

Analiza reprezentacije ženskog tijela u reklamnom diskursu: vitkost

Vinčić, Irena

Master's thesis / Diplomski rad

2016

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet u Rijeci**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:186:511864>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-04**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET U RIJECI
ODSJEK ZA KULTURALNE STUDIJE

**Analiza ženskog konstrukta
u telenoveli *Doña Bárbara*
(diplomski rad)**

Studentica: Irena Vinčić

U Rijeci, 22.09.2016.

SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET U RIJECI
ODSJEK ZA KULTURALNE STUDIJE

**Analiza ženskog konstrukta
u telenoveli *Doña Bárbara*
(diplomski rad)**

Studentica: Irena Vinčić

Mentorica: dr.sc. Brigita Miloš

U Rijeci, 22.09.2016.

SAŽETAK

Rad se bavi analizom ženskog konstrukta u telenoveli *Doña Bárbara*, kroz prizmu patrijarhalnog diskursa koji je dominantan u serijalima ovog tipa i koji pomaže u održavanju patrijarhata reproducirajući njegove vrijednosti. *Doña Bárbara* je telenovela produkcijske kuće Telemundo koja je emitirana od 2008. do 2009. godine. U prvom dijelu rada definiram koncept telenovele, izlažem njezine glavne karakteristike te ukazujem na moguće učinke na njihovu publiku, koja je pretežno ženska. Ono što ću naglasiti je opasnost u shvaćanju telenovela kao bezopasnog i banalnog medijskog sadržaja, te potencijalnu opasnost koja se nalazi u porukama koje odašilje. U drugom se dijelu rada bavim prikazom muških i ženskih likova u serijalu *Doña Bárbara*. U sklopu toga, bavim se i njihovom ulogom u reprodukciji "tradicionalnog" načina života. U trećem se dijelu rada bavim analizom ženske protagonistice Bárbare, kao drugačijeg tipa glavnog ženskog lika, njezinim načinom života u izrazito patrijarhalnom okruženju te njezinom konačnom sudbinom tj. kaznom za izlaženje iz poželjnih okvira "ženskog" ponašanja.

Ključne riječi: telenovela, patrijarhat, ideologija, rod, maskulinitet, feminitet

SADRŽAJ

1. UVOD	1
2. TELEVIZIJA I IDEOLOŠKI UTJECAJ	5
3. TELENOVELE: GLAVNE KARAKTERISTIKE I NJEZIN PRIKAZ DRUŠTVA ...	8
4. DONA BARBARA - KRATKI PREGLED RADNJE I LIKOVA	12
5. MUŠKOST I MUŠKI DISKURS	14
6. MUŠKA KULTURA I ŽENSKA PRIRODA	19
6.1. ELEMENT JEZIKA U DIHOTOMIJI KULTURA/PRIRODA	20
6.2. ŽENA KAO VJEŠTICA	21
6.3. ŽENSKO TIJELO I SEKSUALNOST.....	23
7. ANALIZA GLAVNOG ŽENSKOG LIKA TELENOVELE	26
7.1. MAJČINSTVO	27
7.2. BARBARA KAO RODNI HIBRID	30
7.3. IZLAŽENJE IZ PATRIJARHALNIH OBRAZACA PONAŠANJA I KAZNA	38
8. ZAKLJUČAK	41
9. LITERATURA	44
10. IZVORI	48

1. UVOD

U ovome ću se radu baviti analizom ženskog konstrukta u telenoveli *Doña Bárbara*. Moj je rad trebao uključivati samo analizu glavnog ženskog lika, no istraživanje i analiza su me doveli do zaključka kako je potrebno uključiti mnoge druge problematike kako bi ovaj rad bio cjelovitiji. Na samom bih početku rada htjela opisati proces pisanja ovog rada.

Telenovele su medijski sadržaj kojem sam bila izložena od djetinjstva. Moja je izloženost telenovelama polučila mnoge učinke. Neke dobre, neke loše. Oduvijek sam gledala ženske likove u telenovelama s dozom skepticizma, ali i ljutnje. Smatrala sam kako taj prikaz žena možda nije najrealističniji ili najkorektniji. No ono što sam sa sigurnošću mogla tvrditi jest da je prikaz žene veoma uniforman. Nedostajalo je različitosti. Telenovele koje sam gledala uvijek su uključivale dvije vrste žena. Dobru i zlu. Kurvu i sveticu. Žene i njihovi karakteri su prikazivani kao crno-bijeli. Mjesta za sivo nije bilo, a upravo je to sivo ono što bi razbilo jednodimenzionalnost i uniformnost. Protagonistica telenovele obično je bila dobra, naivna, nevina, čedna te pomalo glupa mlada djevojka čiji je san pronaći ljubav svog života, udati se te roditi djecu. Protagonistice su gotovo uvijek bile stereotipno pozitivne ličnosti kojima je njihova dobrota i poštivanje patrijarhalnih pravila garantirala sretan završetak, u naručju muškarca koje vole. Takve sam ženske likove smatrala jednodimenzionalnima. Iako su takvi likovi stvoreni upravo kako bi se žene (i djevojčice poput mene) mogle ugledati na taj "idealni" tip žene, ja se nikako nisam mogla poistovjetiti s njima. Gotovo uvijek su mu zanimljiviji bili negativni ženski likovi. Zli ženski likovi su bile inteligentne, prepredene, kompetitivne i snalažljive žene koje su mi se činile samostalnijima od onih dobrih. Njihov karakter mi je bio daleko zanimljiviji. No, i u slučaju "zlih" žena muškarac je i dalje igrao veliku ulogu. Iako su neke od njih devijantne radi stjecanja bogatstva ili radi puke ljudske zlobe, mnoge od njih svoj motiv pronalaze u muškarcu kojeg žele pridobiti pod svaku cijenu. Ni zli ženski likovi nisu oslobođeni fokusa na muškarca. One su pripadnice patrijarhalnog društva čiji je centar uvijek muškarac. Stoga nije čudno da je i njihov život, želje i sudbina orijentirana prema muškarcu.

Mudrija znanjem stečenim na Kulturalnim studijima, odlučila sam se ponovno izložiti telenovelama kako bih dobila novi, drugačiji uvid u utjecaj koji imaju nad svojom publikom. Upustila sam se u gledanje tri različite telenovele, koje su mi ostale u sjećanju kao zanimljivije od ostalih. Telenovele u pitanju su *Rubi*, *Teresa* i *Doña Bárbara*. Sve tri telenovele nose naziv prema svojim protagonisticama. A upravo sam njih odabrala radi

kompleksnosti glavnih ženskih likova. Te su telenovele, smatram, uvele novu vrstu glavnog ženskog lika. Protagonisticu koja izlazi iz crno-bijelog kalupa te unosi ono problematično sivo. Kada sam prvi put gledala *Doñu Bárbaru*, iznenadila sam se time što glavni ženski lik nije prikazan stereotipno kao oni koje sam prethodno običavala gledati u telenovelama. Barbara je bila daleko kompleksniji lik. Ona je bila samouvjeren, samostalna, inteligentna, sposobna, ali i ponekad zla žena. Usprkos njezinoj devijantnoj strani, smatrala sam pojavu takvog ženskog lika veoma pozitivnim te sam smatrala da je patrijarhat napokon pružio priliku drugačijem tipu žene da bude prikazan u telenovelama. Međutim, nakon što sam nedavno iznova pogledala *Doñu Bárbaru* (ali i *Rubi* i *Teresu*), shvatila sam da je situacija mnogo kompleksnija nego što sam to prije mislila. Htjela sam u ovom radu govoriti o blagodatima takvih telenovela, ali sam shvatila kako bih time izostavila sve one negativne poruke koje se odašilju putem istih. Shvatila sam da je patrijarhalna poruka o poslušnoj, inferiornoj ženi i dalje prisutna, samo je upakirana na drugačiji način. Tada sam odlučila kako ću se u ovome radu baviti i pozitivnim i negativnim stranama likova poput Barbare, ali i telenovela općenito, ne izostavljajući ulogu patrijarhata u stvaranju takve vrste medijskoga sadržaja, u svrhu očuvanja hijerarhijskog društva u kojemu se muškarac nalazi na samome vrhu. U rad sam odlučila uključiti i analizu muških likova jer oni igraju veliku ulogu u konstrukciji i sudbini ženskih likova. Cilj je ovoga rada upozoriti na opasnost koja postoji u telenovelama čiji se utjecaj i uloga u društvu inače banalizira i zanemaruje. No, također želim ukazati na elemente subverzivnosti iz kojih se može crpiti nada za bolju budućnost žena prikazivanih u telenovelama, a, samim time, i žena u stvarnom životu.

Proces pisanja ovog rada sam započela ponovnim i pažljivijim gledanjem *Doñe Barbare* te čitajući istoimenu knjigu koja je prethodila telenoveli i filmovima snimljenim na tu tematiku. Gledajući telenovelu, pronašla sam momente koje smatram krucijalnim za temu ovoga rada te sam svaku od njih odlučila detaljno obraditi. U svrhu prikupljanja podataka odlučila sam se za metodu analize sadržaja medijskoga programa- telenovela. U sklopu toga, bavim se analizom tekstualnoga, ali i vizualnoga aspekta spomenutih medija. Na temelju toga, donijela sam zaključke o načinima prenošenja ideologije kroz diskurs medija televizijskog programa. Analizirati ću diskurs likova, njihove manirizme, te načinom na koji ulaze u interakciju. Isčitati ću uloge koje se pripisuju muškarcima i ženama u telenovelama te ću to povezati s ulogama koje se muškarcima i ženama pripisuju u patrijarhalnom društvu.

Kako bih što cjelovitije obradila spomenute teme, isčitavala sam literaturu koju smatram relevantnom za istu. Bitne trenutke unutar telenovele povezivala sam s različitim teorijama koje pružaju teorijsku potporu za ono prikazano na ekranu. Literatura koju sam koristila

obuhvaća djela iz različitih disciplina, ali okosnicu ovoga rada čine djela koja se bave feminističkim pitanjima, poglavito ona koja se dotiču teme identiteta, spola, roda te patrijarhalnoga ukalupljivanja žena, ali i muškaraca. Nadalje, u sklopu sam rada koristila i literaturu koja se bavi ideologijom, medijima, medijskim programima (telenovelama/sapunicama) te onom koja se bavi upravo analizom problematike Doñe Bárbare.

Rad sam podijelila na šest poglavlja. U prvom se poglavlju bavim analizom ideološkog utjecaja medija televizije kao jednog od najutjecajnijih medija današnjice. Televizija je veliki dio ljudskog života i svakog kućanstva od njezina izuma te je, samim time, i savršen alat prenošenja ideoloških poruka, u svrhu očuvanja određenog tipa društva. Fokus poglavlja jest na kodovima koji se prenose televizijom. Ti su kodovi naturalizirani te upravo u toj naturalizaciji leži njihova opasnost. U drugom se poglavlju bavim definiranjem pojma telenovele, iznosim njegove glavne karakteristike u odnosu na još jedan popularni medijski program- sapunice. Razlika između telenovele i sapunice se veoma često zanemaruje iako se radi o drugačijim medijskim programima, drugačijih karakteristika i procesa razvoja. U sklopu spomenutog poglavlja se također dotičem i važnosti publike koja konzumira telenovele, utjecajem koji telenovela može imati na istu, te problemom zanemarivanja određene moći koju telenovele imaju nad svojom publikom. U četvrtom poglavlju rada pružam pregled radnje telenovele Doña Bárbara kako bih pružila podlogu za teme kojima se bavim kasnije u radu. Uz pregled radnje, stavljam naglasak na neke od bitnijih momenata telenovele koji nagovještaju teme kojima se bavim u ovome radu. U petom poglavlju rada ulazim u analizu muških likova i muškog diskursa koji se pojavljuje u Doñi Bárbari. Analiza muških likova i muškog diskursa pomaže pri shvaćanju okruženja u kojemu se nalazi protagonistica, ali i ostatak ženskih likova telenovele. U spomenutom se poglavlju dotičem i pojma maskuliniteta (koji detaljnije obrađujem u sedmom poglavlju) te koncepta liminalnog perioda u kojemu se nalazi protagonist telenovele. Također navodim ograničavajući i štetan učinak patrijarhata na žene i muškarce te naglašavam ulogu patrijarhata u opravdavanju i poticanju devijantnog ponašanja muškaraca prema ženama. U šestom poglavlju se bavim jednom od najpoznatijih dihotomija- dihotomijom kultura/priroda. Unutar te dihotomije muškarci ulaze u sferu kulture dok su žene vezane uz prirodu. Takva podjela jest veoma štetna za žene jer ih svodi na njihovo tijelo te na njihovu sposobnost reprodukcije. Također navodim važnost jezika u spomenutoj dihotomiji kroz primjere iz telenovele, gdje se žene veoma često naziva imenima domaćih životinja te se bavim prikazom žene kao vještice koja baca čini na muškarce. Poglavlje završavam analizom konceptata ženskog tijela i seksualnosti. U sedmom se

poglavlju bavim centralnom temom rada- analizom ženskog konstrukta. U sklopu istoga, bavim se i pozitivnim i negativnim karakteristikama ženskih likova te ih detaljno razrađujem. Koristeći primjer Barbare, govorim o ulozi majčinstva te važnosti iste u patrijarhalnom društvu, bavim se rodnom hibridnosti protagonistice te poglavlje završavam analizom sudbine takve vrste protagonistice u patrijarhalnom društvu, time upozoravajući na kobnu poruku koju odašilje patrijarhat ženama koje izlaze iz poželjnog kalupa.

2. TELEVIZIJA I IDEOLOŠKI UTJECAJ

Televizija je medij koji je od svoga izuma postao jedan od vodećih medija za prenošenje ideoloških poruka velikom broju ljudi. Živimo u svijetu u kojemu je televizija neizostavan dio svakog kućanstva, ali i ostatka ljudskog socijalnog prostora. Ona zauzima centralno mjesto u mnogim kućanstvima, prema njoj je orijentiran ostali namještaj te predstavlja jedan od glavnih izvora opuštanja, informiranja i zabave. Iako se dolaskom Interneta može debatirati o njezinom statusu najkorištenijeg i najutjecajnijeg medija, ne može se zanemariti činjenica da je tijekom svojeg postojanja, ali i dan danas, televizija imala veliku ulogu u ljudskim životima te da je alat odašiljanja poruka vladajuće ideologije. "Televizija kao kultura je krucijalni dio društvenih dinamika kojima se društvena struktura održava u neprekidnom procesu produkcije i reprodukcije; značenja, popularni užici, i njihova cirkuliranja su dio i odjeljak te društvene strukture"(Fiske, 2001: 1).

Važnost televizije u očuvanju određenog tipa društva i određene ideologije je očigledna. Ona je alat vladajućeg sloja kojim se velikom broju ljudi prenose poruke u svrhu zadržavanja moći. Time ne želim reći da je televizijska publika pasivna i da prihvaća sve poruke koje joj se odašilju. Samo želim naglasiti kako ne možemo promišljati o važnosti i utjecaju televizije ukoliko u to ne uključimo njezin ideološki aspekt. Postoje određeni televizijski kodovi koji imaju različitu namjenu. "Ideološki kodovi organiziraju društvene kodove kako bi izgledali koherentno i društveno prihvatljivo, a to su kodovi poput onih: individualizma, patrijarhata, rase, klase, materijalizma, kapitalizma itd." (Fiske, 2001: 4). Televizijske poruke mogu utjecati na način na koji mi percipiramo sami sebe i okolinu. Ona može u nas usaditi vjerovanja ili vrijednosti do kojih inače ne bismo došli. Izloženost određenim porukama povećava šansu da se ta poruka prihvati i shvaća kao zdravorazumska. "Moderni svijet je svjedočio, ali je i pod utjecajem progresivne tehnološke intruzije u ponašanja iz svakodnevnog života... Te tehnologije... su postale središnji čimbenici u upravljanju pojedinaca svakodnevnim životom: središnje su u njihovom kapacitetu, u rasporedima prijenosa i konzistenciji žanrova, kako bi stvorile okvir organiziranja svakodnevice te centralne u svojem kapacitetu da pruže simboličke izvore i alate za razumijevanje kompleksnosti svakidašnjeg" (Silverstone, 2002: 2/3). Televizija i ostali mediji su dio naše svakodnevice, ali i pomažu krojiti našu svakodnevnicu. Televizija odašilje određene poruke, mi, ukoliko prihvatimo te poruke, djelujemo na način sukladan s tim idejama. Ideja se manifestira na fizički način i iz fiktivnog, televizijskog svijeta može zaživjeti u našoj fizičkoj stvarnosti i

promijeniti ju na različite načine. Spomenute se ideje usađuju putem televizijskih kodova o kojima govori Fiske.

"Kodovima vjerujemo jer ih svi (kao pripadnici određene kulture) uzimamo kao generatore tradicionalnog poretka i perpetuatore ustaljenih značenja. Možemo reći kako je stvarnost zapravo konstruirana od tih kodova koji se proizvode i prenose u društvu..."(Ružić, 2010: 185). Televizija nije samo dio naše stvarnosti, ona pomaže u kreiranju iste. Kodovi kojima su individue konstantno izložene se naturaliziraju te ih se prestaje propitivati. "Poanta je da je "stvarnost" već kodirana, jedini način na koji možemo percipirati stvarnost je kroz kodove naše kulture" (Fiske, 2001: 4). Kodovi kroz koje percipiramo stvarnost postaju normalni, zdravorazumski, prirodni i ispravni. Na taj se način održava status quo te se smanjuje mogućnost za promjenu.

Telenovela, kao dio televizijskog medija, nipošto nije oslobođena kodova koji kreiraju stvarnost. Ona također pruža platformu za stvaranje kodova koji mogu postati zdravorazumski jer su "medijski tekstovi krucijalna mjesta pregovaranja i frikcije među značenjima koji žele postati dominantni, ili naturalizirani kao dio zdravog razuma" (Acosta- Alzuru, 2003: 273). Ukoliko se određena značenja prihvate, ona postaju dio kulture. Ta se značenja ne smiju shvaćati kao nešto nastalo u vakuumu, kao nešto oslobođeno ideologije određenog društva i kulture. "Simboličke reprezentacije svim oblicima medija igraju značajnu ulogu u oblikovanju naših stavova i ideja te, najvažnije, u našem sjećanju o tome gdje smo bili i što vidimo iz svijeta oko nas" (Nagy, 1997: 43). Televizija i, samim time telenovela, pomaže u oblikovanju stvarnosti u kojoj živimo, usađujući u nas određene ideje. Ukoliko telenovela prenosi patrijarhalnu ideologiju, ona može pripomoći u naturalizaciji shvaćanja da su žene inferiorne te u očuvanju poretka koji zahtijeva takvo shvaćanje. U medijima dolazi do određenog prikaza žena koji može imati negativne učinke. Stoga je bitno zapitati se tko posjeduje moć da kreira te prikaze. Ukoliko živimo u patrijarhalnom društvu, vrlo je moguće kako je muškarac taj koji stoji iza prikaza žena u medijima i, samim time, u telenovelama. Muškarci su ti koji "perpetuiraju određene reprezentacije žena i muškaraca u medijima kako bi očuvali svoj dominantni način mišljenja i održali status quo" (Pillay, 2008: 23/24). Kada se u telenovelama perpetuiraju određeni prikazi žene, oni se mogu naturalizirati. Takav prikaz žene može postati jedini ispravan i prirodan, a upravo je to ono što patrijarhat želi postići. Ako se slika žene kao inferiorne učvrsti do granice da taj prikaz postane dogma, onda su šanse za opstanak patrijarhalnog društva veće. Jer žene i same sebe mogu početi percipirati na taj način. Upravo radi toga smatram bitnim analizirati ženski konstrukt i njegove uloge. "Važno je vidjeti uloge ženskih i muških televizijskih likova jer se te uloge mogu zrcaliti u načinu percepcije žena u

društvu... proučavanje načina na koji su žene prikazane na televiziji nam može dati uvid u percepciju žena u društvu većih razmjera" (Scott, 2011: 6).

Telenovela je jedan od medijskih programa čijom se analizom ženskih i muških također može doći do saznanja o percepciji, položaju i sudbini žena u patrijarhalnom društvu. No, prije nego što krenem u samu analizu likova, bitno je definirati sam pojam telenovele i pružiti uvid u njezine glavne značajke. O tome će biti riječi u sljedećem poglavlju.

3. TELENOVELE: GLAVNE KARAKTERISTIKE I NJEZIN PRIKAZ DRUŠTVA

U ovome ću poglavlju rada definirati pojam telenovele, pružiti pregled njezina razvitka kao jednog od popularnijih televizijskih sadržaja, navesti razlike između telenovele i sapunice te ću se baviti ulogom telenovele kao plodonosna alata ideologije čiji je cilj očuvanje patrijarhalnog poretka.

Telenovele su veoma popularan televizijski sadržaj u Latinskoj Americi, ali i u svijetu. Telenovela svoje korijene crpi iz dalje povijesti. Ona nastaje kao spoj radionovele i melodrame. "Kako su konzumeristička dobra putovala prema jugu sredinom pedesetih godina pa nadalje, obiteljske televizijske melodrame SAD-a, pogotovo sapunice, postale su novi žanr koji su posvojili i adaptirali tropske klime Venezuele, Brazila, Kube, Meksika i Argentine. Rezultat toga je bila službena simbioza (također prepoznata u radionovelama i filmskim melodramama dotada produciranim u L.A.-u), ponovno stvaranje žanra s veoma jasnim elementima (individualnih) kultura Latinske Amerike" (La Pastina, Rego, Straubhaar, 2003: 7/8). Iako je telenovela proizašla iz sapunica, ona je ipak zaseban žanr čiji se razvoj odvija samostalno. Definiranje telenovele se najčešće vrši u isticanju razlika između nje i sapunice. Telenovele i sapunice su dva televizijska sadržaja koja ljudi smatraju istima. No, uz velike sličnosti između istih postoje i velike razlike koje je bitno navesti kako bi se razumjelo što to čini telenovelu drugačijom od ostalih televizijskih sadržaja koju obrađuju sličnu tematiku. "Telenovele su Meksiku ono što su sapunice Engleskoj- esencijalni sastojak u tradiciji, kulturi i povijesti države" (Pearson, 2005: 400). Dakle, prva razlika između telenovele i sapunice jest mjesto njihovog porijekla. Telenovele su proizvod Meksika, ali su se proširile i po Latinskoj Americi te čine sastavni dio tamošnjih televizijskih programa kao jedan od najtraženijih televizijskih sadržaja. Telenovelu možemo smatrati dijelom kulturnog identiteta Latinosa i Hispanaca. Specifični dijelovi telenovele su "ljubavni interesi, komplicirani obiteljski odnosi, nerealni dijalog i želja siromašnih za bogatstvom..." (Pearson, 2005: 400). Iako se telenovele mijenjaju kroz godine, prilagođavajući se vremenu u kojem nastaju te popularnim pojavama tog vremena (glazba, tehnologija, odjeća...), ona zadržava tematiku koja se obrađuje od njezina sama začetka. Ljubavni interes jest gotovo uvijek glavni fokus cijelog narativa, te se spram njega događa ostatak radnje. Glavni problem je često ljubav tj. neslaganje obitelji s vezom među dvoje ljubavnika i podjela koja vlada među siromašnima i bogatima. Do ljubavi najčešće dolazi između osoba koje ne pripadaju istim društvenim slojevima što predstavlja veliki problem njihovoj okolini. Duljina trajanja telenovele nije strogo određena, ona može

trajati " od tri mjeseca do, ukoliko je uspješna, osamnaest do dvadeset mjeseci. Tijekom tog vremena, dolazi do mnogo aktivnosti, uključujući i razvoj pretjeranih i fantastičnih situacija temeljenih na lažima, traču i nedostižnim željama" (Pearson, 2005: 401). Trajanje telenovele ovisi o njezinoj popularnosti među televizijskom publikom. Ta popularnost ovisi o sposobnosti scenarista određene telenovele da ponude proizvod u koji se publika može investirati dulji vremenski period. Kako bi publika zadržala interes, potrebno joj je pružiti pregršt zanimljivih događaja i likova s kojima se mogu poistovjetiti. Ponekad se interes publike može zadržati i odgađanjem razrješenja određene napete situacije. " Kao zatvoreni narativni tekstovi telenovele se razlikuju od njihovih australskih, engleskih ili američkih srodnika sapunica. Kraj, sredina i početak meksičke telenovele su strogo definirani..." (Pearson, 2005: 401). Možemo zaključiti da je telenovela na neki način zatvorenija od sapunice koja ne mora imati strogo definiran kraj te ne mora gledatelju pružiti konačno razrješenje situacije. Iako različite, sapunice i telenovele dijele jednu veoma važnu sličnost-postale su jedan od najpopularnijih i najtraženijih kulturnih proizvoda. "Telenovele i sapunice su žanr koji se ismijava, ali su i opijum za mase dvadesetog stoljeća" (Slade, Beckenham, 2005: 337).

Prethodno sam spomenula kako u telenovelama dolazi do određenih pretjerivanja i prenaplašavanja . Glumci ponekad pretjeruju u svojoj glumi te se ponekad događaju nezamislive ili vrlo malo vjerojatne situacije. Usprkos tome, telenovela se oslanja na stvarnost. Ta činjenica može biti dio razloga za njen ogromni uspjeh i prihvaćenost među publikom. Koliko god pretjerana, radnja telenovele crpi svoje temelje iz ljudske stvarnosti, iz stvarnog svijeta i društva iz kojeg je proizašla. "Sapunice i telenovele, koliko god nerealne bile, imaju kompleksnu vezu s društvima koja prikazuju" (Slade, Beckenham, 2005: 338). Dakle, kada se analizira radnja telenovele ne smije se zaboraviti na kontekst društva i vremena u kojemu je nastala. Stvarnost koja se prikazuje u telenoveli jest problematična te je predmet mnogih teorijskih rasprava. Stvarnost koja se reprezentira jest pod utjecajem vladajuće ideologije. Iako mnogi radnju telenovele optužuju za nerealističnost smatram da u njoj postoje vrlo snažni elementi realnosti koji su indikator određenih problema u društvu, poput patrijarhalnog sustava. "Narativnu struktura teksta, u koju je uključeno pričanje priče, se smatra reprezentacijom dominantne ideologije i rijetko pokušava poljuljati status quo određene kulture" (Pearson, 2005: 403). Stvarnost koja se prikazuje kroz telenovele je shvaćena zdravorazumski. U tu su stvarnost uključeni muško-ženski odnosi, podjela na siromašne i bogate, odnos Latinosa i Hispanaca s Amerikancima itd. Ta stvarnost zrcali onu iz fizičkog svijeta. Publika je i izložena i na taj način dominantnoj ideologiji te je ona, samim

time, još više naturalizirana. U telenovelama žene su često podređene muškarcu, prikazuju se tradicionalne vrijednosti i tradicionalni obrasci ponašanja. Takva superiorna pozicija muškarca u telenoveli jest odraz situacije u stvarnom svijetu. Meksičko je društvo, kao i većina onih iz Latinske Amerike, izrazito patrijarhalno. Patrijarhalno društvo putem medija odašilje sliku žena kao prirodno inferiornih bića i time naturalizira podređenu žensku poziciju. "Proučavajući načine na koji ljudi koriste medije, pretpostavili smo da mediji pomažu u oblikovanju svijeta u kojem živimo. Daju nam ideje, pružaju interpretacije ili preferirana značenja, te nam pomažu da stvorimo osjećaj stvarnosti. Ovo osobito vrijedi za sapunice ili telenovele: one pomažu gledatelju da se poistovjete s određenom društvenom situacijom" (de la Luz Casas Perez, 2005: 407). Nema sumnje u to da društvo i kultura imaju utjecaj na sadržaj telenovele. Ona je uvijek reprezentacija određenog vremenskog perioda i društva iz kojega je proizašla. No, bitno je za naglasiti da je utjecaj obostran. Telenovela nastaje pod utjecajem društva, ali i kao medij, ona pomaže oblikovati društvo ili barem očuvati već postojeće sustave vrijednosti određenog društva.

Bitno je zapitati se tko čini tu publiku koja konzumira patrijarhalnu ideologiju putem telenovela, kome su one namijenjene i kakav utjecaj one imaju na publiku. "Statistike vezane uz gledanje telenovela pokazuju da su gledatelji poglavito žene, iako se povećava i broj muških gledatelja" (de la Luz Casas Perez, 2005 :408). Dakle, telenovela je televizijski sadržaj kojemu je ciljanja publika ženska te ih se time izlaže ideologiji koja je najčešće nepovoljna za njih. No, ne želim generalizirati. Nemaju sve telenovele patrijarhalne tendencije. Poruka koja se prenosi putem telenovele ovisi o društvu u kojemu je proizvedene. Tako neke telenovele mogu prikazivati matrijarhalne vrijednosti, neke se mogu usredotočiti na probleme između siromašnih i bogatih itd. Ja ću se u svrhu ovog diplomskog rada baviti tipom telenovele koja propagira patrijarhalne vrijednosti, a smatram da je upravo takva telenovela *Doña Bárbara* kojoj će biti riječi kasnije u radu.

Prethodno sam spomenula kako sadržaj telenovela prati promjene koje se događaju u društvu. U priču se počinju uključivati ženski likovi koji odstupaju od ustaljenih normi tradicionalnih protagonistica. Ovim radom želim ukazati na licemjerstvo tvrdnje da su se ženski likovi iz telenovela oslobodili okova patrijarhata. Ne želim osporiti činjenicu da su telenovele počele prikazivati drugačije muške i ženske likove te se baviti novim, prethodno *taboo* temama. Želim naglasiti kako je u konačnici poruka i dalje ista. Žena će se ili prilagoditi patrijarhalnom društvu ili će biti kažnjena. "Žene su stereotipizirane u sapunicama, ali se slika moderne žene promijenila. Ona više nije krotka, poslušna i pokorna domaćica, već je postala snažna individua. Ona postiže uspjeh u svojoj profesiji, ali je i sposobna kućanica" (Ahmed,

2012: 1). Ovakve teze smatram problematičnima i na temelju telenovele *Doña Bárbara* želim dokazati kako je sudbina snažnih, sposobnih i samodostatnih žena u telenovelama i dalje kobna. Dakle, u novijim se telenovelama ženama dozvoljava odmak iz privatne sfere u javnu sferu, one postaju i uspješne poslovne žene, nisu samo majke i domaćice. One moraju biti sve. I majka, i supruga i uspješna poslovna žena. A to nipošto nije olakšana pozicija. Nadalje, ženi se dozvoljava da stupi u javnu sferu, ali ona se nikada ne smije u potpunosti odreći uloge majke, žene i domaćice. Kako bih dokazala ovu tezu, koristit ću se primjerom i drugih telenovela poput *Rubí* i *Teresa*. Iako *Doña Bárbara* pruža mnoštvo primjera potlačenosti žena, primjerima iz ovih dviju telenovela želim upotpuniti prikaz sudbine netradicionalne protagonistkinje.

Telenovele su iako veoma popularan žanr i veoma kritizirane i ismijavane. Ismijavanje telenovela može biti problematično. Ako se pođe od pretpostavke da telenovele odašilju vrijednosti određene ideologije, a ta ideologija djeluje negativno na većinu populacije određenog društva, ismijavanje samo pospješuje njezinu moć. Pojasnit ću ovu tezu Žižekovim problematiziranjem djela Umberta Eccia *Ime ruže*. "Ono što jest doista zabrinjavajuće u djelu *Ime ruže* jest inherentno vjerovanje u oslobađajuću, anti-totalitarnu moć smijeha, u ironičnu distancu. Naša teza jest potpuna suprotnost od temeljne premise Eccove novele: u suvremenim društvima, demokratskim ili totalitarnim, ta cinična distanca, smijeh, ironija su, tako govoreći, dio igre. Vladajuću se ideologiju ne smije shvatiti doslovno ili ozbiljno. Možda najveću opasnost totalitarizmu čine oni koji ideologiju shvaćaju doslovno..." (Žižek, 2008: 24). Ukoliko se ideologija prikazana u telenovelama ne shvaća ozbiljno, njezin cilj jest postignut. Ljudi se smiju sapunicama, nazivaju ih glupima i time banaliziraju njezinu ulogu ideološkog alata za usađivanje vrijednosti vladajućeg sustava. Odmak koji se čini od ideologije nije nipošto pozitivan. Taj odmak ne znači izlazak iz ideologije već ukazuje na još veću interpeliranost u istu. Ironični smijeh nas ne spašava od ideologije i njezinih negativnih utjecaja. Taj smijeh služi samo kao bijeg od represivne stvarnosti, ali ne služi razrješenju iste. Ukoliko se negativni utjecaji telenovela shvate ozbiljno, može se doći korak bliže rješavanju tih negativnih utjecaja. "Međutim, sapunice i ideologija imaju nešto zajedničko, radi čega ne smijemo vjerovati u iluziju beznačajnosti sapunica, barem ne u slučaju 'apolitične kvalitete', 'manjka ideološke osviještenosti itd.'" (Jovanović, 2001: 4).

Telenovele svojim pretjerivanjem i "nerealnosti" skrivaju opasnost koju u sebi nose. Iako se u zadnje vrijeme mnogi teoretičari bave sapunicama i telenovelama, smatram da još nije dovoljno rečeno o njenom lukavom prenošenju ideoloških poruka.

4.DONA BARBARA- KRATKI PREGLED RADNJE I LIKOVA

U ovom ću poglavlju rada pružiti kratak pregled radnje i likova telenovele *Doña Bárbara* i elementa kojima ću se baviti u radu, kako bi analiza bila razumljivija.

Doña Bárbara (2008.) jest telenovela produkcijske kuće *Telemundo*. Nastala je prema knjizi Romula Gallegosa iz 1929. godine. Knjiga jest doživjela ekranizaciju i prije nastanka ove telenovele. Snimljena su dva filma o kojima će biti riječi kasnije u radu. Dakle, može se zaključiti da je *Doña Bárbara* veliki izvor inspiracije scenaristima i filmašima što nije nimalo neuobičajno s obzirom na kvalitetu Gallegosova djela. Radnja telenovele se odvija u ravnicama Venezuele i Kolumbije. Protagonistica jest Doña Bárbara, snažna, uspješna, bogata i samostalna žena koja zna igrati "mušku" igru njezinog patrijarhalnog okruženja. Priča započinje u Barbarinim tinejđerskim danima kada ju otac želi prodati, a ona planira pobjeći sa svojim partnerom. No, plan joj se izjalovi, oca i dečka joj ubije grupa muškaraca koja ju naposljetku brutalno siluje. Brigu o njoj preuzima njezina dadilja Indijanka koja joj pomaže zacijeliti tijelo, ali ne uspije isto učiniti s dušom. Barbara se u potpunosti promijeni i postaje neumoljiva, nasilna i pohlepna. Ona ima posebnu moć nad muškarcima te ih može natjerati da čine što god ona poželi. U telenovelu se uvodi i element magije, kojem Barbara vješto barata radi njena poluindijanskog podrijetla. Magija ima posebnu ulogu u ovoj telenoveli te će o istoj biti riječi kasnije u radu, pri analizi *Doña Bárbare*. Barbara postaje gladna moći i novaca te postane ljubavnica veoma bogatog vlasnika plantaže- Lorenza. S njime dobije kćerku Mariselu koja, kada odraste, šokira okolinu radi svoje fizičke sličnosti s majkom. No, kao karakter, Marisela joj je potpuna suprotnost. Barbarina "mržnja" prema vlastitoj kćeri i odbijanje uloge majke jest ono što šokira njezinu zajednicu. Barbara odbacuje Mariselu od njena sama rođenja, na prevaru izbaci nju i Lorenza s Lorenzovog posjeda te ih stacionira u kolibi na imanju. Barbarino odbijanje uloge majke će također biti detaljnije analizirano u radu. Njezin prkos ustaljenim ženskim ulogama jest ono što ju čini zanimljivom. Nakon određenog vremena, u selo dolazi Santos Luzardo, sin pokojnog posjednika imanja i njegov jedini nasljednik. Barbara se gotovo odmah zaljubljuje u njega, a on postaje očaran njezinom pojavom. Ona se zaklinje na to da će postati njegova žena i da ne će birati sredstva pri postizanju tog cilja. Tijekom cijelog tog vremena, Barbara traži svoje silovatelje kako bi im se osvetila za njihov zvjerski čin. Njihove smrti su veoma okrutne i bolne. Uz ubojstva, Barbara čini i mnoga druga krivična djela. Santos polako saznaje za njezine zločine što ga sve više udaljava od nje. Santos u potpunosti odustaje od Barbare kada se zaljubi u njezinu kćer

Mariselu čiji je karakter daleko prihvatljiviji nego Barbarin. Marisela i Barbara se u par navrata pokušavaju pomiriti, ali neuspješno radi Barbarine neiskrenosti. Naposljetku, Barbara ipak pronalazi majku u sebi kada je Mariselin život u opasnosti. Posljednji živući Barbarin silovatelj je postao veoma moćan i bogat trgovac drogom te mu opsesija postaje Barbarina smrt. Istovremeno, Barbarin silovatelj želi silovati i ubiti Mariselu. Barbara spasi Mariselu te se odluči udaljiti od nje i Santosa kako bi bili sretni, bez opasnosti da će im ona učiniti nešto nažao. Ona počinje putovati rijekom tamošnjeg kraja. Na kraju umire od groznice te ju u drugi svijet vode njezina voljena dadilja Eustaquia i vjerna desna ruka, Indijanac Melquiades.

U sklopu ovog rada želim obraditi dijelove telenovele koje smatram problematičnim ili važnim u slučaju ženske pozicije u društvu te želim ukazati na ideološke poruke koje odašilje telenovela *Doña Bárbara*. Koncepti na koje ću se usredotočiti su: koncept maskuliniteta i feminiteta, dihotomija kultura/priroda na koju se nadovezuje dihotomija muškarac/žena, elementi magije i prikaz žene kao zle vještice, kažnjavanje žene za izlazak iz patrijarhatu prihvatljivih obrazaca ponašanja te uloga majčinstva.

5. MUŠKOST I MUŠKI DISKURS

U ovome ću dijelu rada govoriti o slici maskuliniteta koja je prikazana u telenoveli *Doña Bárbara*. Smatram ovu temu veoma bitnom jer se usko povezana s glavnom temom ovog rada, ženskim konstruktom. U sklopu ovog poglavlja ću analizirati muške likove telenovele, ali i načine na koje ih patrijarhalno društvo kolumbijske Arauce uvjetuje na takvo ponašanje. Iako žive u patrijarhalnom društvu koje im garantira superiornu poziciju, smatram da patrijarhat ima negativan učinak i na muške likove. Naravno, negativan učinak je daleko veći nad ženskom populacijom, ali svejedno želim naglasiti kako u patrijarhatu nitko nije pošteđen uvjetovanja i ograničavanja.

U telenoveli je jasno postavljena slika idealna muškarca. On je snažan, borben, ustrajan, uspješan, glava kuće te zaštitnik svoje obitelji. Protagonist dr. Santos Luzardo posjeduje mnoge od tih kvaliteta, ali ne zadovoljava sve kriterije okruženja u kojemu živi. Naime, on je, iako rođen na području Arauce, odrastao u gradu. Svojem rodnog kraja se sjeća kao mjesta kaosa, previranja i nasilja. Otac mu je ubio brata, a zatim i sebe radi nesuglasica. Muškarci na području Arauce imaju ponašanje slično onom koje se može vidjeti u životinjskom svijetu. Sve se rasprave i nesuglasice rješavaju nasiljem i često sukobi znaju rezultirati i prolivenom krvlju. Muškarac ne smije pokazati slabost i strah pred drugim muškarcima inače ga se smatra inferiornim ili mu se čak i oduzima titula muškarca. Oni brane svoj teritorij, tretiraju žene kao svoj posjed te nikada ne odbijaju priliku da dokažu vlastitu muškost. Santos u početku ne zadovoljava, u tom smislu, kriterij muškosti te želi podučiti stanovnike Arauce novom, civiliziranom ponašanju gdje se pravda provodi kroz pravila i zakone, a ne kroz nasilje. Santosova se stajališta i ponašanja uskoro mijenjaju te on počinje stremiti ka prethodno spomenutom idealu muškarca. Njegova inicijacija u svijet "pravih" muškaraca dolazi kroz simboliku kroćenja divljeg konja, konja kojeg nitko do tada nije uspio pripitomiti i zajahati. "Prenoseći novo Santos ipak reafirmira vrijednosti starog: sklonost borbi, želja za riskantnim poduhvatima, ponos u vlastitu snagu" (Milington, 1994: 3).

Naposljetku, Santos odbacuje nove, "civilizirane", gradske načine i postaje u potpunosti uronjen u ideologiju maskuliniteta svojeg novog okruženja te on tu ideologiju pokušava zadovoljiti promjenama u svojem ponašanju i svjetonazorima. Pošto je odrastao u gradu, Santos se još više mora dokazivati pred ostalim muškarcima i dokazivati svoje sposobnosti. Kada kroti divljeg konja, on to čini pred publikom muškaraca koja očekuje njegov neuspjeh. Međutim, Santos uspijeva ukrotiti konja i time zadobiva poštovanje ostalih muškaraca.

Muškarac kako bi dobio i osigurao titulu pravog muškarca ili titulu '*un hombre de verdad*', se mora dokazivati svojoj okolini.

Muškarac mora braniti svoju sliku idealnog muškarca, a "priroda i žene su tlo na kojemu on to čini"(Milington, 1994: 3).Kada Santos svojim muškim kolegama dokaže svoje sposobnosti, one se pripisuju urođenom maskulinitetu koji je cijelo vrijeme u Santosu radi njegovih gena. Taj je urođeni maskulinitet na neki način postao latentan jer grad nije bio plodno tlo za njegov razvitak. U gradu je Santos dokazivao muškost na drugačiji način, pridavajući veću važnost intelektu, obrazovanju i uspješnoj karijeri. Povratak u rodni kraj je bio okidač koji je izvukao njegov "urođeni maskulinitet" iz dubina njegovog bića i učinio ga ponovno vidljivim. Može se zaključiti da Santos postaje muškarac tek kada se vrati u Araucu. Njegov rod se veže uz određen set pravila koja se moraju poštivati i ispuniti kako bi se zaslužila titula muškarca. Kroćenje konja se može shvatiti kao liminalni period u Santosovom životu. Bitan je i element muške zajednice. Turner, u svojem djelu *Liminality and Communitas*, naglašava važnost zajednice u obredima inicijacije i u periodu liminalnosti. "... neposrednost zajednice utire put medijaciji strukture, dok su u *rites de passage* muškarci pušteni iz strukture u zajednicu samo kako bi se vratio u strukturu revitaliziran iskustvom zajednice"(Turner, 1969: 373). On nakon kroćenja konja i zadobivanja poštovanja drugim muškaraca postaje potpun muškarac. Dakle, Santosovo je kroćenje konja njegov *rite de passage* nakon kojeg on postaje muškarac u očima svojih kolega. "Proces obreda prijelaza vodi individuu u njezinoj tranziciji prema novom statusu, ali i, što je jednako važno, stvaraju javno događanje koje slavi prijelaz i reafirmira vrijednosti zajednice koje vode i informiraju očekivana ponašanja, esencijalna za opstanak grupe"(Blumenkrantz, Goldstein, 2010: 42). Veselje koje nastaje nakon uspješnog kroćenja konja znači dolazak još jednog pravog muškarca u njihovu zajednicu. Kada kroti konja i koristi talente "pravog" muškarca, Santos na neki način potvrđuje sliku o pravome muškarcu ravnice koji je sposoban pokoriti sve što se pred njime nađe.

Sposobnosti koje muškarac posjeduje su prikazane kao urođene, a ne naučene. One su inherentne muškom biću te ih svaki "pravi" muškarac oduvijek nosi u sebi i može ih koristiti kada god mu zatrebaju, usprkos mogućem neiskustvu u određenim situacijama, kao što je slučaj s gradskim muškarcem uspijeva ukrotiti konja. Santosovo novo okruženje potiče njegovu muškost (*hombria*) i zahtijeva njezino razvijanje do njezinih samih granica. Također želim naglasiti kako je kroćenje vrlo važan koncept u ovoj telenoveli. Kada se govori o kroćenju, ne govori se samo u kontekstu životinja. Ono se preslikava i na međuljudske odnose.

Pa tako pravi muškarac može osvojiti i ukrotiti svaku ženu. Međutim, Barbara predstavlja veliki problem u poimanju muškarca kao krotitelja žene. Ona slovi kao divlja i neukrotiva te ju nitko, pa čak ni Santos ne uspijeva "pripitomiti". Štoviše, ona je ta koja kroti muškarce te ih podređuje vlastitoj volji.

Status pravog, *macho* muškarca je veoma bitan u Santosovoj novoj zajednici. Muškarci si uzimaju za pravo kontrolirati živote svojih partnerica, žena u svojoj obitelji, ali i svake druge žene koja se nalazi u njihovoj blizini. Od njih očekuju da se ponašaju na određen način, a te žene nipošto ne žele naljutiti muškarce jer ih je strah njihovih nasilnih reakcija i sankcija za njihovo "devijantno" ponašanje. Primjeri za ovakav odnos muškaraca i žena u telenoveli *Doña Bárbara* su mnogi. Jedan od reprezentativnih likova u takvom odnosu prema ženama je Santosov najbolji prijatelj i radnik na njegovom imanju- Antonio. Antonio ima mnogo nećakinja o kojima skrbi i kojima nameće svoju volju. Niti jedna od njih nema slobodu upravljanja vlastitim životom. Potrebno im je Antonijevo odobrenje. Jedini način da se oslobode njegovih pravila jest da se ožene, no tada im je serviran potpuno novi set pravila-pravila njihovog muža. Ipak, Antonio nije glava obitelji. Na vrhu obiteljske hijerarhije jest najstariji muškarac. U ovom slučaju Antonijev otac. On predstavlja najveći autoritet u obitelji, ali ponekad i izvan nje. Santos ga često traži savjete i djeluje u skladu sa starčevim željama. U obiteljskoj hijerarhiji žene su na samom dnu, izložene volji više muškaraca. Ali, postoje i ograničenja za muškarce koji moraju poštivati starijeg i samim time nadređenog muškarca. U patrijarhalnoj obitelji, prikazanoj u ovoj telenoveli nitko nije u potpunosti slobodan te ih patrijarhat ograničava pri donošenju odluka o vlastitom životu. Žena je na dnu hijerarhije čak i ako je starija od najstarijeg muškarca u obitelji. To se u telenoveli može primijetiti u slučaju Santosove tete Cecilije. Cecilija je u svojoj mladosti odustala od veze s Lorenzom jer Santosov otac nije odobravao vezu. Sličnu stvar od nje očekuje i njezin nećak Santos. Iako mlađi od nje, Santos si uzima pravo upravljanja životom svoje tete i zahtijeva od nje da odustane od veze s njegovim prijateljem Antonijom koji je mlađi od nje. Santos koji također ostvaruje vezu s vršnjakinjom njegove tete dokazuje svoju moć kao muškarca. On je slobodan činiti ono što drugima ne dozvoljava. Teti brani vezu na temelju svoje muške nadmoći, a Antoniju brani vezu s tetom na temelju svoje financijske nadmoći. Klasne razlike su također bitan element u seriji jer se bogati često uzimaju za pravo baratati životima siromašnijih te to shvaćaju kao svoje prirodno pravo. Santos tu ne staje s nametanjem svoje volje već ju kreće nametati Barbarinoj kćeri Mariseli. Marisela se uspije osloboditi njegovog utjecaja, ali tek kad napusti ravnicu. Santos Luzardo je primjer privilegiranog, bogatog muškarca koji svoju volju

smatra jedinom legitimnom te na temelju toga očekuje poštivanje iste. U suprotnom se upušta u fizičke obračune i agresivnu diskusiju s onima koji se ne ponašaju u skladu s njegovim odredbama.

Nasilje koje ispoljavaju muški likovi telenovele jest ono što smatram najvećim problemom. Nasilnost prema ženama nije karakteristika samo antagonista telenovele, ono je karakteristika svakog muškarca u ravnici. Fizičko nasilje je neizostavan dio gotovo svake epizode. Na samom početku telenovele dolazi do silovanja i premlaćivanja žene. Barbara je silovana dva puta. Prvo kao tinejđerica, a zatim i kao odrasla, trudna žena. Ženama se u trenucima njihove neposlušnosti zna dati šamar. No, fizičko nasilje nije jedino koje žene trpe. Nasilje se pojavljuje i u obliku opravdavanja muškaraca za njihovo nasilno ponašanje. Barbara je žena koju se smatra veoma privlačnom. Radi svoje ljepote smatra se da ona privlači negativnu pažnju muškaraca. Ono što jest zabrinjavajuće jest da društvo osuđuje ženu za zločine muškaraca. "Čak i prije silovanja dođe Bárbare kao mlade žene, nju brutaliziraju muškarci predatori . U noveli postoji pokušaj opravdanja takvog ponašanja radi inzistiranja na njezinoj ljepoti"(Milington, 1994: 5).

Opravdavanje muškaraca za njihovo devijantno ponašanje i reprezentiranje takvih vrijednosti putem telenovele smatram opasnim. Dolazi do viktimizacije nasilnika i do demoniziranja žrtve. Žena je uvijek kriva za nasilje kojemu je izložena. Jer ona je ta koja svojim izgledom izaziva i koja navodi muškarca na grijeh. Kao što se Evu optužuje za navođenje Adama na grijeh, Barbaru se optužuje za izazivanje vlastita silovanja. Publika telenovele upija takve poruke te se u izrazito patrijarhalnim društvima na taj način podržava nasilje prema ženama te one mogu pospješiti pasivnost žena u kontekstu prijavljivanja nasilja i bijega iz takvog okruženja.

Nasilje koje muškarci vrše nad ženama i prirodom je u usko povezano. Prethodno sam spomenula kako muškarci u Arauci dokazuju svoj maskulinitet na štetu žene i prirode. Nasilje spram žene i prirode je srodno te se upravo tom temom bavi ekofeminizam. "Crpeći iz uvida ekologije, feminizma i socijalizma, temeljna je premisa ekofeminizma da ideologija koja dozvoljava opresiju temeljenu na rasi, klasi, rodu, seksualnosti, fizičkim sposobnostima, i vrstama, je ista ideologija dozvoljava opresiju nad prirodom. Ekofeminizam poziva na prestanak svih opresija, naglašavajući da niti jedan pokret oslobođenja žena (i drugih potlačenih skupina) ne će biti uspješan ukoliko ne dođe do jednakog pokušaja oslobođenja prirode" (Gaard, 1993: 1). Žene i priroda u Arauci također dijele istu sudbinu. One su podložne volji muškaraca kojima njima barata kako bi ostvario svoje ciljeve te kako bi

ostatku muških članova društva dokazao svoju muškost. Žena i priroda su usko povezane u potlačenosti u patrijarhalnom, ali i kapitalističkom društvu jer oba počivaju na hijerarhizaciji. U oba sustava određene skupine moraju ispaštati kako bi druga skupina profitirala. Žena i priroda se često vežu jedna uz drugu, kao opreka muškarcu i kulturi, o čemu će riječi biti u sljedećem poglavlju.

6. MUŠKA KULTURA I ŽENSKA PRIRODA

U ovome ću poglavlju rada analizirati telenovelu *Doña Bárbara* kroz prizmu dihotomije kultura/priroda u koju spada i dihotomija muškarac/žena. U takvoj podijeli muškarac pripada svijetu kulture dok žena spada u sferu prirode te ju se često zna uspoređivati sa životinjama. Spomenuta podjela jest veoma zastupljena u svijetu ravnice.

Dihotomija kultura/priroda jest jedna od najzastupljenijih u današnjem društvu. Inzistira se na odvojenosti ta dva koncepta te se jednom pripisuje nadmoćnija pozicija. Hijerarhijski odnos kulture i prirode je očit. Naravno, superiornom se smatra kultura dok je priroda viđena kao nešto sirovo, divlje, necivilizirano i neintelektualno. Problem je nastao kada se kulturu počelo poimati kao entitet bez ikakvih utjecaja prirode. Zanimljivo je činjenica da je svaka kultura proizašla iz prirode te priroda itekako ima utjecaj na razvojni smjer kulture. Kultura utječe na prirodu, oblikuje ju prema svojim potrebama, ali isto tako i priroda oblikuje kulturu. Taj se uzajamni odnos nipošto ne smije zaboraviti. "...dualizam kultura/priroda postavlja kulturu iznad prirode, dok dualizam um/tijelo postavlja um iznad tijela. Kao što se polarnost razuma/emocije može poistovjetiti s maskulino/feminino, kultura/priroda stoji kao porodnjeni dualizam maskulino/feminino"(Frank, 2003: 63). U takvom dualizmu, muško je uvijek nadređeno ženskom jer se stapa s kulturom. Ako gledamo na kulturu kao polarnu suprotnost prirodi, onda se i žena shvaća kao polarna suprotnost muškarcu koja je na nižoj poziciji u takvom odnosu. Muškarca se povezuje s kulturom, umom, razumom, ispravnošću dok se žena povezuje s prirodom, tamom, mističnosti, iskrivljenosti, tijelom i emocijama. Ženi su pripisani svi koncepti koji se smatraju inferiornima. Bitno je locirati iz čega je proizašla ta povezanost žene s prirodom, ako one, kao i muškarci, žive, djeluju i oblikuju određene kulture. Ne postoji kultura bez žene, ali je žena distancirana od nje kao biće koje je ograničeno prirodom. Njezina nečista prirodnost ju udaljava od čistoće kulture. "Naravno, sve počinje s tijelom i s prirodnim prokreacijskim funkcijama koje su specifične samo ženama. Možemo izdvojiti tri razine važnosti ovih u potpunosti fizioloških činjenica: 1. žensko tijelo i njegove funkcije su više uključene u 'život vrste' i time ju naizgled približavaju prirodi, za razliku od muškaraca koji imaju više slobodnog vremena za projekte kulture: 2. žensko tijelo i njegove funkcije postavljaju ju u društvene uloge koje su niže pozicionirane od muškarčeva kulturnih procesa: i 3. ženske tradicionalne društvene uloge, nametnute radi njezina tijela i njegovih funkcija, daju joj drugačiju fizičku strukturu koja... se vidi bližom prirodi"(Ortner, 1974: 73/74).

Činjenica je da se ženu veže isključivo uz njezino tijelo te se, samim time, zanemaruje ostatak njezina bića koji nije tjelesan. Ženu se svodi na njezino tijelo, a vidjeli smo iz dualizma um/tijelo da je tijelo na nižoj poziciji od razuma. Dok god postoje dihotomije poput onih prethodno spomenutih, postojati će i superiorni i inferiorni te će se održavati patrijarhat koji je veoma hijerarhijski nastrojen sustav. Kada bi se prestala nametati nadmoć kulture, moguće je da bi se prestala nametati nadmoć muškarca. Sudbina žene i prirode su veoma povezane. Prethodno sam spomenula kako se u telenoveli *Doña Bárbara* muškarci dokazuju na štetu prirode i žena. Iz tog razloga smatram ovu dihotomiju veoma bitnom za shvaćanje odnosa muškaraca i žena u *Doñi Bárbari*. Povezanost muškarca s kulturom i žene s prirodom u spomenutoj telenoveli je očigledna. Santos kao gradski intelektualac djeluje u službi nadmoćne kulture dok Barbara vještica, seljanka i poluindijanka djeluje u službi prirode.

6.1. ELEMENT JEZIKA U DIHOTOMIJI KULTURA/PRIRODA

Podjela kultura/muškarac i žena/priroda se može primjetiti u mnogim elementima telenovele. Započeti ću s jezičnim elementom. Jezik smatram veoma bitnim elementom opresije jer je on "tijelo vrijednosti pomoću kojih percipiramo sami sebe i naše mjesto u svijetu" (Khosravi Sakib, 2011: 119).

Tijekom trajanja telenovele mnogo puta muškarci, ali i žene same, nazivaju žene riječi "*hembra*". Što prevedeno na hrvatski jezik znači ženka. Ženka je riječ kojom se imenuju životinje ženskog spola. Na taj se način izjednačava ženu sa životinjom, s bićem prirode koje nema što raditi u nečemu čisto intelektualnom kao što se poima kultura. Ženi se pripisuje status ženke koju se da pripitomiti jednako kao što je Santos pripitomio konja. Ukoliko riječ ženka ne ukazuje dovoljno na povezivanje žene sa životinjom, dakle prirodom, likovi iz telenovele čine i korak dalje. Antonijeve nećakinje svi nazivaju, naizgled iz milja, "*terneras*". Prevedeno na hrvatski, to znači tele. Dakle, mlade se žene naziva telicama i time ih se još više povezuje s prirodom. Nadalje, povezanost s teletom možemo tumačiti kao šalu na račun njihove inteligencije. Smatra ih se neukima, naivnima i ponekad glupima te im se radi toga ne dozvoljava da same odlučuju o svom životu. Uvijek im se nameće muški autoritet kao prijeko potreban. Treći primjer za jezično povezivanje žena s prirodom i životinjama jest termin

"yegua", koji znači kobila. I to je termin kojim se veoma često naziva žene u spomenutoj telenoveli. Primjeri jezičnih označavanja žena životinjama su mnogobrojni. Zadnji koji ću spomenuti jest riječ "potra", koja znači žensko ždrijebe. Osim riječi *hembra*, sva ostala imena životinja kojima se nazivaju žene jesu imena stoke. Stoka su životinje koje su kultura i muškarac pripitomili i namijenili ju služenju. Smatram da nije slučajnost da se žene u telenoveli, ali i u životu, naziva upravo imenom stoke radi njihove funkcije u patrijarhatu. Ona je tu da služi nadmoćnom muškarcu, lišena osobne slobode i vlastitih težnja. Iako se žene ne žigosaju, one opet nose biljeg vlastita tijela kao znak za njihovu subordinaciju u patrijarhalnom sustavu. "Drugim riječima, ženu tijelo osuđuje na reprodukciju života; muškarcima, u drugu ruku, manjka prirodna stvaralačka funkcija, te mora (ili barem ima priliku) iskazati stvaralaštvo na van, "umjetno", kroz medij tehnologije i simbola. Na taj način on stvara relativno izdržljive, vječne, transcedentalne objekte, dok žena stvara samo što nestaje- ljudska bića"(Ortner, 1974: 75). Iako je žena ta iz koje izlazi život, život koji omogućuje opstanak kulture, njezino stvaranje je podređeno muškarčevu. Naposljetku, ljudsko biće umire i nestaje, dok muškarčevi projekti ostaju veoma dugo prisutni. On kao biće kulture preoblikuje prirodu i na taj način određuje budućnost okruženja novih generacija. Na neki način može se smatrati da u tom slučaju muškarci tvore budućnost dok žene rađanjem stvaraju samo instrumente kojima se dolazi do budućnosti. Muškarčevo umno stvaralaštvo nadilazi žensko fizičko jer je u dualizmu um uvijek nadređen tijelu.

6.2. ŽENA KAO VJEŠTICA

Jezik nije jedini način na koji se manifestira dihotomija kultura/priroda. Još jedan od primjera za takvu podjelu je i Barbarina magija koja je suprotna znanstvenosti civilizirana, kulturnog svijeta. Žena je kroz povijest često bila vezana uz vješticharenje te ja radi njega bila strogo kažnjavana. Razlog za progon žena kao vještica je želja patrijarhata da još više pokori žene. "Generalni je zaključak da je cilj lova na vještice bio uništenje kontrole žena nad svojom reproduktivnom funkcijom te da bi otvorio put razvitku još opresivnijeg patrijarhalnog režima"(Federici, 2004: 14).

Barbaru se, uz mnoga druga pogrдна imena, naziva i vješticom. Barbara kao "*bruja*" (vještica) osuđuje se za prakse koje su protiv "pravog", zapadnjačkog boga. Ona je polu-indijanka, ali je ta strana u njoj mnogo zastupljenija nego njezino bijelo porijeklo. Smatram da to nije

slučajnost. Indijanci su narod koji je potlačen, koji se smatra inferiornim te se njegove vjere, običaji i govor smatraju neispravnim, grešnim i bogohulnim. Barbara, uz mnoge druge karakteristike koje ju povezuju s prirodom, posjeduje određene nadnaravne moći koje pripisuje vjeri u svoje, indijanske bogove. Njezini suseljani ju nazivaju vragom jer ne ide u crkvu i jer ne sudjeluje u kršćanskim praksama. Ona predstavlja vraga, tamu, iskrivljenost. Ta se iskrivljenost krije i u samoj riječi žena tj. femine. "Kramer je zaključio kako je žena nazvana feminom jer inherentno ima manje vjere nego muškarac, što uzrokuje to da žena brže odbaci vjeru nego muškarac"(Stringer, 2015: 7). U drugu ruku, Santosa samo njegovo ime povezuje s bogom. Riječ "*santos*" znači sveci. Crkva i vještice imaju dugu povijest u kojoj je Crkva progonila žene, mučila ih i ubijala, a sve to u svrhu novog poretka. "Lov na vještice je bio instrument za izgradnju novog patrijarhalnog poretka gdje su ženska tijela, njihov rad, njihove seksualne i reproduktivne moći pod kontrolom države i transformirane u ekonomske resurse... Nejasnoća optužbe-činjenica da ju ne bilo nemoguće dokazati, dok je istovremeno izazivala strah- značila je da ju se može koristiti kako bi se kaznio bilo koji oblik protesta i kako bi se mogla generirati sumnja spram i najobičnijih aspekata svakodnevnog života"(Federici, 2004: 170). Barbarin život je otežan činjenicom da je i žena i vještica te se radi toga još teže može oduprijeti povezivanju s prirodom. Iako postoje momenti njezina pokušaja za iskupljenjem i štovanjem zapadnjačkog boga, ona se ipak uvijek vraća svojim. Na neki način ona sama odabire prirodu kao svoju domenu i radi toga postaje jača. Njezino naglašavanje njezina indijanskog porijekla, njezino praktički javno štovanje "krivih" božanstva i njezino odbijanje priklanjanju kršćanskoj crkvi ju čini veoma subverzivnim likom. Ona crpi snagu iz svoje potlačenosti i nikada ne odustaje od svojih uvjerenja. Zanimljiva je i činjenica da je ona lik koji sklapa pakt i s bogom i s vragom. Na taj se način teže da definirati te joj to pruža veći prostor za ostvarivanje vlastitih planova. Santos ju optužuje za njezina "praznovjerja" i pokušava ju natjerati na znanstveni način razmišljanja dok zajednica od nje očekuje da iskupljenje za svoje grijehe pronade u kršćanskom bogu. Ona rješava probleme sa svima njima putem svoje magije. Čini ljubavne rituale kako bi Santos ostao s njom, a proklinje sve koji joj staju na putu i koji ju osuđuju. Osim proklinjanja, Barbara se ponekad upušta u neku vrstu *voo-doo* rituala kojim kažnjava one koji su joj se posebno zamjerali. Santos, iako pokušava ne vjerovati u njezine moći, ipak ostaje zapanjen u mnogim neobjašnjivim situacijama. Njegov um i razum mu u tim slučajevima ne mogu poslužiti. Na taj se način Barbara i njezina prirodna, mistična, magijska strana stavljaju u superiornu poziciju, pokazivajući granice uma i razuma.

6.3. ŽENSKO TIJELO I SEKSUALNOST

Treći element u dihotomiji kultura/priroda o kojemu ću govoriti je Barbarina neopisiva ljepota i izražena seksualnost tj. pitanje njezine tjelesnosti. Prethodno sam spomenula kako je žena svedena na svoje tijelo te je vezana time uz prirodu. Razlika između ženina i muškarčeva tijela je, između ostalog, u sposobnosti reprodukcije. Žene imaju sposobnost rađanja ljudi dok se muškarcima pripisuje moć stvaranja ideja. Stoga je fokus stavljen na muškarčev um i na ženino tijelo. Žena postaje objekt kojeg muškarac promatra i seksualizira. Na taj ju se način pasivizira i pretvara u čisto seksualno biće. "Muški je pogled taj koji određuje i projicira svoje fantazije na žensku figuru koja je sukladno s time stilizirana. U njihovoj tradiciionalnoj egzibističnoj ulozi žene su simultano promatrane i izložene, njihov je izgled kodiran snažnim vizualnim i erotskim učinkom..."(Mulvey, 1999: 837). Iako Mulvey govori o filmskom mediju, smatram njezin rad relevantnim i za medij televizije, točnije za telenovele. Uloga žene u telenovelama je slična onoj u filmu. U oba slučaja ona je erotično biće koje ne posjeduje moć promatranja već je to prepušteno muškarcu koji gleda njezino tijelo kao objekt kojim može zadovoljiti vlastite seksualne želje. Žena u tom slučaju nije stvorena kako bi bila aktivan lik, ona mora ostati pasivna kako bi muškarac bio taj koji čini. Žena je objekt, a muškarac je subjekt koji ima pravo posjedovati taj objekt i na njega upisivati vlastita značenja. Muški lik u filmu/telenoveli nije jedini koji može posjedovati ženu koja je objektivizirana i erotizirana. Tu moć ima i onaj koji gleda film/telenovelu. "Prema Mulveyjevoj, identifikacijom s muškim likom gledatelj stječe kontrolu i "posjeduje" ženu unutar dijegeze...žena je stvorena za gledanje- *to-be-looked-at-ness*. U tom smislu ženski likovi su elaborirani kao erotski objekti za muške likove a posredno, i kao erotski oblik za gledatelje" (Vojković, 2008: 73). Patrijarhat širi svoju ideologiju prikazom žena u telenoveli. Njezina seksualnost i erotičnost je vezana uz njezino tijelo, time se cijelo njezino biće svodi na tijelo i, samim time, ona ostaje zarobljena unutar kategorije prirode, koja je u dihotomiji na inferiornoj poziciji.

U *Doñi Bárbari* žensko tijelo je u fokusu priče. "Osnovno polazište teorije objektivizacije (Fredrickson & Roberts, 1997) jest da su mnoge žene seksualno objektivizirane i tretirane kao objekt koji se treba cijeliti prema onom kako ga drugi koriste. Do seksualne objektivizacije dolazi kada se žensko tijelo ili dijelovi tijela izdvajaju od nje kao osobe i kada se na nju gleda primarno kao fizički objekt muške seksualne želje (Bartky, 1990)" (Szymanski, Moffitt, Carr, 2011: 8). Od njezina rođenja, Barbarina ljepota je plijenila pažnju mnogih.

Kada se govorilo njoj prvo je spomenut njen veoma poželjan fizički izgled, ali i njezina sposobnost da privuče svakog muškarca. No, tolika njezina ljepota se ne smatra dobrom. Barbaru se osuđuje radi njezine ljepote, smatra ju se krivom za privlačenje muške pažnja. Bogohulno jest posjedovati toliku ljepotu. Na samom početku telenovele, Barbara je tinejđerica čija je ljepota očigledna. Ona je predmetom muškarčeva pogleda te ju se objektivizira. Iako veoma lijepa, na samom početku Barbarina seksualnost nije toliko izražena te se u tom periodu svoga života ona smatra nevinom, čistom i dobrom osobom. Njezina dobrota, skromnost i nedostatak želje za pažnjom muškaraca ju nije uspjela spasiti od silovanja. Tijekom njezina oporavka ona postaje drugačija, tamnija, seksualnija. Trenutak njezina prihvaćanja seksualnosti smatram trenutkom kada ona postaje zla u očima drugih. Kada se napokon uspjela oporaviti i prohodati, Barbara se odlazi kupati i skida svoju odjeću bez obzira na muške promatrače. Poglavica indijanskog plemena nakon toga moli Barbarinu dadilju Eustaquiju da ju udalji od plemena jer plijeni previše pažnje od muškaraca. Čin njezina prihvaćanja vlastitog tijela i seksualnosti se smatra devijantnim te ju se kažnjava udaljavanjem iz zajednice. Barbarina novonastala zloća i seksualnost su usko povezani. Žensko tijelo se smatra inferiornim naspram muškog uma, ali ono ima moć muškarca dekoncentirati i pobuditi u njemu devijantne želje. Moćni muški um postaje bespomoćan pred obnaženim ženskim tijelom. Stoga nije nimalo čudno da se trenutak kada Barbara odabire prihvatiti svoje tijelo i pokazati ga, smatra trenutkom kada ona postaje zla. Zla žena svojim tijelom odvraća muškarce, koji su prikazani kao nesposobni obuzdati vlastite nagone, od njihova zadatka umna stvaralaštva. Barbara shvaća kako je svedena na biće tijela i ljepote, shvaća da je nepravedno kažnjena silovanjem za tu ljepotu, ali ne pristaje više biti žrtva vlastita tijela. Kada je njezino biće ograničeno tjelesnosti ona odlučuje prihvatiti tu tjelesnost i njome se služiti za vlastite interese. Ona koristi svoje tijelo kao oružje protiv onih koji joj žele nanijeti zlo te kao instrument kojim može doći do svega što poželi. Muškarci se boje njezine ljepote jer znaju da radi nje ima moć nad njima. Ona shvaća i prihvaća svoju ljepotu, čak i u godinama kada joj društvo govori da je prestara da bi bila lijepa. "U društvu u kojem se precjenjuje fizička ljepota rigidan je i odnos prema starosti. Suvremeno društvo kao da se boji starosti i ružnoće..." (Vujačić, 2008: 113). Barbari njezina okolina često spočitava njezinu "starost" kada želi ostvariti vezu s mlađim Santosom te i njezini silovatelji žele silovati njezinu kćer jer izgleda kao njena mlađa verzija. No Barbaru to ne pokoleba. Njezina ljepota i senzualnost leže upravo u činjenici da ona sama vjeruje u njih. "Kao što mit o ljepoti ne zanima kako žene izgledaju dok se god osjećaju ružnima, mi moramo vidjeti da nije važno kako žena izgleda, ukoliko se osjeća lijepom"(Wolf, 2002: 272). Barbaru osnažuje njezino

prihvatanje vlastita tijela i ljepote i time prkosi društvu koje želi da se srami svojeg tijela i izgleda te koje želi da se žena nikada ne osjeća dovoljno dobrom, lijepom ili sposobnom. Ovime ne želim reći kako je Barbara lik koji ne posjeduje ostale kvalitete, izuzev ljepote. Namjera mi je naglasiti kako je njezin čin subverzivan. U društvu u kojem je ženska tjelesnost inferiorna, ona ne prihvaća tu inferiornost nego zahvaljujući njemu dobiva nadmoć nad muškarcima. Prihvatajući vlastitu tjelesnost i koristeći ju za postizanje vlastitih ciljeva Barbara izlazi iz okvira pasivnog objekta koji služi muškarcima za ispunjavanje seksualnih fantazija te ulazi u domenu aktivnog. Ona je žena koja prihvaća igru patrijarhata, koristi se svojim manjkom, nedostatnosti, manama i ograničenjima na nove, kreativne načine i time prkosi sistemu koji ju ugnjetava. Dihotomija kultura/priroda je veoma zastupljena u *Doñi Bárbari* te se na temelju iste može primijetiti pozicija kakvu imaju muškarci i ona koja je pripisana ženama. Iako ona ograničava žene u mnogim pogledima, ipak postoje trenuci u kojima žena postaje nadmoćna prihvaćajući svoju poziciju, ali samo u svrhu izlaska iz iste.

Ovo poglavlje bih završila elaboriranjem apsurdnosti udaljavanja žene od domene kulture i svrstavanja je u domenu prirode. Žena, kao i muškarac, jest čovjek. Ona čini većinu ljudske populacije na Zemlji, iako ju se tretira kao manjinu te ju se marginalizira. Ona, uz muškarca, je dio povijesti i svih procesa koji su vodili do kulture kakvom je danas poznajemo. "Ona je naizgled više u posjedu prirode od muškarca, ali posjedujući svijest ona razmišlja i govori; ona generira, komunicira, koristi simbole, kategorije i vrijednosti. Ona participira u ljudskim dijalozima sa ženama, ali i muškarcima"(Ortner, 1974: 76). Ona je jednako udaljena od prirode kao i muškarac, onda je jednako dijelom prirode kao i muškarac. Iako ju se pokušava ograničiti samo na reprodukciju smrtnih ljudi, ona također sudjeluje u rađanju besmrtnih ideja. Njezino je stvaralaštvo dvostruko, a dio njega se konstantno ignorira radi ideoloških tendencija vezanja žena uz "inferionu" prirodu.

7. ANALIZA GLAVNOG ŽENSKOG LIKA TELENOVELE

U ovome ću se dijelu rada baviti analizom glavnog ženskog lika telenovele- Barbare. Na samom bih početku poglavlja htjela objasniti zašto sam odabrala upravo Barbaru kako bih ukazala ulogu patrijarhata u konstrukciji i odlučivanju sudbine glavnog ženskog lika. Prethodno sam spomenula kako Barbara nije tipičan ženski lik te kako ona utjelovljuje sve što prkosi ustaljenim normama patrijarhata. Ona nije čedna, dobra, pobožna i poslušna žena koja se podređuje muškarcima. Ona je izrazito pametna, sposobna, prepredena, agresivna te čini devijantna dijela. Premda postoje različite varijante takvog tipa protagonistice, Barbaru smatram najreprezentativnijom. Moje zanimanje za Barbaru je započelo kada sam prvi put gledala telenovelu *Doña Bárbara*. Bila sam fascinirana takvim prikazom žene u telenoveli, s obzirom da sam navikla gledati potpuno drugačije ženske likove. Ta me je patrijarhalno prihvatljiv prikaz žene me oduvijek odbijao i na neki način i živcirao. Iako je Barbara ubojica i kradljivica, ona je bila žena koja mi je osobno bila bliža te sam takve žene htjela češće vidjeti u telenovelama. Tada sam mislila da se žene putem likova poput Barbare ipak mogu na neki način oduprijeti inferironom prikazu žena u sapunicama. Ona je predstavljala mogućnost otpora. *Doñu Bárbaru* prvi put pogledala dok sam bila u srednjoj školi i kada nisam imala saznanja i perspektivu kakvu sada, zahvaljujući kulturalnim studijima, imam. Moje mi sadašnje znanje ne dozvoljava da donosim zaključke kakve sam donosila prije svojeg studija. Moj sadašnji stav prema *Doñi Bárbari* je daleko negativniji. I dalje ju smatram izrazito zanimljivim i kompleksnim likom, pozitivnim smatram drugačiji tip protagonistice, ali više ne držim da prikaz takvih ženskih likova znači prkos patrijarhatu. *Doña Bárbara* je telenovela koja je nastala u patrijarhalnom društvu i, samim time, nije otporna na patrijarhalne poruke. Patrijarhalna ideologija je i dalje prisutna, samo na suptilniji način. U ovo ću poglavlje rada uključiti i pozitivne, subverzivne karakteristike lika Doñe Barbare, ali ću uključiti i one negativne, one koje se pojavljuju kao patrijarhalna poruka o ženinom mjestu i sudbini. Kako bih pružila potpuniji prikaz sudbine tipa protagonistkinje poput Barbare, koristiti ću se primjerima sličnih protagonistkinja- Rubi i Terese. Kako bi primjeri na temelju Rubi i Terese bili jasniji, ukratko ću objasniti radnju tih telenovela. *Rubi* je telenovela produkcijske kuće Televisa, čija je prva epizoda emitirana u svibnju 2004. godine. Rubi je prelijepa mlada žena čija je najveća želja postati bogata i zauvijek napustiti siromašnu četvrt u kojoj je odrasla. Kako bi postigla svoj cilj, Rubi ne bira sredstva. Za svojeg se muža ženi bez ljubavi, a sve kako bi živjela na visokoj nozi. *Teresa* je također telenovela produkcijske kuće Televisa čija

je prve epizoda emitirana u kolovozu 2010. godine. Teresi je također svojstvena iznimna ljepota, ali i inteligencija. Ona također želi postati bogata i udaljiti se od siromašne četvrti u kojoj živi cijeli svoj život. Ona zavede svojeg bogatog profesora i postaje partnerica u njegovom odvjetničkom uredu. Teresa pri ostvarivanju svojeg cilja također pribjegava nemoralnim sredstvima.

7.1. MAJČINSTVO

Krenuti ću sa subverzivnom stranom lika Doñe Bárbare, točnije, poglavlje ću započeti analizom Barbarinog odbijanja uloge majčinstva, koja se smatra primarnom ulogom ženskog roda. Barbarin i Mariselin odnos nipošto nije tradicionalan te ga smatram svojevrsnim prkosom patrijarhatu. Majčinstvo jest koncept o kojemu se vodilo mnogo rasprava. Neke feministice smatraju majčinstvo pozitivnim, a neke negativnim konceptom. "Majčinstvo je bilo jedan od problema koji su podvojili stavove feminističkih pokreta. Mnoge žene postaju majke, i mnoge feministice smatraju majčinstvo ujedinjujućim elementom među ženama te traže ženska prava temeljena na majčinstvu. U drugu ruku, problemi majčinstva su također bili temeljne točke uskraćivanja ženama prava i jednakosti te razlog za diskriminaciju" (Neyer, Bernardi, 2011: 5). Barbara je osoba koja odbija ispunjavati ulogu majke te to za sobom povlači i pozitivne i negativne učinke. Majčinstvo je jako veliki dio života žena iz telenovele. One koje već jesu majke, smatraju to najljepšim dijelom svoga života dok one koje nisu, to žele postati i na taj način ispuniti zadatak koji im nalaže patrijarhat. Stoga je Barbarino odbijanje vlastite kćeri strogo osuđivan čin. Barbara je osoba koja ubija, krade, vrši prijevare te često ima agresivne ispade, no sva ta devijantna ponašanje nisu osuđivana kao njezino odbijanje uloge majke. Cecilija, Santosova teta, čak izričito navodi u jednom momentu tijekom radnje telenovele da je oprostivo sve što je zlo učinila, osim odbijanja vlastite kćeri. Ostatak likova se slaže s takvom osudom. Odbijanje vlastitog djeteta se smatra čudovišnim. Patrijarhat nalaže kako je majčinstvo najprirodnije i najbolje što se ženi može desiti, a one žene koje to odbijaju, prestaju biti žene u očima svoje okoline. Majčinski instinkt, smatraju, je sastavni dio svake žene. Barbara taj instinkt u početku ne posjeduje te joj se radi toga oduzima status žene, pa čak i osobe te joj se daje status čudovišta, neprirodnog bića. "Žene se predaju prirodi, a kroz trudnoću i majčinstvo se formira njihova srž ženske prirode. U takvim je uvjetima odnos između muškaraca i žena određen seksualnim ugovorom (koji je najvidljiviji

u instituciji patrijarhalna bračna ugovora) koji predaje ženska tijela i djecu muškarcima i društvu"(Neyer, Bernardi, 2011: 6). Dakle, u ovom slučaju majčinstvo nije u službi ujedinjenja žena. Upravo suprotno. Ono je povod za ostracizam žena koje ne prihvaćaju ulogu majke ili ju ispunjavaju na drugačiji način. Barbarin čin odbacivanja uloge majke smatram subverzivnim činom. Ona se na taj način odupire tradicionalnoj ulozi majke i, samim time, prkosi patrijarhatu koji nameće određenu vrstu majčinstva, ali i majčinstvo samo. Većinu svojeg života Barbara uopće ne ispunjava svoju ulogu majčinstva, ali i kad ju počne ispunjavati ona to čini na vlastiti način. Ona kreira ulogu majke prema vlastitom karakteru i željama. Ona nikada ne postaje majka u tradicionalnom smislu riječi.

Prethodno sam spomenula kako se smatra da je ženskom biću inherentan majčinski instinkt te da žena, u ovom slučaju Barbara, gubi status žene i osobe jer ne zadovoljava kriterije majčinstva koje nameće patrijarhat. Majčinski instinkt ne bi trebao smatrati sastavnim dijelom svakog ženskog bića. Žene ne moraju posjedovati majčinski instinkt, barem ne u onom smislu koji nameće patrijarhat. Majčinski instinkt se može pojaviti na mnoštvo različitih način, ali se i ne mora pojaviti uopće. "Kada se majčinstvo stavlja u okvire "prirode", društveno majčinstvo (njegovateljski rad majka i odgajanje djece), se čini kao ženina "prirodna" odgovornost koja se odvija radi "prirodne" ljubavi... One (feministice) su naglašavale razliku biološkog i društvenog majčinstva. Jedino razlikovanje može pomoći razotkriti konstruiranost društvene percepcije majčinstva koja dozvoljavaju eksploataciju žena kao nositelja i odgajatelja djece" (Neyer, Bernardi, 2011: 6). U telenoveli situacija nije drugačija. Umjetna prirodnost majčinstva i majčinskog instinkta je nametnuta svim ženskim likovima. Ta je prirodnost nametnuta i ženama iz stvarnog svijeta te se žene uvijek nalaze u konfliktnoj situaciji. Elisabeth Badinter tu situaciju objašnjava kada govori o "konfliktu između "žene" , koju vodi razum i želja za izborom bez prirodnih inklinacija i društvenog pritiska, i "majke" koja podliježe dužnosti koju objavljuje Majka Priroda i patrijarhalno društvo"(Schumacher, 2013: 72). Ostale žene u telenoveli podliježu tom nametnutom pozivu. Jedino Barbara izlazi iz okvira "prirodnog" i stvara nove načine brige za vlastito dijete. Barbara jest radikalni primjer za drugačiju vrstu majčinstva, ali ne može se opovrgnuti da je njezin način odgajanja polučio ipak i neke pozitivne učinke za njezino dijete- Mariselu. Barbara je u ovom slučaju izuzetno samosvjestan lik. Ona prepoznaje svoje mane, svoj karakter i na temelju toga dolazi do zaključka da nije stvorena da bude majka, barem ne u tradicionalnom smislu. Iako se čini da je ona napustila svoje dijete u potpunosti, to ne mora nužno biti tako. Njezina kćer je bila izbačena iz kuće, zajedno sa svojim ocem. Živjeli su

zajedno u kolibi, gdje im je bila osigurana i hrana i voda. Barbarina dadilja Eustaquia se također brinula za Mariselu. Barbarin "spartanski" odgoj je prouzročio veliku dozu samostalnosti u Mariseli. Ona se znala pobrinuti za sebe i za svojeg oca. Naučila je biti sama sebi dovoljnom kako bi preživjela. Ona nije mogla računati na pomoć majke, ali ni na pomoć oca pijanca. U svijetu gdje se uči žene kako im je potreban muškarac da se brine o njima, Marisela je imala priliku naučiti drugačije. Njezin otac, koji bi po tradicionalnim standardima trebao brinuti za nju, nije skrbio o njoj već ona o njemu. Čak i kada se Santos pokušava Mariseli nametnuti kao muški autoritet, ona to ne prihvaća. Ne dozvoljava da se donose odluke o njezinom životu te je dovoljno hrabra da se udalji od takve situacije. Ona odlazi u veliki grad kako bi se obrazovala i maknula od negativnih utjecaja ravnice. Smatram da je takvu odluku donijela i radi hrabrosti i samostalnosti koju je zadobila radi Barbarinog "odbacivanja". Dakle, Barbarin odgoj je pomogao kako bi Marisela, žena u izrazito patrijarhalnom društvu, postala emancipirana i sposobna žena kojoj muškarac nije potreban kako bi se ostvarila. No, patrijarhalno društvo ne može (ili ne želi) uvidjeti pozitivne strane Barbarina odgoja. Njezina ju okolina i dalje osuđuje. Zanimljiva je i činjenica da Mariselinog oca nitko ne osuđuje radi manjka brige za vlastito dijete. On je pijanac koji zapostavlja vlastito dijete radi svojeg poroka i nezadovoljstva životom. No njega okolina ne odbacuje. Njemu se nudi pomoć i prihvaća ga se u zajednicu. On je cijeli vrijeme živio s Mariselom, ali to ne umanjuje činjenicu da je bio odsutan roditelj. Očevi nisu izloženi strogim kriterijima kao što su majke. To se može povezati s činjenicom da se od muškaraca očekuje rađanje ideja, što spada u sferu kulture, dok se od žena očekuje rađanje djece koje pak spada u subordiniranu sferu prirode.

Nadalje, Barbarina kazna za "napuštanje" Marisele obuhvaća i puno gore događaje od odbacivanja i osuđivanja okoline. Naime, Barbara zatrudni sa Santosom. Ona čvrsto odlučuje u potpunosti se posvetiti tom djetetu i postati majka u tradicionalnom smislu riječi. To nerođeno dijete predstavlja najveću sreću njezinom do tada tužnom životu te joj služi kao motivacija da prestane činiti kriminalne radnje. Ona to dijete vidi kao priliku za iskupljenje. Njezina najveća kazna postaje gubitak djeteta i silovanje. Dakle, oduzima joj se čak i prilika za iskupljenje i, samim time, povratak u okvire patrijarhalnog. Kobna je sudbina neizbježna za ženski lik u koji prkosi patrijarhalnom poretku. Žena ostaje obilježena svojim "devijantnim" činovima te joj kazne ne prestaju stizati. Razlog zašto je Barbara interesantna protagonistica jest taj što ona ne odustaje i nastavlja borbu protiv opresora. Kada je shvatila da joj život neće pružiti priliku za iskupljenje, ona tu činjenicu koristi kao motivaciju za nastavljanje i

ponovnim stajanje na noge. Koliko god puta ju patrijarhat oborio na pod, njezina snaga je uvijek veća te se ona svaki put oporavi i nastavlja svoj put. Pri samom svršetku telenovele, Barbara i Marisela se pomire i njihov odnos postaje kvalitetniji i intimniji. No to ne znači Barbarin ponovni pokušaj u vraćanje u patrijarhalni poredak. Ona, poučena životnim iskustvom, ali i poznavanjem sebe kao osobe, opet odlazi i napušta Mariselu kako bi joj omogućila normalan i sretan život uz Santosa, koji se odlučuje za Mariselu kao svoju partnericu.

Usprkos pokušajima patrijarhalnog društva da ju porazi, Barbara izlazi i svake situacije kao pobjednica. Ona naposljetku ostaje pri svojem načinu odgajanja djeteta te brizi o istom. Odbacivanje tradicionalne uloge majke jest još jedan način borbe protiv društva koji ugnjetava i nju, ali i ostatak ženske populacije. Iako nema podršku ostalih žena, Barbaru to ne obeshrabljuje da nastavi svoj životni put na način na koji njoj najviše odgovara te na način koji smatra boljim za vlastitu kćer. Barbarino napuštanje Marisele nikada nije bilo napuštanje u pravom smislu riječi, iako ga društvo želi takvim prikazati. Barbara je majka koja je iz daljine brinula o svojem djetetu koje je naposljetku odraslo u snažnu, sposobnu i samostalnu mladu ženu. Ona svojim činom pokazuje razliku između biološkog i društvenog majčinstva time ukazujući na manipulacije patrijarhalnog društva koji žene eksploatira i podređuje. Žena bi trebala imati pravo odlučiti hoće li uopće postati majke te, ako hoće, odlučiti kakva će majka biti. Primjer Barbare jest radikalno svesjedno je vrijedan toga da se na njega skrene pažnja kako bi se ženama omogućio izbor. Svaka uloga koju imamo u životu bi nam trebala koristiti da se razvijamo kao osobe, a ne ograničavati individue te kršiti slobodu izbora.

7.2. BARBARA KAO RODNI HIBRID

Barbara je lik u koji su ukomponirane i tradicionalno muške i tradicionalno ženske karakteristike. Može ju se shvatiti kao neku vrstu hibrida. Bića koje nije u potpunosti žensko, sa snažnim elementima mačizma. U ovome ću se poglavljju rada baviti analizom Barbarinog podvojenog rodnog identiteta te ću pokušati prikazati na koji način je njezina hibridnost subverzivna. Barbara nema čisti rodni identitet, niti ju njezina okolina smatra "običnom" ženom jer da je to slučaj Barbara nikada ne bi mogla ostvariti svoje ciljeve, doseći bogatstvo, ali imati reputaciju kakvu posjeduje. Njezina joj podvojenost omogućava da bira stranu koju smatra poželjnijom u određenoj situaciji. Barbara je žena koja po mnogočemu nije tipična,

pogotovo ne za područje na kojemu obitava. Usprkos tome ona zadržava karakteristike koje se smatraju izrazito ženstvenima. Za nju se može reći, ako ljudske karakteristike gledamo kroz prizmu patrijarhata i tradicije, da je muški um u ženskom tijelu. Takav opis netradicionalna tipa žene nije nipošto nov. Taj se opis koristi kada se govori o ženu koja izlazi iz okvira onoga što bi predstavljalo "normalnu" ženu u patrijarhalnom društvu. Takva definicija se može dati ženi iz različitih razloga. Na primjer. Globalno uspješna i popularna serija *Sex and the City* uvodi lik Samantha koja nije tipična žena radi svoje seksualne slobode i manjka afiniteta za ostvarivanjem dubljih emocionalnih veza s muškarcima kao što su veza ili brak. Njezina ju najbolja prijateljica Carrie naziva muškarcem u ženskom tijelu. Iako se i Barbaru može definirati na taj način, smatram da ona tu titulu dobiva radi različitih razloga. Barbara je žena koja prakticira svoju seksualnu slobodu, koja je sposobna odvojiti fizičku ljubav od one psihičke, ali njezina rodna podvojenost je daleko kompleksnija od njezine otvorene seksualnosti.

Analizu ću započeti Barbarinom ženskom stranom koja je ponekad u potpunoj sjeni njezine muške strane. Barbara vrlo rijetko pokazuje svoju žensku stranu jer smatra da bi mogla biti ranjivija u očima svoje okoline. Barbara svoju priču započinje kao tipična tinejdžerica koja mašta o ostvarivanju veze sa svojim odabranikom. Ona je nevinna i pomalo naivna. Takva je Barbara daleko prihvatljivija patrijarhatu nego ona Barbara u kakvu se pretvara. Taj period Barbarinog života se može okarakterizirati kao period prevladavanja ženske strane. Ona je dobra, blaga, nježna i topla osoba. Kao takva, ona predstavlja vrstu protagonistice kakva je najčešće prikazivana u telenovelama. U tom periodu njezina života uopće nije teško locirati njezinu ženskost. Nakon silovanja i oporavka od istog, Barbara se mijenja i postaje rodni hibrid. Ona shvaća da u muškom svijetu mora igrati mušku igru na određen način kako bi u njoj bila uspješna. Ona tad pronalazi svoju mušku stranu i kreće ju razvijati. Time dolazi do zatamljivanja ženske strane koja se prikazuje minimalno kroz radnju telenovele. Kada govorimo o "tipično ženskom", ono se kod Barbare manifestira kroz njezinu ljepotu, senzualnost i njezinu težnju za ostvarivanjem ljubavi sa Santosom. Njezina "ženska" strana se također može uvidjeti iz njezine želje da rodi Santosovo dijete i da se tom djetetu posveti u potpunosti. Uvjerenje ljudi iz ravnice je da je dijete najveći pokazatelj ljubavi i najljepši dar kojeg žena može pokloniti svom muškarcu. U takvim se situacijama Barbara naizgled predaje patrijarhatu. Njezin "tipično" ženski dio se prikazuje kao inferioran i kao onaj radi kojeg joj se događaju najveći problemi u životu. Radi svoje ljepote i senzualnosti kažnjena je silovanjem, i to čak dva puta, radi ljubavi prema Santosu ona prelazi preko svojeg ponosa i ponekad čak

gubi i svoje dostojanstvo. Želja da rodi Santosovo dijete joj je također ispunjena. Usprkos takvom inferionom prikazu njezine ženskosti, ona iz nje crpi snagu da pobedi svoje neprijatelje i da ostvari svoje ciljeve. Radi ljepote (ali i inteligencije) ona je u prednosti pred mnogim muškarcima koju joj ne mogu udovoljiti, radi svoje želje za ostvarivanjem ljubavi ona vježba svoju ustrajnost i predanost te iz gubitka djeteta ona crpi snagu za pobjedom onih koji su joj naštetili.

Maskulinitet je jako velik dio Barbarinog bića te zaslužuje detaljniju analizu u ovom radu. Kako bi uopće krenula u analizu maskuliniteta u partikularnom slučaju Barbare, bitno je definirati maskulinitet kao univerzalno. Dakle, što je to maskulinitet? Koje su mu značajke? Te uolikoj se mjeri on može manifestirati u ženi. Maskulinitet je svojstvo pripisano muškarcima te je jedino muškarcima dozvoljeno u potpunosti razviti i pokazivati svoj maskulinitet. Muškarci koji posjeduju tradicionalan maskulinitet su oni koji uživaju najveće povlastice u društvu, te ih se često naziva "pravim" muškarcima. Njihov maskulinitet uključuje brojne čimbenike te je kao koncept veoma kompleksan. Najčešće se maskulinitet povezuje s agresijom, kompetitivnosti, autoritativnosti te s osjećajem za vodstvo. Prethodno sam u radu spomenula kako je Santos morao pred ostatkom muških kolega pokazati neke od tih značajki kako bi ga oni prihvatili među sebe te kako bi u njihovim očima bio "pravi" muškarac ili "*un hombre de verdad*". Od muškaraca se očekuje posjedovanje takve vrste maskuliniteta jer se smatra kako je on urođen, prirodan i svojstven svakom muškarcu. No, kako ću to pokazati dalje u radu, maskulinitet kao koncept je pod snažnim utjecajem patrijarhalne ideologije koja nametanjem određene vrste maskuliniteta ostvaruje ciljeve vlastita očuvanja. Maskulinitet je jedan od onih koncepata čije se porijeklo, nastanak i razvitak pripisuju prirodi. Po prirodi muškarac posjeduje maskulinitet. Što bi značilo da žena, kao nemuškarac, nije u mogućnosti posjedovati maskulinitet. No, to nipošto nije slučaj. Kako bi se to shvatilo, potrebno je koncept maskuliniteta odvojiti od prirode i proučavati ga kroz prizmu kulture. Jer on nije produkt spola već roda. A rod je onaj koji nije biološki, onaj koji je društveni konstrukt. "...rod stoga nije ni posljedica spola ni tako naizgled čvrst kao spol" (Butler, 2000: 21).

Ukoliko gledamo na maskulinitet kao na pitanje roda, a ne spola, onda je jasno kako je i on isto tako proizvod kulture. Rod se namjerno izjednačuje sa spolom kako bi se naturalizirao te kako bi svojom umjetnom prirodnošću mogao nametati određena pravila i uloge. Rod nije samo proizvod određene kulture ili društva. On je također i alat. Alat koji kulturi/društvu/sustavu omogućuje opstanak prisiljavajući subjekte na ponašanja koja su u

skladu s dominantnom ideologijom. "Feminitet i maskulinitet imaju korijene u društvenom (rodu), a ne u biološkom (spolu). Članovi društva odlučuju što znači biti muško ili žensko (npr. dominantan ili pasivan, hrabar ili emocionalan)... Radi tih društvenih definicija moguće je da je osoba žena a vidi se maskulinom ili muškarcem, te je moguće da se muškarac vidi fenininim"(Stets, Burke, 2000: 1). Bitno je za naglasiti kako niti spol kao koncept nije oslobođen ideološkog upisivanja značenja te je problematično i na njega gledati kao na čisto prirodan, ali je, smatram, manje opterećen kulturnim značenjima.

Društvo je ono iz kojeg je proizašao maskulinitet, te ono koje ga nemeće kao prirodnog. Ukoliko maskulinitet nije povezan s biologijom muškog bića, ne postoji razlog zašto ga i žena ne bi mogla posjedovati. "Ako je 'muškost' biološka onda je 'maskulinitet' kulturalan. Doista, maskulinitet nikada ne može biti oslobođen kulture... Muškarci nisu rođeni s maskulinitetom kao dijelom njihove genetske šminke..." (Beynon, 2002: 2). Dakle, ono što jest sigurno je da je maskulinitet odvojen od biologije muškog bića te samim time postaje svojstvo koje može pripasti i ženi. Biologija ne može objasniti maskulinitet ni povezanost žene s istim. Odgovore na pitanja o odnosu muškarca i maskuliniteta te žene i maskuliniteta možemo pronaći jedino u kulturi. Svaka kultura nameće određenu vrstu maskuliniteta iako postoje i univerzalna svojstva istog koja nameće patrijarhalni sustav koji je najrasprostranjeniji na Zemlji. Normalna je činjenica da mnogi muškarci posjeduju karakteristike za koje se smatra da su tipično ženske. Mnogi muškarci mogu biti i emocionalni i pasivni i submisivni, dok mnoge žene mogu biti agresivne, aktivne i dominantne. Karakter se razvija sukladno s ustaljenim normama društva, ali ne uvijek i ne kod svake individue. Opasnost leži u generalizaciji i zanemarivanju partikularnosti. Sasvim je moguće da određena žena s određenom vrstom karaktera osjeća veću povezanost ili se može više poistovjetiti s onim što ulazi u sferu maskulinog. Sve žene ne posjeduju iste karakteristike iako se često upada u zamku generaliziranja (vrlo vjerojatno ne slučajno). Sve žene ne moraju biti, osjećati te se ponašati u skladu onog što se smatra femininim.

Za razliku od njezine ženske strane, Barbarina je muška strana vrlo često prikazivana. Ona se manifestira u njezinom govoru, ponašanju, odijevanju i životnim navikama. Radi toga njoj polazi za rukom da uđe u muški prostor te da prakticira stvari koje su inače rezervirane za muškarce. Na samome početku telenovele, prije Barbarine promjene, ona je prikazana u bijeloj ljetnoj haljinici, bez šminke. Ona je reprezentativni primjer djevojke iz ravnice. Takvoj se djevojci brani da stupa na određeni prostor, na prostor koji ne priliči djevojkama i ženama. Njezino je vladanje submisivno, krhko i djetinje. Nakon silovanja i oporavka, njezino

odijevanje se mijenja paralelno s njezinim ponašanjem. Ona se oblači u tamnije boje, oblači muževniju odjeću te ju se često može vidjeti kako puši kubanske cigarete i kako pije jaki rum. Alkohol i cigarete su inače izvan dometa ženama iz ravnice koje žele očuvati status pristojnih i respektabilnih žena. Barbarin govor također poprima nove dimenzije, ona počinje govoriti kao muškarac. Kada joj se nečija žena obrati ona zahtijeva da je njezin muškarac taj s kojim priča te njemu savjetuje da obuzda svoju ženu. Kada ulazi u kuću ona traži da priča s "*el hombre da la casa*" (glavom kuće) čime žene subordinira iako je i sama žena. Još je bizarnija činjenica da Barbara, usprkos tome što je i sama žena, na žene gleda kao na inferioniji rod te zahtijeva od njih ponašanje po patrijarhalnom standardu koji ona sama sustavno poštuje. Ona sebi kao ženi dozvoljava stvari koje ostatku žena ne tolerira. Kada pije, puši i govori na način svojstveniji muškarcu, rijetko kada joj se upućuje kritika. Ona pohodi i lokalne birtije što se ostatku žena ne tolerira jer su birtije mjesto za muškarce i prostitutke koje zabavljaju te muškarce. No ona ipak ima privilegiju kročiti na tlo muškaraca bez da trpi osudu radi istog. Nadalje, ona često pokazuje svoje agresivno ponašanje. U takvim situacijama dolazi do fizičkih obračuna. Takvo je ponašanje također svojstvenije tamošnjim muškarcima. Također je bitno za naglasiti da Barbara iako tuče i muškarce i žene, udara na drugačiji način. Kada udara ženu, Barbara joj najčešće ošamari što je inače praksa muškaraca koji kažnjavaju ženu radi neposluha. Kada udara muškarce, ona je mnogo surovija i agresivnija. Barbara kada udara muškarca, udara na način koji bi muškarac udario muškarca. Radi svoje izražene muške strane, postoji mogućnost da Barbara tretira žene na način na koji ih tretira njihovo patrijarhalno društvo. Žene nisu jedine koje se moraju ponašati kao inferiona bića pred Barbarom. On tjera i muškarce na subordinaciju. Muškarce zna subordinirati na način i da ih bičuje, naziva ih mlakonjama i "*poco hombre*" (slabićima). Ona želi bit nad njima i svakom mogućem smislu zato ih često obara i na tlo kako bi njezina viša pozicija imala i fizičku dimenziju.

Barbara kao žena s izraženom muškom stranom je u mogućnosti zalaziti u javne prostore koji su inače namijenjeni muškarcima. Oduvijek je muškarac vezan uz javnu sferu dok je ženi predodređena privatna sfera. Feministi su pokušavali razbiti tu nametnutu podjelu prostora kako bi ženama mogli omogućiti ulazak u javno, radi čega su se koristile politikom. Barbarin se slučaj može povezati sa slučajem stvarnih žena. Prethodno sam spomenula kako Barbara mora posjedovati izraženu mušku stranu kako bi stupila u javan, muškarčev prostor. Jednako se očekuje i od žena iz stvarnog svijeta. Žene su se izborile za određena prava, ušle su u politiku, ali kako bi ih se ozbiljno shvatilo, one moraju što više nalikovati muškarcu.

"Maskulinizacija žena se odvija u svim javnim prostorima, uključujući i radno mjesto. Kako bi ih se uzelo za ozbiljne radnike, žene se moraju odijevati na maskulini način, ne smiju spominjati svoju djecu i nikada ne smiju napustiti radno mjesto kako bi se oglasile na obiteljske odgovornosti" (Pomeroy, 2004: 4). Barbarina je hibridna rodnost potrebna kako bi bila u mogućnosti ostvariti svoje ambicije. "Rodni stereotip žena kao toplih i brižnih korespondiraju stereotipu muškaraca kao hladnih, kompetitivnih i autoritativnih su pridonijeli popularnoj percepciji žena kao manje učinkovitih vođa od muškaraca, iako su jednako učinkovite" (Kawakami, White, Langer, 2000: 50). Barbara kao vođa mora prakticirati hladnoću, kompetitivnost i autoritativnost te ona kao lik postaje fizička manifestacija tih kvaliteta. Premda u određenim situacijama izrazito emocionalna (pretežito ekstremno ljuta), ona uspijeva zadržati hladan stav u mnogim ekstremnim situacijama. Kao jedan od vodećih i uspješnijih vlasnika imanja, ona svoju kompetitivnost prakticira iz dana u dan te se uspjela uzdignuti na sam vrh hijerarhije među posjednicima imanja. Autoritativnost je kvaliteta koja je Barbari najsvojstvenija. Ona je osoba koju drugi slušaju i prema kojoj osjećaju određenu dozu straha. Kada Barbara govori, ostali slušaju. Ona je autoritet mnogim snažnim muškarcima koji poštuju i izvršavaju svaku njezinu naredbu.

Barbara ukazuje na još jedan način subordinacije i ograničavanja žena. Ona, iako uz potrebu maskulinizacije vlastite osobe, ulazi u prostor koji joj je od sama rođenja bio van dosega radi patrijarhalnog društva koji je nametnuo podjelu sfere privatnog i javnog. Razvitak njezina maskuliniteta nije u potpunosti negativan već ga se može smatrati i subverzivnim. Ženina maskulina strana joj se pokušava oduzeti. Žena tj. djevojčica smije biti maskulina, ali do neke granice i do određene dobi. Vrlo često djevojčice u svojem djetinjstvu doživljavaju svoju muškobanjastu fazu (*tomboy*). Muškobanjastim se djevojčicama to tolerira do njihove tinejdžerske dobi. Tada spomenuta muškobanjasta faza počinje biti problematična te ju se počinje sankcionirati. "Muškobanjastost je kažnjavana ukoliko je znak ekstremne identifikacije s muškim (uzimanje muškog imena ili odbijanje ženske odjeće) te kada prijete opstankom nakon djetinjstva u adolescenciju" (Halberstam, 1998: 6). Djevojčice koje nastavljaju s razvijanjem svoje maskuline strane nakon djetinjstva predstavljaju, prema svemu sudeći, prijetnju. Njihov maskulinitet nije prihvatljiv u društvu u kojemu je muškarcu predodređena pozicija moći. U takvom svijetu maskulinitet mora biti rezerviran isključivo za muškarce. Ukoliko žena posjeduje snažnu maskulinu stranu, ona je u mogućnosti ugroziti postojeći poredak. Stoga se djevojčicama preventivno oduzima njihov maskulinitet kako do promjene ili rodne jednakosti ne bi došlo. Veoma je rijetko da djevojčica s izraženom

muškom stranom postane žena s izraženom muškom stranom. Barbara je primjerak takve "endemske" vrste. Ona uspijeva razviti svoj maskulinitet u kasnoj adolescentskoj dobi te ga uspijeva zadržati sve do svoje smrti. Njezin maskulinitet svjedoči o snazi žene koja nije dozvolila da joj se odzume pravo na isti. Ovo je još jedan od načina na koji Barbara svojim pukim postojanjem prkosi patrijarhatu.

Nadalje, kada pokazuje svoj feminitet ili maskulinitet, Barbara to radi na vrlo intenzivan način, pogotovo kada pokazuje maskulinitet. U njenom slučaju ne postoji umjerenost pri izražavanju svojih rodnosti. Prenaglašavanje "muških" i "ženskih" karakteristika može upućivati na performativnost koju Barbara izvodi kada je pred određenom publikom. Rodu je potrebna praktična strana. Potrebni su mu činovi koji ga omogućuju. Rod nije ništa unutarnje, ništa inherentno ljudskom biću te se stoga jedino može manifestirati u vanjskom svijetu putem određenih činova. Barbara svojim činovima kreira i izvodi svoj maskulinitet pred publikom koja mu svjedoči. Rodnost je ono što pronalazimo u činjenju. Rodnost je ovisna o praksi tj. činjenju određenih radnji koje publiku upućuju na rodnost onoga koji čini. "Muškarac 'čini' maskulinitet npr. Uzimanjem ženu za ruku dok ju vodi preko ceste, a žena 'čini' feminitet pristajući na njegovo vodstvo i ne inicirajući tako ponašanje s muškarcem" (West, Zimmerman, 2011: 135). Barbara čini svoj maskulinitet vršeći određene prakse pred publikom. Ona čini ono što inače čine muškarci i time jača svoj maskulinitet u očima drugih. Za prakticiranje roda i rodnih uloga, potrebna je određena publika ili netko s kime se vrši interakcija. Ljudskim bićima nije urođen maskulinitet ili feminitet. Ljudi iste mogu prakticirati samo kroz kulturu jer one nisu dio njihovog biološkog bića. Maskulinitet i feminitet se konstruiraju kroz kulturu, kulturne obrasce, kulturna ponašanja i kulturne interakcije. Rod je performans za koji, kao i za svaki drugi performans, treba publika koja ga konzumira. U patrijarhalnom se društvu nameće rod i rodne uloge kao alat za kontrolu i održavanja sistema. Muškarcima je predodređeno činiti jedno, ženama je predodređeno činiti drugo. "Rod je moćan ideološki alat koji producira, reproducira i legitimira izbore i granice koje su namijenjene spolnoj kategoriji" (West, Zimmerman, 2011: 147). Kako bi bili otporniji na takve manipulacije roda, bitno je za shvatiti razliku između roda i spola te razumjeti da u rodu ne postoji ništa prirodno. Rod i rodne uloge postoje kao kulturni entitet koji se može opisati kao predstava koju svakodnevno izvodimo pred našim okruženjem kako bi zadovoljili potrebe patrijarhata.

Barbarino prenatglašavanje i pretjerano činjenje maskuliniteta se može shvatiti i kao svojevrsna parodizacija maskuliniteta koji je zastupljen u njezinom okruženju, ali i kao

parodija na općenitu, univerzalnu ideju o maskulinitetu unutar patrijarhalnog društva. Oponašanje određenog spola nije nova praksa. Postoje mnoge subkulture koje su se posvetile imitaciji određenog roda. Primjer za to su transvestiti koji putem odjeće, šminke, gesta i govora imitiraju suprotan rod. *Drag Queens* i *Drag Kings* prenaplašavanjem određenih tipova ponašanja, odijevanja i govora ukazuju na stereotipe koji su pripisani rodovima. Njihove izvedbe se mogu shvatiti i kao ismijavanje i izrugivanje, ali prenose i veoma važnu poruku. "Oponašajući rod, transvestit implicitno raskriva oponašateljsku strukturu samoga roda- kao i njegovu kontingenciju" (Butler, 2000: 138). Barbara također, na svoj način, odašilje istu poruku kakvu i transvestiti. Ona putem odjeće, gesta i govora oponaša muškarca tj. oponaša maskulinitet. A kako maskulinitet nije proizvod prirode, onda je zapravo svako "činjenje" maskuliniteta zapravo oponašanje nečega što nikada nije ni postojalo u prirodnom obliku. "Shvaćanje parodije roda, koje se ovdje brani, ne znači da postoji original što ga takvi parodijski identiteti oponašaju. Dapače, to je upravo parodija shvaćanja o originalu... tako parodija roda otkriva da je izvorni identitet prema kojemu se rod oblikuje imitacija bez izvornika" (Butler, 2000: 138). Dakle, transvestiti su subkultura koja parodizira rod, ali rod se može također shvatiti kao parodija. "Umjesto izvorne identifikacije, koja služi kao determinirajući uzrok, rodni bi se identitet mogao shvatiti kao osobna/kulturna povijest primljenih značenja koja podliježu nizu oponašateljskih praksi što se poprečno referiraju na druge imitacije i koje zajedno grade iluziju primarnog i unutarnjeg rodnog jastva ili parodiziraju mehanizam te konstrukcije" (Butler, 2000: 139). Činjenica da rod nije nešto prirodno je oslobađajuća jer ona upućuje na to da ne postoji "pravi" muškarac ili "prava" žena koji moraju ispunjavati određene standarde. Pravo ili krivo zapravo ne postoji, ukoliko je rod proizvod kulture, a ne prirode. Te se radi toga kulturalno porijeklo roda pokušava sakriti iluzijom o prirodnosti roda.

7.3. IZLAŽENJE IZ PATRIJARHALNIH OBRAZACA PONAŠANJA I KAZNA

Patrijarhalno je društvo društvo koje nameće mnoga pravila kako bi osiguralo svoj opstanak. Ono jest izrazito hijerarhijsko te ovisi o očuvanju nametnute hijerarhije. Ukoliko se hijerarhijski poredak poljulja, dolazi do mogućnosti za promjenom koja bi mogla značiti kraj patrijarhata. Stoga nije nimalo neuobičajeno da se ta hijerarhija želi zaštititi pod svaku mjeru. "Norme i prakse koje određuju žene kao inferionima muškarcu i koje im se nameću su prisutne svugdje u našim obiteljima, društvenim odnosima, religiji, zakonima, školama, udžbenicima, medijima, tvornicama, uredima. Stoga je patrijarhat zbroj muške dominacije koju konstantno vidimo oko žena"(Sultana, 2001: 8). Kao što Sultana navodi, norme i prakse koje stavljaju žene na nižu ljestvicu u patrijarhalnoj hijerarhiji se mogu pronaći i u medijima. Pa tako mediji mogu biti vrlo korisno sredstvo za širenje upozorenja za sve one koji ne poštuju pravile igre patrijarhata. Telenovele, kao medijski sadržaj, istovremeno mogu odašiljati sliku o ženi po patrijarhalnim mjerilima, ali i upozorenje na kazne koje ženu mogu zadesiti ako ugrozi tu istu sliku tj. Ako i sama ne postane žena po mjerilima patrijarhata.

Upravo radi te poruke i kazne *Doña Bárbara* ne može predstavljati za žene pozitivniju verziju telenovele. Iako postoje mnoge pozitivne strane spomenute telenovele, poruka je u konačnici ista. Ženi se daje "izbor". Ili će biti poslušan član patrijarhalnog društva, ili slijedi kazna. U telenovelama ta kazna najčešće znači neka vrsta tjelesne disfiguracije ili smrt. U Barbarinom je slučaju kazna smrt. Na samome kraju telenovele, nakon godina usamljena lutanja Barbara umire od groznice. Iako njezina smrt nije nasilna poput većine onih u telenovelama, ona i dalje znači kaznu. Barbara je bila još uvijek relativno mlada žena, pretrpjela je i preživjela mnogo teže stvari od groznice, no ona na kraju ipak umire. Ona mora umrijeti kako bi služila kao primjer za one koji prkose patrijarhatu. U istoimenoj knjizi, nastaloj prije telenovele, Barbarin kraj nije takav. Njezina sudbina nije strogo definirana, a samim time ona ne mora značiti smrt. "Jedino je sigurno bilo to da je nestala, ostavivši svoju posljednju volju u pismu za doktora Luzarda... Nakon određenog vremenskog perioda pripisanog zakonom, Marisela je mogla preuzeti nasljedstvo svoje majke, koja se nije vratila i o kojoj nije bilo nikakve vijesti, i iz Arauce je nestalo ime Strah i opet je počela biti Altamira" (Gallegos, 1929: 158). Dakle, Barbarina smrt nije bila dio originalne priče koja je nadahnula telenovelu. Barbarin kraj u knjizi nije strogo definiran te se samo može nagađati o njezinoj sudbini. Jedino što je sigurno jest da je ona otišla iz Arauce, da se nikada nije vratila te da o njoj više nitko nikada ništa nije

čuo. Telenovela je mogla slijediti takav tok priče koji se mogao na ekranima prikazati jednako zanimljivo i dramatično kao i kraj u kojemu ona umire. To se odstupanje od originalnog kraja može shvatiti kao umjetnička sloboda, ali i kao namjera da se prikaže kobna sudbina žene koja nije zadovoljavala norme patrijarhata. Barbara umire sama, bez potpore ljudi koje je voljela tijekom života. Umrla je među ljudima koji nisu ni poznavali njezino ime već su je zvali *la Doñadel Rio* jer je ostatak svojeg života provela putovajući rijekom. Za razliku od nje, njezina kćer, Marisela (žena bliža idealnoj ženi unutar patrijarhalnog društva) dobiva sve ono što je njezina majka htjela. Ona se udaje za Santosa, rađa njegovu djecu te postaje vlasnicom dva najveća imanja u Arauci. Dakle, poruka o sudbini žena je veoma jasna. Ukoliko se žena podredi patrijarhalnim normama, ona biva nagrađena. Ukoliko se ne podredi, njezina sudbina je kobna.

Primjera za takav princip kažnjavanja "neposlušnih" žena ima mnogo. Jedan od reprezentativnijih jest zasigurno primjer *Rubi*. Rubi je prekrasna mlada žena koja ne bira sredstva kako bi ostvarila svoje ciljeve. Ona također odbija bit poslušna i nikada ne prestaje biti devijantna i problematična. Prethodno sam spomenula kako je osim smrti, jedna od najčešćih kazna i tjelesna difiguracija. A upravo je to ono što je zadesilo Rubi. Ona je žena koja je koristila svoju ljepotu i senzualnost u svrhe zadobivanja bogatstva te je njima manipulirala muškarce koji ju okružuju. Za nju disfiguracija znači veću kaznu od smrti. U tolikoj je mjeri unakažena da ostatak svojeg života provodi obavijena plaštom te u sjenama siromašne četvrti iz koje je toliko htjela izaći. Njezina kazna uključuje dvije stvari od kojih Rubi najviše strahuje- siromaštvo i ružnoća.

Ponekad kazna ne mora uključivati nešto toliko fatalno kao što su smrt i disfiguracija. Ponekad je poruku u poslušnosti moguće poslati na suptilniji način kao što je to slučaj u telenoveli *Teresa*. Teresa je također veoma lijepa mlada djevojka koja želi izaći iz siromaštva. No ona je ipak drugačija od Rubi. Teresa koristi svoju ljepotu i tijelo kako bi ostvarila svoje ciljeve, ali za njene je uspjehe daleko zaslužniji njezin intelekt i talent za pravo. Ona je veoma ponosna osoba koja nikada ne želi pokazati svoju slabost. Njezina je kazna stoga prilagođena njoj kao oholoj i ponosnoj ličnosti. Na samom kraju telenovele, ona se pokaje, odriče se svojeg bogatstva i odlučuje biti dobra osoba. Ona se podređuje patrijarhatu. Time je spašena od smrti i disfiguracije. No, naposljetku ipak na neki način biva kažnjena. Na samom kraju telenovele ona se nalazi na tlu svoje sobe. Dok ona plače na podu, u sobu ulazi njezin muž pred kojim se ona nalazi na koljenima. Poruka je veoma jasna. Njezina je pozicija ona koju žena mora imati u patrijarhalnom društvu te je ta pozicija i kazna za ženu poput nje koja je

izrazito ohola i ponosna. Takav završetak telenovele odašilje vrlo jasnu poruku o poziciji žene u hijerarhiji patrijarhata. Patrijarhat dijeli žene na dobre i loše. Te svaku od njih tretira na određen način. "Postoje dvije definicije žena. Postoji dobra žena. Ona je žrtva. Postoji loša žena. Ona mora biti uništena. Dobre se žene mora posjedovati. Lošu se ženu mora ubiti ili kazniti. Obje moraju biti anulirane"(Dworkin, 1974: 48). Dakle, žene će ili biti pasivni objekti koje muškarac posjeduje ili će biti loša žena koju čekaju sankcije. Žena može odabrati između toga da ju se posjeduje i toga da ju se ubije ili kazni na neki drugi način. U oba je slučaja sudbina žene nezavidna.

8.ZAKLJUČAK

Doña Bárbara je telenovela koja svojoj publici nudi drugačiji prikaz glavnog ženskog lika. No ni takva protagonistica nije oslobođena pravila koje nameće patrijarhalno društvo te ju za kršenje tih pravila i dalje čeka kobna sudbina. Iako Barbara kao lik posjeduje mnoge subverzivne karakteristike, njezin je pokušaj otpora opresiji patrijarhata osuđen na propast. *Doña Bárbara* šalje svojoj publici poruke koje ta publika može (ali i ne mora) prihvatiti te iz njih preuzeti određene ideje. Ta se ideja može manifestirati i u ponašanju individue koja počinje djelovati u skladu s normama sustava pod čijom je opresijom. Stoga se poruka o sudbini neposlušne žene nipošto ne smije olako shvatiti. Iako se telenovelu često ismijava radi njezine "banalnosti", poruka koju ona skriva u sebi ponekad može biti opasna (npr. opravdanje nasilja prema ženama). Ženi se putem takvih medijskih sadržaja nameće određen ideal koji ona mora dostignuti ili će biti sankcionirana. Slanjem takve poruke, telenovela pridonosi očuvanju statusa quo i, samim time, opstanku patrijarhalnog društva. Kada se prihvati činjenica da poruka telenovele nipošto nije bezazlena i lišena ideologija, povećava se mogućnost odbijanja te poruke.

Analizom *Doñe Bárbare* te proučavanjem problematike ovoga rada, otvorila su mi se nova pitanja koja nisu mogla biti uključena u ovaj rad, ali ih svejedno smatram bitnim.

Kao prvo, smatram potrebnim da se analizira i uspoređi što više protagonistica telenovela kako bi se mogli donijeti generalni zaključci o sudbini žena u patrijarhalnom društvu te kako bi se mogli pronaći elementi koji povezuju te protagonistice, ali i razlike među njima radi kojih dolazi do različitih sudbina protagonistica.

Nadalje, smatram da bi trebalo istražiti i načine na koji muški likovi u telenovelama negativno djeluju na muškarce iz stvarnoga života, a ne tiče se samo njihova odnosa prema ženama. Ni muški likovi u *Doñi Bárbari* nisu lišeni tereta patrijarhata, a taj teret prenose i na muškarce iz stvarnog svijeta koji prihvaćaju njihovu poruku. Slika muškarca koji ne pokazuje emocije, slabosti i koji uvijek mora biti glava kuće i zaštitnik, također nije pozitivna i pogodna za stvarne muškarce. Potrebno je upozoriti kako u patrijarhatu zapravo nitko ne pobjeđuje. Iako je žena u daleko gorjoj poziciji u patrijarhalnom društvu, muškarci također trpe određene oblike opresije koja im oduzima pravo da budu osobe kakve oni žele, bez nametanja normi o hladnom, bezosjećajnom vođi koji gazi sve što se nađe pred njim.

Telenovela analizirana u ovom radu je kolumbijske produkcije što je veoma bitno za shvaćanje konteksta njezina nastanka. Iako je telenovela naziv za sve medijske sadržaje

takvoga tipa na području Latinske Amerike, njihove se poruke i teme bavljenja uvelike razlikuju radi konteksta u kojemu su nastali. Stoga bi trebalo analizirati telenovele iz ostalih krajeva Latinske Amerike i time upotpuniti shvaćanje ideoloških poruka telenovela i sudbine žena.

Također bi bilo korisno intervjuirati žene koje gledaju telenovele te ih pitati o njihovom stajalištu i viđenju žena u telenovelama. Time bi rad dobio i ljudsku stranu priče o utjecaju telenovela kroz iskustvo i stavove žena iz stvarnog svijeta koje su konzumenti takvih medijskih sadržaja. Njihovo je mišljenje veoma bitno jer su telenovele primarno namijenjene njima.

Nadalje, u radu sam se nakratko dotaknula teme nasilja prema ženama i nasilja prema prirodi. Daljnje bi istraživanje trebalo uključiti detaljniju analizu ekofeminizma. Nasilje prema ženama (ali i ostalim marginaliziranim skupinama) je usko povezano s prirodom. Patrijarhat i kapitalizam su sustavi koji svoj opstanak temelje na hijerarhiziranom društvu u koje uvijek netko mora ispaštati radi manjine koja profitira eksploatacijom i opresijom određenih skupina. Patnja žena i prirode je srodna patnja te nema oslobođenja jedne bez oslobođenja druge.

SUMMARY

The paper deals with the construct of the femininity in the series Doña Bárbara within the patriarchal discourse, which is dominante in these kinds of series and it helps to maintain the patriarchy by reproducing its values. In the first chapter of the paper I define the concept of soap operas, their main characteristics and I stress about their influence on the audience which is mostly female. I will emphasize the problems with percieving telenovelas as harmless and the potential danger in their message. In the second part of the paper I analyze male and female characters and their role in reproducing the values of the traditional way of life. In the third part of the paper I analyze the female protagonist Bárbara , as a different type of main female character. I adress her way of life in a very patriarchal society and her final fate i.e. her punishment for her "unfemale" way of being.

Key words: soap opera, patriarchy, ideology, femininity, masculinity

9. LITERATURA

Acosta- Alzuru, Carolina. 2003. "I'm Not a Feminist... I Only Defend Women as Human Beings": The Production, Representation, and Consumption of Feminism in a *Telenovela*. *Critical Studies in Media Communication*, Vol. 20, No. 3, pp. 269-294

Ahmed, A. 2012. Women and Soap- Operas: Popularity, Portrayal, and Perception. *International Journal of Scientific and Research Publications*, Volume 2, Issue 6

Beynon, John. 2002. *Masculinities and Culture*. Buckingham, Philadelphia: Open University Press

Blumenkrantz, D.G., Goldstein, M.B. 2010. Rites of Passage as a Framework for Community Interventions with Youth. *Global Journal of Community Practice*, 1(2), 41-50

Butler, Judith. 2000. *Nevolje s rodom. Feminizam i subverzija identiteta*. Zagreb: Ženska infoteka

de la Luz Casas Perez, M. 2005. *Cultural Identity: Between Reality and Fiction. A Transformation of Genre and Roles in Mexican Telenovelas*. Sage Publications

Dworkin, Andrea. 1974. *Woman Hating*. New York: Plume

Federici, Silvia. 2004. *Caliban and the Witch. Women, Body and Primitive Accumulation*. New York: Autonomedia

Fiske, John. 2001. *Television Culture*. New York: Routledge

Frank, R. M. 2003. *Shifting Identities: The Metaphorics of Nature- Culture Dualism in Western and Basque Models of Self*. metaphoric.de

Gaard, Greta. 1993. *Ecofeminism. Women, Animals, Nature*. Philadelphia: Temple University Press

Gallegos, Romulo. 1929. *Doña Bárbara*. WordPress

Halberstam, Judith. 1998. *Female Masculinity*. Duke University Press, pp. 1-43

Jovanović, N. 2001. Eyes Full of Soap: Soap Opera, Phantasm, Ideology. *Media Online*

Kawakami, C., White, J.B., Langer, E.J. 2000. Mindful and Masculine: Freeing Women Leaders From the Constraints of Gender Roles. *Journal of Social Issues*, Vol 56, No.1, pp. 49-63

Khosravi, S.M. 2011. The Position of Language in Development of Colonization. *Journal of Languages and Culture* Vol. 2(7), pp.117-123

La Pastina, A.C., Rego, C. M., et al. 2005. The Centrality of Telenovelas in Latin America's Everyday Life: Past Tendencies, Current knowledge, and Future Research. *Global Media Journal*

Milington, M.I. 1994. As If By Magic: The Power of Masculine Discourse in *Doña Bárbara*. in: *New Hispanisms: literature, culture, theory*. Dovehouse, pp. 150-175.

Mulvey, Laura. 1999. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford UP, 833-44

Nagy, I. 1997. *After the Laughter: Ideology and Collective Memory in the Television Sitcom*. National Library of Canada

Neyer, G., Bernardi, L. 2011. *Feminist Perspectives on Motherhood and Reproduction*. Stockholm University Linnaeus Center on Social Policy and Family Dynamics in Europe, SpaDe

Ortner, Sherry B. 1974. Is Female to Male as Nature is to Culture? In M. Z. Rosaldo and L. Lamphere (eds), *Woman, culture, and society*. Stanford, CA: Stanford University Press, pp. 68-87

Pearson, R.C. 2005. *Fact or Fiction? Narrative and Reality in the Mexican Telenovela*. Sage

Publications

Pillay, N. 2008. The Portrayal of Women in Television Advertisements on SABC3: A Reflection on Stereotypical Representation. University of Witwatersrand

Pomeroy, C. 2004. Redefining Public and Private in the Framework of a Gendered Equality. Serendip

Ružić, B. 2010. Konceptvjerodostojnostitelevizijskeiinternetskevijesti (informacije): Kritičkaanaliza. Izlaganjesaznanstvenogskupa

Schumacher, M.M. 2013. Womans Self-Intrest or Sacrificial Motherhood: Personal Desires, Natural Inclinations and the Meaning of Love, *The Thomist* 77: 71-101

Scott, A.M.I. 2001. The Roles of Women in Television Situation Comedies: A Pilot Study. gonzaga.edu

Silverstone, R. 2002. Complicity and Collusion in the Mediation of Everyday Life,.[Media@Ise](#)

Slade, C., and Beckenham, A. 2005. Introduction: Telenovelas and Soap Operas: Negotiating Reality. Sage Publications

Stets, J., Burke, P.J. 2001. Femininity/Masculinity. Pp. 997-1005 in *Edgar F. Borgatta and Rhonda J. V. Montgomery (Eds.), Encyclopedia of Sociology, Revised Edition*. New York: Macmillan.

Stringer, M.L. 2015. A War on Women? The *Malleus Maleficarum* and the Witch-Hunts in Early Modern Europe. thesis.honors.olemiss.edu

Sultana, A. 2001. Patriarchy and Women's Subordination: A theoretical Analysis. bdresearch.org

Szymanski, D.M., Moffitt, L.B., and Carr, E.R., (2011) Sexual Objectification of Women: Advances to Theory and Research. Sage Publications

Turner, Victor, 1969. "Liminality and Communitas", in *The Ritual Process: Structure and*

Anti-Structure. Chicago: Aldine Publishing. pp. 94- 113, 125-30. Abridged

Vojković, Saša. 2008. Filmskimedijkao (trans)kulturalnispektakl: Hollywood, Europa, Azija. Zagreb: Hrvatskimedijskisavez

Vujačić, Lidija. 2008. "Kulturatiželai "moć" fizičkeljepote u savremenomdruštvu- ogleđ izantropologijetijela". Sociološkaluča. 2: 108-118

West, C., Zimmerman, D.H. 2011. Gender and Society, in Doing Gender. Sage Publications

Wolf, Naomi. 2002. The Beauty Myth. New York: HarperCollins

Žižek, Slavoj. 2008. The Sublime Object of Ideology. London, New York: Verso

10. IZVORI

Castro, J.A. (Productor), Gamboa, A., Miguel, M. (Directores). 2010, agosto 2. *Teresa*. Telenovela Ciudad de Mexico, Mexico: Televisa

Castro, J.A. (Productor), Morales, E., Cann, B. (Directores). Suárez, X., Quintana, V. (guionistas) 2004, mayo 17. *Rubí*. Telenovela. Ciudad de Mexico, Mexico: Televisa

Ferrer, H.H. (Productor), Cruz, M., Restrepo, A. (Directores). 2008, agosto 4. *Doña Bárbara*. Telenovela. Colombia: Telemundo

Starr, D. (Writer), HBO (Producer). 1998, June 6. *Sex and the City*. Television series. USA: HBO