SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

FILOZOFSKI FAKULTET

Maša Huzjak

Shizoidno djevojaštvo: Postajati ženom u (suvremenoj) popularnoj kulturi

Zagreb, 2016.

Ovaj rad izrađen je na Odsjeku za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu pod vodstvom dr. sc. Željke Matijašević, red. prof. i predan je na natječaj za dodjelu Rektorove nagrade u akademskoj godini 2015./2016.

**Sadržaj**

1. Uvod...........................................................................................1
2. Hipoteza i ciljevi rada………………………………………….4
3. Metodologija…………………………………………………...5
4. Inherentno shizoidna…………………………………………...6
5. Stvaranje identiteta: Usporedba………………………………..9

5.1. Žena-tip……………………………………………………9

5.2. Žena-sve…………………………………………………...11

1. Krajnosti?....................................................................................13

6.1. „*Cool* cura*“*………………………………………………..14

6.2. „Luda cura“………………………………………………..16

1. Stvaranje identiteta: Neka rješenja……………………………..17

7.1. Pluralizam glasova…………………………………………18

7.2. Za „početnice“……………………………………………..20

1. Zaključak……………………………………………………….22
2. Zahvala…………………………………………………………23
3. Literatura……………………………………………………….24
4. Sažetak…………………………………………………………27
5. Summary……………………………………………………….28

*…neće reći o sebi, ja sam ovakva, ja sam onakva.*

Virginia Woolf, Gospođa Dalloway[[1]](#footnote-1)

**1. Uvod**

Prelazak iz djetinjstva u „zrelost“, tinejdžersko doba, adolescencija, formativno razdoblje ili, najjednostavnije, odrastanje vrlo je složen proces. U njemu se kolektivna iskustva – iskustva roditelja, braće i sestara, vršnjaka (razrednih koleg(ic)a, najboljih i ne tako dobrih prijatelj(ic)a), dalekih uzora – isprepliću s individualnim doživljajima svijeta toliko silovito da vrlo često nije moguće razabrati gdje jedno počinje, a drugo prestaje. Od ovih općenitih označitelja još je kompleksnije djevojaštvo. Postavljeno uz bok dječaštvu, djevojaštvo gotovo uvijek pretpostavlja vrlo usku sferu djelovanja i mišljenja dok percipiranje dječaštva često koincidira upravo s odrastanjem[[2]](#footnote-2). Kao u svako žensko iskustvo iu odrastanje djevojaka upisana je partikularnost, nemogućnost da se sudjeluje u određenom tipu „muškog“ provođenja slobodnog vremena, da se posjeduje „muško“ znanje ili razumije sva/„muška“ kultura[[3]](#footnote-3). Izgradnja ženskog identiteta tako je od samog početka ograničena i osuđena na unaprijed dogovoreni set vrijednosti i reprezentacija. Djevojke se uglavnom suptilno, ali i vrlo eksplicitno uči da budu žuđene, da im objektivizacija ne smeta i da same sebe objektiviziraju. Muška je žudnja ono što ih definira, a bilo kakav oblik aktivnog izražavanja samih sebe reže se u korijenu ili otpisuje kao nevrijedan. Nije stoga čudno što je djevojaštvo opterećeno nizom dodatnih nesigurnosti, što se za razliku od dječaštva čini nespoznatljivijim ili kompliciranijim. Judith Butler upozorava:

Slažemo se da žene nisu upisane u povijest kulture i književnosti koje su pisali muškarci, da su utišane ili krivo predstavljene u štivu filozofije, biologije i fizike te da postoji skupina utjelovljenih bića društveno pozicioniranih kao „žene“ koja sada, pod nazivom feminizma, ima za reći nešto posve različito. No pitanje bivanja ženom teže je no što se prvobitno činilo, jer „žene“ nisu samo društvena kategorija nego i doživljeno sebstvo, kulturom uvjetovan i konstruiran subjektivan identitet. (280: 1999)

I dok njena misao ide u nešto progresivnijem smjeru, prema raščlanjivanju roda i prokazivanju njegove konstruiranosti, citirani uvodni odlomak jasno predočava dvostruku problematiku na kojoj se bazira ovaj rad – žene kao zasebna skupina, drugačija od muškaraca i ženski identitet kao točka u kojoj se ukrštavaju različiti čimbenici.

Srećom, suvremena popularna kultura sve je više voljna baviti se upravo temom „ženskog“, bilo kroz propitivanje monolitnih modela koji se bezrazložno perpetuiraju ili kroz uključivanje niza različitih identiteta kako bi raspon reprezentacija ženskosti bio što širi. Prvenstveno je tome doprinio Internet na kojem su djevojke/žene bez cenzure mogle prenositi svoja iskustva isprva kao komentatorice, a potom i kao stvarateljice sadržaja. Televizija se također pokazala medijem prijemčivim za promjene (što je, opet, u velikoj mjeri zasluga internetske kulture[[4]](#footnote-4)) dok se na filmu i u glazbi (r)evolucija djevojačkog/ženskog prikaza većinom ograničava na nezavisnu/alternativnu produkciju. Demistifikacija djevojaka/žena i njihovih iskustava u popularnoj kulturi proces je koji će trajati dugo, ali koji je neosporivo počeo krajem prvog desetljeća 21. stoljeća[[5]](#footnote-5). Ipak, bitno je naglasiti da popularna kultura i dalje češće doprinosi konfliktu u djevojaštvu no što ga razrješuje. U nizu autoriteta (roditelji, rodbina, profesori, prijatelji) popularna je kultura još jedan nalogodavac koji, ako ne koristi svoje moći za „dobro“, samo dodatno cijepa nastajući identitet djevojaka[[6]](#footnote-6). Od reprezentacije tijela do reprezentacije sposobnosti, popularna kultura propagira obrasce koje djevojke moraju slijediti kako bi bile prihvaćene i na taj način dovodi do gotovo shizoidnog položaja – one žele biti jedno, ali moraju biti drugo ili moraju biti različite stvari za različite ljude. U ovome ću se radu osvrnuti i na loše i na dobre strane popularne kulture kroz nekoliko manifestacija tog nemogućeg položaja. Iz svakoga ću područja popularne kulture uzeti po jedan primjer koji, hotimično ili ne, prikazuje, parodira ili subvertira sliku o djevojačkom/ženskom identitetu te razmotriti koje su (moguće) posljedice na ženski dio publike koja ga konzumira.

**2. Hipoteza i ciljevi rada**

Rad je utemeljen na pretpostavci da je popularna kultura jedan od najutjecajnijih čimbenika u izgradnji identiteta djevojaka/žena. Suvremena je popularna kultura prisutna u svakodnevnom životu do stupnja nerazmrsivosti od bilo kojeg drugog aspekta života, a ta je mogućnost stalne interakcije čini potencijalno štetnom, baš kao što je čini i potencijalno korisnom. Poruke koje popularna kultura odašilje, čak i one najbenignije ili ciljano pozitivne/osnažujuće, često su međusobno kontradiktorne što dovodi do teze o popularnoj kulturi kao točki omogućavanja daljnjeg produbljenja ionako kompliciranog položaja u kojem se djevojke nalaze. Cilj je rada propitati moduse kojima popularna kultura šalje takve paradoksalne naloge te otvoriti dijalog u kojemu ima mjesta i za slavljenje popularne kulture, ali i za kritički diskurs o posljedicama lakomislenog prihvaćanja feminističkih zaokreta koje je popularna kultura rapidno počela prigrljivati, a koji i dalje ne pridonose raspetljavanju shizoidnosti djevojaštva. Na kraju, možda je najvažniji ishod upravo onaj najočitiji, onaj koji toliko nedostaje u konzumaciji i kritici popularne kulture – razvijanje svijesti o djevojaštvu kao validnom odsječku ljudskog života.

**3. Metodologija**

Uz pomoć niza klasičnih teorijskih feminističkih i psihoanalitičkih tekstova te aktualne internetske feminističke kritike analizirat ću popkulturne fenomene u nekoliko kategorija popularne kulture. Konkretno, feminističku ću teoriju primijeniti na popularnu glazbu (čija je trenutno najznačajnija predstavnica Beyoncé, a čije su zvijezde u zadnjem desetljeću 20. stoljeća bile *Spice Girls*), televizijsku seriju *Crazy Ex-Girlfriend*, film *Gone Girl[[7]](#footnote-7)* i internetski portal *Rookie*.

**4. Inherentno shizoidna**

Od mnogobrojnih definicija roda upravo je definicija Sadie Edross iznimno prikladna za otvaranje pitanja o djevojačkoj izgradnji identiteta:

Identity is not logical, rational or coherent. Its fragmented and incoherent nature disavows identity as something remotely tangible, fixed or unitary. Yet, when we begin to examine the many layers of identity/ies it is possible to glean subjective meaning in a somewhat disjointed, schizophrenic way. Despite this, the gender identity of women has often been presented as monolithic and homogenous...[[8]](#footnote-8) (28: 1997)

Već se ovdje spominje „shizofrenost“ identiteta, njegova nedohvatljiva, fragmentirana priroda. Kada se identitet stvara, ipak postoje veoma opipljivi faktori koji utječu na njegovo cijepanje. Popularna kultura nudi sijaset identiteta koje djevojke imitiraju, isprobavaju i na kraju zadržavaju, često u kontradikciji s nekim drugim vanjskim faktorima koje su također nesvjesno ponutrile. Shizofrenija se tako, naizgled sasvim suptilno, počinje provlačiti kroz diskurs o (ženskom) identitetu. Krenuvši od Elaine Showalter koja se bavi dokumentiranjem duševnih bolesti koje su se pripisivale ženama kroz povijest do Georgesa Devereuxa koji proučava koje su bolesti ili stanja svojstvena za određene kulture, nemoguće je izbjeći instance u kojima se shizofrenija koristi da bi se opisala ne samo psihički bolesna, već i „normalna“, društveno funkcionalna osoba koja doživljava neki oblik unutrašnje podvojenosti.

Showalteričino praćenje „ženske bolesti“ shizofreniju smješta u poratni period. Shizofrenija nasljeđuje histeriju kao novi oblik legitimnog institucionaliziranja žena koje odudaraju od norme. Opisuje ju na sljedeći način:

Typically stricken in late adolescence, the patient rapidly deteriorated through hallucinations and delusions to dementia. In 1911, Kraepelin's theory was modified by Bleuler, who proposed the term 'schizophrenia' ('split mind'). He saw the chief issue as the split between thoughts and emotions […] schizophrenia has, since Bleuler's time, been extended to cover a vast assortment of odd behaviors, cultural maladjustments, and political deviations […] Moreover, the schizophrenic woman has become as central a cultural figure for the twentieth century as the hysteric was for the nineteenth.[[9]](#footnote-9) (203, 204: 2001)

Uz to, žena označena bilo kakvim tipom „slabosti“ (pa tako i žene okarakterizirane kao histerične i, kasnije, shizofrenične) morala se podvrgnuti terapijama u kojima je liječnik imao potpunu kontrolu nad njenim fizičkim i mentalnim stanjem potpuno je lišavajući slobodne volje (141: 1986), a s time joj je automatski bila oduzeta mogućnost da sama radi na svom identitetu. Naravno, ove postavke danas više ne vrijede i vrlo je važno naglasiti da shizofrenija nije stanje djevojaka koje izgrađuju svoje identitete, ali isto tako mora biti potpuno jasno da je od kliničke shizofrenija perolako prešla u svakodnevnu upotrebu, pogotovo zato što je primarna dijagnoza bila toliko kulturološki obojena. Nije stoga neobično da *Oxford Dictionary* uz strogo psihijatrijsku definiciju izvedenice *schizoid* nudi i sljedeću natuknicu: „Having inconsistent or contradictory elements: mad or crazy.“[[10]](#footnote-10) Kliničkom stanju dopušteno je da postoji i kao odrednica za „normalna“ stanja.

Kada u poglavlju posvećenom shizofreniji Devereux donosi svoju definiciju etničke psihoze/neuroze, on je temelji na dva važna argumenta od kojih prvi glasi: „Sukob koji utemeljuje neurozu ili psihozu podjednako uzbuđuje većinu normalnih ljudi: sukob je neurotičara ili psihotičara jednostavno jači nego kod drugih: pacijent je dakle *kao* svi ostali, samo je on to *snažnije* nego drugi“ (271: 1992) Dakle, svi su ljudi nositelji unutarnjeg sukoba. Nadalje, teoretičari postmoderne tvrdili su da kasni kapitalizam također djeluje na neobičnu spregu između svakodnevnog (popkulturnog) iskustva i shizofrenije pa Jameson i Baudrillard tvrde da smo svi shizofreni zato što je nemoguće postići kritički odmak od globalnog sistema u koji smo uronjeni. (195: 2011) Granica između svakodnevnog iskustva i onog koje bi se moglo klasificirati kao bolesno možda je najzamagljenija kada takvo iskustvo uključuje ženu, što pokazuje i Betty Friedan:

When a woman went to a psychiatrist for help, as many women did, she would say, 'I'm so ashamed,' or 'I must be hopelessly neurotic.' 'I don't know what's wrong with women today,' a suburban psychiatrist said uneasily. 'I only know something is wrong because most of my patients happen to be women. And their problem isn't sexual.' Most women with this problem did not go to see a psychoanalyst, however. 'There's nothing wrong really,' they kept telling themselves. 'There isn't any problem.'[[11]](#footnote-11) (19: 2001)

Žensko je iskustvo utemeljeno ne samo na unutarnjem sukobu tipičnom za *sve*, već i na specifičnom, neimenjivom problemu koji se prenosi s generacije na generaciju. U doba popularnosti histerije i rane shizofrenije to je bila tendencija da se u ženu upiše iracionalnost kao njeno inherentno obilježje te da se svaku „netipičnu“ karakteristiku pripiše duševnoj bolesti. Kod Freidan situacija se obrće i, za razliku od voljnosti da se nezadovolj(e)noj, nametljivoj, znatiželjnoj, inteligentnoj i sl. ženi automatski propiše odmor ili lobotomija, o problemu ženskog identiteta u patrijarhalnom društvu se šuti. U oba slučaja to je pozicija žene u društvu koje joj ne dopušta da na sebe preuzme bilo koju drugu ulogu osim one majke, supruge i kućanice. U suvremenom društvu taj problem i dalje egzistira, ali bitna je promjena da se o njemu razgovara i piše na više načina i kroz više medija nego što je to bilo moguće prije. Djevojaštvo nije lišeno problematičnih mjesta, njegova je srž i dalje shizoidna, ali kultura uz koju djevojke odrastaju ima mnogo veći udio u njihovim životima te im omogućuje ulogu agensa što prijašnje kulture djelomično ili uopće nisu omogućavale. Upravo će iz tog razloga primjeri koji slijede biti podjednako i prikazi djevojačkog/ženskog iskustva, i poruke popularne kulture njenim recipijenticama, i odgovori publike na kulturu koju konzumira.

**5. Izgradnja identiteta: Usporedba**

Kao prvi primjer iz popularne kulture odlučila sam uzeti dva fenomena pop glazbe – *Spice Girls* i Beyoncé. Oba su imena nesumnjivo utjecala na formiranje djevojačkih identiteta zbog svoje nevjerojatne globalne prepoznatljivosti. Dok su *Spice Girls* djelovale u devedesetim godinama prošloga stoljeća i to relativno kratko, Beyoncé se na tronu *mainstream* glazbe ustoličila sredinom prvog desetljeća ovog stoljeća te nastavila apsolutnu dominaciju sve do danas. Ove glazbenice savršeno reprezentiraju pomak u percepciji žene, ali i popkulturnog feminizma koji definitivno igra veliku ulogu u proučavanju i izgradnji djevojačkih identiteta.

**5.1. Žena-tip**

*Spice Girls* pojavile su se na britanskoj sceni sredinom devedesetih i odmah privukle pažnju šire javnosti. Uz lako pamtljive i pozitivne tekstove u prvi je plan bio stavljen njihov izgled. Konkretnije, naglašavale su se njihove međusobne razlike. Postale su prepoznatljive po nadimcima koji su proizašli iz njihovih (tobožnjih) osobnosti koje pak su se ponajviše manifestirale kroz odjeću. Emma Bunton ili *Baby Spice*, Melanie Brown ili *Scary Spice*, Melanie Chisholm ili *Sporty Spice*, Geri Halliwell ili *Ginger Spice* i Victoria Adams ili *Posh Spice* bile su poistovjećene svaka s jednom dominantnom osobinom što je, naravno, požnjelo golem uspjeh kod tinejdžerske publike, ali je zapravo bilo iznimno problematično. Kao što piše Barbara Pleić Tomić:

(Deklarativno) inzistiranje na tipskoj raznolikosti Spajsicane samo što opću sliku normativne ženskosti ne podriva, već detaljnijom analizom izaziva još dublju nelagodu, što je vidljivo na primjeru izuzetno infantilizirane slike seksualnosti koju je projicirao imidž Baby Spice, posuđujući elemente koji se percipiraju kao oni koji u društvenoj svijesti gotovo da definiraju djevojčice (nježna ružičasta boja, baby dollhaljinice, kečkice) i reinterpretirajući ih kao hiperseksualizirane, ali paradoksalno ne priznajući tu hiperseksualiziranost otvoreno, dodjeljujući Baby Spice karakteristike nevinosti i slatkoće. […] S druge strane, tu je i iznimno problematično tipsko definiranje jedine tamnopute članice grupe atributima neobuzdane egzotičnosti, naglašeno čestim zaodijevanjem Mel B. u životinjske uzorke i njezinim nadimkom Scary Spice. Čak i ukoliko se ovaj neugodni rasistički podtekst ignorira, niti „službeno“ objašnjenje kako je nadimak rezultat asertivnosti Mel B. ne donosi preveliku utjehu, dodatno utvrđujući uvriježeni društveni stav prema kojemu je glasna i otvorena djevojka/žena zastrašujuća anomalija.[3](http://muf.com.hr/2014/10/16/bila-sam-baby-spice/#easy-footnote-bottom-3) Ginger Spice je pak funkcionirala kao ogledni primjer shizoidne društvene koncepcije koja inzistira na eksplicitnoj ženskoj seksualnosti i senzualnosti samo da bi je, jednom kada je dosegnuta, osudila kao sramotnu i nepoželjnu. (2014)

Uz sve gore spomenute konotacije, tipizacija članica grupe možda je najstrašnija utoliko što ni jednoj ženi ne dopušta da bude nešto više od jednodimenzionalne tvorevine. Poruka *Spice Girls* nije bila „ujedinjene u različitosti“, već ta da jedna žena ne može biti skup raznorodnih osobina. Ako je Geri *Spajsica* s oblinama i zavodljivim, promuklim glasom, onda njeno ponašanje mora automatski biti koketno, izrazito „ženstveno“ i provokativno. Ona se također mora ispričavati za svoje ponašanje i ne prihvaćati svoje tijelo (devedesete i rane dvijetisućite obilježene su preferiranjem androgine mršavosti), a u prilog istinitosti takvih pretpostavki ide Gerin poremećaj u prehrani, zbog kojeg je i napustila grupu. Ako je Mel C. sportašica i ljubiteljica sporta, onda se mora tako oblačiti i odavati dojam *fit*, ali istodobno zdrave žene što se opet pokazalo neodrživim jer je i Mel C. patila od poremećaja u prehrani o kojem tada nije željela pričati.

Njihova publika, uglavnom djevojčice i tinejdžerice, kopirala je takav način karakterizacije i određivala sebe prema izgledu ili jednoj izraženoj karakternoj osobini. Iskustvo Pleić Tomić, kao i moje vlastito iskustvo prepuno je nelagode zbog nemogućnosti da budemo samo jedno. Iako se takav utjecaj čini kao relativno beznačajna kap u moru izgradnje identiteta, on je itekako bitan jer tjera djevojke da odjeljuju svoje osobine i promišljaju o njima kao o potencijalnim alter-ego konstruktima, a ne kao različitim dijelovima koji čine cjelinu. I same *Spajsice* našalile su se na vlastiti račun u filmu *Spice World* kada su u nekoliko scena pokušale preuzeti druge identitete te ih međusobno „izmjenjivati“. Rezultat je za gledateljicu bio porazan – uz zaključak da bi svaka trebala ostati u svom *outfitu* (a *outfit* je izjednačen s osobnošću), članice grupe poslale su poruku da se nitko ne može ugodno osjećati i na visokim petama i u tenisicama ili, prevedeno u svijet identiteta, da ni jedna djevojka ne može biti i glasna i otmjena ili i seksi i plaha.

Uza sve to, *Spice Girls* promovirale su postfeminizam koji Sarah Gamble oštro opisuje kao: „women dressing like bimbos, yet claiming male privileges and attitudes“[[12]](#footnote-12) (43: 2004) Ultimativna poruka njihove parole *Girl Power*, ona o djevojkama/ženama koje uživaju sva prava kao i dječaci/muškarci pa ne trebaju jedna drugu u borbi protiv patrijarhata, nikako nije mogla djevojkama osigurati nekonfliktno odrastanje, dapače, ona počiva na „paradoksima i stvaranju kompromisa“ (17: 2011). Ondašnja i sadašnja kultura prokazale su postfeminizam kao floskulu, a djevojke koje su se formirale u tom razdoblju često su tek retrospektivno postajale svjesne zašto ih se i dalje nije tretiralo kao ravnopravne iako su im *Spajsice* opetovano pokušavale pokazati da u svijetu u kojem se njihovi identiteti izgrađuju ne postoji ništa kontradiktorno.

**5.2. Žena-sve**

Na suprotnoj strani spektra, petnaestak godina kasnije, stoji Beyoncé, trenutna pop-feministička ikona kojoj se vrlo često prigovara upravo na razini na kojoj je Gamble prigovarala postfeminizmu. Taj aspekt Beyoncéine persone, njena ovisnost o *male gazeu* pod parolom osnaživanja, jest važan, ali ne i najvažniji za ovu analizu. Naime, Beyoncé, za razliku od *Spice Girls*, sebe prezentira kao superženu. Ako su *Spajsice* odavale dojam djevojaka iz susjedstva koje moraju biti tipizirane jer nisu dovoljno marketinški zanimljive da bi bile stvarne osobe, Beyoncé inzistira na svojoj iznimnosti. Kroz tekstove pjesama nerijetko poručuje u kolikoj je mjeri „idealna“ pa tako na *Why Don't You Love Me* nabraja sve osobine (od ekonomske neovisnosti preko ljepote do načitanosti) zbog kojih bi je njen muškarac trebao cijeniti/voljeti. Zabrinjavajuća poruka te pjesme, uz očitu potrebu potvrde žene preko muškog odobravanja, jest upravo lista osobina koje su poželjne i koje žena treba posjedovati da bi bila dovoljno dobra. Ta se problematika javlja i u novijem dijelu Beyoncéine diskografije koji, budući da se predstavlja kao otvoreno feministički, više ne žudi nužno samo za muškim odobravanjem, već i za izdvajanjem iznad drugih žena. Beyoncé kao da ne shvaća da se feminizam u velikoj mjeri zalaže za dokidanje apsurdnih standarda prema kojima bi djevojke trebale modelirati svoje identitete te takve standarde svaki put iznova slavi. Čak i u *\*\*\*Flawless*, pjesmi koja bi trebala veličati svaku ženu kao jednako vrijednu i ravnopravnu muškarcu, Beyoncé ne može, a da ne istakne kako posjeduje sve kvalitete „prave“ žene[[13]](#footnote-13).

Dodatan je problem za izgradnju identiteta taj što Beyoncé ne priznaje djevojaštvo. Njena publika uglavnom jesu upravo djevojke, ali ona inzistira na izrazu *grown woman[[14]](#footnote-14)* i negira sva iskustva prije određene dobi. Nije jasno gdje faza „prave“ žene točno započinje, ali Beyoncé daje naslutiti kako se odrastanje finalizira tek s brakom i majčinstvom. Ne samo da je to eksplicitno jasno u njenim pjesmama kao što su *Grown Woman* koja dopušta ženi da radi što želi tek kada se ostvari kao „prava“ žena ili *Blow* koja seksualnost vezuje isključivo uz koncept *grown woman* i niječe djevojkama participaciju u tako važnom aspektu njihovog identiteta, već su njena karijera i privatni život strukturirani na taj način. Beyoncé se izjasnila kao feministkinja tek nakon što se udala i rodila dijete. Tvrdila je da su njene pjesme oduvijek imale feminističku notu i donekle je to, u kontekstu Beyoncéinog tipa feminizma, istina. Ipak, implicitno provlačiti misli o ekonomskoj neovisnosti i ženskom osnaživanju nešto je sasvim drugo od jasnog i glasnog podržavanja feminizma. Beyoncé u tom smislu djeluje gotovo antifeministički zato što poručuje djevojkama da njihovi glasovi nisu bitni tako dugo dok se ne etabliraju unutar patrijarhalne matrice. Dodatan je uteg njenom feminizmu upravo kritika navedena na početku ove kratke analize – kako prepoznati feminističku emancipaciju od dodvoravanja *male gazeu*? Nazvavši Beyoncé teroristkinjom i katastrofalnim utjecajem na mlade djevojke, bell hooks možda jest otišla predaleko[[15]](#footnote-15), ali njen stav nije neutemeljen. Beyoncé uči djevojke da moraju biti apsolutno sve – prekrasne, zanimljive, pametne, imućne, zaposlene, majke, uvijek najbolje u onome što rade – i to (vrlo često) za svog muškarca. Budući da era Beyoncéine vladavine još nije završila treba pričekati sa zaključcima o utjecaju na samopouzdanje djevojaka i mladih žena no ono što ipak predstavlja pozitivan pomak u odnosu na *Spice Girls* jest priznavanje nebijelih identiteta izvan uobičajenih stereotipa te dopuštanje djevojkama da istovremeno mogu biti nekoliko različitih stvari, dapače, da ih se na to potiče.

**6. Krajnosti?**

Televizija i film u suvremenoj kulturi gotovo su dva suprotna pola. Dogodila se inverzija u njihovoj važnosti kao i u sadržaju koji prikazuju – televizija je prestala biti mjesto za trivijalnu zabavu i postala utočište za sve one koji više ne mogu podnijeti klišejiziranu holivudsku produkciju dok su se raznolikost i obrada društveno relevantnih tema na autentičan i intrigantan način iz filmskog *mainstreama* gotovo izbrisali. U onome što se čini kao obilje prominentnih televizijskih serija koje tematiziraju žensko iskustvo, odabrala sam *Crazy Ex-Girlfriend* zbog priče o ženi čije je djevojaštvo bilo izloženo pritiscima društva i kulture. Filmski primjer *Gone Girl* također se bavi posljedicama odrastanja u svijetu punom kontradiktornih poruka pa su i film i serija zanimljivi ne toliko zbog utjecaja koji imaju na djevojke, koliko zbog reprezentacije žena na koje su kultura i društvo utjecali do te mjere da su se problemi njihovih nemogućih položaja iz djevojaštva preselili u odraslu dob i manifestirali se kao klinički poremećaji ili bolesti. Oba materijala donekle počivaju na stereotipima žena kao ideala, ali i na tenziji između „anđela u kući“[[16]](#footnote-16) i fatalne žene.

**6.1.** **„*Cool* cura“**

Amy Elliott Dunne, glavni lik filma *Gone Girl* (nastalog prema istoimenoj knjizi autorice Gillian Flynn), u mnogim je kritikama okarakterizirana kao sociopat dok je sam film istovremeno za neke bio feministički, a za neke antifeministički[[17]](#footnote-17). Amyno ludilo i njegovi korijeni ovdje nisu važni zbog dokazivanja (anti)feminističke poruke filma, već zato što vrlo jasno i linearno ocrtavaju na koji način djevojaštvo funkcionira, odnosno koje su reperkusije ako unutarnji sukob u djevojaštvu postane prevelik. Prije svega, Amyno je ludilo demistificirano, ne postoji začudnost ili crna rupa u njenoj osobnosti iz koje je ludilo posve nepozvano iskočilo. Prikaz Amyna stanja tako je sasvim drugačiji od onog klasičnog o kojem piše Elizabeth Wurtzel:

Madness has always had great visuals, its ugly affliction often creating a freakish beauty when it preys upon and plays upon the young and lovely and charmed and blessed, inflicting the bipolar image of the female grotesque: the luminosity of beauty is matched only by the stupefaction of insanity, the opaque eyesore of sadness and despondency, a mixture of prettiness and pollution so striking and inexplicable that it is as hypnotic and paralyzing as a skyscraper burning down, so strange that mystification becomes inevitable.[[18]](#footnote-18) (172: 1999)

Kod Amy ne postoji ništa misteriozno čak ni u prvom dijelu filma kada se radnja vrti upravo oko misterija njenog nestanka pa tako ni kasnije, kada gledatelj polako spaja komadiće njene stvarne priče. Ona sama informira gledatelja o izvoru svoga „sloma“ – nakon godina provedenih s roditeljima koji su je iskorištavali za vlastiti ekonomski dobitak stvorivši lik *Amazing Amy* (koja je uvijek bila korak ispred stvarne Amy), Amy se pretvorila u „*cool* curu“, „osvojila“ svog budućeg muža Nicka Dunnea i, na kraju, odbacila masku „*cool* cure“ nakon što je vidjela Nicka s drugom ženom i shvatila da biti *cool* nije dovoljno. Amyn se djevojački i kasniji sukob temelji upravo na suočavanju s činjenicom da nije dovoljna. Iako je iznimno inteligentna, zabavna, lijepa, bogata i obrazovana njeni je roditelji od malih nogu uče da koliko god njeni uspjesi bili veliki, nikada zapravo neće moći dostići ideal koji društvo od nje očekuje. Amy uza sve poželjne karakteristike treba nabaciti i masku *„cool* cure“, one kojoj je svejedno, koja je koketna, ali i distancirana, koja uvijek ima neko novo iznenađenje za svog muškarca i spremna je na sve. Svjesna je da tek tada može živjeti savršenim životom s time da je njena verzija savršenstva dostizanje ciljeva koje su joj roditelji od djetinjstva postavljali. Anne Helen Peterson tvrdi da ta motivacija nije dovoljna za Amyne kasnije „prijestupe“:

Now, I get that the Cool Girl is a performance. She’s a projection of the impossible contradiction of contemporary femininity, which Flynn, ventriloquizing through Amy, describes with such skill in the second half of the book. But in order for us to see Amy’s skill and insight — the clear-eyed way that she saw what was expected of her and performed it, immaculately — she has to actually be Cool. She can’t just be beautiful, or fairly likable. She has to be transcendent [...] Without that contrast — and, by extension, the understanding that Amy was motivated by her frustration with the impossible expectations of “perfect” femininity — Amy comes off as a one-dimensional sociopath. [...] Don’t get me wrong: Amy is a *femme fatale*. But the best *noirs* always showed that the women who provided their narrative combustion weren’t born evil: society, and the way it forced women to maneuver within it, made them that way. The Amy of Fincher’s *Gone Girl* isn’t Cool, or complicated, or sympathetic.[[19]](#footnote-19) (2014)

Ne mogu se složiti s Petersoničinim tvrdnjama zato što mi se čini da je film prilično jasno, iako s mnogo manje detalja, prikazao da društvo stvarno jest krivo za iščašenu osobu koju gledatelji/ce imaju priliku vidjeti. Ona nikako ne može biti *cool* bez obzira na to što bi je takva razina inteligencije i moći trebala učiniti „*cool* curom“. Bilo da su u pitanju dva kadra ili njih pedeset, jasno je dano do znanja da je „*cool* cura“ samo poza, društveni konstrukt o kojem se dovoljno saznaje već u Amynom monologu. U krajnjoj liniji, Amy nije, kako navodi Peterson, motivirana samo svojom frustracijom zbog društva koje ženama nameće ideale koji se ne mogu slijediti, ona je odrasla u tom društvu i postala žrtvom njegovih zahtjeva puno prije upoznavanja s mitom o „*cool* curi“.

**6.2. „Luda cura“**

*Crazy Ex-Girlfriend*, serija čija prva sezona svoju premijeru imala u jesen 2015. godine, već od naslovne pjesme obavještava svoje gledatelj(ic)e o kompleksnosti situacije u kojoj se nalaze mlade žene koje su izložene pritiscima okoline odmalena, a potom svedene na stereotipe. Dok zbor pjevuši: „She's the crazy ex-girlfriend/She's so broken inside“[[20]](#footnote-20), glavni im lik odgovara: „The situation is a lot more nuanced than that!“[[21]](#footnote-21) Premisa serije u centar stavlja konstrukt „lude bivše“ koja ne može odustati od davno završene veze da bi ga kroz osamnaest epizoda dekonstruirala. Kod protagonistice Rebecce Bunch glavni su problemi, iako u neku ruku slični Amynima, predstavljeni kao teško razrješivi, ali ne i prijeteći. Rebecca živi pod utjecajem nikad zadovoljne majke koja je konstantno tjera da bude „bolja“ i uspješnija, otac ju je napustio kada je bila na pragu tinejdžerske dobi, a njeni je vršnjaci nikada nisu prihvaćali. Kako joj se život sastoji isključivo od poslovnih uspjeha koje postiže da bi zadovoljila majku, a istovremeno se od nje traži da bude jednako uspješna i u privatnom životu, Rebecca doživljava živčani slom i odlučuje preseliti se u Californiju gdje živi njena tinejdžerska ljubav Josh. Iz epizode u epizodu gledatelj(ic)e otkrivaju koliko je duboka Rebeccina emocionalna zabluda te da je u jednakoj mjeri ipak svjesna svog stanja, ali se iz njega ne želi/ne može izvući. Rebecca je također feministkinja, ali je u pokušajima da osvoji Josha spremna reducirati se na model „anđela u kući“, odbaciti svoju borbenu, ambicioznu, neovisnu i glasnu osobnost te je zamijeniti Rebeccom koja je uvijek na usluzi, spremna Joshu ponuditi idiličan zajednički život i ne izricati svoja mišljenja. To joj, naravno, ne uspijeva pa Josh i svi njeni novi poznanici vrlo često mogu vidjeti djeliće stvarne Rebecce – kompetentnu odvjetnicu, društveno neprilagođenu autsajdericu, čak i opsjednutu ženu čiji se život raspada zbog niza nerazriješenih traumi iz adolescencije. Rebecca je odlučna u namjeri da svoj život uredi, ali nije spremna odustati od fiksacije na Josha (koji je zapravo ključan u njenoj viziji životnog *makeovera*) pa se svaki pokušaj i korak u potencijalno pravom smjeru brzo pretvaraju u još veći kaos te serija iz tjedna u tjedan dobiva sve mračniji podtekst.

Glavna je razlika između inače vrlo sličnih problema Amy i Rebecce upravo razlika u tonu. *Crazy Ex-Girlfriend* bavi se ozbiljnim unutarnjim sukobom na humorističan i pozitivan način nudeći drugačiji rasplet od pesimističnog ili čak rezigniranog kraja *Gone Girl*. Ipak, Amy i Rebecca u pravilu su dvije verzije iste priče. Obje su provele djetinjstvo i tinejdžersku dob uz roditelje koji su im u glave usadili nedostižne ideale, obje su pametne, uspješne i atraktivne (s time da je Amy klasična ljepotica s dobro razvijenim društvenim vještinama, a Rebecca spada u kategoriju zgodne, ali iz nekog razloga neprivlačne žene) te se na taj način odvajaju od i danas poželjnog modela „anđela u kući“, obje kao odrasle žene doživljavaju slom nakon kojeg više ne mogu djelovati unutar uloga koje su im nametnute ili koje su same odlučile igrati. Njihovi likovi služe kao bukvice koje popularna kultura očitava društvu, ali i samoj sebi.

**7.** **Stvaranje identiteta: Neka rješenja**

Dok Amy i Rebecca predstavljaju krajnosti, odnosno rezultate djevojaštva koje je pucalo pod pritiskom paradoksalnih naloga, sljedeći primjeri bavit će se svjetlom stranom odrastanja uz popularnu kulturu. Kao što sam ranije spomenula, televizija obiluje novim serijama sa ženskim likovima jednako kvalitetno razrađenim kao što su to obično muški, a internetski portali i časopisi sve se više okreću osnaživanju djevojčica i djevojaka. Na pitanje koje je Angela McRobbie postavila 1991. godine: „Jesu li djevojke prisutne, ali nevidljive?“ misleći pritom na supkulture koje su se smatrale muškim teritorijem, ali u kojima su participirale djevojke (15: 2000), danas se sa sigurnošću može odgovoriti negativno. Za razliku od razdoblja u kojem se djevojke pomagale u izgradnji (sup)kulture, ali je njihov angažman bio percipiran kao nebitan zato što je bio vezan uz privatnu sferu (16:2000), suvremena je popularna kultura umrežena sa supkulturnim strujama osvještenija te honorira sve oblike participacije.

**7.1. Pluralizam glasova**

S obzirom na to da je izbor televizijskih sadržaja sve veći i veći, posvetit ću se jednom faktoru koji sve trenutno popularne, zanimljive i važne serije veže zajedno – raznolikosti. U svom eseju *Girls, Girls, Girls* Roxane Gay navodi:

Girls have been written and represented in popular culture in many different ways. Most of these representations have been largely unsatisfying because they never get girlhood quite right. It is not possible for girlhood to be represented wholly – girlhood is too vast and too individual an experience. We can only try to represent girlhood in ways that are varied and recognizable.[[22]](#footnote-22) (53: 2014)

Upravo je raznolikost odgovor na svako pitanje vezano uz kvalitetu prikaza djevojaštva, a bilo da se govori o rasnom, klasnom, rodnom, dobnom ili bilo kojem drugom tipu raznolikosti, serije prednjače u prikazu kompleksnih, drugačijih žena i djevojaka. Serije poput *Girls* i *Broad Cityja* prikazuju generaciju milenijalki i dopuštaju ženskim likovima da ne izgledaju kao da su upravo sišli s naslovnice modnog časopisa, da budu sebični, bahati, lijeni ili infantilni bez da ih se demonizira, da se bore za ekonomsku stabilnost[[23]](#footnote-23) na lošim, privremenim poslovima. Nadalje, *The Mindy Project*, *Djevica Jane*, *Orange Is the New Black* i *Her Story* otvaraju razgovor o rasi, seksualnoj orijentaciji i rodnoj pripadnosti te pokazuju kako je živjeti s intersekcionalnim identitetom[[24]](#footnote-24). Mnoge druge serije poput *Inside Amy Schumer*, *Unbreakable Kimmy Schmidt*, *Jessice Jones* i sl, a među kojima je i *Crazy Ex-Girlfriend*, također pridonose u najrazličitijim prikazima ženskog iskustva. Važnost svih nabrojenih serija leži upravo u činjenici da su u proces stvaranja kao i u završni proizvod uključene žene koje odstupaju od (bijele, heteronormativne, cis, mršave[[25]](#footnote-25), jednodimenzionalne, zapadnjačke) norme. Na taj se način djevojke koje konzumiraju popularnu kulturu napokon mogu prepoznati u likovima i željeti se identificirati s njima, a da ta želja u njima ne izazove osjećaj nelagode, za razliku od kulture koja nije na primjeren način sudjelovala u izgradnji i reprezentaciji drugih i drugačijih identiteta o kojoj piše Sarah Ahmed:

The interpretation of other forms of re-writing from marginal spaces and subjects as a sign of a postmodern crisis in identity here reincorporates the fractured histories of those others into a Western identity (where, in some sense, the West re-figures its identity through the crisis posed by the other). The West calls the other to speak, but hears the speech as a sign of a crisis that already belongs to the West. An inclusive or generalisable postmodernism – a postmodernism which knows no limits (or does not know its limits) – hence becomes a form of symbolic violence.[[26]](#footnote-26) (6: 2004)

Televizijski sadržaji priznaju marginalizirane identitete kao ravnopravne, pogotovo zato što su tvorci tih sadržaja upravo osobe koje su donedavno bile marginalizirane. Gledateljice u takvoj autentičnosti mogu pronaći utjehu te prihvatiti vlastiti identitet kao vrijedan i validan. Navedene serije nisu samo monološko obraćanje vjernoj publici, one otvaraju kulturalni dijalog[[27]](#footnote-27). Što su uspješnije, to se više prostora otvara sličnim produkcijama, a sve se to potom odražava i na publici. Djevojkama je lakše razgovarati o svojim tijelima, lakše im je odbaciti podvojenost koju u tom području često razvijaju (tijelo kao mamac za mušku pažnju naspram tijela kao izvora srama i nezadovoljstva) kada Lena Dunham ili Mindy Kaling pričaju o svojim tijelima na pozitivan način iako se ne uklapaju u otužno uske standarde ljepote, ili kada Amy Schumer zbija šale o patrijarhalnom pogledu na žensko tijelo, ili kada bilo koja od njih prizna koliko je teško nositi se sa svojim tijelom kada nije „savršeno“. Taj se obrazac može primijeniti na bilo koji od problema s kojima se djevojke nose u svakodnevnom životu. Raznolikost, pluralizam, raznorodnost glasova na televiziji funkcionira suprotno od onog kako su funkcionirale *Spice Girls* – djevojački se identitet ne sužuje, ne stvaraju se posebne ladice za jasno razgraničene osobine. Identitet postaje spektar koji djevojke mogu i žele prihvatiti u svoj njegovoj širini.

**7.2. Za „početnice“**

Druga je utjecajna platforma djevojačkog osnaživanja Internet. Konkretnije, to su portali koje stvaraju tinejdžerice ili mlade žene. Najpoznatiji među njima svakako je *Rookie*, portal (i časopis, tj. godišnjak) koji se dnevno puni sadržajima čije su autorice umjetnice, glumice, glazbenice, spisateljice, ali i anonimne tinejdžerice. Nastao je iz modnog bloga „ekscentrične“ Tavi Gevinson koja je još kao dvanaestogodišnjakinja zaintrigirala publiku svojim iskrenim, inteligentnim i zabavnim objavama. Tavi je na pragu tinejdžerstva otvorila pitanje kojim se bave Claudia Mitchell i Jacqueline Reid-Walsh – što je s kulturom za djevojke mlađe od petnaest godina? Mitchell i Reid-Walsh tvrde da je popularna kultura koja se nudi tinejdžericama od sedamnaest pa do dvadeset-i-nešto zapravo kultura koja se nudi *svim* djevojčicama te da često ne postoji nikakva razlika niti usmjerenost prema mlađim tinejdžericama. (2, 2005) Ono što je Tavi tada činilo ekscentričnom, a danas je čini uzorom djevojkama i ženama diljem svijeta jest njena neposrednost, njena voljnost da pristupa raznorodnim dijelovima kulture na isti način te rad na otvaranju prostora za *sve* djevojke. Upravo je zbog toga *Rookie* postao sigurno utočište tisućama tinejdžerica željnih kvalitetnog razgovora o njima važnim i omiljenim stvarima, bez osude ili hijerarhiziranja. Tavi nije stvorila novi ideal, *Rookie* djevojku koja bi trebala utjeloviti određene osobine, već je oslobodila prostor za sve one djevojke koje žele nešto reći ili pročitati i pritom se osjećati ugodno. *Rookie* definitivno nije klasičan djevojački/ženski časopis, onaj kakvog publika poznaje otkad se na sceni pojavio *Cosmopolitan* sa slikom *Cosmo* djevojke. Maša Grdešić objašnjava:

*Cosmo*-djevojka je, dakle, fikcionalna figura, plod mašte Helen Gurley Brown, konstruirana da bi s jedne strane privukla oglašivače časopisu, a s druge pozvala čitateljice da u nju učitaju vlastite snove i želje. […] *Cosmo*, počevši od naslovnice, čitateljice doista obilno opskrbljuje slikama snova, nudeći im „'svijet fantazije' – nevjerojatan seksualni život, savršenu karijeru, muža/partnera koji ih obožava, predivno tijelo.“ (Whitehorne, 2007: 48) I, naravno, niz glamuroznih dodataka… (2013: 109)

Za razliku od *Cosma* ili bilo kojeg sličnog časopisa/internetskog portala, *Rookie* ne nudi neodrživi položaj, djevojka ne mora biti sve ili očajavati što ne može biti sve/imati sve. *Rookie* pomaže izgradnji djevojačkog identiteta na mnogo razina – uključivanjem djevojaka u izradu vizuala, predstavljanjem radova neafirmiranih autorica, grupnim *chatovima* u kojima urednice diskutiraju o problemima koji ih muče ili slave nečiji rad, intervjuiranjem slavnih osoba s naglaskom na pitanjima važnim za djevojačko iskustvo… Uz sve to *Rookie* je i feministički portal. Uredništvo portala inzistira na vrlo širokoj definiciji feminizma (npr. često je isključena feministička kritika kapitalizma), ali to ne znači da mu promiču antifeminističke poruke zaogrnute u feminizam (čemu je sklon *Cosmo*).

Tolerantan stav i glasno podupiranje prijateljica, kolegica i idola postali su zaštitni znakovi ne samo *Rookieja* nego i nove tinejdžerske kulture. Budući da je Tavi bliska prijateljica s drugim slavnim feministkinjama i aktivistkinjama, ta je kultura nerijetko vezana uz *Rookie*. Amandla Stenberg i Rowan Blanchard najpoznatije su predstavnice *teen* aktivizma. Preko Instagrama i ostalih društvenih mreža te *Rookiejeve* platforme okupljaju publiku koja sve više osvješćuje svoj glas i identitet te želi participirati u nediskriminatornoj kulturi. Aspekt zagovaranja mladih glasova kao relevantnih i vrijednih slušanja upravo je ono što nedostaje Beyoncé dok je njegova beskompromisna poruka da djevojke mogu biti što god požele demantij klaustrofobije jednodimenzionalnosti koju su propagirale *Spice Girls* pa tako *Rookie* i krug mladih na koje je utjecao ispravljaju važne popkulturne nepravde o kojima sam pisala u prvom dijelu ovoga rada.

**8. Zaključak**

Popularna kultura još uvijek jest mjesto muške dominacije. *Blockbusteri*, (romantične) komedije, trileri, drame i horori i dalje stvaraju štetne stereotipe, glazbena industrija i dalje najčešće proizvodi hiperseksualizirane objekte, a televizija unatoč svojoj progresivnosti najviše voli slaviti „univerzalne“ serije[[28]](#footnote-28). Takvi kulturni proizvodi, prepuni seksističkih konotacija, mačizma i antifeminističke propagande ne nude mnogo djevojkama, osim možda primjera protiv čega se treba boriti. Nasreću, snaga nije samo u brojkama pa kvalitetni sadržaji napokon dolaze do šire publike pred malim ekranima, dobivaju nagrade i sakupljaju sljedbenike na društvenim mrežama. Takvi su sadržaji neophodni ako se djevojaštvo želi demistificirati, razumjeti i olakšati. Djevojke moraju moći u kulturi i društvu koji ih okružuju naći podršku, a to se neće dogoditi, barem ne globalno, ako se stare paradigme ne preokrenu. U međuvremenu postoje Tavi, Mindy, Lena, Amy, Rebecca i tako unatrag sve do Virginije Woolf da podsjete djevojke kako mogu biti i ovakve i onakve i kakve god požele.

**9. Zahvala**

Zahvaljujem svojoj profesorici i mentorici dr. sc. Željki Matijašević na konstantnoj podršci i razumijevanju za moje popkulturne interese.

**10.** **Literatura**

Ahmed, Sara (2004) *Diffrernces that Matter. Feminist Theory and Postmodernism,* Cambridge: Cambridge University Press

Bassuk, Ellen L. (1986) *The Rest Cure: Repetition or Resolution of Victorian Women's Conflicts?* u *The Female Body in Western Culture*, ur. Susan Rubin Suleiman, Cambrige; London: Harvard University Press

Butler, Judith (1999) *Remećenje roda, feministička teorija i psihoanalitički diskurs* u *Feminizam/Postmodernizam*, ur. Linda J. Nicholson, Zagreb: Liberata, Centar za ženske studije

Devereux, Georges (1992) *Shizofrenija, etnička psihoza ili shizofrenija bez suza* u *Ogledi iz opće etno-psihijatrije*, Zagreb: Naprijed

Edross, Sadia (1997) *Muslim Women, Self and Identity* u *Agenda: Empowering Women for Gender Equity* br. 32 : 28-33 http://www.jstor.org/stable/4066150

Friedan, Betty (2001) *The Feminine Mistique*, New York: London: W. W. Norton & Company

Gamble, Sarah (2004) *Postfeminism* u *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*, ur. S. Gamble, London: New York: Routledge

Gay, Roxane (2014) *Bad Feminist*, London: Corsair

Gilbert, Sandra M.: Gubar, Susan (2000) *The Madwoman in the Attic:The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven: London: Yale University Press

Grdešić, Maša (2013) *Cosmopolitika. Kulturalni studiji, feminizam i ženski časopisi*, Zagreb: Disput

Ivashkevich, Olga (2011) *Girl Power:* *Postmodern Girlhood Lived and Represented* u *Visual Arts Research*, br. 2 : 14-27 http://www.jstor.org/stable/10.5406/visuartsrese.37.2.0014

McRobbie, Angela (2000) *Feminism and Youth Culture*, Basingstoke; London: Macmillan Press Ltd

Mitchell, Claudia: Reid-Walsh, Jacqueline (2005) *Theorizing Tween Culture Within Girls Studies* u *Counterpoints*, br. *Seven Going on Seventeen: Tween Studies int he Culture of Girlhood* : 1-21 http://www.jstor.org/stable/42978689

Peterson, Anne Helen. *The Problem With 'Gone Girl' Is That There's No 'Cool Girl'*,

3. listopada 2014. BuzzFeed http://www.buzzfeed.com/annehelenpetersen/gone-girl-no-cool-girl#.nrVbDRgAw

Pleić Tomić, Barbara. *Bila sam Baby Spice: Girl Power, feminizam i djevojaštvo*, Muf,

listopada 2014. http://muf.com.hr/2014/10/16/bila-sam-baby-spice/#easy-footnote-9

Showalter, Elaine (2001) *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830-1980*, London: Virago Press

Woods, Angela (2011) *The Sublime Object of Psychiatry*, New York: Oxford University Press

Wurtzel, Elizabeth (1999) *Bitch. In Praise of Difficult Women*, New York: Anchor Books

**11. Sažetak**

Maša Huzjak

Shizoidno djevojaštvo: Postajati ženom u (suvremenoj) popularnoj kulturi

Rad analizira utjecaj popularne kulture na formiranje djevojačkih, tj. ženskih identiteta. Naglasak se stavlja na djevojaštvo kao važno, ali i problematično životno doba, doba u kojem žene postaju konzumentice popkulturnih proizvoda i u kojem postoji velika mogućnost da ih popularna kultura trajno obilježi. Pomoću analize glazbenih, filmskih, televizijskih i drugih popkulturnih sadržaja, u radu se pokušava istaknuti važnost demistificiranja djevojaštva te se ukazuje na moć koju navedeni sadržaji imaju u razrješavanju kontradiktornih poruka koje djevojaštvo čine „shizoidnim“. Svrha je rada upozoriti na paradoksalne poruke koje proizvođači/ce popularne kulture još nisu spremni/e u potpunosti odbaciti, ali u jednakoj se mjeri želi ukazati na značajne pomake koji se u događaju u popularnoj kulturi 21. stoljeća. Rad je, iznad svega, čvrsto utemeljen na uvjerenju da djevojačko iskustvo nije nevažno ili banalno, da su djevojke uspješne pregovaračice čak i s najproblematičnijim sadržajima kulturne proizvodnje te da zavrjeđuju sudjelovati u stvaranju i konzumaciji kvalitetne, raznolike, široke popularne kulture.

Ključne riječi: shizoidno, djevojaštvo, feminizam, popularna kultura

**12. Summary**

Maša Huzjak

Schizoid Girlhood: Becoming a Woman in (Contemporary) Popular Culture

This paper analyzes the influence of popular culture on the formation of girls’/women’s identities. The emphasis is put on girlhood as an important, as well as problematic, period of life in which girls become consumers of pop-cultural products thus making it highly probable that popular culture will have a considerable impact on their lives. By analyzing different aspects of popular culture (music, film, television, etc.) the paper tries to prove the importance of demystification of girlhood and also points out the power which those analyzed aspects have in resolving the contradictory messages which only help in making girlhood “schizoid”. The purpose of the paper is to raise awareness of the paradoxical messages still present in popular culture as well as to highlight significant changes which are taking place in 21st-century popular culture. Above all, the paper is deeply rooted in the notion that girlhood is not unimportant or trivial, that girls can negotiate successfully even with the most problematic aspects of popular culture and that they deserve to participate both in creation and consumption of a much broader and more diverse popular culture.

Key words: schizoid, girlhood, feminism, popular culture

1. iz izdanja: Zagreb: SysPrint, 1997. [↑](#footnote-ref-1)
2. Što primjećuje i Lea Horvat u svom tekstu *Boyhood = Odrastanje?* te ističe kako je odabir univerzalne imenice za ono što je na engleskom jeziku eksplicitno povezano s muškim iskustvom pokazatelj da se muško iskustvo uzima kao norma čak i u najbanalnijim upotrebama jezika. (30. rujna 2014.) http://muf.com.hr/2014/09/30/boyhood-odrastanje/ [↑](#footnote-ref-2)
3. O čemu piše Maša Grdešić u tekstu *Mindy, Monet i Katy Perry*. Kroz analizu junakinje serije *The Mindy Project* pokazuje da ženska popularna kultura postoji kao zaseban kutak univerzalne kulture koja je inherentno muška, tj. obraća se uglavnom muškarcima, stvaraju je muškarci i tematizira čitav niz problema koji bi trebali biti zajednički svim ljudima pa tako u njenoj konzumaciji zapravo mogu participirati i žene. (22. siječnja 2014.) http://muf.com.hr/2014/01/22/mindy-monet-i-katy-perry/ [↑](#footnote-ref-3)
4. Posebno je za to zaslužna pojava *streaming* platformi kao što je *Netflix*. [↑](#footnote-ref-4)
5. Naravno, ova se vremenska odrednica može učiniti arbitrarnom, pa čak i neispravnom budući da je cijelo 20. stoljeće obilježeno borbom za ljudska/ženska prava. Također, popularna je kultura nebrojeno puta bila mjesto na kojem su se progresivni stavovi artikulirali i afirmirali. Ipak, čini se da je 21. stoljeće donijelo jedan sasvim nov obrazac u stvaranju i konzumiranju popularne kulture, pogotovo ako se analiza istog suzi na žensku produkciju i reprezentaciju. [↑](#footnote-ref-5)
6. Jasno je da djevojke ne mogu i ne smiju biti promatrane kao bezglave potrošačice koje nisu sposobne za kritički odmak. O tome će biti riječi kasnije, ali zasad je bitno naglasiti da, iako su interakcije s popularnom kulturom individualizirane i prilagođene ukusu/interesima/senzibilitetu svake pojedine djevojke, a proizvodi popularne kulture u konzumaciji gotovo nikada ne ostaju savršeno neizmijenjeni, šteta koju popularna kultura nanosi često djeluje na nesvjesno i može biti detektirana tek kasnije, kada kritička distanca postane dovoljno velika. [↑](#footnote-ref-6)
7. „Nestala“ [↑](#footnote-ref-7)
8. „Identitet nije logičan, racionalan ili koherentan. Njegova fragmentirana i nekoherentna priroda ne dopušta identitetu da bude nešto opipljivo, fiksno ili cjelovito. Ipak, ako počnemo istraživati mnoge slojeve identiteta, moguće je pronaći smisao pa makar i na iščašen, shizofreničan način. Unatoč tome, rodni identitet žena često je bio prezentiran kao monolitan i homogen…“ [↑](#footnote-ref-8)
9. „Pacijentičino je stanje, koje se obično manifestiralo u kasnoj adolescenciji, kroz razne tipove halucinacija ubrzano deterioriralo u demenciju. 1911. godine Bleuler je prilagodio Kraepelinovu teoriju te je za nju predložio termin „shizofrenija“ („rascijepljen um“). Kao glavni problem vidio je podjelu između misli i emocija […] shizofrenija je, od Bleulerova vremena nadalje, obuhvaćala niz raznih čudnih ponašanja, društvenih neprilagođenosti i političkih devijacija. K tome, shizofrena je žena postala središnja kulturna figura 20. stoljeća, kao što je to u 19. stoljeću bila histerična žena.“ [↑](#footnote-ref-9)
10. „Sastojati se od nedosljednih ili proturječnih elemenata: lud.“

    http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/schizoid [↑](#footnote-ref-10)
11. „Kada bi žena potražila pomoć kod psihijatra, kao što mnoge žene jesu, rekla bi: 'Tako me sram' ili 'Mora da sam beznadno neurotična'. 'Ne znam što se to događa s današnjim ženama', rekao je psihijatar iz predgrađa s nelagodom u glasu. 'Samo znam da je nešto pogrešno zato što većinu mojih pacijenata čine žene, a njihov problem nije seksualne prirode.' Ipak, većina žena s tim problemom nije otišla psihoanalitičaru. 'Sve je u redu sa mnom', govorile su si žene. 'Nema nikakvog problema.'“ [↑](#footnote-ref-11)
12. „žene koje se oblače kao drolje, ali istovremeno zahtijevaju mogućnost participacije u muškim privilegijima i stavovima“ [↑](#footnote-ref-12)
13. O čemu sam i sama pisala u tekstu *Beyoncé,* Beyoncé *i ja* (13. siječnja 2016.) http://muf.com.hr/2016/01/13/beyonce/ [↑](#footnote-ref-13)
14. odrasla, tj. „prava“ žena [↑](#footnote-ref-14)
15. Stav koji Roxane Gay demantira u svom članku *Beyoncé's Control of Her Own Image Belies the bell hooks 'Slave' Critique* te govori u prilog upravo Beyoncéinom imidžu superžene koja ima kontrolu nad svime u svakom trenutku. (12. svibnja 2014.) http://www.theguardian.com/commentisfree/2014/may/12/beyonce-bell-hooks-slave-terrrorist [↑](#footnote-ref-15)
16. čiji je utjecaj još Virgina Woolf osudila kao štetan (64: 2000) [↑](#footnote-ref-16)
17. http://time.com/3472314/gone-girl-movie-book-feminist-misogynist/ [↑](#footnote-ref-17)
18. „Ludilo je oduvijek imalo izvrsne vizuale, njegova je ružna nesreća često stvarala čudovišnu ljepotu dok je vrebalo mlade, i ljupke, i začarane i blažene, ocrtavajući tako bipolarnu sliku ženske groteske: sjaj ljepote može biti dosegnut samo pomoću zaprepašćujućeg ludila, neprozirne mrene tuge i potištenosti. To je miješanje ljupkosti i oskvrnjenja tako začuđujuće i neobjašnjivo da hipnotizira i paralizira poput prizora nebodera koji gori. Toliko je začudno da mistifikacija postaje neophodna.“ [↑](#footnote-ref-18)
19. „Shvaćam da je „*cool* cura“ samo predstava. Ona je projekcija nemoguće kontradikcije suvremene ženstvenosti, koju Flynn, govoreći kroz Amy, tako vješto opisuje u drugoj polovici knjige. Ali da bismo vidjeli Amynu vještinu i znanje – kako je kristalno jasno vidjela što se od nje očekuje i onda to savršeno oponašala – ona mora biti stvarno *cool*. Ne može biti samo lijepa ili prilično simpatična. Mora biti nenadmašiva. […] Bez tog kontrasta, kao i bez razumijevanja da je Amyna motivacija bila upravo njena frustracija nemogućim očekivanjima od „savršene“ *ženstvenosti,* Amy je prikazana kao jednodimenzionalni sociopat. […] Nemojte me krivo shvatiti: Amy jest fatalna žena. No najbolji su *noir* filmovi uvijek pokazivali da žene koje potenciraju narativ nisu rođene zle: društvo (i načini na koje je tjeralo žene da se nose s njim) ih je učinilo takvima. Amy u Fincherovom filmu nije *cool*, ni komplicirana ni suosjećajna. " [↑](#footnote-ref-19)
20. „Ona je luda bivša cura/Ona je slomljena iznutra“ [↑](#footnote-ref-20)
21. „Situacija je mnogo iznijansiranija no što je prikazujete!“ [↑](#footnote-ref-21)
22. „Djevojke su u popularnoj kulturi bile pisane i reprezentirane na mnogo različitih načina. Većina tih reprezentacija bila je nezadovoljavajuća zato što nije mogla dovoljno dobro prikazati djevojaštvo. Djevojaštvo nije moguće prikazati u cijelosti – obuhvaća previše toga i previše je subjektivno. Sve što možemo učiniti jest predstaviti djevojaštvo na različite i prepoznatljive načine.“ [↑](#footnote-ref-22)
23. Iako su *Girls* bile žestoko kritizirane zbog prikaza ekonomski povlaštene skupine djevojaka (što u navedenom eseju spominje i sama Gay). [↑](#footnote-ref-23)
24. Termin je u svakodnevnu (feminističku) uporabu uvela Kimberlé Crenshaw koja je u svojim tekstovima *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics* i *Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics and Violence Against Women of Color* intersekcionalan identitet opisala kao identitet sastavljen od nekoliko slojeva identiteta koje se često, ako ne uvijek, tretiralo kao sasvim odvojene. Crenshaw se primarno bavila ukrštavanjem između rasnog i rodnog identiteta te pokazala kako su crne žene diskriminirane dvostruko više upravo zato što su nositeljice dvaju ukrštenih, diskriminiranih slojeva identiteta. [↑](#footnote-ref-24)
25. Napominjem da mršavo tijelo, kao ni bilo koji drugi tip tijela, nije nepoželjno ni loše, već da je do nedavno isključivo taj tjelesni tip bio smatran kao validan te da je prioritet u odabiru glumica, uz glumačke sposobnosti, oduvijek bila njihova težina. [↑](#footnote-ref-25)
26. „Interpretacija drugih formi preispisivanja koje dolaze s marginaliziranih prostora i od marginaliziranih subjekata uzeta kao znak postmoderne krize identiteta ovdje inkorporira razlomljene povijesti drugih u zapadnjački identitet (gdje, u nekom smislu, Zapad preslaguje svoj identitet kroz krizu koju proživljava drugi). Zapad poziva drugog da govori, ali čuje govor kao znak krize koja već pripada Zapadu. Inkluzivan ili generalizirajući postmodernizam – postmodernizam koji ne poznaje granice (ili ne zna gdje su mu granice) – tako postaje oblik simboličkog nasilja.“ [↑](#footnote-ref-26)
27. Ponekad i doslovno – Lena Dunham je više puta kroz scene u seriji *Girls* reagirala na napade, a jednako je tako u intervjuima i na Twitteru odgovarala na kritike. Kada su kritičari prvu sezonu serije ocijenili kao rasno problematičnu (ni jedna važnija uloga nije otišla nebijelim glumcima/glumicama), Dunham je više puta javno diskutirala o tom „propustu“ i zahvalila što joj se pažnju skrenulo na problematiku koja joj u trenutku stvaranja serije nije pala na pamet. [↑](#footnote-ref-27)
28. Nedavno se jedna od HBO-ovih televizijskih najava pozivala na serije koje su promijenile lice televizije ne uvrstivši među njih *Girls* (uvrštene su *True Detective, Game of Thrones, Boardwalk Empire* i *The Sopranos*) i tako otpisavši iskustva djevojaka kao nebitna i prikaz takvih iskustava kao nerevolucionaran. [↑](#footnote-ref-28)