuda i slabljenje diskriminacije na mali ekran u prajm-tajmu prikazivati harmoničnu i uspešnu afroameričku porodicu koju će prihvatiti i beli i crni, a koja uglavnom samo po tonu kože odudara od paradigme na koju je publika navikla. Sam Bil Kozbi često samo kozmetički podržava crnu zajednicu, pa tako ruši temelje ideje da se uspostavi novi poredak. Kao što su „blek fejs” komičari bili beli glumci sa crnom kredom obojenim licem, on postaje nosilac ideologije belih u telu što će predstaviti rasu kojoj je potrebno oslobođenje od okova društvene, rasne, klasne, moralne markiranosti a koju on suštinski ne sprovodi. Kozbi je bio ulaznica u prostor globalne zabave, ali su njegovi junaci ostali samo reklama za jedan izmaštani svet. Nije u pitanju samo žanr u kom je Kozbijeva mogućnost bila da da snažniji doprinos uspostavljanju novih vrednosti, već izneveren kapacitet za dublju borbu u razbijanju stereotipa. Kozbi je nazvan najpopularnijim američkim propovednikom, međutim nedovoljno realnosti u epizodama u kojima je on veliki borac za obrazovanje i jednake mogućnosti za sve čini da njegov pamfletski pristup potroši potencijal za dublju promenu. On je podbacio u prenosu prave istine o etničkoj zajednici kojoj je davao lekcije i tako zanemario realne probleme i konflikte unutar američkog društva. Zato je pitanje koje se postavlja u vezi sa ovim blekkomom da li Kozbi šou favorizuje postojeći odnos dominacije bele etničke grupe nad ne-belim manjinama i tako uprkos utisku koji se stiče na prvi pogled, predstavlja konzervativan, na predrasudama baziran, binarno ustrojen (crno/belo=loše/dobro) pogled na distribuciju moći, tako i kontrole.

Doktor Hakstbl ne uspostavlja dijalog sa različitim elementima ili slojevima realnosti, on dijalog u određenim epizodama uspostavlja sa pozicije svoje realnosti, zanemarujući autentičnost i vrednost realnosti „drugih”. Dijalog koji vidimo nije demokratičan, učesnici ne nastupaju sa istih pozicija već je pozicija moći, propovednička pozicija ona sa koje se učesnicima obraća Klif, dok druga strana ne dobija prava da bez osuda i odbacivanja, nove segregacije, stane kao ravnopravan član komunikativnog čina. On tako obnavlja represiju

koju trpe Afroamerikanci, a koja postaje još ozbiljnija jer je bazirana na odbacivanju pripadnika svoje rasne grupe i priklanjanje zajednici koja ih diskriminiše.

Sama serija, prikazujući život porodične jedinice u omeđenom kontekstu, gde Drugi ne upada i ne razbija idilu, kao i samo društvo, podeljena je prema binarnom modelu. Na kvalifikativnoj vertikali, Klif Hakstbl, njegov sistem vrednosti, zauzima najvišu poziciju. Ispod njega su svi koji se ne zalažu za isti životni stil. Tako se i u svetu serije uspostavlja i održava segregacija, a Klif ne prihvata i ne želi da razume predstavnike drugog tabora, tako štiteći svoje elitno mesto u sistemu.

Mediji su veoma bitan ako ne i ključan faktor u građenju slike o sebi, pa tako izuzetno bitna uloga koju je igrao ili mogao da odigra doktor Hakstbl nije jednoslojna već svoje zrake pruža mnogo dublje. Poruke koje je Klif upućivao tokom trajanja najpopularnijeg sitkoma svog vremena nisu se bitno razlikovale od dominantnih poruka koje je usvojilo američko društvo. A te poruke prikazuju, istina skriveno, onako kako nam to pokazuje Bonila-Silva, onaj rasno raslojeni i segregirani svet koji nalazimo u minstrelu, ali i u američkom društvu. Kozbi je povlašćivao vladajućoj ideologiji Amerike iako je u površnim lejerima njegov blekkom mogao da se iščita kao avangardan, inovativan u pogledu upostavljanja novih formula u prezentaciji afroameričke porodice.

Nekoliko scena što uzimamo kao reprezentativne za studiju slučaja pokazaće dublje slojeve i skrivene poruke koje je emitovao *Kozbi šou*. Kozbi jeste rekodirao određene uloge koje zauzima Klif i pokazao nam veliki potencijal za nove uloge (ulogu idealnog oca, ulogu crnog obrazovanog i dobrostojećeg intelektualca, priznatog u društvu i samosvesnog), ali ne želeći da prikaže stvarnost onakvom kakva se zaista živi u grupama Afroamerikanaca, kao i njihove probleme koje možemo videti kao posledicu najpre rasne a zatim s njom u vezi i socijalne, obrazovne, etičke osnove, on je podilazio beloj publici često uzimajući upravo njeno mesto kritičara rasnih i etničkih vrednosti Afroamerikanaca u seriji. Zato stoji zaključak da je Klif poželjni belac u kostimu sredovečnog Afroamerikanca.

Već u pilot epizodi (S01E01) ignorisanje i odbijanje koncepata koji odudaraju od Klifovih bivaju ismejani. Tako smo na početku suočeni sa podelom: glavni junak (otac) koji se drži vrednosti afirmisanih od strane vladajućih slojeva/inferioran sin koji nije shvaćen i koji je učenjen da prihvati očev model. U podeli uloga lako može da se pročita da je ovo: sukob dve društvene struje, dve skale vrednosti, metaforično to je borba Crnih i Belih. Teo Hakstbl, najstariji Klifov sin, predstavnik je prosečnih Afroamerikanaca i on se bori za legitimitet

svojih potreba u porodičnom, malom društvenom sistemu. Klif je predstavnik dominantne grupe koja daje ili uskraćuje, koja ima slobodu da autentične izbore inferiornih ismeje, zabavljajući pritom publiku.

U sceni koja pokazuje ovaj sukob, Klif ulazi u sobu kod Tea vođen namerom da s njim povede ozbiljan razgovor zato što ima loše ocene. Klifov ulazak u Teov svet posmatramo iz ambijenta Teove sobe. Otac otvara vrata i stupa u potpuno drugačiji prostor. Nasuprot ostalom delu kuće gde vlada sklad i red, u sobi tinejdžera otac zatiče haos. Teo je prikazan kao aljkav i lenj, ne voli da uči i, kako kaže ocu, želi da bude „obična osoba” (regular person). On je estetski doterana verzija stereotipnog Afroamerikanca čiji osnovni oblik nudi minstrel (happy-go-lucky). Teo često pribegava slengu i veoma površno posmatra svet. U pomenutoj sceni koja daje dve slike Amerike, sin ocu izlaže svoje viđenje budućnosti: neće pohađati koledž, završiće srednju školu i radiće na benzinskoj pumpi ili će biti vozač autobusa, radiće poslove niže klase. Šarmantno manipulišući, Teo izjavljuje da bi njega, Klifa, voleo i da nije doktor, voleo bi ga zato što mu je otac. Monolog završava pitanjem da li bi i on njega, umesto što ga osuđuje zbog izbora, mogao da voli zato što mu je sin, da ga prihvati kakav jeste i podrži ga. Sentimentalne uzdahe publike posle kratke pauze prekida Klif. „To je najgluplja stvar koju sam ikad čuo”, odgovara na sinovljevu potrebu za podrškom. S pozicije apsolutne moći, Klif odbacuje sina i sa arogancijom predstavnika dominantne klase ruga se sistemu vrednosti i životnom stilu koji ima velika grupa obojenih.

Klif je u afirmaciji nove uloge uspešnog Afroamerikanca koji bi trebalo da služi kako primer visokoobrazovanog člana crne zajednice i predanog oca i supruga podbacio na oba polja. Zauzimajući stav bele populacije i favorizujući njene vrednosti on je podržao rasizam koji je slep za boju (onaj oblik koji smo naveli i kao averzivni rasizam, gde su prisutne suptilnije forme predrasuda i podržavanje diskriminacije) kao i diskriminaciju unutar porodične celine (nasuprot slici koju je želeo da pošalje, Klif je podržao patrijarhalno porodično ustrojstvo). Te centrifugalne sile javljaju se u sitkomima i često unose dinamiku i predstavljaju okosnicu za duhovite epizode. Ipak, ovaj blekkom koji je trebalo da pokaže nov lik Afroamerikanca i da otvori vrata drugačijoj slici crne Amerike koja živi van geta i doprinosi društvu kao i ostali, ne-Drugi, opoziciju otac-sin prikazao je preko socijalnog nivoa koji je jasno i rasni nivo, što se nije dogodilo jednom u seriji. Dok je Teo često reprezent manje elitnih Afroamerikanaca, pa predstavlja ublažen stereotip (koristi sleng, lenj je, beži od knjige... što se tokom trajanja serije menja), Klif je njegova elitna suprotnost.

Zamerka programu i njegovom glavnom glumcu bila je da nije uspeo da se pobrine za rasne i socijalne nejednakosti. Nije ni bilo potrebno, on je prikazao svet bez janih rasnih konflikata, svet u kome je jedna od važnijih tema bila kako decu ubediti da se što pre zaposle i odsele iz porodične kuće. *Kozbi šou* pročišćen je od problema koji su pratili junake blekkoma prethodne generacije.

Razmatranje stereotipa u okviru sitkoma korisno je u blekkomima, iako svaki od podžanrova o kojima je bilo reči koristi stereotipe da nasmeje publiku i uglavnom ostane u okvirima (vidljivo ili manje vidljivo) društveno ustanovljenih uloga koju junaci (stereotipni) u televizijskom tekstu kao prikazu stvarnosti, ali i u realnosti, imaju. Profesor Ranko Bugarski navodi one odvojene delove identiteta koji u skupini, zajedno, nas čine identitetskom kompleksnom jedinkom. Elementi koji su u osnovi onoga što smatramo identitetom mogu se podeliti na nivoe, slojeve i stepene. U ovom konceptualnom okviru dolazi do podele unutar svake od kategorija, a neke su potkategorije posebno značajne.

Oslanjajući se na antropološku sistematizaciju, Bugarski (Bugarski, 2010: 13) navodi tri nivoa opadajuće opštosti:

- a) Identitet kao humanitet<sup>77</sup> (svaka pojedinačna osoba je kao sve druge), ovo je biološki nivo klasifikacije, jezički korelat je ljudski jezik;
- b) Identitet kao kolektivitet (svaka osoba je kao neka druga osoba), ovo je sociološki nivo, a njegov jezički korelat je poseban jezik;
- c) Identitet kao individualitet (svaka osoba je posebna), ovo je psihološki nivo, a jezički korelat je idiolekt.

Bugarski navodi i slojeve identiteta: „etnički, nacionalni, konfesionalni, jezički, kulturni (npr. monokulturni/multikulturni, ruralni/urbani), teritorijalni, generacijski, rodni, profesionalni, politički itd...” (isto, 14). Autor usput navodi i ostale koje on ne smatra u većoj meri relevantnim za svoju temu. Ipak, za razgovor o blekkomima koji su uzeti za analizu slučaja, oni su važni. Tu spadaju slojevi društvenog identiteta kao: obrazovi nivo, dohodak, status, (klasa), majka, otac porodice, pretpostavljeni na poslu (društvena uloga). Na kraju, stepen određenog dela identiteta možemo klasifikovati prema parametima koji podrazumevaju obim ili snagu izraženosti i važnosti. Tako imamo tri stepena: jak, srednji i slab.

---

<sup>77</sup> Bugarski, s obzirom na posebnu temu koja ga zanima, a koja stoji u naslovu knjige, uz navedeni nivo daje i lingvistički korelat. Za nas je on jednako zanimljiv, međutim, ne i ključan.

Bugarski ističe, a možemo se složiti s tim, da identitet kao humanitet nije značajan za analizu jer neutrališe sve nijanse i svodi identitet čoveka na čoveka kao biološko biće, homosapijensa. On se može samo porediti sa predstavnicima svih vrsta životinja.

„Međutim, nivo 2 (zajednički identitet unutar nekog kolektiva) i nivo 3 (jedinствени identitet pojedinca) tesno su povezani i međuzavisni, a ukršteni sa navedenim slojevima i stepenima obrazuju razgranatu strukturu velike složenosti, čiji su skoro svi elementi društveno konstruisani i tako podložni promenama; vrlo malo toga je dano od boga ili prirode.” (isto, 14)

Akcentat ovde nije samo na tome da nas gradi snaga nekih delova identiteta već i to da je identitet kako ga poznajemo, u svoj ukupnosti podidentiteta društveno konstruisan i uslovljen. Iako je jezik veoma bitan (od 18. veka) deo identiteta, njega možemo da posmatramo kao model identiteta uopšte. Jezik je društveni fenomen, on je sistem sistema i otvoren je za nove elemente ovih krugova (podsistema) kao i za strukturne promene unutar njih.

Unutar nivoa 1 nema „drugosti”, unutar nivoa 2 postoje „drugosti” koje se neutrališu kada se u odnos dovedu jedna zajednica, kolektiv sa drugim. Tada su sile centripetalne, koje vezuju članove jedne grupe snažne i zanemaruju se razlike, dok centrifugalna sila, aktivna u odnosu sa drugom grupom postaje veoma aktivna i razlike su okosnica sukoba, diskriminacije, odbacivanja. Oba procesa – sile koje spajaju i one koje razdvajaju – prisutna su istovremeno.

Dinamika između nivoa 2 i 3 učestvuje u građenju stereotipa. Takođe, mora se imati u vidu još jedna dimenzija koja učestvuje, između ostalog, u konstruisanju stereotipa, a zatim i pratećih aktivnosti koje s njim imaju veze. I nju u svoja razmatranja uvodi Bugarski. To je pitanje odnosa nas samih prema svetlu, prema sebi, kao i odnos sveta prema nama.

„Ove ... perspektive – koje se... često ne podudaraju – nose različita imena: samodeskripcija vs. socijalna askripcija, odnosno postignuti ili „nastanjeni” identitet (onaj koji ljudi sami za sebe artikulišu ili proglašavaju) vs. pripisani ili pridati identitet (onaj koji nekome namenjuje neko drugi). Ovim se zaokružuje osnovna tipologija bazirana na četiri pitanja:

1. Kako ja vidim druge?
2. Kako ja vidim sebe?
3. Kako drugi vide mene?
4. Kako drugi vide sebe?” (isto, 16, 17).

Profesor Bugarski dao je prema ovom konceptu svoj identitetski profil, onako kako on vidi sebe, a ostavio po strani kako vidi druge i kako drugi vide njega ili sebe same. Za našu temu važni su odgovori na sva postavljena pitanja zato što jasno govore o lošoj samoevaluaciji i vrednovanju uopšte i održavaju stigmatizaciju i diskriminaciju kod nekih junaka.

Bugarski skreće pažnju na to da „ekstrapolizacija sa nivoa 3 na nivo 2 još uvek vodi štetnim društvenim stereotipijama... (osoba X koju poznajem jeste takva-i-takva, pa otuda cela grupa kojoj pripada je jeste takva-i-takva) (isto, 19). Diskriminacija koja nastaje delom kao posledica stereotipizacije, delom kao posledica očuvanja pozicije društvene grupe ili sistema vrednosti na onom mestu hijerarhije koji odgovara članovima supraordinirane zajednice manifestuje se i kao otvorna i kao suptilna u crnom sitkomu.

Stereotipne likove, modifikovane u odnosu na minstrel formulu, vidimo u blekkomima 70-ih. Posle izvesnog perioda u kom nije bilo crnog sitkoma, vratili su se u ovim sitkomima: *Sentford i sin*, *Džefersonovi* i *Dobra vremena*. Oni su prikazivali probleme afroameričke zajednice i načine na koje su se Afroamerikanci nosili s njima, prihvatili ih ili se borili protiv ugnjetavanja. Čak i u *Kozbi šou* ostao je trag stereotipnog lenjog i veselog junaka koji će se do kraja serije promeniti i prihvatiti nova pravila sveta koji je konstruisao Kozbi. Odnos prema etnicitetu možemo da vidimo ako uporedimo junake dva blekkoma: *Dobra vremena* i *Kozbi šou*.

Porodica Evans (roditelji i troje dece) živi u siromašnom južnom kraju Čikaga na ivici siromaštva i nekad nema dovoljno novca za stanarinu. Najstariji sin Džej-Džej za potrebe vremena i medija prilagođen je junak minstrela. On je lenj, veseo, ležeran, neobrazovan i kad mu se pruži prilika sklon je krađi i prevarama. Otac Džejms radi različite niskoplaćene poslove i uglavnom po dva posla kako bi izdržavao porodicu. Kad nije u prilici drugačije, igra bilijar za novac, čemu se protivi njegova veoma pobožna i časna supruga Florida. Njihova ćerka Telma je neutralan lik koji uglavnom postoji da bi se održavala dinamika u porodici. Ali, ona je i stereotipna pretnja društvu u koje bi trebalo da se uključi budući da je moguća mlada neudata trudnica (Hamamoto, 1991: 107). Mlađi sin Majkl je veliki borac za prava Afroamerikanaca i osnovna snaga otpora u porodici. Dok ostali manje-više prihvataju poziciju koju imaju u društvu iako maštaju o boljem životu, Majkl se zalaže za bolji status svoje etničke zajednice. On je refleks borbenih grupa za prava Afroamerikanaca, glas borbenog potlačenog tela. Odličan je đak i ambicija mu je da postane sudija Vrhovnog suda da bi pomagao gušenju rasizma u Americi. Zbog njegovog strastvenog aktivizma, ogorčenosti koju oseća zbog odnosa pripadnika bele zajednice prema Afroamerikancima i



nemanju jednakih mogućnosti, on je često uključen u pobune i roditelji ga zovu ratoborni patuljak (“the militant midget”)<sup>78</sup>. On je predstavnik „crnih kulturnih nacionalista”.

U drugoj epizodi druge sezone Majkl dolazi kući sa protesta noseći transparent koji govori o veoma lošem kvalitetu nastave u školi koju pohađa, čime uvodi temu obrazovne diskriminacije. Ova će epizoda biti o integraciji, ali i pokušaju da se zadrži autentičnost crne zajednice i izbori status u okviru druge rasne i društvene grupe. Majklov aktivizam je snažan glas Afroamerikanca koji želi više i bolje. Ipak, različita osećanja prate njegovu borbu za jednakost, a dominantna su ljutnja i strah. On kaže da kraj u kome žive ima najgore škole u celom gradu.

Usred porodične prepirke čuje se zvono na vratima. U posetu porodici Evans dolazi direktor Majklove škole iznenađen što su Majklovi roditelji odbili da puste sina u bolju školu u elitnom kraju. Samo nekoliko najboljih učenika dobilo je tu mogućnost. Roditelji su zatečeni tom informacijom i ispostavlja se da je Majkl falsifikovao potpise majke i oca na formularu koji je bez njihovog znanja popunio sam. Majklovi roditelji su oduševljeni direktorovim predlogom, a Florida uz smeh kaže da taj “fensi” kraj nazivaju “the detergente district”. Tamo je sve belje od belog (everything there is whiter than white), objašnjava sintagmu. Pored navedenog doslovnog prevoda, ova sintagma konotira iskrenost i moralnu čistotu, odsustvo činjenja bilo čega lošeg. Sekundarno značenje ukazuje na to da u zajednici belih (obavezno suprotno od zajednice obojenih) vlada moral, iskrenost, pravednost. Loša samoevaluacija, internalizovano osećanje inferiornosti kao posledica prihvatanja nametnutih društvenih podela jasno se čita iz ove konstrukcije. Florida Evans veruje da je sistem bipolarno organizovan objektivno, da u getu vladaju nemoral i kriminal, a da u belim distriktima nema lošeg postupanja. U slengu deo grada u kom žive pripadnici “bele” Amerike mogao je da bude opisan i kao kraj koji je beo kao sneg ili mleko. Deterdžentirani distrikt pored jasne analogije sa belim, konotira i čistoću. Ovo je primer kako se u pragmatici (u jeziku) pokazuje internalizovana inferiornost. Pored nezadovoljstva svojim statusom, Florida prihvata svoju poziciju na vertikali vrednosti. Način na koji se ona bori za bolji život je

---

<sup>78</sup>Hamamoto objašnjava Majklovu poziciju u konstruisanju porodice Evans i njegovu poziciju u komunikaciji sa publikom. Samo zbog Majklove mladosti njemu je dozvoljeno da bude surovo otvoren u vezi sa temama koje su pogadale afroameričku realnost. On izgovara istinu i ozbiljnu kritiku koju odrastao Afroamerikanac ne bi smeo. „Njegova ljutnja, istina opravdana, mogla bi da se otpiše na njegov mladalački idealizam, kao primer dečjeg otkrivanja nepravednog sveta” (Hamamoto, 1991: 108). Primera radi, u epizodi u kojoj se problem vrti oko Majklove snažne želje da ispravi sistem i založi se za vidljivost Afroamerikanaca (S01E05), on je svojoj nastavnici rekao da je Džordž Vašington bio beli rasista, zbog čega je kažnjen. Ne želi da se izvini čak ni pod pretnjom batinama. U ovom blekkomu, za razliku od ostalih, naglašeni su „zabranjeni za prikazivanje” problemi afroameričke niže klase kao što su nezaposlenost i rasizam.

pokušaj „dobrog deteta” da osvoji ljubav roditelja. Florida je izuzetno pobožna<sup>79</sup> i trudi se da živi u skladu sa svim hrišćanskim preporukama nadajući se da će joj to doneti ljubav i pažnju supraordiniranih, bog je metafora vlasti koja uskraćuje ili nagrađuje. Ona nema svest o rasnoj jednakosti, o biološkom jedinstvenom identitetu. A njen bog koji nagrađuje ili kažnjava zapravo je beli čovek i njegov sistem vrednosti.

Direktor dodaje da u kraju gde je škola imaju izvrstan školski sistem. On objašnjava da je za učenika kao što je njihov sin vrlo dobro da se nađe u okruženju koje je spremno i zainteresovano da uči, jer u takvom kontekstu učenici imaju bolje obrazovanje i veći elan da napreduju. Kada se ispostavlja da formular koji je trebalo popuniti da bi učenik bio uključen u program inkluzije nisu potpisali roditelji već Majkl, a u kome je on pod njihovim imenom naveo da je odlazak u drugu školu loša ideja i da “crno nije lepo u žutom autobusu<sup>80</sup>” (black aint beautiful on the yellow bus), on je ustao u odbranu granica koje odvajaju crnu kulturu od kulture belih. „Svaki brat koji ima samopoštovanja bi postupio tako” (S02E02), ponosno je izjavio roditeljima spreman da primi kaznu.

Direktor odlazi, roditelji obećavaju da će se Majkl priključiti programu a ukućani nastavljaju prepirku. Florida i Džejms nagovaraju sina da prihvati neuporedivo bolju priliku za obrazovanje, a on se protivi i insistira na strogom odvajanju dve etničke grupe. Otac govori Majklu da bi bilo šteta da zapostavi talenat koji ima, a sin mu odgovara da mu je bog dao talenat da bi pomagao svom narodu u svom kraju (getu). „Program je samo način da nas potkupe” kaže Majkl. Džejms trguje: ti hoćeš da budeš sudija Vrhovnog suda, kada to postaneš, moći ćeš da napraviš promenu i da učiniš dobro za sve. „Imam novost za tebe, Vrhovni sud nema ispostavu u getu”, koristi kao argument Džejms.

Majkl razgovara pred spavanje sa bratom. To je samo škola, kaže mu Džej-Džej. Da, ali ta škola je bela, ne znam kako da se ponašam, šta da kažem, odgovara mu dečak. Sutradan ujutru kada je trebalo Majkl da ustane da bi stigao na autobus, ispostavlja se da je nestao i svi su uznemireni. Dečak dolazi, cele noći nije spavao, išao je da se prošeta. Nakon ljutnje i borbenosti, zatim brige koju je otkrio bratu, tog jutra je uplašen. On ne želi da ide tamo gde nije dobrodošao, pretpostavlja da njima kao afroameričkoj porodici ne bi dozvolili da se nasele u tom kraju. Siguran sam da ima mnogo crnih ljudi u tom kraju, kaže mu otac. Ali

---

<sup>79</sup> Hamamoto navodi da Florida i Luis iz blekkoma *Džefersonovi* predstavljaju delove religiozno konzervativnih delova američkog društva (Hamamoto, 1991: 112). Ne iznenađuje Floridina iskrena religioznost zato što jedino vera u intervenciju više sile (bila to sreća na lutriji ili vera u boga) može da im pomogne da prevladaju teškoće svog lošeg socijalnog položaja, što je još jedan deo afroameričkog stereotipa.

<sup>80</sup> Program je podrazumevao prevoz učenika do škole, budući da je ona bila na drugom kraju grada.

majka koja počinje da podržava Majklovu želju dodaje: da, obučenih u bele uniforme koje skidaju svake druge nedelje.

Majkl na kraju pristaje i odlazi u novu školu. Ceo splet osećanja: poniženost, strah, želja za borbom, sumnja u jednakost, sumnja u uspeh, slabost stigmatizovanih da poveruju u mogućnost stvaranja novog sveta, sve to prepoznamo kod Majkla u ovoj epizodi. On je izabrani, najjači član zajednice koji bi trebalo da bude predstavnik svoje etničke grupe. Ne samo kod njega, u porodici kruže ista osećanja. Socijalno markirani, ekonomski iscrpljeni Afroamerikanci nemaju istu mogućnost kako tvrde predstavnici bele populacije ili doktor Klif Hakstbl.

U epizodi poslednje sezone *Kozbi šoua* pod nazivom „Samo za muškarce” („For men only”, S08E09), Klif je pozvan da mladim pripadnicima različitih etničkih grupa pomogne da „stanu na svoje noge”, da nađu posao i zauzmu mesto u društvu. Iako je grupa mladića različitih rasa, predstavnika „bele Amerike” nema. Scena se odvija u tržnom centru, u učionici, a Klif zauzima počasno mesto za katedrom. I prostorno, ne samo statusno, oni su prikazani kao dva sveta. Čak, tokom scene, a scena je trajala dvanaest minuta, samo su se jednom na vrlo kratko pojavili zajedno na ekranu. Pripadnici su različitih svetova i zato ne mogu da budu u istom kadru. Kao u ringu, oni su postavljeni jedni nasuprot drugih.

Kao retko kad u ovom blekumu, postavlja se pitanje problema onih izvan granice koja omeđava udoban svet Hakstblovih i susret s njima. Mladići su glas obojenog naroda i iz školskih klupa u koje su smešteni, oni pričaju istu priču: ako nešto nestane, njih optužuju za krađu, ako nešto nije u redu, oni su krivi. Njima je dosta da ih gledaju kao negativnu statistiku, da ih doživljavaju kao neadekvatne i kriminalce, kao zajednicu u kojoj je jedna polovina u zatvoru dok druga „pravi decu” iako nezaposlena, dakle ne preuzima odgovornost za svoje postupke i opterećuje sistem.

Malo zatečen, Klif sluša njihove muke imajući da im ponudi jedino savet za traženje posla koji zvuči kao bajka. „Izaberi” kaže on jednom momku „to je sve. Sledaća stvar koju bi trebalo da uradiš pošto izabereš je da otkriješ da li je to stvarno ono što želiš da radiš, šta želiš da budeš. Zatim treba da izađeš i saznaš kako da postaneš to.” Doktor Hakstbl polazi od nerealne pretpostavke o jednakosti u društvu dubko podeljenom, gde privilegiju izbora nema auditorijum kome se obraća. Momak koji ne veruje u uspeh jednostavnog recepta uzvraća kako je njemu, Klifu, lako da govori tako, on je doktor. „Mrzim što ti ovo kažem, ali ja nisam tema. Ja imam posao!” odgovara Klif. Klifovo „postavljanje stvari na svoje mesto” (u

društvenom i vrednosnom sistemu) prati nasnimljen smeh. Ponovo je uspešni ginekolog ismejao „običnog čoveka”, ponovo pocrtavajući granicu koja ističe njegovu superiornost. Očigledna je distinkcija: Klif/ socijalno markirani tinejdžeri, on se distancira i teorijski pristupa njihovim životima, otprilike kao što sama serija predstavlja tek konstrukt, teorijsku obradu motiva o uspešnoj afroameričkoj porodici bez problema koji muče etničku grupu izvan sveta serije<sup>81</sup>. Kada bi se, kao u ovoj sceni iz tržnog centra, provukao problem iz realnog sveta borbe za jednaka prava i rušenje stereotipa, Klif bi održao predavanje i vratio se u svoje svakodnevne sitne životne epizode, odgovarajući na preporuke žanra.

Prepoznamo tačke na koje je upozorio Bonila-Silva, a koje su u korenu rasizma slepog za boje. Nije neophodno da se u analizu uključe članovi bele zajednice, preko razvijenog odgovora u porodici Evans vidimo minimiziranje rasizma, naturalizaciju, kulturni rasizam. Porodica Evans je izabrana, dakle jednaku šansu nemaju svi. Veoma snažan autorasizam se čita iz epizode, a na drugačiji način ispoljen je i u *Kozbi šou*.

Prema uputstvu koje je koristio Bugarski<sup>82</sup> da objasni individualni identitet, a koji je upotrebio i da opiše sebe, možemo skenirati dvojicu glavnih junaka ovih blekkoma dve generacije, jednog koji je predstavnik socijalno markirane grupe (u blekkomu iz vremena kada je težak položaj Afroamerikanaca u podeljenom društvu bio živ način prikaza crne rase u bipolarnom svetu) Dejmsa Evansa iz sitkoma *Dobra vremena* i Klifa Hakstbla, junaka čija je ideja bila da napravi blekkom-predlog za uspešniju integraciju.

Bugarski identitet opisuje kao „složen, slojeviti dinamičan konstrukt čije različite dimenzije svojim interakcijama obrazuju varijabilnu celinu”. Za našu komparativnu analizu važno je ne samo kako naznačeni junaci vide sebe već i kako je konstruisan njihov lik, kako bi trebalo da

---

<sup>81</sup>„Dok je *Kozbi šou* bio možda tačan portret onih crnaca profesionalaca koji su uspeali da probiju etničke i klasne barijere, čista je fantazija bio za neuporedivo veći deo članova afroameričkog siromašnog društva koji su samo mogli da sanjaju o komforu i sigurnosti koje su uživali Hakstblovi i njihova deca” (Hamamoto, 1991: 137).

<sup>82</sup> Prema navedenim kriterijumima, Bugarski daje prikaz svog identiteta, onako kako ga on vidi, čime odgovara na pitanje „Kako ja vidim sebe?”. U ovaj svoj identitetski profil, on uključuje komponente koje smatra važnim i uz njih daje stepen zastupljenosti:

„etnički: Srbin, umeren, možda po nečemu netipičan (0)  
nacionalni: Jugosloven, danas demodiran ali još prilično jak (+)  
kufesionalni: zvanično pravoslavac ali u stvarnosti ateist, sasvim slab (-)  
jezički: višejezičan, dakle nesveden na maternji jezik, veoma jak (+)  
kulturalni: multikulturalan (mahom jugoslovenski + anglosaksonski), urbani, jak (+)  
teritorijalni: u širem smislu evropski (ne posebno balkanski), prilično jak (+)...  
rodni: muškarac ali nikakav 'mačo' (0)  
profesionalni: lingvist i profesor, najjači od svih (+)  
politički: građanski orijentisan, demokrata, ne aktivan (0).“

ih vidimo mi, što predstavlja od strane tvorca ova dva blekkoma ponuđenu interpretaciju dvojice glavnih junaka iz dva perioda u razvoju crnog sitkoma.

Džejs Evans – Kako vidi sebe:

Etnički, Evans je Afroamerikanac, izražen; Amerikanac po nacionalnosti, jak; jezik kojim govori jezik je afroameričke zajednice nižeg socijalnog statusa, jezik geta, umeren zato što ima kapacitet da razgovara sa višim staležom; pripadnost afroameričkoj kulturi ne sprečava ga da se ukluči u multikulturalnu američku zajednicu, umereno; građanin južnog dela Čikaga, umeren; muškarac, otac porodice, suprug, jak; obrazovno veoma slab; profesionalno neostvaran, ali zaposlen; važan deo identiteta je uloga oca porodice.

Kako ga vidimo mi:

Afroamerikanac, izražen, krojen isključivo po stereotipnom načinu predstavljanja crne rase u poljima profesionalnom, obrazovnom i socijalnom, neborben, inferioran; Amerikanac neizražen; jezik kojim govori jezik geta, umeren; neizražena pripadnost afroameričkoj kulturi, delom zbog neobrazovanosti, delom zbog prihvatanja niskog socijalnog statusa (working poor) koji je posledica nedovoljne profesionalne ostvarenosti; ni u jednoj ulozi u porodici i društvu se ne ističe.

Slika o sebi koju ima Džejs Evans umereno je ulepšana verzija identiteta u odnosu na mrežu osobina koja se stekla i koja je predstavljena u liku koji igra. Inferiornost je osnovna komponenta oko koje se razilaze dva identitetska konstrukta ovog junaka *Dobrih vremena*. On podleže pod teretom stereotipa i živi prihvatajući autosegregaciju. Tako je „Afroamerikanac” kao deo njegovog identiteta veoma izražen. Pokušava da se bori sa osećanjem poniženosti, ali njegov je odnos prema svetu „belih” emotivno autocenzurisan, ne dozvoljava sebi agresiju manifestnu ni latentnu pa tako podržava odnos moći koji mu je nametnut. Svet „belih” je svet koji diktira pravila i on takav koncept prihvata.

Klif Hakstbl – Kako vidi sebe:

Afroamerikanac, ponosan umereno izražen; Amerikanac, multikulturalni, izražen; govori jezikom visokog intelektualca, umeren; urban, izražen; umereno izraženog rodnog dela identiteta; veoma jak deo identiteta je profesionalni i obrazovni; jaka komponenta identiteta je uloga tolerantnog i demokratskog oca i supruga.

Kako ga vidimo mi:

Afroamerikanac, neizražen; Amerikanac, neizražen; multikulturalna orijentacija je umerena ili neizražena; govori jezikom visokog intelektualca; urban, izražen; izraženog rodnog dela identiteta uglavnom zbog konzervativne distribucije moći u paru žena/muškarac; veoma jak deo identiteta je profesionalni i obrazovni; jaka komponenta identiteta je uloga oca i supruge, patrijarhalno obojenog.

Afroamerički deo identiteta nije samo neutralniji u slici koju mi gradimo o Klifu, već se kreće od neutralnog do slabog/neizraženog, čime je oslabljena multikulturalna karika u lancu njegovih osobina. Slično je sa rodnom ulogom koja je izražena i koja se zbog oslanjanja na konzervativno građen lik društveno visoko pozicioniranog muškarca ogleda u nedovoljnoj demokratičnosti. U opisanoj epizodi sa mladićima kojima je držao predavanje o karijeri, vidimo prihvatanje određenih elemenata rasizma koji je slep za boju: navodno jednaka šansa za sve, podržavanje stereotipa o Afroamerikancima kao lenjim, neodgovornim, neobrazovanim, sklonim lakoj zabavi, bez inicijative (go-lucky, raspevani nezainteresovani junak minstrela). Sve ovo deo je nevidljivog rasističkog koncepta: navodna sloboda izbora, kulturni rasizam, negiranje rasizma.

U blekkomima *Džefersonovi* i *Senford i sin* dvojica glavnih likova primer su odgovora na poniženja i diskriminaciju koju trpe Afroamerikanci. Njihov inverzni rasizam, međutim, više je izvor smeha nego društvene pobune. U njega se slilo bes i ogorčenost pa Fred Senford i Džordž Deferson predstavljaju karikaturu pre nego predstavnike afroameričkog pokreta protiv diskriminacije. Pritom, prevaranti su, prosti i lakomi, pa predstavljaju obradu stereotipnog junaka minstrela.

Dinamika odnosa među članovima jedne porodice pokazuje mrežu konzervativnih i progresivnih snaga u međudejstvu. U blekkomu *Dobra vremena* pored elemenata koje prepoznajemo u tradicionalnoj porodici gde se majka/supruge stara o nabavci i domaćinstvu, dok otac/suprug radi dva posla kako bi izdržavao ukućane, nalazimo i one niše otpora koje vidimo u progresivnijim sitkomima. Borba za rodnu ravnopravnost i jednako mesto muža/žene u porodičnom sistemu jača je u ovom starijem i tradicionalnijem, s jedne strane, blekkomu nego u *Kozbi šou*, sitkomu koji je otvorio vrata savremenijem prikazu porodice.

S druge strane, *Dobra vremena* je blekkom veoma tradicionalan u pogledu širine prava na partnerski (seksualni) odnos kod žene-ćerke i muškarca-sina, a slično je i u *Kozbi šou*. Nije samo patrijarhalni model u pitanju, koji favorizuju oba blekkoma (takođe i *Džefersonovi*, specifični po tome što jesu u najvećoj meri inkluzivni), već i otklon od stereotipa: maloletne

Afroamerikanke rano ulaze u seksualne odnose i tako vrlo mlade ostaju trudne, čime postaju teret za društvo i pokazuju nedovoljan stepen seksualne pismenosti, ili morala. S tim u vezi, budući da je veliki broj dece u afroameričkim porodicama značajan deo stereotipa, nije slučajno što je doktor Hakstbl upravo ginekolog. Tako je petoro dece koje bračni par Hakstbl ima ujedno pokušaj da se opet kozmetički imitira struktura afroameričke zajednice, ali i da se prikaže da je takav rezultat kontrolisan, nipošto slučajan, iako gospođa Hakstbl s vremena na vreme otkrije da deca nisu sasvim “planirana”.

Jedan od markera afroameričkog sitkoma od samih njegovih korena jeste pomenuti element koji je važan deo identiteta svih nas: jezik. „Jezik plantaže” (kasnije jezik geta ili crni dijalekat) bio je važan deo prikaza stereotipnog junaka minstrela, zatim radio-emisija a onda i blekkoma. Od blekkoma *Ejmos 'n' Endi* preko pomenutih blekkoma koji su se obraćali crnom gledaocu i koji su uzimali u obzir njihove probleme (*Senford i sin*, *Džefersonovi*, *Dobra vremena*), jezik kojim su govorili junaci bio je dominantno jezik geta, „crni jezik”.

U jedanaestoj epizodi prve sezone serije *Dobra vremena*, glavnoj junakinji u prodavnici ponude da glumi u reklamama. Kako bi imala što pravilniji izgovor, ćerka je uči dikciji koja neće nositi obeležja crnog jezika<sup>83</sup>. Dok vežbaju izgovor, stariji sin pita sestru odakle joj ideja da bi majka trebalo da govori pravilno, možda je baš zahtev ekipe da koristi ulični jezik, jer... zašto su uopšte izabrali crnu ženu. Džej-Džej je u pravu, crni dijalekat potvrđuje njihov status u društvu: ulični jezik je marker crne rase, deo njihovog identiteta i takođe govori o mestu koje zauzimaju na kvalifikativnoj vertikali. Nema sumnje da su tvorci reklame imali to na umu dok su birali učesnike.

U blekkomu *Džefersonovi*, iako je glavni junak Džordž uspeo da se uzdigne mnogo iznad prosečnog Afroamerikanca koji je potekao sa društvenog dna (a zatim dugo živeo u Harlemu<sup>84</sup>), njegov je jezik ostao jezik geta, sleng koji ga vraća na društvenu marginu bez obzira na njegov poslovni uspeh (nemalo baziran na tehnikama napretka tipičnim za paradigmu na koju smo navikli: prevare, poltronstvo, podmetanja, laži). Tako Džordž ostaje komedijant stereotipnog profila. On se iz neznanja, neobrazovanosti i arogancije podsmeva svom prvom komšiji Englezu čiji književni, standardni engleski služi kao jezički uzor za

---

<sup>83</sup> Iako upravo Florida Evans (kao i Luiz iz *Džefersonovih*) govori dijalektom koji je najbliži standardnom engleskom (Hamamoto, 1991: 108).

<sup>84</sup> Taj deo Njujorka sam Džordž opisuje najbolje: „Dreca u Harlemu nemaju čist vazduh, nikad nisu videla zelenu travu i jedino kad bi trčali bilo je kad bi ih jurili panduri” (S03E23).

komparaciju (pritom, on je i prevodilac u Ujedinjenim nacijama) u kojoj će Džordž ponovo biti ismejan od strane sebe samog<sup>85</sup>.

*Kozbi šou*, kako je jedino i bilo moguće, obeležen je doslednom upotrebom standardnog engleskog od strane roditelja kao uzora. Međutim, čak i oni su pribegavali upotrebi crnog dijalekta kada su želeli da naglase određen problem kao instrukcije za decu (Hamamoto, 1991: 137). Budući da su deca u ovom blekkomu neretko i igrala ulogu inferiornih, bili su bliži samoj realnosti i tako nosioci malog dela identiteta u čijem formiranju učestvuje ulica. Prevaspitanje koje je trebalo da se odigra u porodici a zatim prema metonimijskom prenosu preslika u realnost, podrazumevalo je da odrastanjem i sazrevanjem i deca svoj jezik prilagode mestu u društvu koje zauzimaju.

Efekat neutralisanja rase i njenog položaja u *Kozbi šou* primetan je na još jednoj ravni, a to je nepostojanje uopšte razgovora o boji kože. Ta tema je veoma prisutna u sitkomima koji su postojali u periodu društvene relevantnosti Afroamerikanaca. Referencija na boju kože česta je u *Džefersonovima*. Džordž Deferson roditelje devojke svog sina Dženi naziva „zebra” zajednicom (supruga je Afroamerikanka a suprug je beo), Dženinom bratu (koji je beo) obraća se sa „vaša belosti” (Your withnes), a njenog oca zove „Dženin svetlobeli tata”. Sve bele junake on zove „vanila čovek” i veoma često se vraća na temu mešovitih brakova koje osuđuje. U trećoj sezoni Džordž se sastao sa budućim poslovnim partnerom Afroamerikancem i, ne znajući da je on u braku sa belom ženom, sasvim slobodno mu je izneo svoj stav: to se dešava kad se oženiš pogrešnom bojom. Za Džordža metonimijskim prenosom, boja postaje čovek/osoba. U toj meri je bitna etnička pripadnost za njega, a preko njega zapravo slušamo glas većine američke populacije.

Dženin brat Alen posle dve godine odsustva (S01E13) vraća se kući. Sestra odbija da se sastane s njim, izbegava ga i ljuta je i na njega i na roditelje. Racionalizuje svoju ogorčenost: ljuta je zato što se on dugo nije javljao. Ispostavlja se da je u osnovi njene ljutnje duboka tuga što ona nije dobila očeve gene. „Zašto on, zašto ne ja?” brat probija čvrstu ogradu ljutnje i otkriva koje je pitanje muči. Tokom svađe, on je otkrio da ljutnja pokriva zavist. Koristeći dobro izabran korpus leksema, sasvim u skladu sa temom etničke pripadnosti i osnovnim delovima identiteta koji markiraju i sobom nose stigmatu, brat kaže Dženi: zelena je takođe

---

<sup>85</sup>U trećoj sezoni, u 23 epizodi, Džordž će Herija Bentlija upozoriti da je nerazumljiv polazeći od arogantne pretpostavke da je on pozvan da određuje kriterijum korektnosti upotrebe jezika. „Ti stvarno govoriš čudan/smešan engleski”, rekao mu je da bi nas nasmejao.



boja (green is a color too), pritom misleći na zelenu kao boju zavisti. U njihovoj porodičnoj zajednici, nju ne markira crna već zelena.

Zanimljiva se tema postavlja u navedenoj epizodi koja govori o bratovljevom povratku ali i saživotu „drugih” u jednoj porodičnoj jedinici. Niko nije pretpostavio da je kod Alena takođe prisutna nelagoda, ne zbog toga što bi se stideo majke ili sestre (kako svi pretpostavljaju), već zato što on živi u kontekstu koji belu boju doživljava kao potencijalno neprijateljsku. Oni nisu jednaki iako su od istih roditelja i žive pod istim uslovima. „Drugi” je uvek „drugi” i nemogućnost adekvatnog uklapanja možda je upravo teža za Alena. Alan postavlja značajno pitanje: Ima li ovde ikog ko se nije upitao kako je biti beo? Tim pitanjem ne bave se junaci *Kozbi šoua*.

*Kozbi šou* nije govorio o afroameričkoj zajednici, o njoj je ćutao. Klif Hakstbl jeste ponudio nov prikaz afroameričke porodice, međutim, ona je bila veoma daleko od realnog potencijalnog prototipa. Osam sezona američka i svetska publika imale su prilike da gledaju sitkom o krvnoj porodici sa sasvim običnim, dnevnim problemima, paradigmatičan za sitkome u kojima su junaci bili belci. Njegova želja da razbije stereotipe bila je samo pokušaj, ona je najpre ostala bajka sa afroameričkim junacima u kojoj se tačno zna kome je gde mesto, kao u dotadašnjim predstavama života i prolema „crnih”. Sitkom je bio emitovan do 1992. i tokom svih godina, preko 50 posto gledalaca utorkom u 20h gledalo je *Kozbi šou*. Tako veliki auditorijum bio je „podmićen” lakim žanrom i njegovim manipulativnim potencijalom, ali i tihim podržavanjem vladajuće ideologije. Jedino na takav način afroamerička porodica mogla je da zauzme mesto koje je imala u industriji koju dominantno vode belci i publici naviknutoj na stereotipe i sa duboko usađenim diskriminatorским osećanjima.

Po svojoj osnovnoj orijentaciji konzervativan, jer prikazuje krvnu porodicu i njihov prijatan život u toplini kuhinje i dnevne sobe, ovaj blekkom nije ponudio ništa što bi zaintrigiralo uspavano američko društvo i otvorilo vrata istinskom životu crnog dela Amerike. Klif je reklamirao svoj konstruisani identitet kao proizvod dobrog brenda na rafovima supermarketa. Ulepšana stvarnost koju je ponudio bila je začinjena ignorisanjem rasizma, realnih problema, realnih etničkih sukoba i ograničenja s kojima su se suočavali Afroamerikanci.

Koliko je u sekskomu bila predominantna određena vrsta pojmovnih metafora koje su prikazivale kako konceptualizujemo osećanja, u *Kozbi šou* ne postoji nijedan specifičan koncept koji bi se odvojio kroz analizu pojmovnih metafora. Sve pojmovne metafore koje se mogu iz replika junaka izvući pripadaju korpusu poznatom u tradicionalnim porodičnim

sitkomima i predstavljaju lepezu načina na koje uobičajeno konceptualizujemo pojmove sveta u kom živimo.

## VI Zaključak

Upravo zato što smehom umekšava aktuelna pitanja društva, komedija je još od svojih početaka bila otvorena da kaže više nego tekstovi čiji je odnos prema stvarnosti i njenim problemima lišen humora. Zbog potencijalnog političkog/društvenog delovanja komedije, u mnoge studije kulture uključen je njen kritički odnos prema dominantnoj ideologiji. Komedija preispituje norme i poseduje slobodu da saopšti prećutkivano i tabuisano, na sebi svojstven način: koristeći subverzivni humoristični jezik. U radu sam pošla od pretpostavke da bi tradicionalna komedija situacije takođe imala potencijal da otvarajući tabu teme ostvari svoj subverzivni potencijal. Tema rada bila je analiza četiri podžanra sitkoma (koji kao svoje junake imaju pripadnike „ranjivih” grupa) kroz refleksiju socijalnog konteksta koji se očituje u jezičkom nivou. Posebna pažnja posvećena je dijalogu u cilju ispitivanja društvene aktivnosti sitkoma, zbog čega sam za analizu koristila instrumente lingvistike i socijalne psihologije. Teorijski okvir predstavlja više disciplina i njima pripadajućih teorija: teorija semantičkih lokalizacija, lingvistička teorije koja se bavi pojmovnim metaforama, teorija rasizma koji je slep za boju, averzivna rasistička teorija, teorija sistema opravdanja. Za posebne podžanrove korišćene su posebne teorije u skladu sa predmetom analize.

Akcentat je bio na porukama poslatim kanalima koji nisu vidljivi u prvom čitanju teksta. Polisemičnost televizijskog teksta daje mogućnost publici da u skladu sa svojim potrebama kao publike izabere kodove koje će koristiti u primanju poruka (interpretaciji) koje joj šalje tekst. Sva četiri obrađena podžanra: sitkom o „neposlušnoj ženi”, sekskom, gejkom, blekkom imala su mogućnost da pokrećući pitanja markiranih grupa samo društvo pokrenu na promenu zato što su im junaci bili: „nova žena” koja želi da prekine odgovor na zahteve patrijarhalne kulture, žena koja želi da uklopi privatni život sa karijerom (javnim, dominantno maskulinim poljem), homoseksualac koji bi želeo da živi s jednakim pravima kao i heteroseksualni žitelji Amerike, afroamerička zajednica koja želi da prekine segregaciju i uklopi se u američko društvo kao ravnopravna. Međutim, budući da grupe u čijim je rukama moć ostaju na strani preporučenog prototipa: beli sredovečni dobrostojeći muškarac više srednje klase, uspostavljanje jednakosti među pojedincima i grupama koje se nalaze izvan poželjnog okvira ne prihvataju.

Studije slučaja podrazumevale su korpus od dvanaest sitkoma: *Volim Lusi*, *Ejmos i Endi*, *Senford i sin*, *Dobra vremena*, *Džefersonovi*, *Kozbi šou*, *Rozena*, *Elen*, *Prijatelji*, *Ali Mekbil*, *Seks i grad*, *Vil i Grejs*. Izuzev Sitkoma *Seks i grad* koji je emitovan na kablovskoj mreži

HBO, ostali su sitkomi prikazani na javnim američkim televizijskim mrežama. Sitkome koji su prikazivani na kablovskim kanalima ili na različitim digitalnim platformama gde su se razvili novi pristupi koji zadovoljavaju potrebe za popularnom kulturom različitih niša publike, a koji su savremeniji i slobodniji u obradi tema ili postavljanjem novih, nisu ušli u krug analiziranih serija.

S obzirom da je u okviru žanra dolazilo do promena koje uglavnom nisu uzdrmale osnovne postavke komedije situacije, ipak treba naglasiti da je za neke serije moja klasifikacija, koja se oslanjala na izabranu literaturu, za određene teoretičare upitna. U pitanju je sekskom *Ali Mekbil*, koji probija vremensko trajanje epizode i gde se likovi i radnja razvijaju više nego što bi to odgovaralo klasično shvaćenom sitkomu. Tu je došlo do mešanja i preplitanja sitkoma, advokatske serije, sapunske opere, sudske drame, animacije, MTV-ja (Milovanović, 2019). Delimično problematično jeste i žanrovski precizno određenje serije *Seks i grad*, u kojoj neki autori vide spoj sapunice, (anti)melodrame i komedije (Eskenazi, 2010), a gde dolazi do veoma neobičnog susreta više medija (televizija i ženski časopisi).

Zato što je teško postaviti granice među određenim žanrovima, i zato što se elementi nekih žanrova prepliću, važno je naglasiti razliku između sitkoma i sapunske opere (iako razlika postaje uslovna) – sapunska opera nema narativnu strukturu sitkoma, radnja se ne odvija po stalno istom kružnom modelu već postoji priča koja se kombinuje sa mnogo dodatnih priča što usporava ili zaustavlja vreme. Narativ sitkoma je zatvoren, on omogućava gledaocu da se uključi u bilo kom trenutku u seriju bez teškoća, narativ sapunice je otvoren i od gledaoca se očekuje da poznaje prilike kako bi pratio radnju, u sapunicama se kraj odlaže i epizode nisu celina za sebe, kao u sitkomu. Dok sitkom govori o porodici i kući, sapunska opera uglavnom govori o dešavanjima u komšiluku. Da bi održavale kontakt s publikom, sapunske opere iz sveta serije šalju teme u realan svet i gledaoci nastavljaju njihov život razgovorima o serijama ili likovima, dok se kod kod sitkoma to čini ponavljanjem istih gestova ili mimike karakterističnih za određene junake. U sitkomima se likovi ne razvijaju toliko da promene budu značajne, u sapunicama razvoj likova je očekivan (Eskenazi, 2010; Mek Kvin, 2000).

U radu se može uslovnom učiniti i podžanrovska sistematizacija budući da su dva ista sitkoma uvrštena u dva podžanra. Međutim, oba sitkom: *Seks i grad* i *Ali Mekbil* mogu se posmatrati s jedne strane kao sitkomi u kojima se glavne junakinje opiru (u određenoj meri) preporučenom prototipu žene patrijarhalnog društva, kada su uključene u sitkom o

„neposlušnoj ženi”, a mogu, kada se osvetli druga tema ovih sitkoma – akcenat na privatnom (femininom) nasuprot javnom (maskulinom) – pripadati podžanru sekskoma.

Katlen Rou dala je profil „neposlušne žene“: ona je glasna, eksperimentiše sa telom, ne prihvata sistem koji stoji u osnovi patrijarhalnog koncepta. Lusi Bol bila je prva „neposlušna žena” američkog sitkoma (*Volim Lusi*). U ovom odeljku analizirana su tri sitkoma: *Rozena*, *Seks i grad* i *Ali Mekbil*. Junakinje koje smo posmatrali kao potencijalne „neposlušne žene” pokazivale su određena pomeranja u pravcu žene oslobođene nametnutih obaveza koje postavlja patrijarhat. Četiri drugarice u seriji *Seks i grad* u jednom delu svog delovanja prihvatile su tradiciju drugog talasa feminizma i ostvarile sestrinstvo koje je u prvim sezonama bilo jače od potrebe za savezom sa muškarcem. Njihova je namera bila da oslobode svoje želje i otvoreno o njima razgovaraju. U pogledu slobode rečnika i tema, ovaj sitkom jeste jedinstven, a tu mu je posebnost obezbedilo emitovanje na kablovskoj mreži. Međutim, verbalna otvorenost predstavlja njegovo najveće dostignuće, dok svi drugi elementi koji bi činili identitet „neposlušne žene” ostaju po strani. Sitkom *Ali Mekbil* daje junakinje koje ne biraju između karijere i braka, već žele sve. One se bore za bolji, jednak status žene u falocentričnom društvu. Ipak, pored sve borbenosti, junakinje sitkoma ostaju izgubljene u svojim željama, jer na kraju sve one žele samo jedno: da se udaju, tako poništavajući osvojene bitke i ideje feminizma. Junakinje obe serije pripadaju postfeminističkim likovima zbunjenim slobodama koje je osvojio feminizam, one lutaju između ideje slobode i patrijarhalnih konvencija koje su njihova unutarnja potreba. Takođe, iako delom pripadaju periodu kad je queer kultura morala da postane vidljivija u mejnstrim medijima, oni ostaju konzervativni u prihvatanju rodnih podela i ignorišu postojanje biseksualnosti i ostalih 'markiranih' seksualnih izbora. Za analizu ovog podžanra važne su ideje feminizma, posebno drugog talasa, koje se izneveravaju od strane junakinja serija *Seks i grad* i *Ali Mekbil* tako što se odustaje od ženskog saveza u korist saveza sa muškarcem i trećeg talasa koji je u centar postavio slobodu izbora što junakinje trivijalizuju. Bitne pojmovne metafore govore o tome da junakinje muškarca konceptualizuju kao nužan element koji im upotpunjava identitet, da falus doživljavaju kao živo biće dok vaginu konceptualizuju kao fragilan predmet.

Osnovna ideja koja stoji iza koncepta „neposlušne žene” jeste ta da ne odgovori na zahteve patrijarhalnog društva, a ideja oko koje je formiran sitkom o „neposlušnoj ženi” jeste ta da se žena nađe izvan zone u koju je smešta konzervativna, patrijarhalna ideologija, da se nađe izvan granica uobičajenih uloga. Međutim, ona koristeći različite izgovore i mehanizme ostaje u ulozi nametnutoj od strane dominantne maskuline kulture. Teorija semantičkih

lokalizacija pokazala je da centrifugalne sile koje junakinju odvlače od koncepta „poslušnosti” s vremena na vreme postaju jače od centripetalnih koje prepoznajemo kao dominantne i koje ženi-junakinji ovog podžanra ne dozvoljavaju da se izmesti, da napusti „udobnu” zonu navike i postavljanja „ispod” referentnog lokalizatora što je – metaforično – zahtev muškarca (muža ili producenta). Tako ostaje kao orijentir prepoznatljiv odnos objekta lokalizacije i lokalizatora odsustvo ekvivalencije ili pozicioniranje na vrednosnoj vertikali „ispod”. Isti takav odnos neekvivalentnosti „neposlušna žena” ovog podžanra zauzima prema konceptu „neposlušne žene” koji nam predstavlja Rou.

Sitkomi *Seks i grad* i *Ali Mekbil* prototipski su tekstovi sekskoma, sitkoma koji je koncentrisan na žensku, privatnu sferu koja je opozicija muškoj, javnoj. Za analizu sekskoma bila je zanimljiva analiza pojmovnih metafora koje se mogu ekscerpirati iz dijaloga, a koje govore o tome da, iako je namera bila da se ove dve sfere povežu ili da se privatno polje prelije na javno, maskulino i tako zauzme delove društva čuvane od strane muškarca, junakinje ostaju na temama privatnim, ličnim. Njihov jezik otkriva da sve o čemu govore može biti konceptualizovano kao predmet koga oivičavaju čvrste granice, tako nema očekivane slobode, one ostaju zarobljene bez obzira na mogućnost da uđu u sudnicu kao advokaticice ili da biraju partnere bez krivice. Dominantna tema su osećanja, a osnovno je osećanje ljubavi, dok penis ostaje kao i u prethodnom navedenom podžanru najznačajniji željeni objekat. Umesto da se privatno – feminino postavi kao jednako vrednosti maskulinog ili javnog, ono se trivijalizuje. Komparativna analiza pojmovnih metafora u izabranim podžanrovima jasno govori da je u sekskomu velika predominacija pojmova koji se odnose na osećanja, a da se veliki spektar osećanja suštinski svodi na ljubav, pri čemu kontejniranje dominira kao kognitivni princip. Granice na koje je sekskom imao mogućnost da „udari” ostaju veoma čvrste i sve ostaje na svom mestu: žene zatvorene u osećanja, a javni prostor markiran njihovim karikaturalnim pokušajima osvajanja. Još jedan zaključak se nameće nakon analize. Iako je u jeziku veoma česta objektizacija (što se često tumači kao komodifikacija), jer apstraktne pojmove saznajemo preko konkretnih, u serijama koje govore o emocijama na otvoren način, veoma je indikativno što se insistira na „opredmetljivanju”. Unutarnji emotivan prostor postaje jednako opasan kao spoljašnji pa je neophodno osećanja pretvoriti u stvari (nežive predmete)<sup>86</sup> da bi njima moglo da se manipuliše. Osećanja kao

---

<sup>86</sup> Međutim, i predmeti oživljavaju da bi pokazali svoju strašnu stranu pa je penis životinja koja ne može biti kontrolisana.

dominantna tema sekskoma i kao najvažnije polje života junaka javlja se kroz mehanizam metaforizacije prostora. Fizički prostor postaje emotivni i psihološki prostor što je još jedan od načina da se ostane u postojećim okvirima koji feminino ograničavaju na emotivno, privatno.

Gejkomi *Elen* i *Vil i Grejs* bili su novina. Prvi su prikazali 'autovanje' junakinje koja je i u privatnom životu lezbijka i venčanje istopolnog para u prajm-tajmu na televiziji. Ipak, način na koji je prikazano gej venčanje jeste signifikantan, jer tokom ceremonije koja se odigrala izvan kadra pažnju su sve vreme imali glavni junaci – Vil i Grejs – sugerišući da je hetero zajednica norma i obaveza. Homoseksualci gejcoma nisu predstavljeni kao seksualno jednaki sa heteroseksualcima, prikazani su kao deseksualizovani jer je američki mejnstrim mogao da prihvati 'drugačije' samo kao ideju, bez intimnosti na ekranu. Osnovna pojmovna metafora koja govori o nespremnosti društva da dozvoli jednakost daje nam uvid u to da homoseksualnost konceptualizujemo kao bakterijsku bolest (*Vil i Grejs*), a da etiketa „lezbijka” predstavlja osnovni marker vrednosti u društvu koje ne dozvoljava autentičnim delovima identiteta da se ostvare bez opasnosti da budu označeni kao neadekvatni (*Elen*). Prilikom analize gejcoma, značajno učešće uzela je socijalna psihologija koja otkriva načine na koje se vrši diskriminacija, kako direktna, tako i suptilna, nesvesna ili automatska. Da bi bili prihvaćeni kod publike, homoseksualci gejcoma nisu imali slobodu da učestvuju u ljubavnim odnosima kako to čine heteroseksualni parovi, a u oba gejcoma bilo je vidljivo i internalizovanje krivice što ne pripadaju grupi preporučene seksualne orijentacije. Primera radi, Elen je bila prihvaćena od strane roditelja ne kao odrasla osoba koja ima pravo da bira partnere, već kao ćerka koju oni moraju da prihvate iako joj zameraju novootkriveni identitet, socijalno negativno markiran. Binarna opozicija unutra/spolja koju teorija semantičkih lokalizacija izdvaja kao osnovnu i njeni društveno ustanovljeni vrednosni atributi mogu da se vide iz dva jezička primera. Prvi je antonimni par „gej” (gay)/„strejt” (straight) koji podržava stereotip o raspusnom, neozbiljnom homoseksualcu (“gay” u značenju veseo) i takođe upozorava da je osoba istopolne seksualne orijentacije ne-strejt (prema „straight” u značenju prav, ravan), dakle „na neki način iskrivljena, savijena.” Drugi jezički primer je izraz „coming out of the closet” / „izlaženje iz ormana” koji se koristi da označi oslobađanje, iznošenje istine na svetlo dana, otkrivanje, ili otkrivanje tajne, što možemo videti kao kombinaciju dve metafore: otkrivanje: coming out i orman: closet. Sa ovom drugom je vezan izraz: „skeleton in the closet” u značenju „sramna tajna”. Tako možemo da saznamo iz ove sintagme da je tajna koju čuvaju oni koji se još uvek nisu „autovali” sramna. Samo otkrivanje

tajne ne menja suštinski kvalifikativni potencijal tajne i ona ostaje stramna iako više nije tajna, zato što tajnu možemo da interpretiramo kao skrivanu informaciju. Čin skidanja vela sa tajne samo je otkrivanje informacije, pa tako sramna skrivena informacija postaje samo sramna informacija. Biti unutar „ormana” postaje autodestruktivan oblik egzistencije, ali naći se izvan postaje teren za različite oblike agresije iz osećanja netrpeljivosti prema „drugom” te je polazna tačka za diskriminaciju.

Klasični crni sitkom ima veoma dugu tradiciju i baštini tokom svoje istorije stereotipne junake (u novo vreme modifikovane) koji su formirani u minstrel šou, veoma rasprostranjenom vidu zabave sa jasnim rasističkim porukama. Blekkom *Kozbi šou* prikazao je novu porodicu Afroamerikanaca, očišćenu od slika koje su bile dominantne u blekkomima ranijih epoha. Glavni junak bio je visokoobrazovan, pristojan, imućan muškarac, savršen otac i suprug. Kao i u ostalim sitkomima gde se prikazuje pokušaj integracije Drugih u homogeno telo američke zajednice koja postavlja čvrste granice između 'nas' i 'njih', inkluzija i mirenje različitosti ostalo je bez uspeha. Bil Kozbi bio je samo belac maskiran u specijalnog Afroamerikanca koji je nudio pre bajku nego drugačiju realnost. Analiza blekkoma oslanjala se najviše na teoriju rasizma koji je slep za boju, kao i inverzivnog rasizma. Rasizam koji je slep za boju zamenio je otvoreni rasizam i preko svojih mehanizama održavao društvene podele i diskriminaciju. To predstavlja moderan prikriveni oblik rasizma koji zamenu pretpostavki na osnovu kojih jednu grupu u odnosu na drugu smatra inferiornom, tako nije više po sredi biološka osnova za segregaciju, već se diskriminacija odvija na osnovama kulturnog rasizma. Glavni junak *Kozbi šoua* nije dozvolio sebi da se pozabavi predrasudama belaca i realnošću koju su mu ponudili u razgovoru markirani pripadnici drugih, ne-belih etničkih grupa, on je ceo društveni scenario posmatrao očima prosečnog belca, integrisanog u zajednicu moćnih i društveno preporučljivih, a svojoj etničkoj grupi sudio je poznatim kriterijumima i prema njima presuđivao. Efekat neutralisanja rase i njenog položaja u *Kozbi šou* primetan je kroz nepostojanje razgovora o boji kože, teme veoma prisutne u blekkomima koji su postojali u periodu društvene relevantnosti Afroamerikanaca, gde je referencija na boju kože česta. Po svojoj osnovnoj orijentaciji konzervativan, jer prikazuje krvnu porodicu i njihov prijatan život u toplini kuhinje i dnevne sobe, *Kozbi šou* nije ponudio ništa što bi zaintrigiralo uspavano američko društvo i otvorilo vrata istinskom životu crnog dela Amerike. Klif je reklamirao svoj konstruisani identitet kao proizvod dobrog brenda na rafovima supermarketa. Ulepšana stvarnost koju je ponudio bila je začinjena ignorisanjem rasizma, realnih problema, realnih etničkih sukoba i ograničenja s kojima su se suočavali



Afroamerikanci. U *Kozbi šou* ne postoji nijedan specifičan koncept koji bi se odvojio kroz analizu pojmovnih metafora, sve pojmovne metafore koje se mogu iz replika junaka izvući pripadaju korpusu poznatom u tradicionalnim porodičnim sitkomima sa belim junacima i predstavljaju lepezu načina na koje uobičajeno konceptualizujemo pojmove sveta u kom živimo, zbog čega je kognitivna lingvistika bila relativno nezastupljena prilikom analize. To je još jedan pokazatelj da je za studiju slučaja izabrani blekkom rasno neutralan, što njegovu političku snagu paradoksalno pojačava jer se tako nudi širokoj publici kao televizijski zabavan tekst koji ne intrigira belog kao ni obojenog gledaoca, prvom pokazujući da je njihov životni stil najveći uspeh koji može da se postigne, a obojenom gledaocu nudeći eskapističkih pola sata nedeljno u kojima može da pomisli da će vredno radeći ostvariti san belog čoveka, uzimajući ga kao autentičano svoj.

Preko analize navedenih sitkoma pokazalo se da naše zapadno društvo nije otvoreno za različitosti, da je sklono diskriminaciji koja se odvija ne više jasnim već tajnim, golim okom nevidljivim, kanalima. Takođe, da popularna kultura koja preko svojih tekstova ima potencijal da promeni odnos prema markiranim grupama to ne čini ostajući na strani vrednosti uspostavljenih u društvu duboko podeljenom i snažno još uvek patrijarhalnom. U prilog tome govori i postojanje mnogih organizacija koje uzimaju u zaštitu žene, LGBT populaciju, rasne manjine. Jednakost bi podrazumevala odsustvo podela prema rasnim, rodnim i drugim delovima identiteta i potrebe za borbom ne bi bilo.

Hipoteza od koje sam pošla da sitkom u podžanrovima koji tematski ukazuju na društveno delovanje, s obzirom da u fokus postavlja „ranjive” grupe i tako ih čini socijalno markantnijim, koristi kapacitet koji komedija ima nije potvrđena. Naprotiv, analizirani sitkomi ostali su u konzervativnim okvirima, izneveravajući progresivni tematski potencijal, te je subverzivni karakter teksta je izostao. Sitkomi korišćeni za studije slučaja naturalizuju društveni kontekst i uklapaju se u klimu koja sve podređuje mejnstrim aršinima, što predstavljaju pobedu hegemonih društvenih sila i navika. Tako pobeđuje već poznata binarno utemeljena vrednost: žene mogu odudarati od prototipa i živeti svoju „neposlušnost” samo u određenim segmentima, homoseksualci mogu biti prihvatljivi delovi društva samo ako su deseksualizovani, Afroamerikanci moraju da ponište svoj rasni identitet da bi bili uklopljeni. Svim junacima koji su predstavljali Druge, a koji su bili nosioci glavnih uloga, „drugost” je bila negirana i prilagođena publici i društvu koje kao jedini prihvatljiv vidi narativ u čijem je centru beli heteroseksualni muškarac srednje klase. Zaključak je da tradicionalni američki sitkom i kada ima junake koji su Drugi, njihove probleme razrešava kako bi to bilo

prihvaćeno u mejnstrim tekstovima, pritom kroz smeh čini ovakva razrešenja prirodnim. Junaci ovih sitkoma ostaju tek prividno uključeni u društvo, oni ostaju obeleženi i izvan granica koje nude slobodu i jednakost. Tako, iako zbog zaodenosti poruka koje šalje publici u humor, sitkom nosi kapacitet za promenu, subverzivni kapacitet on često izneverava ostajući na strani vladajuće, dominantne kulture i njenih sistema vrednosti, trudeći se da održi važeći poredak.

Kao važna tema koja bi obogatila naša znanja o porukama sitkoma ostaje pokušaj da se preko pojmovnih metafora ispita kako se konceptualizuju osećanja (pozitivna ali i negativna) u određenim podžanrovima sitkoma. Takva analiza može nam reći nešto više o suspregnutim emocijama u određenoj populaciji. Zanimljivo bi bilo takve zaključke uporediti kontrastirajući ih sa rezultatima dobijenim istim načinom prilikom analize sitkoma koji se kao znatno otvoreniji i slobodniji prikazuju na kablovskim mrežama ili digitalnim platformama. Očekivana je razlika. Međutim, s obzirom da samo realnost može da nam ponudi pravu sliku, uključivanjem i tog parametra u istraživanje dobila bi se slika o načinu na koji popularna kultura (u ovom slučaju komedija situacije) uvažava građanina-gledaoca i kako ga formira.

## Prilog I

Scena iz četvrte sezone sitkoma *Prijatelji*, druga epizoda.

**Likovi:** Monika (Monica Geller), Rejčel (Rachel Green), Fibi (Phoebe Buffay), Čendler (Chandler Bing), Ros (Ross Geller), Džoi (Joey Tribbiani).

**Mesto:** Opljačkan stan dvojice junaka: Čendlera i Džoija.

**Okolnosti:** Svi junaci imaju oko 30 godina. Zajedno žive: Rejčel i Monika; Džoi i Čendler, Fibi živi sa cimerkom koju niko ne poznaje.

Rejčel radi kao lični asistent direktorke u kompaniji koja se bavi odećom. Ros je najobrazovaniji, on je doktor paleontologije i radi u institutu.

Dokora su u vezi bili Rejčel i Ros. U kraćem prekidu veze, Ros je imao avanturu. Da bi se oni pomirili, Ros je morao svu odgovornost za neuspeh odnosa da preuzme na sebe. Od njega je Rejčel to tražila pismeno. Dobio je 18 pisanih listova koje on nije pročitao zbog umora, pa tako nije ni znao šta je na sebe primio, budući da je Rejčel pod hitno tražila odgovor. Kada je saznao, pobunio se i oni su se opet posvađali. Trenutno su u zategnutim odnosima, željni da jedno drugog prave ljubomornim. Ros je najodgovorniji među prijateljima, zalaže se za istinu, ne može da trpi laž i nepravdu. U ovoj epizodi njegova uloga u grupnoj dinamici je uloga glasnogovornika.

Fibi je nekonvencionalna i sklona alternativnom pristupu svemu. Radi kao maserka i kao pevačica povremeno u kafiću gde se prijatelji okupljaju. Ima sestru bliznakinju. Njihova majka se ubila kad su one bile tinejdžerke. U prethodnim epizodama, Fibi saznaje da to nije bila njena prava majka. Njena prava majke se pojavljuje i priča joj kako je bila suviše mlada kada je ostala trudna, da se tada uplašila i zato ih je dala ženi koja je nju i njenu sestru odgajala. To jako utiče na Fibi. Ona ne zna kako da se postavi, kako da prihvati novu, a pravu, biološku majku. Prvo je odbacuje, a onda ipak razvija odnos sa njom. Ali, muči je krivica zbog majke koja ju je odgajila.

**Važan zaplet:** U ovoj epizodi, kada je u kafiću Fibi napravila pauzu sa svirkom, ulazi mačka i odlazi do njene gitare. Fibi je prvo tera, međutim, onda je uzima u ruke i gleda. „Shvata” da je to duh njene mrtve majke, što objašnjava sasvim nesuvislim sledom asocijacija: mačka je direktno došla do njene gitare, traka za gitaru je narandžasta, a omiljena riba njene majke je bila „orange roughy”, mačke vole ribu. To je objašnjenje za njenu ideju i osećaj da je u toj

mački njena majka. Pokušavaju da joj skrenu pažnju da to nije sasvim na mestu, ali ona se drži svoje verzije i mačku prihvata kao majku, noseći je stalno sa sobom i stalno pričajući o njihovoj bliskosti. Pritom, mačka je zapravo mačak.

Rejčel donosi flajer na kome je slika mačke i informacije u vezi sa njom. Izgubila je jedna devojčica i sada je traže. Ros daje zadatak svima da obavezno kažu Fibi da mačka ne pripada njoj. Međutim, iako su imali mogućnosti to da učine, svi se povlače i niko joj ne otkriva istinu.

Monika je Rosova sestra, ona je opsesivno pedantna i bavi se kuvanjem. Promenila je nekoliko restorana u kojima je radila kao šef kuvarima. Ima problem sa samopouzdanjem i sa majkom koja ne ceni njen rad. U ovoj epizodi, Monika je pristala da izađe sa Čipom, bivšim momkom Rejčel. Rejčel se prvo osetila iznevereno, ali je kasnije, posle Monikinog objašnjenja da je to oduvek želela i da joj se on dugo dopadao, oprostila Moniki i saglasila se s tim da se vide. Na samom sastanku se ispostavilo da je Čip ostao na nivou srednje škole i Monika ga je ostavila.

Džoi je uvek bez novca, izuzetno površan i ne mnogo bistar. Glumac je, ali loš i bez značajnijih uloga. Voli da jede italijansku hranu i veliki je ženskaroš.

Čendler je stručnjak za statističke analize. Najimućniji je od svih prijatelja. Živi sa Džojem. U ovoj epizodi, on natera Džoija da prodaju veliki kredenac koji je Džoi napravio sam, čak da ga prodaju vrlo jeftino. Džoi se opire, ali pristaje. Kada je došao potencijalni kupac, Džoi je hvalio taj komad nameštaja neverovatnom praktičnošću. Toliko je duboka komora da u nju može da stane čovek. Sa potencijalnim kupcem se kladio u to, ali ga je ovaj zatvorio unutra i opljačkao ih pokupivši doslovno sve iz stana. Čendler je veoma ljut.

Svi su se našli u opljačkanom stanu, ulazi Ros.

Ros: Ćao

Svi: Ćao

Ros: I, šta je reklo osiguravajuće društvo.

Čendler: Rekli su „vi nemate osiguranje kod nas i zato prestanite da nas zovete”.

Ros vidi kako Fibi sedi na podu i mazi mačku. Okreće se ka ostalima i šapatom pita:

Ros: Još uvek joj niste rekli?

Oni pognu glave.

Ros: U redu, dobro...

Energično prilazi Fibi, čučne i kaže joj, nervozno, ali trudeći se da pokaže taktičnost:

Ros: Fibs, ova mačka pripada maloj devojčici. Svugde okolo su flajeri.

Rejčel prilazi, otvara A4 papir na kome se nalazi slika mačke i informacija o imenu i kontaktu vlasnika:

Rejčel: Zao mi je, mila...

Monika: Mi ćemo da je vratimo ako hoćeš...

Fibi gleda u papir, držeći mačku i gladeći je sve vreme.

Fibi: Ali, znate, ona je odabrala da nađe mene. Moram da poštujem njenu odluku, zar ne?

Ostali, koji su se okupili oko nje, govore da, da... okreću leđe i odlaze... Samo Ros ostaje, okreće se ka svima koji su otišli. Nervozan je.

Ros: Ne, ne... Dosta je! Vidi, žao mi je što osećaš krivicu ili nešto drugo što provodiš vreme sa svojom novom mamom, ali ovo nije tvoje stara mama. To je mačka, OK? Mačak Hulio. Ne mama, mačak.

Kadar Rejčel i Monike koje se zagledaju sažaljivo. Kadar Fibi koja stavlja mačku na policu. Obraća se Rosu.

Fibi: Ros, koliko si roditelja izgubio?

Rosu je neprijatno.

Ros: Nijednog.

Fibi: U redu, onda ne znaš kako se osećaš kada se jedan od njih vrati, zar ne?

Smeh publike.

Fibi: Ja verujem da je ovo moja majka. Čak i ako grešim, koga briga. Budi prijatelj, pokaži podršku.

Ros spušta glavu, neprijatno mu je.

Ros: Žao mi je.

Fibi: Okej.

Ros: Ne znam šta da kažem.

Rejčel iskoračuje iz grupe i tiho dobaci Rosu:

Rejčel: Možeš njenoj mami da kažeš da ti je žao.

Ros se okreće ka njoj i gleda je delimično iznenađeno, delimično s osudom što je iskoristila ovaj trenutak da mu se osveti i da ga natera da napravi čudaka od sebe.

Fibi: Mislim da bi to volela da čuje.

Ros se iskezi i kreće ka mački.

Pružna prst ka njenoj njuški. Ne gleda u mačku već u grupu prijatelja.

Ros: Dođi ovde, dođi ovde... Gospođo Bufo...

Kadar ostalih, Monika i Rejčel se smeju...

Ros: Izvinite zbog onoga što sam rekao. Bilo je to bezosećajno s moje strane, da kažem da ste vi samo mačka...

Kadar Fibi koja klima glavom.

... kad ste očigledno takođe i reinkarnirani duh majke moje prijateljice.

Okreće se ka Fibi koja mu je iza leđa. Ona prilazi, smeje se zadovoljno i uzima mačka sa police...

Fibi: Hvala, obe ti opraštamo.

Rejčel i Monika joj prilaze:

Rejčel: Mila, šta ćeš da radiš sa malom devojčicom?

Fibi se obraća mački: Slušaj, mama, nadam se da znaš da mi još uvek mnogo značiš. I dobrodošla si kad god poželiš.

Čendler: Fibs, ako može da se vrati kao krevet, mi bismo joj bili zahvalni...

Džoi se slaže, klima glavom...

Fibi ih pogleda a onda se obrati mački:

Fibi: Dođi, mama, vodim te kući...

Rejčel: Idem s tobom!

Monika: I ja...

Fibi odlazi držeći mačku, sa njom idu Rejčel i Monika. Ros, Čendler i Džoi ostaju u praznom stanu.

- Kraj -

Razlog za postojanje ovog Priloga je želja da se pokaže da je grupa prijatelja (a to se odnosi i na kolege, dakle na sve zajednice čiji su se članovi udružili da oforme „otvorenu” celinu, surogat porodicu) zaista čvrsta jedinica koja imitira porodicu. Takođe, da ma koliko izgledalo da je u pitanju slobodan izbor likova iza toga stoji promišljen koncept koji će oponašati porodicu i tako ostvariti svoju funkciju: privući gledaoce. U ovoj grupi prijatelja prepoznaje se dinamika poznata u porodičnoj zajednici, ali i u analitičkoj grupi koja je otvorena da se preko različitih mehanizama (projekcija, projektivna identifikacija, transfer...) upoznaju odnosi stvoreni u primarnoj porodici. Toj tezi odgovara i broj članova: mala analitička grupa ima upravo šest do devet članova.

#### Projektivna identifikacija

Još uvek nedovoljno jasan termin „projektivna identifikacija” uvela je Melani Klajn (Melanie Klein) 1946. u članku „Beleške o nekim šizoidnim mehanizmima”. Ovu sintagmu ona koristi da objasni psihički proces do koga dolazi u paranoidno-šizoidnoj fazi razvoja kada se „rđavi” delovi selfa otcepljuju i projektuju u drugog. Iako je istraživanje, ispostaviće se, najznačajnijeg mehanizma u dijadnom odnosu ili u grupi, krenulo od patoloških stanja, ono se pokazalo kao veoma korisno sredstvo za sagledavanje odnosa u interakciji nepsihotičnih pojedinaca i njihovih grupa. Leonard Horovic (Leonard Hotowitz), govori o interpersonalnim transakcijama u dijadama:

„psihoanaliza ima dugu tradiciju gde patološka stanja otključavaju vrata ka boljem razumevanju normalnog i neurotičnog funkcionisanja [...] Projektivna identifikacija je preovlađujući aspekt psihopatologije svakodnevnog života, naročito kod intimnih odnosa kao što su bračne i porodične transakcije i interakcije među bliskim prijateljima. U tim situacijama dolazi do propustljivosti ego granica i stvaraju se zreli uslovi za dobro integrisanu osobu da prebaci čitav dijapazon mentalnih sadržaja, bilo da su primitivni ili zreli i dobro diferencirani.” (Horovic, 1983: 266)

Tomas Ogden (Thomas H. Ogden) objašnjava proces projektivne identifikacije. To je vrsta odbrane koja se odvija u tri faze:

- 1) Postoji fantazija da se imaginativnim preseljenjem u Drugog možemo osloboditi nepoželjnog ili iznutra ugroženog dela sebe; postoji i fantazija da tako možemo da manipuliramo njime, da upravljamo.
- 2) Posredstvom međuljudske interakcije (aktivni komunikacioni pritisak) u primaocu se izazivaju osećanja u skladu s projektovanom fantazijom.

3) Primalac obrađuje projektovani sadržaj i internalizuje obrađenu projektovanu građu (Ogden, 1979: 357-373).

U osnovi prve faze jeste „primitivno” shvatanje da su misli i osećanja konkretni predmeti koji imaju neki svoj nezavistan život, jer nekad objašnjavajući pojave koristimo predmete. Ovo nas ponovo upućuje na koncept kognitivne lingvistike i pojmovne metafore koje su njen predmet proučavanja. Tako u sebi nosimo različite delove selfa i projektivnom identifikacijom, kada je pokrenemo kao mehanizam odbrane, mi jedan svoj deo, ili više svojih delova, možemo da smestimo u drugoga. Tu možemo da ga sačuvamo ako je on ugrožen od drugih naših delova. Međutim, nije u pitanju samo ideja, naravno nesvesna, da zaštitimo delove selfa, već iza ovog mehanizma stoji i želja, potreba da upravljamo drugim.

Postoji velika korist za projektora. Ukoliko je primalac u stanju da adekvatno primi i obradi projektovani sadržaj, da ga zatim vrati projektoru na internalizaciju, uz obrađeni deo, dobijamo i korisnu informaciju, negujuću: sa projektovanim sadržajem moguće je izaći na kraj, s njim je moguće živeti, a da se pritom ne oštete ostali aspekti selfa, pojedincu dragoceni unutrašnji i spoljni objekti.

Za neke autore, ovaj mehanizam predstavlja osnovnu jedinicu izučavanja u okviru interakcionog referentnog okvira.

Projektivna identifikacija u grupi

U grupnom setingu, svaki pojedinac doprinosi rezervoaru grupnog materijala. Tri značajna i međusobno povezana dinamizma grupe, „energizirana su projektivnom identifikacijom” (Horovic, 1983: 270). To su:

- fenomen uloge usisavanja/crpenja/ sisanja;
- korišćenje člana kao glasnogovornika/ predstavnika;
- pojave žrtvenog jarca.

Horovic navodi da postoje uloge neophodne da se ostvare u grupi i grupa u svojoj mudrosti bira svog najpogodnijeg člana da ispuni određenu funkciju. Grupa ponekad može čak da prisili izabranu osobu da primi sadržaj i tako ona postaje izmanipulisana da radi za sve. Međutim, saradnja uvek postoji između ličnih konflikata i karaktera primaoca, s jedne strane i dominantnih potreba grupe, s druge.

Glasnogovornik je osoba koja predstavlja ulogu vođe u izražavanju dominantnih sadržaja i osećanja grupe u određenom vremenu. Grupa nepogrešivo zna i brzo uči koji su članovi podobni za izražavanje određenih sadržaja: ljutnja, slabost, tuga... A to se obično podudara sa već postojećim i u primarnoj porodici izgrađenim ulogama. Jer, ulaskom u grupnu dinamiku, svako ima potrebu da zauzme onaj položaj i ostvari onu ulogu koju je već imao u porodici.

\*

Psihoanalitičko znanje i psihodinamsko znanje i razumevanje mogu da nam pomognu da analiziramo navedenu scenu. Svako se u grupi, a ovu zajednicu prijatelja zaista možemo da posmatramo kao malu analitičku grupu (između ostalog, tome odgovara i čvrsta povezanost članova grupe i nemogućnost drugih da se integrišu, oni ostaju epizodni likovi), trudi da zauzme poziciju koju je zauzimao ili ulogu koju je uzimao u primarnoj porodici. To naravno podržava i sam žanr koji ima nameru da ispriča priču o porodičnoj jedinici čiji članovi u frendskomima imitiraju porodicu time zadovoljavajući potrebe mahom mlađih gladalaca. Grupa je scena za ispoljavanje lične dinamike u porodici.

Grupa nesvesno, ali bez greške odabira člana koji će da uzme ulogu glasnogovornika. Ros ima potrebu da jasno definiše stvari. Teško mu je, skoro nemoguće podneti situaciju u kojoj su svi uključeni učesnici pobegli ili prihvatili iracionalno. Anksioznost koju pokreće energija koja je progutala prijatelje prekinuta je Rosovom intervencijom. Ipak, nije ga samo njegova odgovornost kandidovala za ulogu glasnogovornika. To je okvir koji je važno imati na umu.

Dve su teme bitne: tema prevare i tema majke. Svako je od likova pomalo prevaren: Fibi je prevarena od strane obe majke, Čendler se oseća prevarenim od strane Džoi, Ros od strane svih (dao im je zadatak koji oni nisu hteli da izvrše), Džoi je prevaren i od strane lopova i od strane Čendlera jer ne vrednuje njegov rad, Rejčel od strane Monike jer je izašla sa momkom koji ju je prevario na maturskoj proslavi sa devojkom koju više nije ni video, a Monika od strane dela sebe koji je naveo da izađe sa Čipom i ostvari srednjoškolski san, a prevarena je i od strane Čipa jer je očekivala da je njegovo sazrevanje pratilo njegovu dob. Zato se kao u priči s okvirom svi nalaze u poslednjoj sceni u opljačkanom stanu. Osećanje koje je povezalo celu grupu i formalno je predstavljeno golim zidovima i opljačkanim stanom kao kontejnerom, sadržateljem za sve njih emotivno povređene i prevarene.

Ros je svakako imao potencijal da u celoj seriji odigra glasnogovornika. Ipak, sam trenutak je bitno uticao na to da glasnogovornik postane i u epizodi koja se bavi prevarem i temom



majke. Naime, Ros se razveo od svoje bivše supruge kada je ona bila trudna. Ostavila ga je zbog druge žene i sada njegov sin živi sa dve majke. Na jednom nivou, koji njegov sin može da oseti, on (Ros) izneverio ga je i ostavio. Postoji jaka krivica zbog toga, ljutnja i potreba da se situacija razreši, da se njegova žena urazumi i izađe iz neadekvatnog partnerstva (kao i Fibi iz svog odnosa sa mačkom/majkom). On je uzeo ulogu glasnogovornika zbog jake nervoze i nemogućnosti da u svom životu situaciju promeni.

Važno je imati na umu da je isključena mogućnost da je Ros suočio Fibi sa istinom samo zbog sebe. Dakle, da je bio lažni glasnogovornik. U tom slučaju, ostali učesnici ne bi prihvatili njegovu verziju realnosti i prešli bi na drugu temu. Ovako su čekali da za njih obavi „prljav posao”. To ga čini zaista glasnogovornikom u datoj situaciji u datoj grupi prijatelja.

Navedena scena je koketiranje s idejom o tome da jedan od članova postaje psihotičan (Fibi). U samoj seriji tako se preko vrlo pitke obrade postavlja pitanje šta ako se nađemo u situaciji da jedan nama blizak član porodice pokazuje psihotično ponašanje, neko iskakanje iz realnosti. Gledaocu se daje da bira, on može imati više reakcija: može ignorisati, može se poneti negujuće, može izbegavati člana u psihotičnoj epizodi, može i reći, ali se onda postavlja pitanje porodičnoj zajednici: ko će da kaže i kako.

Naravno, moramo pogledati širu sliku. Važno je, iako je u pitanju žanr kome možete da se priključite posle preskočenih nekoliko epizoda, imati na umu i prošlost: šta se događalo prošle nedelje ili pre mesec dana likovima, jer tako uključujemo i paradigmatički sloj teksta ili univerzuma teksta. Ne samo to, tako uključujemo našu realnost, život koji ne podleže zahtevima žanra zaustavljajući vreme. Okolnosti koje su uticale su i ove: Ros je dobio zadatak od Rejčel da pročita 18 strana. On to nije uradio i u njemu se bore ljutnja i krivica, osećanja koja su dominantna kod svih članova grupe u ovoj epizodi. Letak na kome je fotografija tražene mačke donela je Rejčel. Rejčel u prikazanoj sceni pokušava da vrati Rosa na početak, otežava mu ulogu, tera ga u psihotični okvir. To je njena sitna osveta. Ali za publiku, sad kad je u bezbednoj zoni, kad je problem rešen, kad je realnost pobedila, to je replika planirana da nasmeje posle emotivno zahtevnog dela epizode. Ipak, iako glasnogovornik, pošto je već njegova uloga izvršena, Ros prihvata kaznu i Fibinoj mački se obraća kao njenoj majci. To vraćanje omogućeno je pošto je Fibi već našla izlaz iz iracionalnog.

Humor na mestima koja bi mogla emotivno da uzdrmaju gledaoce nije redak. Samo u ovoj sceni možemo da istaknemo još dva momenta i tako ustanovimo moguću narativnu sintaksu.

Kada Fibi otrežnjuje Rosa pitanjem koliko je roditelja izgubio i kada nas pogodi tuga koju Fibi nosi, ona nastavlja: „onda ne znaš kako se osećaš kada se jedan od njih vrati, zar ne?” S obzirom da se njena majka „vratila” u telu mačke, mi se nasmejemo, što nam sugeriše kao poželjnu reakciju i nasnimljena traka sa smehom.

U trenutku kada se Fibi oprašta sa majkom i kaže: „Slušaj, mama, nadam se da znaš da mi još uvek mnogo značiš. I dobrodošla si kad god poželiš” scenaristi osećanje tuge i gubitka pokriju Čendlerovom rečenicom: „Fibs, ako može da se vrati kao krevet, mi bismo joj bili zahvalni...”

Momente koji su nosioci ideje gubitka, opraštanja i prihvatanja teške realnosti seku replike koje će od ovih osećanja da nas otrgnu i nasmeju. Trebalo bi na život da pogledamo s vedre strane, to nam scenaristi sugerišu.

Možemo da obratimo pažnju na lik Fibi. Često najteže uloge imaju najfragilniji članovi. Fibi je nekonvencionalna, infantilna i luckasta. Ona je kao jedno od dece grupe. Ipak, njoj je dodeljena najteža uloga koju može da ponese dete: njena biološka majka ostavila ju je, njena surogat majka se ubila bez obašnjeja, ona plovi kroz život bez strukture... Za gledaoca bi bilo mnogo teže da situacije u kojima srećemo Fibi ponese drugačiji junak. Ona nalazi načine da se bori ili prihvata, ulazi u iracionalne rukavce i tako rešava situacije, reklo bi se bez previše muke i patosa. Gledalac dobija sliku: teški životni momenti mogu da se prevaziđu, šta god da nas snađe ostaćemo na nogama.

Šta je još od poruka dobio gledalac? Glasnogovornik je obradio sadržaj koji je u njega bio smešten. Uloga koju je dobio odlično je obavljena, Fibi je rečena istina i on je ostao nepovređen. Neprijatnu stvarnost zbog svoje želje za komforom niko nije hteo da saopšti. Taj kritički deo pretio je da pokvari sliku koju junaci imaju o sebi i da pokvari odnos sa jednim članom zajednice. Glasnogovornik – donosilac poruke nije ubijen kako to preporučuje stara izreka, zajednica je opstala kao i Rosovo mesto u njoj.

Time što je dat spektar uloga koje mogu da se nađu u porodici ili da se unesu u analitičku grupu, otvara se prostor gledaocu, svakom pojedinačno da izabere prema svom unutaršnjem kosmosu, svom mestu u porodičnoj celini, sebi poznatom porodičnom matriksu, ulogu koja mu odgovara i tako se veže ili rastereti uzimajući učešće u grupnoj/porodičnoj dinamici preko televizijskog „drugog ja”.

## Prilog 2

Koncept „neposlušne žene” koji će kasnije istražiti na primerima lika Mis Pigi (Miss Piggy), lutke punačke, glasne i asertivne, iz poznate serije *Mapet šou (Muppet Show)* i lika Rozane iz sitkoma *Rozana*, Katlen Rou započinje u knjizi „Roseanne: Unruly Woman as Domestic Goddess” (Rowe, 1995) feminističkom analizom filma koji daje uvid u paradigmatički predstavljenu „neposlušnu ženu”. U pitanju je holandski film *Pitanje tišine (A Question of Silence, 1982)* rediteljke Marlen Goris (Marleen Gorris).

Tri žene, svaka iz drugačijeg miljea, ali sve tri žrtve patrijarhalne postavke sveta, sve tri ljute<sup>87</sup> i povređene od strane maskuline dominacije koja se u svetu u kom nemaju glasa uzima kao „prirodna”, ustaju protiv simbola sistema i izlaze iz uobičajene nametnute uloge tihe žrtve. One, iako ne poznaju jedna drugu, zajedno počine ubistvo prodavca garderobe, bez reči deleći ulogu egzekutora. Sa ostalim ženama koje, prisutne u vreme ubistva, saučesnički gledaju i nadalje čuvaju tajnu.

Kako bi sud dobio izveštaj o njihovom psihološkom stanju u vreme počinjenog ubistva, u posetu počinje da im dolazi psihijatrica i sa njima vremenom ostvaruje odnos razumevanja i podrške. Menjajući psihijatričin uvid u motive, odgonetajući psihološke profile triju žena, rediteljka je predstavila i promenu koja se dešava u samom recipijentu. Kraj filma predstavlja pobedu nad sistemom, karnevalsko izrugivanje „muškoj” verziji sveta kao temeljnoj postavci društva. Uloge se okreću upravo karnevalski, žene u svoje ruke uzimaju moć ostavljajući predstavnike sistema zbunjene i uplašene. Njihova pobjeda manifestovala se preko otpora tipičnog za „neposlušnu ženu” onako kako je predstavlja autorka. Scena agresivnog, nekontrolisanog smeha u poslednjim kadrovima bila je žensko, „sestrinsko” metaforičko ubistvo pravila kakvim ih je postavilo patrijarhalno društvo u kom se tiha žena smatra jedinom verzijom Drugog pola.

---

<sup>87</sup> Posebnu pažnju u svojoj analizi, Rou posvećuje osećanju ljutnje koja je kod žena tradicionalno i u dugom periodu potiskivana i markirana kao nepoželjna. Ljutnja je prirodna reakcija žena na nepravdu koju trpe, kaže Rou (Rowe, 1995: 7). Takođe, Tanja Modleski podvlači da je ljutnja najneprihvatljivije osećanje kod žene. Ženska ljutnja najčešće biva neizrečena, „potisnuta ispod celokupne ženske depresije, svih kompulzivnih osmeha, težnji ega, požrtvovanosti, psihosomatskih bolesti, i sve naše pasivnosti” (Lesage, 1988: 421). Kako žena nema alate koji bi joj dozvolili da ispolji ili čak prihvati osećanje ljutnje, da uopšte misli o njemu, ono izbija na površinu kao nasilje (često usmereno na sebe i preobraćeno u prihvatanje uloge žrtve) ili kao transgresivan smeh (Rowe, 1995: 7). „Ono što nam je potrebno je samosvesno, kolektivno, politički jasno artikulisanje ljutnje i besa, ono koje ne može da bude reakcija „fine devojke”“ (Lesage, 1988: 420-427). Rou rešenje vidi u tome da se žene moraju osloboditi prinude da poštuju dozvole ili uloge koje su obavezne da ispune u ime društvene prihvatljivosti i da svoju agresiju mogu da ispolje u žanrovima koji nude smeh.

U sistemu gde muškarci donose pravila i zakone<sup>88</sup>, što u samom filmu i jeste predstavljeno dvama bitnim društvenim aparatima: sudstvom i medicinom u kojima su muškarci jedini nosioci moći (suprug psihijatrice je advokat, a patolog, tužilac i sudija su muškarci), žene okreću odnos polova. One više nisu prizor u koji se zuri, one više nisu objekti erotskih viceva, ismevanja i presuda, one postaju nosioci akcije – subjekti – a muškarci objekti posmatranja<sup>89</sup>. Okreće se ogledalo: predstavnici osovina moći osećaju poniženje i strah koji je nametnut ženama patrijarhalnog ustrojstva, oni upadaju u zamku koju su sami postavili. Junakinje filma u svoje ruke uzimaju moć da naprave novu distribuciju autoriteta. Smeh na kraju filma koji označava pobedu nad mazohističkim ulogama u sebi nosi seme revolucije. „Njihov zločin, njihova tišina, napokon njihov smeh čine ih demonskim ili grotesknim” (Rowe, 1995: 2). Rou naglašava da bi razumevanjem ovog smeha – i „neposlušne žene” koja se tako smeje – oslabilo držanje žestokih društvenih i kulturnih struktura koje pokušavaju da ga uguše.

Trenutak u kom i psihijatrica počinje da se smeje ili onaj na samom kraju gde se umesto ka suprugu, besnom što će njena procena psihološkog stanja egzekutorki okrnjiti njegovu karijeru, okreće ka ženama i tako ulazi u krug solidarnih, simbolično i konačno ruši kodove kulture koju poznajemo. U ime jedne nove kulture, u ime sveta gde će žena imati dugo uskraćivano pravo na slobodu, najpre na slobodu da izrazi bes, jer joj je to bilo zabranjeno, u životu, ali i u umetnosti. Žena je, ističe Rou, bivala tokom vekova predstavljana samo u dve uloge: kao mučenica ili prostitutka. U sitkomu ona ima mogućnost da ispolji svoj gnev, da postavi svoje ustrojstvo, da se oslobodi predodređenih uloga. U komediji se stvara sloboda da se taj groteskni svet otvori, u smehu na kraju *Pitanja tišine* daje se novi svet slobodne žene koja u sebi nosi demonski smeh. Počinjeno ubistvo, kako bi nalagali poznati zakoni na osnovu kojih se vrši procena, bilo bi rezultat ludila, međutim, psihijatričin izveštaj govori da su u pitanju „sasvim obične, normalne žene”. Izrečena procena, koja je zbunila sud i postavila pitanje publici, ujedno je bila i presuda: nemoguće je da se žena toliko oslobodi da ubistvo počini prisebna, da bez psihološkog tereta slobodno izrazi ljutnju prema represivnom sistemu.

---

<sup>88</sup> „Muškarci drže važne pozicije na kojima se odlučuje u svim društvenim, političkim i religioznim institucijama koje organizuju i kontrolišu društvo. Kroz tu institucionalnu moć, muškarci grade kulturu, pišu zakone i donose odluke koje služe njihovim interesima i daju im moć da kontrolišu žene i decu u javnoj i privatnoj sferi”, govori Dona M. Hags (Donna M. Hughs, 2000: 1) o tome u kojoj meri smo zatrpali muškom dominacijom u svim važnim segmentima društva.

<sup>89</sup> “Kada muškarci prave viceve o ženama, oni potvrđuju postojeću društvenu dominaciju nad njima. Kada žene prave viceve o muškarcima, one momentalno u socijalnoj hijerarhiji prave inverziju” (Rowe, 1995: 19). Zato je smeh ovih junakinja upozoravajući, strašan. U njemu se nalazi potencijal ugrožavanja patrijarhalnog poretka koji se nalazi svuda (Hollows, 2000:15).

Mnogi muškarci imaju otpor prema filmu – ne uspeavaju da se junakinjama pridruže u smehu, a žene se plaše da ostave poznate uloge jednako kao i zastrašeni muškarci kojima je oduzeta moć. Gubitak kontrole je za vlasnike moći patrijarhalnog društva preteće toliko da zaustavlja procese, zato je haos nastao zbog udruženog smeha prekinuo suđenje. Za muškarce u sudnici nekontrolisan smeh bio je gest neposlušnosti i neprihvatanja dominacije za koju oni misle da je prirodna (u skladu sa zaključcima socijalnih psihologa koji ukazuju na to da je segregacija prihvaćena u društvu sa obe strane, onih koji imaju moć, kao i onih koji smatraju da je ne zaslužuju jer uzimaju zdravo za gotovo da je sam sistem fer).

Pitanje „nemirne, neposlušne žene” izazovno je za društveni i simbolički sistem koji žene želi da zadrži na poznatim mestima. Često „konvencije, jednako popularne i visoke umetnosti predstavljaju ženu kao objekte radije nego kao subjekte smeha” (Rowe, 1995: 3). Takođe, u mnogo je varijanti poznat psihoanalitički konstrukt po kome je žena kastrirani muškarac, čime ona biva samo objekat posmatranja, a nikako subjekt koji ima svoje želje. Komedija<sup>90</sup> je žanr u kom te konvencije mogu da se ispituju i promene, pa ona može da postane subjekt smeha, da izrazi ljutnju<sup>91</sup>, otpor, solidarnost ili zadovoljstvo.

Kroz tradicionalne strategije, žena je čuvala kao svoju karakteristiku „čistotu” – na to je bila obavezivana kroz poznate zahteve patrijarhalnog sistema (ona je bila nevidljiva, obavezna da ćuti, da se povlači ili prihvata) – ili je predstavljala opasnost<sup>92</sup>. Rou razdvaja ovakve junakinje: melodrama je predstavljala ženu koja se povinivala strategijama „čistote”, dok je komedija sa svojim preuveličavanjima, preterivanjima i uvredama predstavljala ženu koja nosi opasnost. Komedija u kojoj je glavna junakinja „neposlušna žena” takođe je različita od onih komedija koje gaje tradiciju maskulinih standarda gde je žena (kao i u vicevima i gegovima) objekat muškog pogleda i meta njegove žaoke, gde žena „može da učestvuje samo kroz mazohističku identifikaciju sa ženskom žrtvom ili identifikaciju sa muškim subjektom.” (Rowe, 1995: 6) „Neposlušna žena” komedije je agresivna, napada ceo sistem ili samo jedan njegov deo, uzima ulogu koja je za patrijarhalni kontekst tabu, jer u tom sistemu, ženska ljutnja ostaje neiskazana, pokrivena je debelim slojem žrtvovanja i pasivnošću. U komediji se

---

<sup>90</sup> Lori Landej (Lory Landay) ukazuje na moć koju komedija ima u formiranju stava publike. “Komedija u američkoj kulturi generalno, a televizijski sitkomi posebno, forum su za reflektovanje i oblikovanje ideala u kulturi” (Landay, 2005: 88).

<sup>91</sup> Ispoljavanje ženske ljutnje, kada nije od nje napravljen uobičajen motiv hysterije, retko je.

<sup>92</sup> Hags ističe ulogu muškarca u formiranju identiteta (takođe i seksualnog identiteta) žene, koji u zavisnosti od poštovanja nametnutih normi, postaje prihvatljiv ili neprihvatljiv. “Muška definicija i kontrola ženske seksualnosti gradi i reguliše seksualnu aktivnost žena ili devojčica. Voljno ili nevoljno kršenje pravila koja su doneli muškarci markiraju ženu kao prljavu ili moralnu, i uzimaju čast njenoj porodici” (Hughs, 2000: 1).

revolt prema stegama ne može izražavati mehanizmom „dobrih devojčica”. Neposlušna žena „mora da bude voljna da uvredi i da bude uvredljiva, da gleda izvan okvira patnice melodrame ili zlobnice film noara” (isto, 8). Mogućnost da žena izrazi svoju ljutnju otvara se u komičnim žanrovima, tako još jednom možemo da podvučemo da komedija pa tako i komedija situacije u ovom ili drugim podžanrovima ne sme biti zapostavljena kao oružje političke moći. Ona ima značajan potencijal da dozvoli zabranjeno i promeni paradigmu, ili bar pokrene preispitivanje postojećeg stanja.

Ketlin Rou u vezi sa promenom odnosa snaga i društvene moći pominje mit o Meduzi, ponovo ga povezujući sa filmom *Pitanje tišine*. Mit o Meduzi jeste značajan za koncept žene, onaj koji je važeći u patrijarhalnom društvu i onaj koji se drugačijim kodovima osvetljen može ponovo interpretirati. S jedne strane, a zahvaljujući Frojdovom tumačenju, Meduza predstavlja muški strah od kastracije. S druge strane, neki se teoretičari (Helene Cixous/Helen Siksu) rugaju ideji o „ženskom nedostatku”. Siksu kaže da ono što je Persej video nije bilo smrtonosno čudovište već lepa žena koja se smeje (Cixous, 1980: 255). Tako, dokle god interpretacija bude opterećena strahom od kastracije, Meduza će kao simbol Žene biti izvor straha. Isto tako, ukoliko žene same ne rekodiraju sebe, ukoliko bez straha ne pogledaju direktno jedne u druge, one će ostati „poremećena refleksija sebe samih” (Rowe, 1995: 10).

Kao i Meduza, „neposlušna” (opasna) žena se smeje<sup>93</sup>, ona nije dobra devojčica, njena seksualnost nije ni zla ni nekontrolisana kao kod fatalne žene, a nije ni poreknuta ili sveta kao kod device (virgin/madonna). Rou seksualnost „neposlušne žene” vidi kao delimično grotesknu. Njen je dom komedija i karneval, gde se, kako kaže Bahtin, sve okreće naglavačke i svi sistemi izvrću (Bahtin, 1989).

Otvora se mogućnost da se sa ovakvom junakinjom pokrene pitanje vidljivosti kao izvora moći. Muškarci su sebi pribavili dominaciju i moć, ne samo preko dozvole da gledaju, već i preko mogućnosti da budu viđeni: kao subjekti, autori, umetnici, kao predstavnici institucija sistema. Oni kontrolišu polje vidljivosti, od sebe prave spektakl i prikazuju se. U komediji se daje mogućnost ženi da od sebe napravi spektakl i bude viđena, ne kroz kodove kroz koje smo navikli da posmatramo i tumačimo svet, nego preko onih koje ona sama uspostavlja. Ona je glasna, ne pristaje na parametre lepote koje uspostavljaju muškarci, slobodna je, nekad vulgarna, markirana godinama, njen je humor britak, ne pristaje na ulogu žrtve, ona nije

---

<sup>93</sup> “Pretnja muškoj dominaciji nije žena koja se smeje muškarcu, već žena koja se smeje sa drugim ženama” (Reincke, 1991: 36).

pasivna. Kao i starice koje se trudne smeju, što je slika koju Bahtin naziva groteskom, ona može biti trudna, njeno je telo odaje, ona se prepušta svojim željama, ne stidi se i ne kaje zbog toga.

Najneposlušnija junakinja pomenutog filma *En (Ann)*, posle ubistva koje su tužilac i patolog označili kao monstruozno, svoj je „prestup” proslavila bogatom trpezom. „Ona je najstarija od tri žene kojima se sudi, nemoćna da napusti svoj posao, jer, kako kaže, niko neće da zaposli stariju ženu. Godine joj daju ne samo perspektivu koja joj dozvoljava da se smeje, već i slobodu da to učini” (Rowe, 1995: 17). *En* prva počinje da se smeje, a za njom, u smeh se uključuju od nje starija žena i Afroamerikanka. Ovo opšte ujedinjenje u otporu veoma je bitna komponenta filma. Velika zamerka koja je upućivana drugom talasu feminizma<sup>94</sup> jeste da su se aktivistkinje borile za ravnopravnosti koje su zanimale belu ženu srednje klase, dok su izostavljale iz svojih interesovanja žene radničke klase i pripadnice rasnih manjina. Ujedinjene u smehu, žene u sudnici „bez oklevanja su odbacile ’božansku smirenost’ ženstvenosti koju naša kultura očekuje od ’adaptirane, normalne žene’ kao što je Dženin (psihijatrica, prim. N.S.). Svojim smehom, one su otkrile da je ta smirenost maska” (isto, 17).

---

<sup>94</sup> U borbi drugog talasa feminizma skriva se paradoks: žene su se združile da bi pružile otpor ugnjetavanju, međutim ‘sestrinstvo’ koje su stvorile nije imalo razumevanja za potrebe svih žena. Boreći se za jednakost polova, bele žene su isključile iz te borbe žene koje ne pripadaju grupi privilegovanih. Ispostavilo se da su se “bele ‘sestre’ srednje klase samo borile za jednakost sa njihovim muškarcima u sistemu koji su kritikovale. Štaviše, boreći se za jednakost sa muškarcima srednje klase, žene srednje klase su jačale klasne granice, gurajući žene niže klase i manjine same ili sa njihovim muškarcima još dublje na društvenoj skali. To je kreiralo istoriju u kojoj su bele žene profitirale od otpora crnih žena” (Hollows, 2000: 7). Mnoge obojene žene nisu rodne podele i borbe za rodnu ravnopravnost videle kao centralni cilj. S druge strane, pripadnici radikalnog feminizma ugnjetavanje žena vide kao paradigmu, ono je u osnovi svih ugnjetavanja, pa i rasizma (Mumford, 2003: 85).

### Prilog 3

Od prve epizode serije *Volim Lusi*, glavna junakinja je pokazivala napore da ostvari prostor za sebe. Ona je loša kuvarica, trudi se da izbegne obaveze domaćice i uporno pokušava da izađe iz te uloge. Ne prihvata mesto koje bi trebalo da zauzme u porodičnoj podeli moći. Njen suprug je iznova i iznova podseća na to šta se očekuje od nje, šta očekuje društvo i on sam:

I want a wife who is just a wife. All you got to do is clean the house for me, hand me my pipe when I come home at night, cook for me and be the mama for my children/ Želim ženu koja je samo žena. Sve što treba da radiš je da čistiš kuću za mene, dodaš mi lulu kad se vratim kući uveče, kuvaš za mene i budeš mama mojoj deci. (S01E01)

Lusi izbegava da se uklopi u stereotip koji priželjkuje njen muž Riki. Tokom svih šest sezona ona mu oduzima svetlo reflektora, upadajući mu u tačke programa, krađući mu replike pred publikom, na kraju i gađajući ga tortom u lice, pokušavajući da nađe posao i dobije priznanje. Ona postavlja situaciju epizode i zaplet je upravo njena želja da izneveri zahteve postavljene pred ženu tog doba. Ipak, na samom kraju, ona se vraća u poziciju s koje je epizodu počela, poštujući narativnu strukturu sitkoma i ostajući domaćica, malo mušičava, ali verna ulozu supruge. Epizode se često zatvaraju kadrom zagrljaja ili poljupca. Sve je opet na svom mestu, kako i treba da bude, poruka je svake epizode. Nezadovoljstvo koje Lusi ima, a koje predstavlja nezadovoljstvo žene ili njen neizražen revolt, Lusi pretvara u komične situacije i tako od bračnog života pravi pozorište, uveseljavajući publiku. Ona se kao domaćica posvećena mužu ovim ekskurzijama u slobodu razrešava teskobe transformišući je u vodvilj. Serija i društvo polovine XX veka može da podnese Lusine nestašluke iz nekoliko razloga. Prvo, ona se posle svakog svog ekscesa gde dovodi u pitanje figuru muškarca, vraća u ulogu koja zadovoljava paradigmu. Njeni su gresi sitni, njene su prevare naivne i kratkotrajne i obično ih sama otkrije Rikiju. Njeni su mehanizmi manipulacije poznati, njena dovijanja ono što bi se moglo nazvati tipično ženskim mehanizmom, načini poznati ženama koje žele nešto za sebe, ali ostaju u poziciji zavisnosti i submisivnosti. Njena je energija koju koristi da većito ponovo i ponovo pokušava od muža da dobije prostor u šou-biznisu zadivljujuća, herojska čak i nepresušna, ona govori ne samo o vitalnosti žene već i o vitalnosti patrijarhalnog modela, jer se svaki put završava isto: neuspehom. Svi su njeni promašaji davanje kredibiliteta postavci moći kakvo poznaje društvo tog doba.

Dalje, i veoma važno, njen je suprug sa Kube. On nije beli muškarac srednje klase, on je diskretno obojeni zabavljač, markiran ne samo svojom profesijom – performer spreman da



peva za američku publiku, već i rasno. Njegovo poreklo dozvoljava Lusi da bar na kratko ostvari dominaciju nad njim, a da se pritom američki mejnstrim ne uzbuđi.

Ma koliko Lusi od Rikija kradom kupovala haljine, planirala sitne bračne subverzije, ona mu ostaje odana i čuva njegovu ulogu centralnog člana porodice. Kada Rikiju loše krene sa poslom, kada izgubi samopouzdanje, ona je na sve spremna samo da ga vrati tamo gde se on oseća dobro, pred publiku koja ga voli, da ga time oraspoloži i vrati na noge. Tada ona izgleda kao herojska žena patrijarhalnog sistema, ne kao „neposlušna žena” sitkoma. Subverziju glavne junakinje dozvolilo je to što je uzimala ulogu nevaljalog deteta<sup>95</sup> uspevajući tako da odigra „neposlušnu ženu”. Ona je bila razmaženo dete svog supruga koji ju je bez obzira na nestašluke voleo i prihvatao. Ipak, bezobraznom detetu sledovala je i kazna kad ne poslušna glavnom komandujućem porodice. U epizodi „Lucy plays cupid“/ „Lusi igra kupidona” (S01E15), Lusi nije poslušala Rikija i pristala je da preda ljubavno pismo svoje komšinice čoveku u koga je ova godinama zaljubljena. Riki ju je upozorio da to ne čini i da će biti kažnjena. Pošto ga nije poslušala on ju je savio preko kolena i istukao. Vaspitne metode kojima se dresiraju neposlušna deca urodile su plodom samo delimično, kao što i kod dece biva. Ipak, ona jeste dobila batine, a to je ublažilo njenu odluku da se ne povinuje zahtevima autoriteta. Takođe, glumeći dete, Lusi je imala običaj, zajedno sa svojom prijateljicom Etel, da razdražljivo i glasno plače kada joj nešto nije po volji ili kada želi da joj suprug izađe u susret. Ovaj plač je, bez obzira što je donosio dobit, imao istu svrhu kao i batine koje je dobijala od Rikija, da pokaže njenu bespomoćnost i ekonomsku zavisnost.

Ista sezona donosi razgovor dvojice komšija i prijatelja: Rikija i Freda. Rikiju su potrebni balerina i burleskni komičar. Naravno, Lusi se prijavila za ulogu balerine. Riki je odbija, ali ona navaljuje i pritom laže da je već imala iskustva kao balerina. Odlazeći u sobu da se presvuče i Rikiju pokaže tačku, svojoj prijateljici Etel kaže kako se četiri godine nije spuštala s prstiju. Svi (takođe, uz nas gledaoce i junaci sitkoma) znamo da to nije istina i da je početak nove epizode doneo novu Lusin u ideju kako da se probije u svetu zabave. Ostaju sami Riki i Fred. (S01E19)

Riki: What I'm going to do about her?/ Šta ću da radim s njom?

---

<sup>95</sup> Beti Friden (Betty Friedan), prema rečima Holous, preteruje kad kaže da je gubitak identiteta američkih domaćica sličan poziciji logoraša u nacističkim logorima. Oni su “dehumanizovani, učeni da se ponašaju kao deca, da budu zavisni i pasivni...” (Hollows, 11) Regresija i infantilizacija odraslih žena, koje ostaju “bez digniteta i samopoštovanja” (isto, 14), ma koliko u navedenom poređenju sa logorašima jeste preterano, takođe nosi i deo istine. Nažalost, ovakav identitet koji s vremena na vreme uzima Lusi, ostaće i u kasnijim sitkomima kao element ličnosti ili usvojen oblik ponašanja kod junakinja koje su pretendovale na to da nam ponude novu, savremenu ženu koja se opire standardima društva u kom je živela Lusi.

Fred: Have you ever thought to put her in the large basket and leave her on the somebody's doorstep?/ Da li si ikad razmišljao da je staviš u veliku korpu i ostaviš je na nečijem pragu?

Riki: ...She is too smart, she'll find her way home./ ... Suviše je pametna, našla bi put do kuće.

Rešiti se Lusi kao neželjenog deteta ili malih mačića, to je bila Fredova ideja. Na sasvim bezazlena, jer zapravo, on je želeo mesto komičara u Rikijevom programu. Ipak, osmeh Rikijev dok je hvalio pamet svoje žene govori nam o njegovom paternalističkom odnosu prema njoj. Nevaljalo dete koje je roditeljima priraslo za srce. Tolerišu mu bezobrazluke ne samo zato što ga vole već i zato što ih na nekom nivou ti bezobrazluci zabavljaju. To slabi Lusin oštricu u pokušaju da nam da nov lik žene koja ne pristaje na diskriminatorski odnos. Ona je zaštićena i njoj se prašta.

Kao i deca, Lusi kad savlada bar u malom obimu neku veštinu od toga napravi senzaciju, pretera u euforiji i tako nas ponovo zasmehava humorom vodviljskih zabavljača. Njen fizički humor ponekad jeste obogaćen verbalnim dosetkama. Međutim, to je znatno ređe nego u kasnijim sitkomima. Često verbalni humor dolazi od izrugivanja Rikiju zbog lošeg engleskog. Ta dominacija predstavlja onaj sloj dominacije u kome se američki beli gledalac oseća dobro, gde ima moć i slobodu da uživa u ruganju pripadniku manjinske etničke grupe.

Gledaocima se izlazi u susret u još jednom pogledu u sitkomu *Volim Lusi*, kroz citate tekstova popularne kulture. Kada se prepozna citat to na gledaoca utiče tako da se oseti obaveštenim i pametnim. Ovaj je mehanizam veoma rado korišćen u svim medijima, posebno štampanim. Prijatnost koju gledalac oseti ne može da izostane i pritom pojača smeh.

U šestoj sezoni u epizodi „Lucy and Superman” (S06E13), malom Rikiju, sinu bračnog para Rikardo trebalo je da dođe Supermen na rođendan. Kako je omiljeni heroj u prvom trenutku otkazao dolazak, Lusi je odlučila da se sama obuče u Supermena i protrči pored dece. Ipak, ostala je zaglavljena na simsu ispred prozora. Stariji bračni par se zatekao u stanu pred kojim je stajala na visini trećeg sprata Lusi. Žena je pogledala kroz prozor i ostala u šoku. Videla je nešto vrlo čudno.

Muž: Was it a bird?

Žena: No.

Muž: Was it a plane?

Žena: No.

Muž: What was it, dear?

Žena: It was Superman!

U istoj epizodi Lusi se igra sa značenjem reči. Ona je na simsu i čeka trenutak da uđe u stan i obraduje decu. Napadaju je golubovi. Ne pomaže joj ni da ih tera rečima, ni da ih tera mahanjem ruku.

I wish I know some pidgin english./ Volela bih da znam malo pidžina.

Sintagma „pidgin english” ili samo „pidžin” označava jezik kojim se služe pripadnici različitih jezika od kojih niko ne govori jezikom svog sagovornika. To je sredstvo komunikacije čiji su leksički elementi mešavina različitih sistema, a gramatika izrazito redukovana. Nastao je iz veoma praktičnih potreba, uglavnom zbog trgovine. Ovakav jezički humor nije čest u *Volim Lusi*. Ali, ako pogledamo bolje, to nije ni slučajan sudar dva sistema. Lusi se nalazi na krovu i želi da odglumi Supermena, međutim, za to nema dovoljno spretnosti. Njoj bi zaista dobrodošlo da ima moći koje nema ili da poznaje veštine koje su joj strane, da pomeša kodove i uspe u naumu. Takođe, nedovoljno čist engleski jezik kojim se služi Riki njemu ne blokira put do uspeha, dok njoj taj uspeh stalno izmiče iako pripada etnički „vrednijoj” grupi.

Posebno je zanimljiv razlog koji Riki navodi kako bi osujetio Lusinu želju za učešćem u njegovom programu. „Nemaš talenta”, bez imalo takta joj govori kad ona moli da je uzme za određenu tačku. Istina je, u sitkomu, ona preglumljuje, loše igra, loše peva, ipak, u stvarnom životu ona je bila jedna od najtalentovanijih komičarki tog doba, koja je svoje „netalentovanosti” dovodila do perfekcije u seriji i tako se pokazivala kao izuzetna zabavljačica. Publika ju je jako volela<sup>96</sup>, a odsustvo talenta je ponovo bilo postavljanje žene na mesto koje je imala u američkom društvu sredine XX veka.

„Komediya situacije izbegava neprijatne efekte njenih situacija”, (Mellencamp, 2003: 54) zato je sve ostajalo u okvirima koje je propisivao patrijarhalni sistem i pored intervencija uz koje su supruge i majke pred ekranima mogle da se smeju, ali ne i da ih imitiraju. Između ostalog, zato što bi videle da bi samu Lusi njen nestašluk jedino odveo do sledeće epizode i sledećeg neuspeha. One su se kretale „između emotivnog poricanja kroz humor i smeha koji je proizvodila Lusi fizičkim humorom i situacijama.” (isto, 55) Sitkom nije obavezan da prikaže stvaran život već prikazuje život kakav publika voli, a to je značilo podršku postojećem sistemu. Ne treba zaboraviti i to da je ovaj sitkom pomogao da se konstituiše poslerana ideologija porodice (Landay, 2005: 88).

---

<sup>96</sup>Sitkom *Volim Lusi* bio je prvi koji je dostigao gledanost od preko deset miliona domaćinstava u Americi.

Lusi Bol citirana je u članku „America’s top sales-women”. „Ja sam samo obična domaćica u srcu”, (isto, 91) rekla je. Bilo je to izlaženje u susret vremenu u kom je većina Amerikanaca želela da se zadrži tradicionalna podela na maskulinu i femininu sferu bez obzira da li je takva podela praktična i da li bi malo pomeranje donelo dobit. Lusina izjava bila je netačna i paradoksalna, budući da je ona bila žena koja je ušla u polje fizičke komedije kojim su vladali muškarci.

## Literatura:

Akass, Kim and McCabe, Janet ed. (2004) *Reading Sex and the City*. I.B.Tauris, London and New York.

Alexander, Jeff. (2008) *A TV Guide to Life: How I Learned Everything I Needed to Know From Watching Television*. The Berkley Publishing Group.

Alexander, Lou i Cousens, Alison. (2004) *Teaching TV Soaps*. London:BFI.

Allen, Robert. (1995) *Soap Operas Around the World*. New York and London: Routledge.

Allrath, Gaby i Gymnich, Marion. (2006) *Narrative Strategies in Television Series*. NY-London.

Al Ramiah, Ananthi; Hewstone, Miles; Dovidio, John F; Penner, Louis (2010) „The Social Psychology of Discrimination: theory, measurement and consequences”. in (Bond Laurence, Russell Helen eds): *Making Equality Count: Irish and International Approaches to Measuring Discrimination*. Dublin: Liffey Press, 84–112.

Anders, Ginter. (1996) *Svet kao fantom i matrica, filozofska razmatranja o radiju i televiziji*. Novi Sad: Prometej.

Ang, Ien. (1991) *Desperately seeking the audience*. London and New York, Routledge.

Ang, Ien. (2008) „Melodramatic Identifications: Television fiction and women’s fantasy”. in (Brunsdon, Charlotte and Spigel, Lynn ed.): *Feminist Television Criticism A Reader*, (2nd ed.) New York: Open University Press, pp235-247.

Austerlitz, Saul. (2014) *Sitcom, A history in 2 episodes from I love Lucy to Community*, Chikago review press.

Arthurs, Jane. (2008) „Sex and the City and Consumer Culture: Remediating postfeminist drama”. in (Brunsdon, Charlotte and Spigel, Lynn ed.): *Feminist Television Criticism A Reader*, (2nd ed.) New York: Open University Press, pp.41-57.

Bahtin, Mihail. (1989) *O romanu*. Beograd: Nolit.

Bal, Fransis. (1996) *Moć medija*. Beograd: Clio.

Bal, Mike. (1997) *Narratology: Introduction to Theory of Narrative*. University of Toronto Press.

Biderman, Hans. (2004) *Rečnik simbola*. Beograd: Plato.

Bodrijar, Žan. (1991) *Simulakrimi i simulacija*. Novi Sad: Svetovi

Bodroghkozy, Aniko. (2003) „Race, Gender, and Contested Meanings in Julia”. in (Morreale, Joanne ed): *Critiquing the Sitcom*. New York: Syracuse University Press, pp.129-151.

Bonner, Frances. (2003) *Ordinary Television: Analyzing Popular TV*. SAGE Publications.

- Bordwell, David. (2004) "Neo-Structuralist Narratology" in: Ryan Marie-Laure (Ed.) *Narrative Across Media. The Languages of Storytelling*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, pp. 203-219.
- Bordwel, Dejvid. (1999) „Razumevanje narativa”, *Filmske sveske* br. 1, Beograd: Institut za film.
- Boyle, Karen. (2008) „Feminism Without Men: feminist media studies in a post-feminist age”. in (Brunsdon, Charlotte and Spigel, Lynn eds.): *Feminist Television Criticism A Reader*, (2nd ed.) New York: Open University Press, pp174-191.
- Brigs, Adam i Kobli, Pol. (2005) *Uvod u studije medija*, Beograd: Clio.
- Bugarski, Ranko (2010) *Jezik i identitet*, Beograd: XX vek.
- Cixous, Helene (1980) „The Laugh of the Medusa” In (Marks, Elaine and Isabelle de Courtivron eds.) *New French Feminisms*. Brighton: Harvester, pp 245-264.
- Chandler, Daniel. (2007) *Semiotics The Basics*, New York and London Routledge.
- Clarc, C. Credic (1969) „Television and social controles: Some observation of the portrayal of ethnic minorities”, In *Television Quarterly*, 9 (2), pp 18-22.
- Coleman, Robin R. Means and McIlwain, Charlton D. (2005) „The Hidden Truths in Black Sitcoms” In (Dalton Mary M and Linder Laura R. eds) *The Sitcom Reader: America Viewd and Skewed*. New York: State University of New York Press, pp 125-139.
- Čolović, Ivan. (1990) *Erotizam i književnost: Markiz de Sad i francuska erotska književnost*, Beograd: Narodna knjiga
- Creeber, Glen. (2009) *The Television Genre Book*, 2<sup>nd</sup> edition, BFI.
- Daković, Nevena. (1994) *Melodrama nije žanr*, Novi Sad: Prometej, Beograd: Jugoslovenska kinoteka
- Daković, Nevena. (2006) „Pojmovnik teorije filma”, u Omon, Bergala, Mari, Verne: *Estetika filma*, Beograd: Clio.
- Daković, Nevena. (2007) *Cityscape and Cinema, Culturelink – The Creative City: Crossing Visions and New Realities in the Region*, Zagreb: Institute for International Relations.
- Daković, Nevena. (2008) „City Foxes: East-West-Soap”, in: *Ambivalent Americanizations: Popular and Consumer Culture in Central and Eastern Europe*, (Sebastian M. Herrmann, Katja Koenen, Zoë Kusmierz, Leonard Schmieding) Heidelberg: Universitätsverlag, pp. 105-121.
- Daković, Nevena i Milovanović, Aleksandra. (2015) „Socijalistički family sitcom: Pozorište u kući” u *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, br. 27, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, pp. 183-205.

- Dalton, M Mary and Linder, R. Laura ed. (2005) *The sitcom reader: America viewed and skewed*, New York, State University of New York.
- Das, Veena. (2003) „On Soap Opera: What kind of antropological object is it?“, In (Miller, Toby ed) *Television: Critical Concepts in Media Cultural Studies*, vol III, London and New York: Routledge, pp147-168.
- De Sosir, Ferdinand. (1989) *Opšta lingvistika*, Beograd: Nolit.
- Dragičević, Rajna. (2010a) *Leksikologija srpskog jezika*, Beograd: Zavod za udžbenike.
- Dragičević, Rajna. (2010b) *Verbalne asocijacije kroz srpski jezik i kulturu*, Beograd: Društvo za srpski jezik i književnost Srbije.
- Dragičević, Rajna. (2020) "Some Challenges of Metaphor and Metonymy Interpretation", *Prace Filologiczne LXXIV*, Warszawa: Unwersytet Warszawski (u štampi)
- Doležal, Ljubomir. (2008) *Heterokosmika, Fikcija i moguci svetovi*, Beograd: Službeni glasnik.
- Doty, Alexander (2000) *Flaminf Classic: Queering the Film Canon*, New York and London: Routledge.
- Dow, Bonnie J. (2008) „Ellen, Television and the Politics of Gay and Lesbian Visibility“, In (Brunsdon, Charlotte and Spigel, Lynn ed.) *Feminist Television Criticism A Reader*, (2nd ed.) New York: Open University Press, pp 93-111.
- Eaton, Mick. (1978) „Television Situation Comedy“ in *Screen*, Volume 19, Issue 4, Oxford University Press, pp. 61–90.
- Edgerton, Gary R. and Rose, Brian G. ed. (2005) *Thinking Outside the Box: A Contemporary Television Genre Reader*, The University Press of Kentucky.
- Eko, Umberto. (1973) *Kultura, informacija, komunikacija*, Beograd: Nolit.
- Eko, Umberto. (2003) *Šest šetnji kroz narativnu šumu*, Beograd: Narodna knjiga.
- Eco, Umberto. (1989) *The Open Work*, Harvard University Press.
- Eco, Umberto. (2003) *Television*, vol. II, London and New York: Routledge.
- Eskenazi, Žan-Pjer. (2010) *Televizijske serije*, Beograd, Clio.
- Feuer, Jane. (1992) „Genre Study and Television“. in: Robert C. Allen(Ed.) *Channels of Discourse, Reassembled television and contemporary criticism*, second edition, New York and London: Routledge, pp. 104–120.
- Fisk, Džon. (2001) *Popularna kultura*, Beograd: Clio.
- Fiske, John. (1987) *Television culture*, London and New York: Routledge.
- Foucault, Michel. (1978) *The History of Sexuality*, New York: Pantheon Books.
- Fraj, Nortrop. (1979) *Anatomija kritike*, Zagreb: Naprijed.

- Fulton, Helen (2005) *Narrative and Media*, Cambridge University Press.
- Gates, Philippa. (2006) *Detecting Men: Masculinity And the Hollywood Detective Film (Sunny Series, Cultural Studies in Cinema/Video)*, State University of New York Press, Albany.
- Genette, Gerard. (1983) *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Cornell University Press.
- Giro, Pjer (1983) *Semiologija*, Beograd: Prosveta.
- Gortan Premk, Darinka. (1997) *Polisemija i organizacija leksičkog sistema u srpskome jeziku*, Beograd: Institut za srpski jezik SANU.
- Gortan Premk, Darinka. (2003), Vera Vasić, Ljiljana Nedeljkov, *Semantičko-derivacioni rečnik*, Sveska 1: Čovek - delovi tela, Novi Sad: Filozofski fakultet.
- Grdešić, Maša. (2020) „Seks i grad – (a)političnost ženskih žanrova” u *Polja: Časopis za književnost i teoriju*, br. 523, Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada, pp. 257-267.
- Gross, L (1994) What is wrong with this picture: Lesbian women and gay men on television. in (R.J.Ringer ed.): *Queer words queer images: Communications and constructions of homosexuality*, New York: New York University Press, pp. 143-156.
- Grote, David (1983), *The End of Comedy: The Sit-Com and the Comedic Tradition*, Hadmen, Conn: Shoestring Press.
- Grupa autora (1986 – 1990) *Filmska enciklopedija*, Zagreb: JLZ Miroslav Krleža.
- Gunter, Barrie. (1995) *Television and gender representation*, London, John Libbey and Company Ltd.
- Hall, Stuart (1980) „Encoding/Decoding”. in: (Hall, Stuart; Hobson, Dorothy; Lowe, Andrew; Willis, Paul ed): *Culture, Media, Language*. New York and London: Routledge, pp 117-128.
- Hall, Stuart (1982) „The Re-discovery of 'Ideology': Return of the Repressed”. in: (Gurevitch, Michael ed) *Media Studies in Culture, Society and the Media*. London: Methuen, 56-90.
- Hamamoto, Y. Darrell (1991) *Nervous Laughter: Television Situation Comedy and Liberal Democratic Ideology*, Praeger, New York, Westport, Connecticut, London.
- Hammond, Michael i Mazdon, Lucy. (Eds.) (2005) *The Contemporary Television Series*, Edinburgh University Press, Ltd.
- Harlovich, Mary Beth (2003) „Sitcoms and Suburbs: Positioning the 1950s Homemaker” In (Morreale, Joanne ed) *Critiquing the Sitcom*. New York: Syracuse University Press, pp 69-87.
- Hartley, John. (2008) „Invisible Fiction: Television audience, paedocracy, pleasure”. in: *Textual Practice*, pp121-138.



- Hart, Kylo-Patrick R. (2003) „Representing Gay Men on American Television”. in (Miller, Toby ed): *Television: Critical Concepts in Media Cultural Studies*, vol II, London and New York: Routledge, pp 273-294.
- Heinrich F. Plett. (1991) *Intertextuality*, New York: Walter de Gruyter.
- Henry, Astrid (2004) „Orgasms and empowerment: Sex and the City and the third wave feminism”. in (Akass, Kim and McCabe, Janet ed.): *Reading Sex and the City*, I.B.Tauris, London and New York.
- Henry, Matthew. (2003) „The Triumph of Popular Culture: Situation Comedy, Postmodernism, and The Simpsons”. in (Morreale, Joanne ed): *Critiquing the Sitcom*. New York: Syracuse University Press, pp 262-274.
- Herman, David. (2009) *Basic Elements of Narrative*, Cambridge University Press.
- Herman, Luc i Vervaeck, Bart. (2001) *Handbook of Narrative Analysis*, University of Nebraska Press, Lincoln and London.
- Hjelmslev, Luis. (1980) *Prolegomena teoriji jezika*, Zagreb: TEKA.
- Hol, Edvard. (1968) Proxemics - *Current Anthropology*, 9, pp 83-95.
- Hollows, Joanne. (2000) *Feminism, Femininity and Popular Culture*, Manchester University Press, Manchester and New York.
- Hollows, Joanne. (2008) „Feeling Like a Domestic Goddess: Postfeminism and cooking”. in (Brunsdon, Charlotte and Spigel, Lynn ed.): *Feminist Television Criticism A Reader*, (2nd ed.) New York: Open University Press, pp154-174.
- Horowitz, Leonard. (1983) “Projective Identifikacion in Dyads and Groups” in: *International Journal of Group Psychotherapy*, Vol. 33, Issue 3, New York and London: Routledge, pp. 259-279.
- Iser, Wolfgang. (1980) *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Johns Hopkins University Press.
- Iser, Wolfgang. (1998) “The Reading Process: A Phenomenological Approach”. in: Richter. H. David (Ed.) *The Critical Tradition. Classic Texts and Contemporary Trends*. (rev. ed.), New York: St. Martin Press, pp. 1219-1232.
- Ivić, Milka. (1983) *Lingvistički ogledi*, Beograd: Prosveta.
- Ivić, Milka. (2005), *O rečima*, Beograd: Prosveta.
- Jermyn, Deborah. (2004) “In love with Sarah Jessica Parker: celebrating female fandom and friendship in Sex and the City”. in: Akass, Kim and McCabe, Janet ed. *Reading Sex and the City*, I.B.Tauris, London and New York.

Johnson, Merri Lisa ed. (2007) *Third Wave Feminism and Television: Jane Puts it in the Box*, New York, London: I.B.Tauris.

Johnson, Steven. (2005) *Everything Bad is Good for You*, New York: Riverhead Books.

Jones, Gerard. (1993) *Honey, I'm Home! Sitcoms: Selling the American Dream*, St. Martin's Press, New York.

Karlynn, Kathleen Rowe (2003) „Roseanne: Unruly Woman as Domestic Goddess”. In (Morreale, Joanne ed): *Critiquing the Sitcom*. New York: Syracuse University Press, pp 251-262.

Kelner, Daglas. (2004) *Medijska kultura*, Beograd: Clio.

Klikovac, Duška. (2000) *Semantika predloga – studija kognitivne lingvistike*, Beograd: Filološki fakultet u Beogradu.

Klikovac, Duška. (2004) *Metafore u jeziku i mišljenju*, Beograd: XX vek, Filološki fakultet u Beogradu.

Klikovac, Duška. (2008) *Jezik i moć*, Beograd: XX vek.

Kovačević, Miloš. (2000) *Stilistika i gramatika stilskih figura*, Beograd: Kantakuzin.

Kovačević, Sanja. (2020) “Uvjeti nastanka kvalitetnih TV serija”, u: *Polja: Časopis za književnost i teoriju*, br 523, Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada, pp 21-37.

Kozloff, Sarah. (1992) “Narrative Theory and Television”. in (Allen C. Robert ed.): *Channels of Discourse Reassembled. Television and Contemporary Criticism* (2nd ed.), New York and London: Routledge, pp. 52-76.

Krier, Rob. (1991) *Gradski prostor u teoriji i praksi*, Beograd: Građevinska knjiga.

Kristal, Dejvid. (1998) *Enciklopedijski rečnik moderne lingvistike*, Beograd: Nolit.

Kristeva, Julia. (1980) *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, Oxford: Blackwell.

Kuhn, Annette. (2008) „Women's Genres: melodrama, soap opera and theory”. in (Brunsdon, Charlotte and Spigel, Lynn ed.): *Feminist Television Criticism A Reader*, (2nd ed.) New York: Open University Press, pp 225-235.

Kutulas, Judy. (2005) „Liberated Women and New Sensitive Men: Reconstructing Gender in the 1970s Workplace Comedies”. in (Dalton Mary M and Linder Laura R. eds): *The Sitcom Reader: America Viewd and Skewed*. New York: State University of New York Press, pp 217-227.

Lacey, Nick. (2000) *Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies*, Palgrave.

Lakan, Žak. (1966) *Spisi*, Beograd: Prosveta.

Lakoff, George and Johnson, Mark. (1980) *Metaphors We Live By*, Chicago and London: The University of Chicago Press.

Landay, Lori. (2005) "I love Lucy: Television and Gender in Postwar Domestic Ideology". in (Dalton Mary M and Linder Laura R. eds) :*The Sitcom Reader: America Viewd and Skewed*. New York: State University of New York Press, pp 87-99.

Lesage, Julia. (1988) "Women's Rage" In (Nelson, Cary and Grossberg, Lawrence eds) *Marxism and the Interpretation of Culture*. Chicago: University of Illinois Press, pp 419-428.

Levi-Stros, Klod. (1958) *Strukturalna antropologija*, Zagreb: Stvarnost.

Levi-Stros Klod. (1962) *Divlja misao*, Beograd: Nolit.

Levi-Stros, Klod. (1983) *Mitologike*, Beograd: Prosveta.

Linč, Kevin. (1974) *Slika jednog grada*, Beograd: Građevinska knjiga.

Lotman, Jurij. (1974) *Semiotika filma i problemi filmske estetike*, Beograd: Institut za film.

Lotman, Jurij. (2004) *Semiosfera*, Novi Sad: Svetovi.

Lotz, Amanda Dyanne (2005) „Segregated Sitcoms: Institutional Causes of Disparity among Black and White Comedy Images and Audiences”. in (Dalton Mary M and Linder Laura R. eds): *The Sitcom Reader: America Viewd and Skewed*. New York: State University of New York Press, pp 139-151.

Marie Ross, Sharon. (2005) „Talking Sex: Comparison Shopping through Female Conversation in HBO's Sex and the City”. in (Dalton Mary M and Linder Laura R. eds): *The Sitcom Reader: America Viewd and Skewed*. New York: State University of New York Press, pp 111-125.

Maxwell, Rick. (1991) "The Image is Gold: Value, the audience commodity, and fetishism". in: *Journal of Film and Video* 43 (1-2). University of Illinois Press, pp 29-45.

McCabe Janet, Akass, Kim. (2007) *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*, London: Taurus& Co.

Meehan, Eileen R. and Byars, Jackie (2003) „Telefeminism: How lifetime got its groove, 1984-1997”. in (Miller, Toby ed): *Television: Critical Concepts in Media Cultural Studies*, vol III, London and New York: Routledge, pp 48-64.

MekKvin, Dejvid. (1999) *Televizija*, Beograd: Clio.

Mellencamp, Patricia. (2003) „Situacion Comedy, Feminism, and Freud: Discourses of Grace and Lucy”. in (Morreale, Joanne ed): *Critiquing the Sitcom*. New York: Syracuse University Press, 41-56

- Mez, Kristijan. (1975) *Jezik i kenamtorgafski mediji*, Beograd: Institut za film.
- Milanović, Aleksandar. (1998) „Sintaksički parametri za određivanje kvaliteta retoričkog iskaza” u: *Jezik i kultura govora u obrazovanju*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, pp 256–263.
- Miller, Toby.(2003) *Television: Critical Concepts in Media and Cultural Studies, Volime I-V*, London and New York: Routledge.
- Milovanović, Aleksandra (2019) *Ka novim medijima: Transmedijalni narativi između filma i televizije*, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti.
- Mils, Bret. (2020) „Savremeni sitkom (Comedy Vérité) u Polja: Časopis za književnost i teoriju, br 523, Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada, pp 129-132.
- Mittell, Jason. (2004) *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*, London and New York: Routledge.
- Mittell, Jason. (2006) „Narrative Complexity in Contemporary American Television”, *The Velvet Light Trap*, no. 58, pp 29-40.
- Mittell, Jason. (2010) *Television and American Culture*, New York and Oxford: Oxford University Press.
- Moan, Rafaela. (2006) *Filmski žanrovi*, Beograd: Clio.
- Mojsi, Dominik (2016) *Geopolitika televizijskih serija*, Beograd: Clio.
- Moldeski, Tania. (2008) „The Search for Tomorrow in Today’s Soap Operas: Notes on a feminine narrative”. in (Brunsdon, Charlotte and Spigel, Lynn ed.): *Feminist Television Criticism A Reader*, (2nd ed.) New York: Open University Press, pp 29-41.
- Morrelale, Joanne ed. (2003) *Critiquing the sitcom*, New Yourk, Syracuse University Press.
- Mumford, Laura Stempel. (2003) „Feminist Theory and Television Studies”. in (Miller, Toby ed): *Television: Critical Concepts in Media Cultural Studies*, vol II, London and New York: Routledge, pp 83-101.
- Newman Z. Michael. (2006) „Beats to Arcs: Toward a Poetics of Television Narrative” *The Velvet Light Trap* No.58. pp 16-28.
- Norberg-Šulc, Kristijan. (2002) *Egzistencija, prostor i arhitektura*, Beograd: Građevinska knjiga.
- Ogden, H. Thomas (1979) „On Projective Identification” in: *International Journal of Psycho-Analysis*, pp 357-373
- Palmer, F. R. (1977) *Semantics*, London-New York-Melbourne: Cambridge University Press.
- Pavel, Tomas. (1997) „Fikcioni svetovi i ekonomija imaginarnog”, *Reč*, br. 30, str. 111-115.
- Petrović, Mihailo. (1967) *Metafore i alegoirije*, Beograd: SKZ.

Peterson, Valerie V. (2005) "Ellen: Coming Out and Disappearing". in (Dalton Mary M and Linder Laura R. eds): *The Sitcom Reader: America Viewd and Skewed*. New York: State University of New York Press, pp 165-177.

Piper, Predrag. (1984) "O psiholingvističkim osnovama opozicije unutra / spolja kao mogućnom konstitutivnom faktoru sistema semantičkih kategorija". u: *Godišnjak Savezadruštva za primenjenu lingvistiku Jugoslavije*, 1983-1984, 7-8, 223-231.

Piper, Predrag. (2001) *Jezik i prostor*, Beograd: Biblioteka XX vek.

Pojmovnik suvremene književne teorije (1997) Zagreb: MH.

Prčić, Tvrtko. (1997) *Semantika i pragmatika reči*, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Prnjat, Aleksandar. (2008) „Crkva i paternalizam – Odgovor Mihailu Markoviću“. u *Filozofija i društvo*. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, pp 254-257.

Prop, Vladimir. (1982) *Morfologija bajke*, Beograd: Prosveta.

Provancher, Denis M. (2005) „Sealed with a Kiss: Heteronormative Narrative Strategies in NBC's Will and Grace“.in (Dalton Mary M and Linder Laura R. eds): *The Sitcom Reader: America Viewd and Skewed*. New York: State University of New York Press, pp 177-191.

Real, Michael. (2003) „Structuralist Analysis 1: Bill Cosby and Recoding Ethnicity“. in (Morreale, Joanne ed): *Critiquing the Sitcom*. New York: Syracuse University Press, pp 224-247.

*Rečnik književnih termina*, Beograd: Nolit, 1992.

Rehahn, Eleanor. (2006) *Narrative in Film and TV*, London: BFI.

Reincke, Nancy. (1991) „Antitode to Dominance: Women's Laughter as Counteraction“. in: *Journal of Popular Culture* 24:4, pp 27-37.

Rimon-Kenan, Šlomit. (2005) *Narativna proza*, Beograd: Narodna knjiga.

Rougeaux Shabazz, Demetria (2005) „Negotiated Boundaries: Production Practices and the Making of Representation in Julia“. in (Dalton Mary M and Linder Laura R. eds): *The Sitcom Reader: America Viewd and Skewed*. New York: State University of New York Press, pp 151-165.

Rowe, Kathleen. (1995) *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter*, University of Texas Press, Austin.

Said, Edvard. (2008) *Orijentalizam*, Beograd: XX vek.

Scodari, Christine. (2005) „Sex and the Sitcom: Gender and Genre in Millennial Television“. in (Dalton Mary M and Linder Laura R. eds): *The Sitcom Reader: America Viewd and Skewed*. New York: State University of New York Press, pp 241-253.

Steeves, H. Peter (2005) „It’s Just a Bunch of Stuff That Happend“: The Simpsons and the Possibility of Postmodern Comedy. in (Dalton Mary M and Linder Laura R. eds): *The Sitcom Reader: America Viewd and Skewed*, New York: State University of New York Press, pp 261-273.

Stojanović, Dušan. (1978) *Teorija filma*, Beograd: Nolit.

Stojanović, Dušan. (1989) *Montažni prostor u filmu*, Beograd: Univerzitet umetnosti.

Stojanović, Dušan. (1984) *Film kao prevazilaženje jezika*, Beograd: ZUNS, Institut za film, Univerzitet umetnosti.

Taylor, Victor E. i Winqvist, Charles E. (2001) *Enciclopedia of posmodernisam* NY&London: Routledge.

Vogler, Christopher. (1999) *The Writer's Journey: Mythic Structure for Storytellers & Screenwriters*, Michael Wiese Productions.

Vidmar-Horvat, Ksenija. (2008) „The Globalization of Gender: Ally McBeal in post-socialist Slovenia“. in (Brunsdon, Charlotte and Spigel, Lynn ed.): *Feminist Television Criticism A Reader*, (2nd ed.) New York: Open University Press, pp 288-302.

Williams, Raymond. (1974) *Television: Technology and Cultural Form*, London: Collins.

Whitaker, Rod. (1970) *The Language of Film*, New Jersey: Prentice-Hall.

Zieger, Susan (2004) “Sex and the citizen in Sex and the City’s New York”. in (Akass, Kim and McCabe, Janet ed.): *Reading Sex and the City*, London and New York: I.B.Tauris.

Zimmerman, Bonnie. (1985) “The politics of transliteration: Lesbian personal narratives”. in: (Freedman, B.E; Gelpi, C.B; Johnson, J.S. and Weston, M. K. eds.): *The lesbian issue: Essays from Sings*. Chicago: University of Chicago Press. pp 251-270.

#### Vebografija:

Bonilla-Silva, Eduardo. (2013) *The Central Frames of Color-Blind Racism*, <http://convention.myacpa.org/houston2018/wp-content/uploads/2017/11/Bonilla-Silva-2003.pdf>

Kim, L.S. (2001) *Sex and the Single Girl in Postfeminism* <http://www.asu.edu/courses/fms300bh/total-readings/kim----sex-and-the-single-girl.pdf>, pristupljeno 4. jul 2020.

Mathews, Andrea (2012) “Acting Out: Learning to Hold the Tension” in: Psychology Today <https://www.psychologytoday.com/us/blog/traversing-the-inner-terrain/201204/acting-out>, pristupljeno 25.3.2019.

Raven, Šarlot. (1999) “All en are bastards. Discuss...”, *The Guardian* <https://www.theguardian.com/Columnists/Column/0,,238284,00.html>

pristupljeno 5. septembar 2020.

Savčić, Nina. (2017) “Fenomen TV serija: Nezavisna produkcija u prajm tajmu”, u Dnevni list *Danas*, <https://www.danas.rs/drustvo/nezavisna-produkcija-u-prajm-tajmu>, pristupljeno 27. avgusta 2020.

The Phrase Finder. (2003)

[https://www.phrases.org.uk/bulletin\\_board/24/messages/1003.html](https://www.phrases.org.uk/bulletin_board/24/messages/1003.html), pristupljeno 18.1.2018.

### Biografija:

Nina Savčić, rođena 1970. godine u Beogradu. Diplomirala Srpski jezik i književnost na Filološkom fakultetu u Beogradu i Unutrašnju arhitekturu na Fakultetu primenjenih umetnosti, odbranila master rad iz oblasti stilistike na Filološkom fakultetu (mentor: prof. dr Aleksandar Milanović; tema: „Gramatika i stilistika naslova u muškim časopisima“), magistrirala Teoriju umetnosti i medija (mentor: prof. dr Nevena Daković; tema: „Njujork u filmovima Martina Skorsezea: analiza lokalističkih situacija“), radi kao dizajner i lektor, piše priče za decu za Radio Beograd 1, stalni je saradnik *Nove ekonomije* i kolumnista Dnevnog lista *Danas*. Izlagala akvarele, gvaš, asamblaže na više samostalnih i kolektivnih izložbi u zemlji i inostranstvu. Od jula 2020. u statusu samostalnog umetnika (književnik).

### Objavljeni radovi:

- jun 2019, objavljen roman *Vlasnik svega našeg*, Arhipelag, širi krug za NIN-ovu nagradu; predložena od strane kritike za nagradu Meša Selimović;
- jun 2019, Nova geopoetika sitkoma, od blekkoma do gejkoma, *Zbornik FDU*;
- septembar – novembar 2017, ciklus od pet predavanja o podžanrovima sitkoma, SKC, Beograd;
- april 2017, Učešće na konferenciji „TV serije – od geopolitike do geokritike“, Jugoslovenska kinoteka;
- jun 2014, Edip u žanrovima popularne kulture, *Akademski reč*;
- januar 2014, Tri nivoa tropa: Šta saznajemo iz naslova muških časopisa, *Zbornik FDU*;
- jun 2013, Strategije popularne kulture: Ekspresivizacija – čest mehanizam u građenju naslova, časopis *Socioeconomica*;
- 19.3.2012. predstavljanje knjige Žana Koktoa „Paklena mašina“, Muzej pozorišne umetnosti;
- oktobar 2009, Beograd u savremenom srpskom filmu: Urbane priče, časopis *Kultura* br. 124;
- jun 2008, Njujork u filmovima Martina Skorsezea II, časopis *Sveske*, br. 88;
- mart 2008, Njujork u filmovima Martina Skorsezea I, časopis *Sveske*, br 87;
- Prerađen magistarski rad objavljen pod naslovom: *Njujork u filmovima Martina Skorsezea: analiza lokalističkih situacija*, recenzent: dr Nevena Daković, izdavač Mali Nemo, Pančevo.



## Izjava o autorstvu

Potpisana: Nina Savčić

broj indeksa: 16/2016

Izjavljujem,

da je doktorska disertacija / doktorski umetnički projekat pod naslovom:

### **Teorije sitkoma (američki sitkom, 1980-2016)**

- rezultat sopstvenog istraživačkog / umetničkog istraživačkog rada,
- da predložena doktorska teza / doktorski umetnički projekat u celini ni u delovima nije bila / bio predložena / predložen za dobijanje bilo koje diplome prema studijskim programima drugih fakulteta,
- da su rezultati korektno navedeni i
- da nisam kršio/la autorska prava i koristio intelektualnu svojinu drugih lica.

Potpis doktoranda



U Beogradu, 21.12.2020.

**Izjava o istovetnosti štampane i elektronske verzije doktorske disertacije / dokorskog umetničkog projekta**

Ime i prezime autora: Nina Savčić

Broj indeksa: 16/2016

Doktorski studijski program: Teorije dramskih umetnosti, medija i kulture

Naslov doktorske disertacije:

Teorije sitkoma (američki sitkom, 1980-2016)

Mentor: red. prof. dr Nevena Daković

Komentor: \_\_

Potpisana (Nina Savčić)

izjavljujem da je štampana verzija moje doktorske disertacije / dokorskog umetničkog projekta istovetna elektronskoj verziji koju sam predao za objavljivanje na portalu Digitalnog repozitorijuma Univerziteta umetnosti u Beogradu.

Dozvoljavam da se objave moji lični podaci vezani za dobijanje akademskog zvanja doktora nauka / doktora umetnosti, kao što su ime i prezime, godina i mesto rođenja i datum odbrane rada.

Ovi lični podaci mogu se objaviti na mrežnim stranicama digitalne biblioteke, u elektronskom katalogu i u publikacijama Univerziteta umetnosti Beogradu.

Potpis doktoranda



U Beogradu, 21.12.2020.

## Izjava o korišćenju

Ovlašćujem Univerzitet umetnosti u Beogradu da u Digitalni repozitorijum Univerziteta umetnosti unese moju doktorsku disertaciju:

### **Teorije sitkoma (američki sitkom, 1980-2016)**

koja je moje autorsko delo.

Doktorsku disertaciju predala sam u elektronskom formatu pogodnom za trajno deponovanje.

U Beogradu, 21.12.2020.

Potpis doktoranda



Meme Cabec