Ženski likovi u latinoameričkim telenovelama

Naletilić, Dora

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Academy of Arts and Culture in Osijek / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:251:598042

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-28**

AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU

THE ACADEMY OF ARTS AND CULTURE IN OSIJEK

Repository / Repozitorij:

Repository of the Academy of Arts and Culture in Osijek

zir.nsk.hr

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

dabar

DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU

ODSJEK ZA KULTURU, MEDIJE I MENADŽMENT

SVEUČILIŠNI DIPLOMSKI STUDIJ

SMJER MEDIJSKA KULTURA

DORA NALETILIĆ

ŽENSKI LIKOVI U LATINOAMERIČKIM TELENOVELAMA

DIPLOMSKI RAD

MENTOR:

doc .dr. sc. TATJANA ILEŠ

Osijek, 2020.

SAŽETAK

Telenovele su jedan od najpopularnijih televizijskih formata koji već desetljećima privlači milijune gledatelja pred male ekrane. Od svoga nastanka sredinom 20. stoljeća pa do danas, telenovele i sapunice kontinuirano su doživljavale negativne kritike, možda kao niti jedan drugi popularni (televizijski) žanr. Spisateljice, kritičarke, glumice, stručnjakinje za ženske žanrove, pa čak i ljudi koji ih kreiraju i rade na sapunicama, također se na neki način ograđuju od žanra, navodeći da su one namijenjene neobrazovanim ženama, mahom kućanicama, kako sam žanr degradira žene i ženska prava te ih se uspoređuje i sa ženskim časopisima kojima se na sličan način „ispire" ženski mozak. Sveučilišna profesorica i teoretičarka Maša Grdešić objašnjava da su iz perspektive „visoke kulture", sapunice bezvrijedne, jednolične, površne, a s feminističke točke gledišta one su apolitične ili političke na pogrešan način. Naime, „visoka kultura" argumentira svoje razloge loše napisanim, psihološki neuvjerljivima te jednostavno pretjerano nametljivim tekstovima koji su namijenjeni masovnoj publici, pogotovo neobrazovanim ženama. Feministička argumentacija potječe iz pametnog manipuliranja gledateljicama, u prvom redu kućanicama, koje svoj društveni položaj predstavljaju kroz idealizirane predodžbe tradicionalne ženstvenosti vezane uz obitelj i brak. Iako se na prvi pogled ne čini da su se telenovele (i sapunice) prilagodile društvenoj evoluciji posljednjih desetljeća, pomak se vidi; ne toliko u radnji koliko u postupku razvitka ženskih likova. One nisu više prikazane plošno, nisu površne, ne ovise samo o muškarcima, imaju želju za pokretanjem svoje poslovne karijere te se ne žele stavljati u kalup tradicionalne žene koja želi samo osnovati obitelj. Kreatori (sapunica i) telenovela uspostavili su kompromis; obiteljska žena s uspješnom poslovnom karijerom.

Ključne riječi: ženski likovi, telenovele, sapunice, feminizam, stereotipi.

ABSTRACT

Telenovelas are one of the most popular television formats that has attracted millions of viewers to small screens for decades. From its inception in the mid 20th century to today, telenovelas and soap operas have constantly experienced negative reviews. No other popular genre, I would dare to say, has experienced more critisism than soap operas and telenovelas. Writers, critics, actresses, experts in women genres, even the people who create and work with soap operas, also separate themselves from soap operas stating that they are intented for dullish housewives, how the genre degrades women, their rights and are compared to women magazines. Writer and theorist Maša Grdešić explains that from the perspective of "high culture" soap operas are worthless, monotous, superficial and from a feminist point of view are seen as apolitical or political in the wrong way. Namely, "high culture" argues its reasons for badly written, psyhologically unconvincing and simply overly intrusive texts intended for a mass audience, especially uneducated women. Feminist argumentation stems from clever manipulation of viewers, primarily housewives, who present their social position through idealized notions of traditional femininity related to family and marriage. At first glance it does not seem that soap operas and telenovelas have adapted to the social evolution of recent decades. Shift is seen; not so much in the plot as in the process of developing the female characters. They are no longer superficial, they do not depend only on men, they have a desire to start their business careers and they do not want to put themselves in the mold of a traditional woman who just wants her family. The creators of soap operas and telenovelas have established a compromise; a family woman with a business career.

Key words: female characters, telenovelas, soap operas, stereotypes

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU

kojom ja _____ potvrđujem da je moj _____rad pod naslovom _____

te mentorstvom _____ rezultat isključivo mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima i oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio diplomskog rada nije napisan na nedopušten način, odnosno da nije prepisan iz necitiranog rada, pa tako ne krši ničija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio ovoga završnog/diplomskog rada nije iskorišten za bilo koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanove.

U Osijeku, _____

Potpis

_____

SADRŽAJ

1. UVOD 1

2. ŠTO SU TELENOVELE? 2

3. SAPUNICE 3

3.1. Sličnosti između telenovela i sapunica 3

3.2. Razlike između telenovela i sapunica 4

4. RAZVOJ TELENOVELE KAO ŽANRA 7

5. TELENOVELA KAO STUP EKONOMIJE U LATINSKOJ AMERICI 12

5.1. Telenovele kao dio kulturnog identiteta 15

5.2. Telenovele kao svjetski fenomen 17

5.3. Telenovele u Hrvatskoj 21

5.3.1. Villa Maria 24

6. LIKOVI U TELENOVELAMA 26

6.1. Funkcije nositelja radnje u latinoameričkim telenovelama 28

6.2. Analiza nositelja radnji na primjerima likova iz telenovele „Osveta Ljubavi“ 29

7. ŽENSKI LIKOVI U TELENOVELAMA 36

8. TELENOVELE I FEMINISTIČKE KRITIKE: OSNOVANA KRITIKA ILI NE? 39

9. ZAKLJUČAK 43

10. LITERATURA 45

11. PRILOZI 48

1. UVOD

Diplomski rad pod naslovom *Ženski likovi u latinoameričkim telenovelama* nastao je s ciljem definiranja toga popularnog televizijskog žanra, kao i TV sapunice, ukazivanja na njihove sličnosti i različitosti te opisivanja kulturnog, društvenog i gospodarskog značaja telenovela (i sapunica) u Latinskoj Americi, ali i njihove popularnosti u globalnom smislu. Temeljna je zamisao bila prikazati rezultate naratološke analize telenovele, s posebnim naglaskom na ženske likove u seriji te kako su se ženski likovi u telenovelama (i sapunicama) razvijali u skladu s društvenim promjenama tijekom desetljeća od svojih početaka. Ukazat će se i na negativan stav feminističke teorije prema telenovelama (i sapunicama) te propitati je li takav stav u potpunosti osnovan. U tom se smislu u radu pokušalo odgovoriti i na pitanje jesu li telenovele relikt prošlosti, ostatak nekih prošlih vremena i društvenih konvencija ili ih se može razumijevati privatnim prostorom zabave, dokolice i predaha od kućnih poslova koji je desetljećima svojim gledateljicama, posebice kućanicama, nudio motivaciju za ulaganje i u same sebe?

Na primjeru kolumbijske telenovele *Pasion de Gavilanes* (kod nas *Osveta ljubavi*) iz 2003. godine, analizirat će se fabula te likovi prema funkcijama likova i nositeljima radnje iz Proppove morfologije bajki te poetike hajdučko-turske novelistike Krešimira Nemeca.

2. ŠTO SU TELENOVELE?

U literaturi se može pronaći nekoliko različitih definicija telenovele. Prema *Leksikonu radija i televizije* „telenovela je melodramska fikcionalna tv serija koja se često drži latinoameričkom inačicom *soap opere*“ (*Leksikon radija i televizije,* 2016: 531).

Američka sveučilišna profesorica i kulturologinja Carolina Acosta-Alzuru (2003: 270) telenovele i sapunice definira kao „serijske melodramatične žanrove koji dijele u jednakom kapacitetu uspjeh i prijezir društva...”. Također, objašnjava da tradicionalni model telenovele karakterizira središnja priča heteroseksualnog para koji zbog svoje ljubavi moraju prevladati sve prepreke i urote kako bi zajedno živjeli u sreći i harmoniji. Dva glavna lika u većini slučajeva imaju različito socijalno i ekonomsko podrijetlo; stoga se njihova ljubavna priča odnosi na socijalni i ekonomski napredak. Većina nevolja koja prati glavni par proizvedena je dramatičnom prisutnošću dvaju muškaraca koji su zaljubljeni u istu ženu ili muškarca kojeg su voljele dvije žene (Klagsbrunn, 1993, navedeno u Acosta-Alzuru, 2003).

Meksički komunikacijski stručnjak i scenarist Alfonso Estrada Rocha (2012: 12) definira telenovele kao adaptaciju radijske sapunice za televiziju te osim telenovele navodi pojmove komedija, sapunica, televizijska melodrama ili strip u kojima društvo prepoznaje niz audiovizualnih narativnih tekstova. Također, navodi da je riječ o televizijskom programu izvorno proizvedenom u nekoliko latinoameričkih zemalja koji se emitirao u dnevnom terminu (obično od ponedjeljka do petka) i uzastopno, prikazujući fiktivnu priču (iako se može temeljiti na stvarnim događajima) s visokim melodramatičnim sadržajem. Može se usporediti s ljubavnim romanima. Iako su tematski slični američkim i britanskim sapunicama, telenovele imaju ograničen broj epizoda koje obično traju od 150-200 epizoda po šest mjeseci ili godinu dana (Estrada Rocha, 2017: 12).

Venezuelska spisateljica i profesorica Isamar Hernández (2015: 12) pak navodi da je “telenovela dramatiziran roman koji je snimljen kako bi se emitirao na televiziji. Nastavlja kako je „riječ o dobro definiranom žanru koji karakterizira poziranje romantičnih situacija u epizodama koje se emitiraju svakodnevno u isto vrijeme, a koje na kraju uvijek ostavljaju pitanje, neriješenu situaciju i koja privlači gledatelje da se prilagodi svakoj epizodu koja će se sutradan prikazati te da čekaju s nestrpljenjem kako će se riješiti određena drama.”

3. SAPUNICE

Nakon što smo definirali žanr telenovele, potrebno je definirati i sapunice, a kako bismo ih bili u mogućnosti razlikovati. Pojam *sapunice* (engl. *Soap Opera*) ulazi u upotrebu sredinom dvadesetog stoljeća u Sjevernoj Americi, označavajući melodramatične serije (opere) koje su se svakodnevno emitirale na radiju i televiziji, sponzorirale su ih velike tvrtke za čišćenje i higijenu poput *Colgate, Palmolive* i *Procter & Gamble.* Te su tvrtke oglašavale svoje proizvode tijekom emitiranja epizoda sapunica kako bi privukle domaćice i majke koje su ostajale kod kuće i brinule se za svoje kućanstvo i obitelj, a koje su bile glavna publika. Danas postoji mnogo tvrtki koje oglašavaju svoje proizvode u udarnom terminu u kojemu se prikazuju sapunice. Reklame uključuju sve vrste masovnih potrošačkih proizvoda poput promocije nekog događaja, poruke za političke kampanje te događaje koji su vezani uz sport, kulturu i obrazovanje. U zemljama engleskog govornog područja termin *sapunica* se i dalje koristi (Hernández, 2015: 20).

3.1. Sličnosti između telenovela i sapunica

Prema gore navedenim riječima autorice i scenaristice Isamar Hernández (Venezuela) mnogi tvrde da je telenovela latinoamerička verzija sapunice. No, telenovela nije proizašla iz sapunice, iako s njom ima mnogo sličnosti:

- dramatizirani ljubavni romani za televiziju,
- teme su romantična fikcija, usredotočena na poteškoće s kojima se glavni ljubavni par suočava,
- svakodnevno emitiranje, u isto vrijeme i uglavnom pet dana tjedno,
- u priči sudjeluje više likova, koji ponekad pomažu glavnim parovima, ali u većini slučajeva odmažu paru da imaju sretan završetak,
- to su serije koje traju dulje vremensko razdoblje, a obuhvaćaju nekoliko mjeseci,
- jedna od najvažnijih značajki - omotač i nedovršena pripovijest. Za svaku epizodu nema završetka, već upitnik, planiranje nove poteškoće zbog koje ostaje zanimanje publike za nastavak radnje te nestrpljivo iščekivanje nove epizode i traženja odgovora u epizodi koja

se emitira sljedeći dan. Međutim, u priči se postupno postavljaju i pojavljuju novi sukobi s efektom prisvajanja publike (2015: 20-21).

3.2. Razlike između telenovela i sapunica

Iako na prvi pogled izgledaju veoma slično, sapunice i telenovele imaju i svoje posebnosti prema kojima ih razlikujemo. Hernández (2015: 21) opet napominje „da se sapunice i telenovele u nekim aspektima mogu nazivati sinonimima...", no autorica ovoga rada navodi nekoliko razloga zašto su sapunice i telenovele različite.

- Tema se fokusirala na vodeći par

Naime, u telenovelama glavni par nosi radnju cijele serije, dok u sapunicama postoji nekoliko glavnih parova koji se izmjenjuju po epizodama kao glavna točka radnje. U većini slučajeva su različite dobi i potječu iz različitih društvenih klasa. Telenovele s druge strane općenito razvijaju svoju priču oko mladog i dobro okarakteriziranog para, čija radnja monopolizira fokus priče.

- Broj epizoda

Ova je činjenica možda i najuočljivija razlika i između ostalog se odnosi na završetak telenovele koja uvijek ima zadan kraj, najčešće sretan[1]. Dizajnirana je da traje jedno vrijeme (određen broj epizoda), iako se ponekad produži, ako je riječ o velikoj gledanosti ili je pak skraćena zbog praktičnosti proizvodnje (što je sve češća praksa danas). S druge strane, sapunice nemaju nekakav programiran završetak jer se one planiraju prikazivati na televiziji po nekoliko godina, odn. dok god ima interesa publike. U dosta slučajeva možemo uočiti da glumci za vrijeme snimanja sapunice odrastaju - od tinejdžera do odraslih osoba, a zapleti se razvijaju iz generacije u generaciju. Jednom kad se gledatelji zainteresiraju za sapunicu (u ovom slučaju i "navuku"), ona se nastavlja u nedogled, zavjere se rotiraju, a završetka nema na vidiku.

[1] Iako su sretni završetci u telenovelama normalna pojava, ima nekoliko telenovela koje nisu "poštedjele" svoje glavne junake. Naime, jedan od najpoznatijih primjera je zasigurno Rubi iz istoimene serije koja se prikazivala 2004. godine u Hrvatskoj na Novoj TV. Na kraju serije, nakon konstantnog uništavanja života svih oko sebe, stigne ju sudbina i ostaje sama i bez ičega.

- Publika

Na početku prikazivanja telenovela, u velikoj većini publiku su činile žene, uglavnom kućanice. Međutim, u novije su vrijeme i muškarci ciljana publika ovoga žanra. Sve se više ubacuju kriminalistički segmenti ili zavjere kako bi se privukli muški gledatelji i održala njihova zainteresiranost. Sapunicama je još uvijek ciljana publika ona ženska te zbog toga postavljaju romantične teme u skladu s njihovim očekivanjima.

- Jezik

Naravno, u latinoameričkim telenovelama prevladava španjolski jezik, čak i u Sjedinjenim Američkim Državama, kada se koriste "titlovi" na engleskom jeziku. Jedina iznimka je Brazil gdje se telenovele snimaju na portugalskom jeziku. Sapunice su namijenjene anglofonoj publici, ne samo iz Sjedinjenih Država.

- Međunarodno tržište

Telenovele se proizvode i produciraju, kao i sapunice, za izvoz diljem svijeta. Posljednjih godina bilježi se porast proizvodnje telenovela napisanih i snimljenih s ciljem međunarodne distribucije. To je dovelo do promicanja "neutralnog naglaska" s glumcima, kao i brige da se u scenarijima ne koriste "lokalne riječi" kako bi se izbjegle situacije tipične za određenu zemlju. Slijedom toga, radnje telenovele ne prate tradicionalne blagdane poput Božića, Uskrsa i dr. te zbog toga gledatelji imaju osjećaj da telenovele nisu u „dodiru sa stvarnošću". Izuzetak su povijesne telenovele. Ovdje je pak fokus radnje na određenom povijesnom događaju za vrijeme kojeg se odvija ljubavna drama.



Slika 2. *Coronation street*- britanska sapunica iz 1960. godine koja traje i danas.

(https://www.famefocus.com/tv/15-things-fans-never-supposed-know-coronation-street/)



Slika 3. *Dinastija*- američka sapunica koja je 8 godina držala gledatelje diljem svijeta u neizvjesnosti.

(https://www.tportal.hr/showtime/clanak/povratak-dinastije-na-male-ekrane-sve-zanima-tko-ce-glumiti-alexis-20170512)



Slika 4. *McLeodove kćeri*- jedna od najpoznatijih australskih sapunica do danas, trajala je 2001.-2009. godine.

(https://www.theland.com.au/story/5420567/mcleods-daughters-heading-to-town-but-how-and-why-was-leeton-chosen/)

4. RAZVOJ TELENOVELE KAO ŽANRA

Prema knjizi Isamar Hernández *Kako napisati telenovelu*, prve naznake sapunica pojavile su se još u 19. stoljeću kad su serijski romani ili serijali postali vrlo popularni u cijelom svijetu. Mnogi veliki pisci zarađuju kreiranjem tih zamršenih ljubavnih priča, ali ih pišu pod pseudonimima. To su najčešće bile spisateljice koje nisu htjele otkriti svoj spol iz straha da zbog te činjenice ljudi neće čitati njihova djela. Zasigurno najpoznatija spisateljica bila je Jane Austen[2] koja je napisala do danas najpoznatije ljubavne romane: *Ponos i predrasude* te *Razum i osjećaji.* Kasnije u 20. stoljeću, ovaj medij je putem radija počeo dramatizirati svoje priče zarobivši srca milijunima slušateljica. To su obično bile žene radničke klase, koje su te priče slušale radeći svoj posao.

[2] Jane Austen nije imala muški pseudonim nego je sa svoja djela potpisivala s "By a Lady" (Figes, 2019: n.p.). URL: (https://artuk.org/discover/stories/ten-women-who-used-pseudonyms-and-one-man).

No, telenovela se rodila kad se ljubavne priče koje su prethodno čitane u serijama ili su se čule na radiju, dramatiziraju i emitiraju na televiziji. Tada roman čini skok prema novom mediju televiziji i nastaje novi žanr. Ovaj fenomen potječe s Kube, gdje su emitirane telenovele koje se, zahvaljujući adaptacijama, i danas emitiraju. Među prvim kubanskim autoricama telenovela navodi se Delia Fiallo, kao najplodnija i najuspješnija autorica toga žanra svih vremena. (Hernández, 2015: 14-15). Zanimljiva je i činjenica također, a koja pokazuje snagu i popularnost njezina rada, da su druge države Latinske Amerike poput Brazila, Čilea ili Kolumbije uvozile njezine scenarije za potrebe produkcije na svojim televizijama.

Na početku su se telenovele emitirale na televiziji uživo, odnosno izvodile su se poput predstave, pred kamerama. U to vrijeme video snimanje nije postojalo, pa su glumci, redatelji, snimatelji i cijela ekipa morali kreirati epizode/emisije po sat vremena koje su uključivale:

- proučavanje i pamćenje scenarija,
- izvođenje proba i za kamere i za glumce,
- pripremu scenografije,
- glazba,
- rasvjeta.

Sve je moralo biti spremno u vrijeme emitiranja epizode, no kao i kod svake produkcije koja se odvija uživo, postojala je opasnost od nezgode ili pogreške. Ovakva vrsta telenovele, u usporedbi sa sadašnjom, bila je puno lošije kvalitete. Nije bilo mnogo likova niti dobro razrađene radnje. Za to nije bilo vremena niti zadovoljavajućih tehničkih. Scene su se morale odvijati u malom prostoru televizijskog studija, a vanjsko snimanje nije bilo moguće zbog loše opreme. Unatoč činjenici da je televizija u boji izumljena 1950-ih godina, još uvijek većina kućanstava u Latinskoj Americi nije imala pristup televiziji u boji te se TV program emitirao u crno-bijeloj boji s vrlo niskom kvalitetom slike (Hernández, 2015: 15).

Bez obzira na tehničke i prostorne uvjete, ekipe u produkciji bile su veoma profesionalne, posebice glumci, koji su uglavnom dolazili iz kazališta i pridonijeli svojim iskustvom i akademskim obrazovanjem. Između producenata, glumaca i ostatka tehničkog osoblja, formirani su izvrsni radni timovi koji su se pobrinuli za svaki detalj i omogućili najbolje iskustvo gledateljima. Do kasnih 1950-ih godina telenovele su se još uvijek snimale uživo, a jedini način da se snime za

distribuciju bio je *kineskopom*[3]. Tehnika se sastojala od postavljanja filmske kamere (16 ili35 mm) ispred video monitora i snimanja programa. Premda se videokaseta pojavila 1956. godine, kineskop se nastavio koristiti još nekoliko desetljeća poslije, što je imalo loše posljedice na kvalitetu slike. Konačno se dogodio napredak u tehnologiji, a od sredine šezdesetih godina 20. stoljeća, videokaseta se počela masovno koristiti. To je omogućilo realizaciju programa koji su se kasnije mogli snimati, pohranjivati i prenositi. Osim poboljšanja kvalitete, sada je bilo moguće napraviti i vizualne efekte, poput zamrznute slike i drugo (Hernández, 2015: 16).



Slika 5. Kineskop - sprava koja je revolucionirala snimanje sapunica.

(https://hr.wikipedia.org/wiki/Kineskop#/media/Datoteka:Kinescope_at_the_Canada_Museum_of_Science_&_Technology_-Ottawa-.jpg)

[3] Prva reprodukcijska elektronska cijev za pretvorbu pokretne slike iz elektroničkoga u svjetlosni, vidljivi oblik. Konstruirao ga je 1924. Vladimir Kosma Zworykin za prikaz crno-bijele televizijske slike, tj. za obratnu funkciju od ikonoskopa (Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020: n.p.). URL: (http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=31490).



Slika 6. Usporedba VHS kasete s vrpcom i mini DV video kasete.

(https://en.wikipedia.org/wiki/Quadruplex_videotape#/media/File:2inch_Quad_Tape_Reel_with_miniDV_cassette.jpg)

Ovom je spravom drastično promijenjen način produkcije ovoga popularnog televizijskog žanra. Budući da je videokaseta mogla pohraniti slike, bilo je moguće scene snimiti zasebno kao u kinu, kako bi se razbijanjem skripte svaka scena klasificirala prema skupovima i likovima. Postupak se sastoji od izgradnje određenog broja setova, snimanja svih scena koje se na tim setovima trebaju odigrati, zatim ih se rastavi te montira nove kako bi se snimile odgovarajuće scene. Konačno, sav je materijal uređen, ispravljene su pogreške te postavljena glazba kako bi epizoda bila spremna. Taj je napredak pri snimanju telenovele omogućio fleksibilnost i učinkovitost u proizvodnji. Ova se metoda koristi i danas. U veoma kratkom vremenu telenovelama je značajno rasla popularnost među publikom koja je očekivala i veću kvalitetu, a prije svega više realnih sadržaja s kojima se gledatelji mogu poistovjetiti. Zbog toga se ubrzo produkciji telenovela pristupa snimanjem na filmski način (snimanje u kinima). Međutim, takav je način snimanja za televizijske potrebe bio vrlo skup, glomazan i ograničavajući proces jer su te scene morale biti snimljene unaprijed kako bi se mogle procesuirati i na kraju stvoriti gotova epizoda. Tehnološkim razvojem video kamera omogućeno je snimanje i na otvorenom[4], a time i napuštanje kina kao mjesta snimanja. To je dalo

[4] Filmske 16mm kamere koje su ranije korištene sada su bile premale i nedovoljno kvalitetne za vanjska snimanja, a 35mm kamere su u to vrijeme bile prilično skupe (Hernández, 2015: 18).

dodatan poticaj produkcijama telenovela. Scene koje su se sada događale izvan studija nisu morale biti snimljene unutar njega te prolaziti mukotrpan proces obrade, već su se mogle snimiti izravno (Hernández, 2015: 18).

Napokon se razvila i postprodukcija pa se uskoro dalo napraviti i složenije programe bolje kvalitete. Sve je bilo brže i jednostavnije, a telenovela je stekla fleksibilnost i fluidnost koju nije imala unutar četiri zida studija ili kina. Ranije se likove moglo vidjeti samo u prostorima dnevnih soba ili kuhinje, međutim, od kada se likovi mogu slobodnije kretati otvorene su nove mogućnosti, ne samo za scenografiju, nego i za radnju telenovele, koja je time gledateljima bila u mogućnosti predočiti realniji način života s kojim su se mogli snažnije povezati.



Slika 7. Studio montaže tijekom 80-ih godina 20. stoljeća

(https://en.wikipedia.org/wiki/Non-linear_editing_system#/media/File:Videowisconsinstudio.tif)

Razvoj telenovele, međutim, nije bio definiran samo tehnološkim napretkom. I na razini sadržaja, odnosno scenarija došlo je do značajnoga pomaka. Autori su počeli uvoditi elemente iz stvarnog života u svoje scenarije. U kratkom vremenu pisci su od krutih i statičnih likova napravili stvarnije likove, sličnije nama samima. Zapleti su postali dinamičniji, odvažniji i dramatičniji. Radnja telenovele se počela odvijati u različitim okruženjima, s različitim temama, od vrlo aktualnih priča pa sve do priča iz prošlosti. To je, naravno, generiralo i brojniju publiku, pa su se sapunice počele masovno proizvoditi. Povećani su rasporedi prijenosa različitih sapunica, do šest različitih za svaki

dan i za svaki TV kanal. Uz žanr televizijske sapunice od početka je vezana i reklamna industrija koja je ovu vrstu TV serije prepoznala kao sjajnu platformu za plasiranje svojih reklamnih poruka. Telenovele su ubrzo postale milijunski biznis. Da bi se udovoljilo potražnji, proporcionalno se povećavala i potražnja za piscima, glumcima, redateljima i prije svega infrastrukturom. Izgrađeni su visokotehnološki kompleksi i studiji za snimanje, a milijunski se posao vrtio oko oglašavanja, čija je cijena varirala od sapunice do sapunice i ovisila o terminu emitiranja. Najskuplji termin na programskoj shemi bio je od ponedjeljka do petka navečer, a „zvijezda" večeri je bila - telenovela (Hernández, 2015: 19-20).

5. TELENOVELA KAO STUP EKONOMIJE U LATINSKOJ AMERICI

Od svojih početaka u Latinskoj Americi, a poslije i cijelom svijetu, telenovele su privlačile milijune gledatelja uz male ekrane. One su bile snažan pokretač televizijske industrije u toj regiji, omogućujući neobičan spoj nove audiovizualne tehnologije s narativnim anakronizmima koji čine sastavni dio kulturnog života naroda s tog kontinenta. U svom članku španjolski doktor filozofije i stručnjak za kulturu i medije Jesús Martín-Barbero (2002: 276), objašnjava da su telenovele prije svega industrija. Kao primjer navodi brazilsku telenovelu iz 1985. godine *Raque Santeiro,* čija je produkcija mobilizirala čak 800 ljudi. Scenarij su pisala dva dramska pisca, scenarist i istraživač te se prosječno ulagalo 10 sati montažerskog rada za 50-minutnu epizodu. *TV-Globo,* brazilska mreža koja producirala telenovelu, također je otvorila „Casa de Creación Janette Clair", koji je bio dramaturški laboratorij, centar za istraživanje publike i škola za obuku pisaca scenarija. S ukupnom produkcijom od 100 epizoda i prosječno 300 minuta fikcije tjedno, čija se duljina može usporediti s dva cjelovečernja dugometražna igrana filma, ukupni troškovi sapunice kreću se od milijun do milijun i pol dolara što znači da se troškovi jedne epizode kreću od 10.000 do 15.000 dolara. Te iste godine TV-Globo ulaže 500 milijuna američkih dolara, dobiva profit oko 120 milijuna dolara te izvozi telenovele u 130 zemalja diljem svijeta. Osim brazilskih konkurenata, meksička *Televisa*

ostvaruje 150 milijuna dolara profita s telenovelama poput *Tú o nadie*[5] i *El ángel caído*[6] koje su doživjele međunarodni uspjeh. Međutim, to ne objašnjava snagu kojom telenovele privlače svoju publiku.

Kako bi se bolje razumio ovaj fenomen, potrebno je sapunicu smjestiti u polje transformacija koje urbanim masama omogućuju prilagodbu modernosti bez napuštanja njihove usmene kulture. Prema tome, pojam *sekundarna usmenost*[7] profesora engleske literature Waltera J. Onga, opisuje sapunicu kao skupinu dugačkih primitivnih priča koja se miješa s fragmentima slika koje promiču film, oglašavanje i televizija. Povezanost sapunice s usmenom kulturom omogućuje joj da iskoristi brojne legende, zastrašujuće priče, mitove koji su putovali od ruralnih do urbanih mjesta u formi brazilske „cordel" literature, meksičkih „corridosa" ili kolumbijskih „vallenatosa" (Martín-Barbero, 2002: 277).

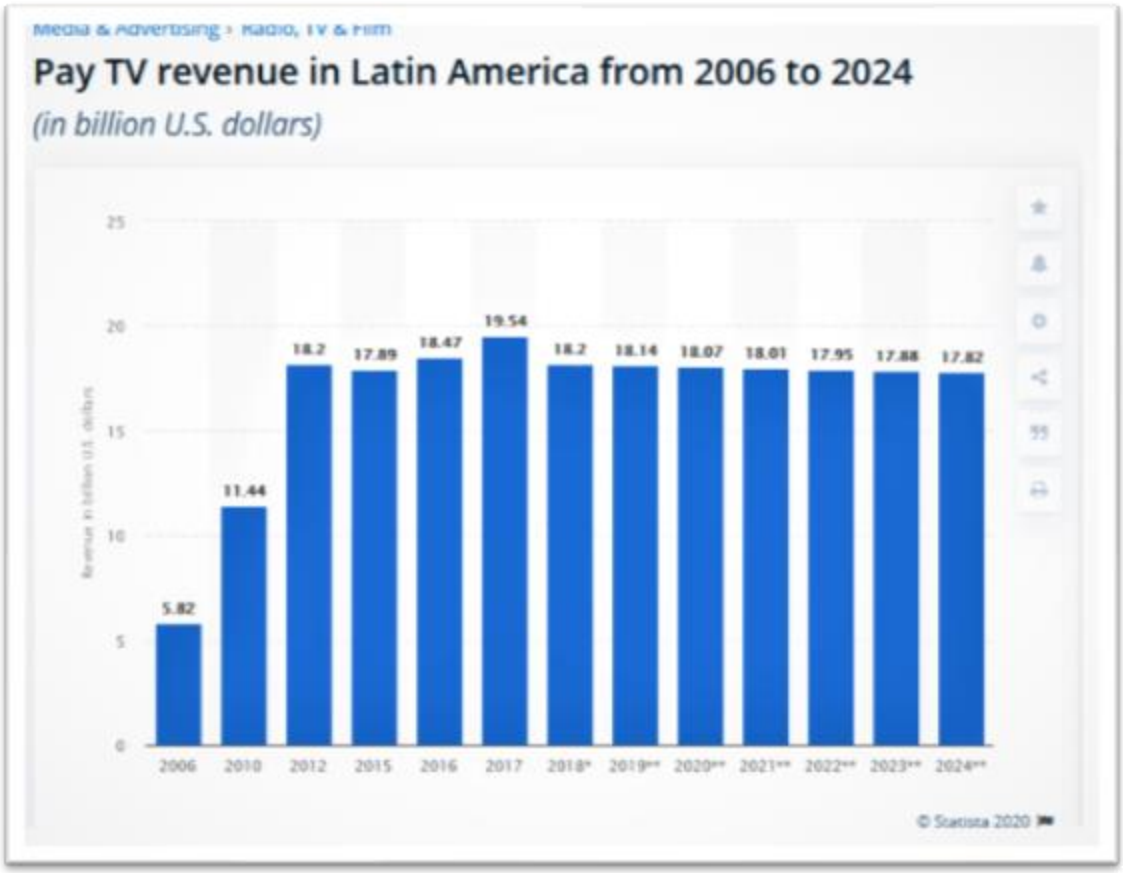
Ono što je telenovele pretvorilo u strateški žanr latinoameričke audiovizualne produkcije, kako piše autor Martín-Barbero, jest njihova težina na tržištu televizije, kao i uloga koju igraju u oblikovanju i širenju slike Latino Amerikancima o njima samima pa i gledateljima diljem svijeta (Martín-Barbero, 2002: 281). Shvativši tu činjenicu, svaka država Latinske Amerike prilagođava telenovele svojoj kulturi, odnosno telenovele se *nacionaliziraju*. Poznato je da telenovele kao žanr podrazumijevaju zadane konvencije, često i stereotipe te snažno naglašeno dramatiziranje. Visoka produkcija te popularnost telenovela otvorile su prostor televizije i drugim kulturnim i umjetničkim područjima poput kazališta, kina i književnosti. Naime, u Brazilu mnogi cijenjeni glumci, pisci, filmski redatelji lako prelaze u industriju sapunica, dok u nekim drugim državama Latinske Amerike menadžeri i radnici odbijaju takve poslove jer drže da je riječ o najnižoj vrsti žanra u zabavnoj industriji te se pribojavaju za svoju profesionalnu karijeru. Međutim, zbog čestih kriza u politici i filmskoj industriji u tim zemljama, umjetnici su prisiljeni prijeći u televizijsku

---

[5](Anon, *n.d.:n.d.*) URL: (https://www.imdb.com/title/tt0214377/)
[6] (Anon, n.d.:n.p.) - URL: (https://www.imdb.com/title/tt0214387/)

[7] Sekundarna se usmenost razvila u uvjetima pisanih medija nasuprot primarnoj usmenosti, koja im je prethodila. Posljedica prelaska s usmenosti na pisanost promjena je spoznajnog i osjetilnog ustrojstva recipijenata. Težište se komunikacije i percepcije premješta s auditivnih modaliteta na vizualne. Središnja je Ongova teza da pisanost ne potiskuje usmenost, već ju pohranjuje u njezinoj sekundarnoj, pisanoj formi (Leksikografski Zavod Miroslav Krleža, 2020: n.p.).
URL: (https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=45160).

industriju, a što je donijelo pozitivan efekt na proizvodnju sapunica - predstavljene su teme i stilovi koji uvode dimenzije života i kulture nacije (Martín-Barbero, 2002: 282). Koliko industrija popularne televizije znači Latinskoj Americi, govori i podatak da je 2006. godine prihod od televizijskih prava (uključujući i telenovele) iznosio 5,82 milijardi američkih dolara, a svoj vrhunac je doživio 2017. godine kad je prihod iznosio 19,54 milijardi dolara. No, nakon spomenutog vrhunca, prihod je u silaznoj putanji, a što je, prema procjenama stručnjaka, trend koji će se ponavljati sve do 2024. godine.



Slika 8. Trendovi postupnog pada prihoda od televizijskih prava (2017.-2024. god.)[8]

(https://www.statista.com/statistics/196767/total-pay-tv-revenues-in-latin-america-since-2006/)

[8]*(Statista Research department*, 2020:n.d:n.p) URL: (https://www.statista.com/statistics/196767/total-pay-tv-revenues-in-latin-america-since-2006/)

Pad prihoda od televizijskih prava u Latinskoj Americi može se pripisati različitim čimbenicima:

- padom popularnosti telenovela koje su svoj vrhunac popularnosti doživjele tijekom 1990-ih i početkom 2000-ih te je zainteresiranost za taj žanr opala pojavom novih televizijskih formata (poput *streaming* servisa *Netflixa, Amazona* i dr.),
- kreiranje i produciranje sapunica koje traju 200 epizoda više nije održivo,
- fokus telenovela na „želje" gledatelja (progresivnije radnje, bavljenje društvenim i socijalnim problemima itd.)
- pandemija COVID-19 koja je stopirala snimanja i proizvodnju serija te tako negativno utjecala na televizijsku industriju diljem svijeta.

Danas možemo reći, televizijska industrija, a u velikoj većini upravo proizvodnja telenovele, značajno je pomogla državama Latinske Amerike poboljšati njihovo ekonomsko stanje, te je svjetsku popularnost telenovela iskoristila za promociju latinoameričke kulture i načina življenja. Takav nagli rast televizijske (i filmske) industrije je usporediv još samo s indijskim Bollywoodom.

5.1. Telenovele kao dio kulturnog identiteta

Čileanski sveučilišni profesor Guido Arenas, voditeljica istraživanja na Nacionalnom vijeću za televiziju María Dolores Souza i sociologinja Regina Oyanedel u svojoj kvalitatnivnoj studiji *Karakterizacija rodnih stereotipa u telenovelama* navode da telenovele, možemo promatrati kao specifični novi oblik medija koji relativno standardiziranu i široko rasprostranjenu kulturu čini dostupnom većini *(*Brunner, 2003., navedeno u Arenas, Oyanedel, Souza, 2009). U tom je smislu televizija zauzela privilegirano mjesto u našim društvima, oporavljajući ili mijenjajući ekonomske procese, probijajući se u političke prostore, čineći različita tumačenja svakodnevnog života koji nas okružuje, izražena u stvaranju različitih oblika proizvodnje poruka, ali i u instalaciji načina povezivanja s njihovom publikom (Fenzalida, 1987. navedeno u Arenas, Oyanedel, Souza, 2009). Drugim riječima, sapunice igraju temeljnu ulogu u objašnjavanju različitih društvenih procesa i

pojava, načina na koji su predstavljene publici, zajedno s prijenosom vrijednosti i načinima uvažavanja i razumijevanja stvarnosti koju se reproducira slikama.

Telenovela u Latinskoj Americi predstavlja jedan od prostora izražavanja, prepoznavanja i kulturne rekreacije, kao i jedan od najosebujnijih i najpriznatijih proizvoda masovnih medija televizijske industrije (Orozco, 2006, navedeno u Arenas, Oyanedel, Souza, 2009). Produkcija, prijenos i recepcija telenovele veoma su važni u latinoameričkim kulturama. Riječ je o važnim događajima u svakodnevnom životu njihove publike te u izgradnji individualnih i kolektivnih imaginarija, u potvrđivanju vjerovanja i očekivanja te u ponovljenoj rekonfiguraciji, a što zajedno ostavlja nataložena iskustva koja traju desetljećima i pojavljuju se u osjećajima i načinima međusobnog odnosa u zemljama Latinske Amerike (Arenas, Oyanedel i Souza, 2009: 11). U svojoj studiji, Arenas, Oyanedel i Souza objašnjavaju kako telenovela postaje, u kulturološkom narativu, točka konvergencije strasti i težnji, suza i smijeha, zahtjeva i zadovoljstva, razočarenja i savezništva, raznih osjećaja koji graniče s imaginarnim prostorom koji neki predočavaju kao imaginarne zajednice. (Anderson, 1991, navedeno u Arenas, Oyanedel i Souza, 2009: 12). Nijedan popularni televizijski žanr na svijetu ne kreira i ne sažima identitet kao što telenovele to rade za Latinsku Ameriku, s posebnim naglaskom na melodramatiku, kao tipičnu emotivnost koja svakodnevno prožima njihov nacionalni identitet. U tom smislu, telenovele su potaknule prepoznavanje identiteta u više slojeva publike, ali je istodobno kreirala, reproducirala i ponovno stvorila stereotipe o spolu, rasi i dobi.

Već je prethodno rečeno kako su medijski tekstovi (televizija) važne sastavnice evoluirajućih kulturnih tekstova koje su napisala složena društva. Meksička profesorica i istraživačica Maria de la Luz Casas Pérez ističe „da je to osobito istinito u današnje vrijeme zbog globalizacije kulture i dinamike svjetske razmjene televizijskih producenata." Primjerice, u Meksiku se žanr razvio u skladu s političkim i ekonomskim promjenama. Velika zemlja u razvoju koja se prvi puta morala suočiti sa slobodom izražavanja i demokracijom, morala se pomiriti s činjenicom „da je stvarnost gnusnija i sirovija nego što je televizija do sada prikazivala." (Casas Pérez, 2005: 411).

Obilježja kulturnog identiteta često su dovedena u pitanje s obzirom na tematiziranje stvarnosti, ali i elementima fikcije u telenovelama. One često napuštaju kulturne reference i kolokvijalne pojmove te jezik, a kako bi poboljšale svoju poziciju proizvoda za izvoz na međunarodno tržište. Jezik, nacionalni karakter i povijest polako se miješaju s novim elementima, privlačeći tako sve

veću publiku. Meksičke telenovele danas su duboko uključene u cjelokupno pitanje odražavanja složene, dinamične, ali konzervativne kulturne zajednice, istodobno oblikujući identitet kozmopolitske, zrelije, liberalnije i modernije društvene zajednice. (Casas Pérez, 2005: 412) Novija će istraživanja potvrditi ili opovrgnuti navedene tvrdnje, ali podaci kojima raspolažemo sugeriraju „da teme, tretiranje sadržaja i stilovi produkcije u najnovijim meksičkim sapunicama počinju utjecati na kulturni identitet, što naravno vrijedi i za druge države Latinske Amerike." (Casas Pérez, 2005: 413).

5.2. Telenovele kao svjetski fenomen

Ako je nogomet „najvažnija sporedna stvar na svijetu", onda su telenovele i sapunice posljednjih nekoliko desetljeća jednako važna, ali i „najjeftinija sporedna stvar na svijetu", posebice za televizijski biznis. Spomenuto je u prethodnim ulomcima kako su telenovele i sapunice u jednom trenutku bile toliko popularne da su gledatelji svakodnevno nestrpljivo iščekivali novu epizodu, a dok su čekali, špekulirali su što će se dogoditi s njihovim omiljenim likovima. No, zašto najjeftinija? Svjetski uspjeh telenovela od kraja 1970-ih proizlazi iz činjenice da se one isplate već na matičnim tržištima, tako da su nakon premijernog emitiranja dostupne po vrlo niskim cijenama na stranom tržištu (*Leksikon radija i televizije,* 2016; 531).

Osim činjenice da ima proizvodnja nije pretjerano skupa, u odnosu na kasniju financijsku dobit, postavlja se pitanje i velike popularnosti ovih žanrova. Zašto su sapunice i telenovele tako dobro prihvaćene kod televizijske publike? Treba reći i kako sve više istraživanja pokazuje da spomenuti žanrovi više nisu isključivo vezani za žensku publiku, slabo obrazovane domaćice i žene koje u dokolici konzumiraju televizijske sadržaje, već ih sve više gledaju i muškarci različitih dobnih skupina, obrazovanja ili radnog statusa. Sadržaji su to koji ciljaju na emocionalni aspekt kod publike nudeći svakodnevne situacije osobnih, intimnih emocionalnih kriza, egzistencijalnih ugroza ili socijalnih nesigurnosti, a što sadržaj ove popularne televizijske forme čini bliskim i prijemčivim različitim skupinama konzumenata televizijskog programa. Sapunica, a posebice telenovela, tako i od ljubavnoga romana mahom „preuzima" tematiku, ljubavne peripetije, mnogobrojne zaplete, neočekivane rasplete i sve potrebne narativne tehnike kojima se zadržava

pozornost na prikazu nerealnoga svijeta koji se prihvaća, ne propituje i za kojim se žudi (Ileš, 2018: 477-478).

Profesor Mireya Cisneros Estupiñán i diplomirani magistri u linguistici Giohany Olave Arias i Ilene Rojas García u svojoj provedenoj studiji slučaja *The Language of the soap opera in the linguistic conduct of young television viewers,* prepoznaju da se telenovela posljednjih godina uvukla u domove bez većih ograničenja, nešto što čak ni internet nije tako lako mogao ostvariti početkom 21. stoljeća, te koncentrirati članove obitelji ispred ekrana. Također, to je i prozor s kojega gledatelj može vježbati *voajerizam*[9], ulaziti u tuđu intimu, istovremeno imajući pred sobom i svojevrsno zrcalo u kojem može vidjeti svoj odraz. Telenovela svojim popularnim pričama postiže i važnu povezanost te bliskost s osjećajima gledatelja (Vilches, 1997, navedeno u Estupiñán, Arias i García, 2009). To, dakako, nailazi na dobar prijem kod ljubitelja telenovela, ali može imati i neke posljedice na društvo. U latinoameričkom kontekstu utjecaj telenovele je bio takav da su mediji 1999. godine u Abidjanu, Obala Bjelokosti, zabilježili bizaran slučaj kada je nekoliko džamija za vrijeme Ramazana pomaknulo termine molitvi da se ne poklapa s terminom prikazivanja epizoda tada popularne meksičke telenovele *Marimar*. Još jedan primjer popularnosti telenovela dolazi iz 2006. godine, kada je za vrijeme dodjele *Oscara*, zadnju epizodu *La fea màs Bella,* meksičke verzije kolumbijske hit serije *Betty La Fea,* gledalo čak 43% gledatelja od 18 do 49 godina, dok je ceremoniju dodjele nagrada gledalo samo 9,5%. Iste godine, ista meksička serija postaje predmetom u postizbornoj parnici kad je ljevica osudila navodnu prevaru na predsjedničkim izborima, uključujući i tužbu pred izbornim sudom. Naime, u seriji postoji dijalog gdje glavni lik implicira da bi glasao za tadašnjeg konzervativnog kandidata, za predsjednika Felipea Calderóna. Osim u politici, popularnost se očituje i u svakodnevnim konzumerističkim navikama ljudi u različitim zemljama; „kostimi" likova koje gledatelji najviše cijene postaju moderni te se oponaša i njihov način govora pa je tako telenovela utjecala i na način oblačenja, ponašanje društva, rutine i naravno, na jezik (Estupiñán, Arias i García, 2009: 8).

Nije slučajnost da su zemlje „istočnog bloka" i bivše komunističke zemlje objeručke prihvatile telenovele i sapunice kao dominantan žanr za opuštanje pred malim ekranima svaki dan u

[9] U kontekstu televizije, profesor medija i vizualne umjetnosti Lemi Baruh definira voajerizam kao traženje sigurnih (i često uzajamnih) načina pristupa informacijama i/ ili iskustvu koje bi inače (i normativno) bilo nedostupno, i nešto je oduševilo (a ne prisilno)" (Anon, n.d.:n.p.). URL: (https://hrv.psychology-ifk.com/how-reality-tv-preferences-reveal-personality-27203).

večernjim satima. Naime, s obzirom da su komunističke zemlje imale limitiran i dosta cenzuriran program, telenovele i sapunice su došle u najboljem trenutku da razbiju tu monotoniju. Primjerice, TV program SSSR-a je bio raznolik, bio je sličan američkom *PBS*[10]-u (Public Broadcasting Service). Uključivao je informativne emisije, obrazovne emisije, dokumentarne filmove, ponekad igrane/akcijske filmove i dječji program. Glavni sportski događaji su bili hokej na ledu i nogomet. Programi su bili domaći ili iz zemalja Varšavskog pakta[11]. Međutim, emisije su imale visok stupanj samocenzure. Bila su očita državna ograničenja, posebice u sadržajima poput erotike, golotinje, grafičkog prikazivanja nasilja, grubog jezika i nedozvoljene konzumacije droga. Krajem 1980-ih godina program se počinje polako mijenjati. Uvezeni su zapadni programi, uglavnom iz Ujedinjenog Kraljevstva i Latinske Amerike (Ploucquet, 2016: n. p). Ispostavilo se da je Rusija obožavala latinoameričke sapunice. Primjerice, meksička telenovela *Los ricos también lloran* iz 1979. godine, prevedena na ruski *Bogaty Toszhe Plachut* (kod nas prevedena *I bogati plaču*), toliko je postala popularna da su je gledali u svim državama bivšeg Sovjetskog Saveza. Procjenjivalo se da je finale serije gledalo preko 200 milijuna Rusa i gledatelja iz bivših sovjetskih zemalja (tako nešto usporedivo je s gledanošću zadnje epizode *Prijatelja* koju je gledalo 52,5 milijuna Amerikanaca), a telenovele koje su uslijedile samo su nastavile osvajati srca i pozornost ljudi. Još jedna uspješna telenovela bila je *Simplamente María* iz 1994. godine, meksička serija koja bilježi epsku sagu o djevojci sa sela koja postaje modni dizajner. Procjenjuje se da je prosječno 140 milijuna ljudi diljem Rusije i okolnih bivših sovjetskih zemalja gledalo seriju, a kada je zvijezda serije Victoria Ruffo odlučila odraditi turneju po Rusiji, obožavatelji su se silno potrudili podržati ju. Koliko je ova serija dirnula ruske obožavatelje govori i ovih nekoliko citata nakon nastupa Victorije Ruffo u Moskvi:

...za mene je ovo psihoterapija. Živimo u teškim vremenima, u sivoj i teškoj državi. Ona (Simplamente María) je jednostavno bajka. Uživam u svijetlim, toplim bojama, u svijetlom, šarenom dekoru.

---

[10]Američka televizijska mreža. *PBS* je javna neprofitna organizacija čiji su zajednički vlasnik 354 televizijske postaje, članice mreže. Sjedište televizije se nalazi u Arlingtonu u Virginiji (PBS, 2020:n.p.). (https://www.pbs.org/about/about-pbs/).

[11] Varšavski pakt je vojno-politička organizacija više europskih komunističkih država koja je djelovala 1955–91. radi obrambene i sigurnosne suradnje. Proizašao je iz *Ugovora o prijateljstvu, suradnji i uzajamnoj pomoći,* koji je bio potpisan u Varšavi 14. V. 1955 (stupio na snagu 4. VI. 1955). Osnivači su bili SSSR kao inicijator, te Albanija, Bugarska, Čehoslovačka, DR Njemačka, Mađarska, Poljska i Rumunjska (Leksikografski Zavod Miroslav Krleža, 2020:n.p.). URL: (https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=63939).

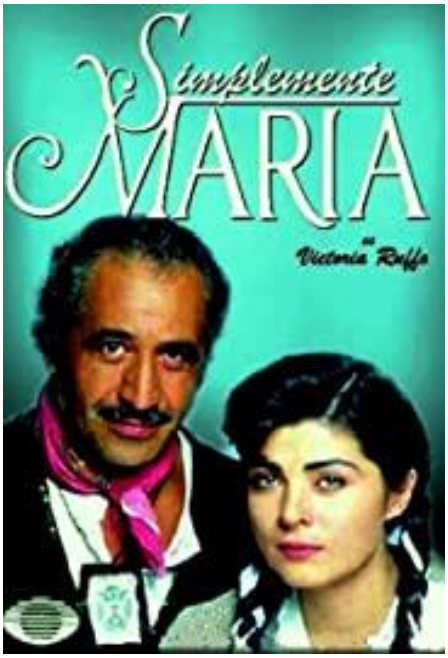
Drugi su se obožavatelji povezali s glavnom junakinjom Marijom, s njezinim životnim preprekama koje je morala prebroditi da bi došla do uspjeha: ...*Ona je poput nas. Pati kao i ruske žene; ona se zaljubi i voli kao i mi.* (Whalley, 2018, n. p.).

Sveučilišna profesorica Tatjana Ileš pojašnjava da odnos kvalitete i popularnosti televizijskih programa i gledateljstva možemo maksimalno pojednostaviti pa reći kako televizije emitiraju onakve programe i sadržaje kakve gledateljstvo traži, odnosno želi gledati. Ovaj se pojednostavljeni odnos problematizirao i problematizirat će se i dalje, no veoma je teško, posebice u prostorima popularne kulture pa time i popularne televizije, suvereno tvrditi jesu li takvi sadržaji nametnuti *odozgo* ili su rezultat proizvodnje popularnih značenja koje dolazi iz naroda, odnosno *odozdo*. No, sigurno možemo reći kako je eksplozija televizijskih žanrova poput sapunica, *realityja* ili sportskih/nogometnih spektakla, ali i još nekih drugih, ona koja nosi i određene ideološke poruke (Ileš, 2018: 470).



Slika 9. Naslovnica meksičke sapunice *I bogati plaču* iz 1979. godine - telenovela koja je imala nezamislivu gledanost za tadašnje razmjere.

(https://www.ecured.cu/Los_ricos_tambi%C3%A9n_lloran)



Slika 10. *Simplemente María* - glavna junakinja María (glumica Victoria Ruffo) koja je dirnula gledateljice "istočnog bloka".

(https://www.imdb.com/title/tt0211866/)

5.3. Telenovele u Hrvatskoj

Pišući o dolasku žanra sapunice i telenovele i na naše prostore, komunikologinja i sveučilišna profesorica Suzana Peran u svom članku „Sapunice, telenovele i slika obitelji", objašnjava "da neki autori dolazak sapunica na hrvatski medijski prostor povezuju s pojeftinjenjem televizijskih uređaja početkom šezdesetih godina dvadesetoga stoljeća." Također, piše kako to razdoblje „karakterizira i početak prikazivanja američkih serija *Dugo toplo ljeto*, *Gradić Peyton* itd.". Posebno ističe ogromnu popularnost i gledanost koju je na početku devedesetih godina imala američka sapunica *Santa Barbara* (Peran, 2012: 449). Ljubavnu priču Eden i Cruz pratili su milijuni gledatelja od 1984. godine do 1993. godine. Radnja serije je tipična za američke sapunice

- to je duga priča o životima četiri obitelji: Capwell, Lockridge, Perkins, Andrade (*Anonymous 1,* n.p, n.d.). A ljubavna priča Cruza Castilla i Eden Capwell, bez sumnje najpopularnijih likova u seriji na ovim prostorima, pratila se s velikim zanimanjem. Likove su utjelovili A. Martinez i Marcy Walker. Treba reći i kako na samom početku serije autori nisu imali namjeru spojiti Cruza i Eden, a ideju veze između ova dva lika potpuno različitog etničkog i socioekonomskog podrijetla stvorili su upravo glumci *(Anonymous 2,* 2018: n.p.). Sapunicu su gledali svi; i muškarci i žene. Takvu popularnost u našoj zemlji doživjela je i *Dinastija,* od 1981. godine do 1989. godine. Sapunicu je, osim tajni i spletki obitelji Carrington, najviše obilježila rola Alexis, bivše supruge naftnog magnata Blakea Carringtona. Naime, ova je uloga stekla veliku popularnost i postala jednim od kultnih simbola osamdesetih. Osim brojnih spletka i intriga, ostala je poznata i po glamuroznom modnom stilu koji je inspirirao brojne žene diljem svijeta (Petrović, 2020: n.p.).Na istom tragu možemo spomenuti još i *Dallas* iz 1978. godine te sapunicu za mladež *Beverly Hills 90210* iz 1990. godine koje su bile mega popularne na prostorima bivše Jugoslavije.

No, iako su sapunice, svojim otvorenim radnjama, kompliciranim zapletima i brojnim izmjenama glumaca za iste likove, osvojile ove prostore, na hrvatsko tržište početkom devedesetih dolazi prva latinoamerička telenovela, *Rosa Salvaje* (Divlja ruža) koja mijenja teren TV programa koji smo do tada znali. Priča o Rosi Garciji, siromašnoj, naivnoj i neukoj djevojci koja se spletom okolnosti našla u svijetu bogatih osvojila je Hrvatsku 1990. godine. Meksička *Rosa Salvaje* zasigurno je najpoznatije ostvarenje produkcijske kuće *Televisa* koju je od premijernog prikazivanja 1987. pa sve do danas pogledalo preko 500 milijuna ljudi diljem svijeta, od Latinske Amerike i SAD-a do Europe, Bliskog istoka, pa čak Rusije i Kine (*Anonymous 3,* n.p: n.d.).

Divlja Ruža je bila samo početak, a za njom je krenula lavina telenovela iz meksičke tvornice Televisa, te drugih država Latinske Amerike. Najpoznatije su bile *Emperatriz* (Venezuela) iz 1990. godine, priča koja govori o besmrtnoj ljubavi, strasti, gnusnim zločinima i strahovitoj osveti jedne lijepe žene koju je pohlepa zaslijepila do te mjere da pod svaku cijenu želi uništiti život svoje bivše ljubavi (*Anonymous 4, n.p: n.d.*). Još jedna u nizu uspješnica bila je i *Marisol* iz 1996. godine. Radnja telenovele se vrti oko Marisol koja ima težak život. Nosi se s velikim ožiljkom na licu koji je zadobila nakon pada na zrcalo. Njezina majka Sofia je na umoru i Marisol je prisiljena prodavati umjetno cvijeće kako bi zaradila nešto i uzdržavala majku i sebe. Marisolin podli dečko Mario samo čeka priliku da ju iskoristi. Teško bolesna i opterećena velikom tajnom, Sofia je odlučna

prije smrti priznati svojoj kćeri, koja će ostati sama bez ikoga, istinu koja bi joj mogla pomoći. Nažalost, Sofia umire i činjenica da je Marisol unuka imućnog don Alonsa Garces del Valle ostaje skrivena. Utjecajni don već ima unuka, zgodnog i priznatog slikara Josea Andresa, a situacija se dodatno zakomplicira kada se Marisol i Jose, iako zaručen s Rossanom, zaljube. Oboje žive u pogrešnom uvjerenju o svojem pravom podrijetlu. Marisol se mora „boriti i s mržnjom Amparo koja jedina zna da je djevojka zakonita nasljednica obitelji Garces del Valle" *(Anonymous 5, n.p:n.d.*). Valja spomenuti da je antagonistica Amparo još uvijek zapamćena kao jedna od najvećih zlica u povijesti telenovela.

Esmeralda iz 1997. godine, poslije mega popularne *Marisol*, nasljeđuje i preuzima status najgledanije serije u Hrvatskoj i regiji. Priča se „vrti o dvije bebe rođene jedne kišne noći i svaka od njih čeka zagrljaj svoje voljene obitelji. No opsesija muškim nasljednikom i igra sudbine promijenit će im živote. Dječak rođen u trošnoj kolibi otvorit će oči u raskošnoj vili, a djevojčica rođena u svilenoj kolijevci svoje prve korake napravit će među zidovima siromaštva. Cijena za šutnju o ovoj okrutnoj tajni je nekoliko vrijednih smaragda i djevojčica nazvana po njima – Esmeralda. Rođena je slijepa, ali njezina dobrota daje joj dovoljno svjetla za sretan život. Godinama kasnije Esmeralda i Jose Armando će se sresti i zaljubiti. No nakon upoznavanja, stižu i tajne iz prošlosti …" (*Anonymous 6, n.p:n.d.*). Ova telenovela je dovela glumce Leticiju Calderón i Fernanda Colungu do mega popularnosti te su i u budućim telenovelama dočekani kod hrvatske publike kao velike zvijezde.

Još treba spomenuti i seriju *La Usurpadora* (kod nas *Otimačica*) iz 1998. Godine. Priča je to o sestrama Paoli i Paulini, identične vanjštine i potpune drugačije naravi[12] koja je predstavila glumicu Gabrijelu Spanic, Venezuelku hrvatskih korijena, hrvatskoj publici. Zatim i *Telemundova* kolumbijska serija *Pasión de Gavilanes* (kod nas *Osveta Ljubavi*) iz 2003. godine, koja je bila jedna od prvih telenovela koja se u Hrvatskoj prikazivala na tada novoosnovanoj RTL televiziji. Priča od tri brata i tri sestre različitih društvenih i socijalnih pozadina, koju spaja smrt voljenih osoba i želja za osvetom koja na kraju prelazi u ljubav[13].

[12] Zanimljivo je da je obje uloge odglumila Gabrijela Spanic, a telenovela je zbog svoje ogromne popularnosti u Meksiku dobila nadimak "kraljica gledanosti" (Anon, *n.d:n.p.)* URL: (http://sapunice.net/otimacica/).
[13] Telenovela koja je doživjela svjetsku slavu i doživjela mnoge adaptacije, a osim svjetske slave i ogroman uspjeh u SAD-u (https://www.youtube.com/watch?time_continue=152&v=N9eZcqJFEPw&feature=emb_title).

Posebno treba izdvojiti nekonvencionalnu *Rubi*[14] iz 2004. godine, koja je bila jedna od rijetkih telenovela koja je pratila priču antagonistice, koja svojom ljepotom gazi sve na svom putu do bogatstva i ljubavi, no u svom naumu na kraju uništi samu sebe. Valja još spomenuti i tinejdžersku senzaciju *Rebelde* iz 2004. godine, te *Ciudad Con El Angel* (*Oprezno s anđelom*) i *Doñu Barbaru* iz 2008. godine.

5.3.1. Villa Maria

Velika popularnost, ali i isplativost žanra telenovele potakle su i hrvatske redatelje, producente i scenariste na preuzimanje ovog latinoameričkog modela te kreiranje prve hrvatske telenovele pod nazivom *Villa Maria* (2004.), koja je osim pred domaćom publikom, ostvarila velik uspjeh i u susjednim državama. Ukratko, serija prati priču o tri obitelji koje povezuju i istodobno razdvajaju novac, ljubav i izdaja. Serija je dobila izvrsne reakcije publike i u Hrvatskoj i u susjednoj Srbiji, zbog čega je u posljednjih deset epizoda ulogu dobio i beogradski glumac Vojin Ćetković. Bio je to prvi televizijski projekt u Hrvatskoj za koju je organizirana audicija za glumce. Tako je *Villa Maria* iznjedrila nove glumačke nade poput Mislava Čavajde, Damira Markovine, Jelene Perčin, Csille Barath Bastaić i Jelene Veljače. Zanimljivo je da je svjetsku premijeru doživjela u Srbiji gdje je na RTV Pink emitiranje započelo pola sata ranije nego u Hrvatskoj (Mucić, Pacek, 2014: n.p.).

AVA produkciju osnovali su hrvatski glazbenik Tonči Huljić i producent Roman Majetić koji će kasnije dobiti nadimak „kralj sapunica". Tvrtka je osnovana u Zagrebu 2003. godine. Osim telenovele *Villa Maria*, tvrtka je proizvodila uspješnice poput *Ljubav u zaleđu, Obični ljudi, Ponos Ratkajevih* itd. Nakon velikog uspjeha ovih telenovela, tvrtka prebacuje svoj ured u Beograd 2007. godine gdje nastavljaju snimati sapunice, a na kraju nakon velikih financijskih problema tvrtka odlazi u stečaj 2012. godine (Nezirović, 2015: n.p.)

Osim AVA produkcije, Hrvatska radiotelevizija, koja je bila prva i glavna TV postaja za prikazivanje hrvatskih sapunica, ulaže u nove projekte te kreira uspješnice poput *Doline sunca* i

[14]Ovo je treća adaptacija uspješnog romana Yolande Vargas Dulche, a glumicu Barbaru Mori, koju se tada smatralo najljepšom ženom na svijetu, dovela do zvijezda. Ova telenovela joj je bila i posljednja uloga u ovom žanru (Anon, *n.d.n.p.)* URL - (http://sapunice.net/rubi/).

Sve će biti dobro i mnoge druge. Treba još spomenuti i televizijsku kuću NOVA TV koja također producira telenovele poput *Najbolje godine, Pod sretnom zvijezdom, Larin izbor* i dr. (*Leksikon radija i televizije*, 2016; 531).

Sve ove serije u Hrvatskoj i u regiji postale su toliko popularne jer su omogućile emocionalnu povezanost publike i likova iz serije. Možda se glavna junakinja više ne zove Esperanza, već Nada, ali i dalje se suočavamo s istim socijalnim problemima, poput diskriminacije žena, homoseksualaca, ekonomskim krizama (koje su tada bile aktualne). Hrvatske telenovele došle su hrvatskoj publici u najboljem trenutku jer, bez obzira na prihvaćenost, uživanje i popularnost koje su latinoameričke telenovele doživjele u Hrvatskoj, ipak se osjetila čežnja za pričama iz „vlastitoga dvorišta". Hrvatskoj je publici trebao domaći televizijski proizvod toga žanra. Sve telenovele i sapunice koje vidimo u hrvatskoj produkciji danas, hrvatska publika može zahvaliti latinoameričkim telenovelama jer su, kao *Divlja Ruža* koja je početkom ratnih devedesetih godina promijenila sadržaj TV programa kakvog smo poznavali, uvjerile hrvatsku publiku, i onu iz regije, da žele vidjeti snažnu i uzbudljivu ljubavnu priču i s naših prostora.

6. LIKOVI U TELENOVELAMA

Budući da je primarni cilj u ovome radu pokazati tipologiju ženskih likova u popularnom televizijskom žanru kakav je telenovela, potrebno je ponoviti nekoliko informacija o ishodištima toga žanra. Naime, za razliku od žanra televizijske sapunice čije začetke pronalazimo u radijskome mediju, telenovela korijene vuče iz medija književnosti. Romanse i popularni romani u nastavcima samo su neki od primjera za predočiti takvu ishodišnu povezanost. Osim u spomenutim vrstama, karakteristične funkcije likova pronalazimo i u bajci, a za koju pronalazimo sljedeću enciklopedijsku definiciju: „kraća usmena ili pisana, pučka ili umjetnička, pripovjedna (poglavito prozna) vrsta čvrsto strukturirane radnje, prepoznatljiva skupa likova i skromno raščlanjena prostora događanja. Radnju joj obilježava linearno kretanje od kakva početnoga nedostatka preko niza zapreka do njegova otklanjanja, pri čemu likovi privlače na svoje osobine onoliko pozornosti koliko im dopusti funkcija što je u takvoj radnji obnose“ (Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020., n.p.). Prisjetimo li se na ovome mjestu tijeka radnje bilo koje telenovele koju smo pogledali, već je na prvi pogled jasna i poveznica između morfologije bajke te funkcije likova u telenoveli. Ruski teoretičar Vladimir Propp u knjizi *Morfologija bajke* prepoznaje funkcije likova te zaključuje kako ih ova književna vrsta ima ograničen broj i kako su te funkcije stalni i nepromjenjivi elementi bajke, njezini sastavni dijelovi. Karakterizacija likova jedan je od elemenata naratološke analize književnog, ali i televizijskoga teksta. U okviru strukturalističke naratologije likovi su nositelji radnje ili sekvence radnji te se nazivaju akterima. Aktera postoji beskonačno, ali ih se može grupirati u relativno mali broj jedinica dubinske strukture, ovisno o funkciji koju izvršavaju u tekstu. (Grdešić, 2015: 507). Za početak, Propp pojašnjava da bajka obično započinje nekom *početnom situacijom*. Nabrajaju se članovi obitelji, ili se budući junak predstavlja u radnji samim imenom ili svojim položajem u društvu. Iako ta situacija nije funkcija, ona ipak određuje važan morfološki element. Prema Proppu postoji 31 funkcija likova koja određuje tijek radnje. Ove su funkcije usko povezane s ulogama nositelja radnje koje definira kao: zlikovca, darivatelja, čarobnog pomoćnika, princeze, princezinog oca, otpremnik, junaka te lažnog junaka/antijunaka (Propp, 1982: 36-74). Proppov model izvrsno funkcionira u proučavanu bajki te određenih popularnih žanrova poput krimića i ljubića, ali i televizijskih žanrova poput telenovele (i sapunice), ali je teže primjenjiv na kompleksnijim tekstovima gdje likovi nemaju jasne funkcije ili su ironizirani. Poštivanje konvencije žanra postiže se i ovdje primjenom zakona o prenosivosti

(Propp). Drugim riječima, sastavni se dijelovi strukture prenose, uz manje izmjene, iz jedne telenovele u drugu.

U povijesti hrvatske književnosti pronalazimo još jednu književnu vrstu s kojom bi usporedba strukture žanra telenovele bila prihvatljiva. Riječ je o, u svoje vrijeme veoma popularnom književnom žanru, hajdučko-turskoj novelistici, o kojoj piše akademik Krešimir Nemec, a pod kojom „podrazumijevamo korpus djela kratke proze nastao u razmjerno dugom vremenskom periodu, od četrdesetih do sedamdesetih godina prošloga stoljeća, ali i s kasnijim recidivima, nekima čak i u prvoj polovici 20 . stoljeća (npr. pripovijesti o Joci Udmaniću ili Čarugi). Novele karakterizira slična ideološka podloga i gotovo identična poetološka matrica, a to znači skala lako prepoznatljivih strukturnih oznaka, postupaka, tehnika, literarnih konvencija i klišeja. (Nemec 1998: 112) Autor nadalje određuje likove kao stereotipne, statične, plošno atribuirane, kao one koji samo ispunjavaju određenu funkciju u strukturi priče. Njihova se imena mijenjaju, ali ne i njihove funkcije. U tom smislu Nemec piše o četiri funkcionalna tipa:

a) dobra, čista i plemenita kršćanka (gotovo nestvarna ljepota te duhovna svojstva koja ulaze u opće okvire kršćanskoga morala: poštenje, čednost, religioznost);

b) hrabri vitez ili hajduk koji se bori za pravdu i za svoju dragu (svojom hrabrošću, plemenitošću, i duhovnim vrlinama nadmašuju okolinu);

c) Turčin ili poturica-silnik i tiranin koji nemilosrdno muči raju (nositelji obilježja kao što su oholost, okrutnost, osvetoljubivost);

d) pomagač (za njih je karakteristična vjernost, odanost glavnom junaku te oštroumnost u pronalaženju izlaza iz teških situacija).

Jasno je kako se ovako određene funkcije ne mogu u potpunosti prenijeti na televizijski tekst telenovele, ali obilježja koje te funkcije nose u temeljima su funkcija likova ovoga TV žanra. Naime, funkciju ženskoga lika koji nosi obilježja dobre, čiste i plemenite kršćanke gotovo bez ostatka možemo prepoznati i u glavnome ženskom liku svake latinoameričke telenovele. Važno je reći kako uz navedene karakteristike najčešće ide i ona koja se odnosi na pripadnost određenoj društvenoj klasi. U tom je smislu junakinja u pravilu dobra, poštena i plemenita kršćanka, ali i siromašnoga porijekla. Iz takve društvene pozicije najčešće ju izvlači ili spašava „hrabri vitez“ ili prema bajci „princ“, u ovom slučaju plemenit i hrabar bogati muškarac koji se u nju zaljubljuje.

Na putu ostvarenja njihove ljubavi uvijek stoji funkcija zlikovca, u pravilu ohole, okrutne i osvetoljubive osobe (primjerice, potencijalna buduća supruga, odbačena radi nove fatalne ljubavi, ili otac koji se također zaljubljuje u istu djevojku, ali je, za razliku od „princa", financijski neovisan i društveno moćniji). Do sretnoga kraja mladi par ima razriješiti mnogobrojne zagonetne situacije, dokazivati nebrojeno puta svoju nepoljuljanu ljubav te preskočiti brojne prepreke pred njih postavljene. U tome im redovito priskače nositelj funkcije pomagača, koji vijerno prati mladi par, priskače u kriznim situacijama i, uma neopterećenoga ljubavnim jadima, pronalazi inteligentna rješenja u mnogim za junake teškim situacijama.

U sljedećem ćemo poglavlju pokušati pokazati kako navedeno funkcionira u žanru telenovele.

6.1. Funkcije nositelja radnje u latinoameričkim telenovelama

Iz prethodnoga se poglavlja vidi kako su Proppove funkcije nositelja radnje u bajci, kao i četiri funkcionalna tipa koje Krešimir Nemec prepoznaje u hajdučko-turskoj novelistici prispodobive funkcijama nositelja radnje u latinoameričkim telenovelama. Za vidjeti je sada na koji način.

Funkciju zlikovca ili tiranina obnašaju osobe koje su uz glavne junake provele neko duže ili kraće vrijeme tijekom kojeg razviju romantične osjećaje; odmah pokazuju prijezir prema glavnoj junakinji/junaku jer se osjećaju ugroženo te im stoje na putu njihovog plana; ljubomora eskalira u tolikoj mjeri da zasljepljuje njihov zdrav razum i dobivaju ulogu zlikovca; u naumu da razdvoje glavne junake čine sve, a naposljetku umiru teškom smrću ili završavaju u nekakvoj instituciji.

Darivatelj ili pomoćnik obično je prijatelj ili surogat roditelj glavnih junaka (sluškinja, dadilja koja se brinula za bogatog junaka, s druge strane staratelj ili prijatelj kojeg je junakinja stekla kroz život), koji su s njima od početka i koji ih ponajbolje poznaju; ostaju uz glavne junake kroz sve trenutke, bili oni dobroj ili lošoj situaciji te ih cijelo vrijeme potiču da se bore za svoju ljubav; naposlijetku i oni nađu svoje partnere i dijele sreću s glavnim junacima.

Princeza ili dobra, čista i plemenita kršćanka u većini je slučajeva mlada žena koja slobodno živi svoj život, izrazito je pobožna, dolazi iz siromaštva, najčešće ne živi s biološkim roditeljima

jer se nešto dogodilo u prošlosti (kasnije u seriji se često otkriva da je junakinja zapravo bogata i da je usko povezana sa svojom ljubavi te se tim želi naglasiti kako je ljubavni par spojila sudbina).

Junak ili hrabri vitez jest muškarac u kojeg je zaljubljena glavna junakinja („princeza"), mladi bogataš koji živi pod pritiskom svoga obiteljskog imena i povlaštenog društvenog položaja; dobar je i brižan, suprotno od onoga što se očekuje od osobe koja je odgajana u takvim uvjetima; zbog svoje naivnosti često upada u nevolje.

6.2. Analiza nositelja radnji na primjerima likova iz telenovele „Osveta Ljubavi"

U ovom ulomku će se analizirati nositelje radnji na primjerima likova iz jedne od najpopularnijih latinoameričkih telenovela, kolumbijske *Osvete ljubavi*. Radnja ove telenovele je nešto složenija te donosi i više od jednoga lika u kojemu prepoznajemo specifične funkcije nositelja radnje. Naime, riječ je o trostrukim ulogama – likovima trojice braće te triju sestara pa se i u smislu prepoznavanja funkcija nositelja radnje pojavnosti utrostručuju.

Kratak sadržaj

Radnja počinje dolaskom trojice braće Reyes u mali živahni gradić u kojem otvaraju pekaru kako bi uzdržavali obitelj. Najstariji brat Juan je prilično strog i pomalo primitivan, no vrlo je vrijedan i odgovoran te vodi cijeli posao. Srednji brat Oscar je ambiciozan i proračunat, a novac uvijek nalazi u neobičnim trenucima. Najmlađi brat Franco se razlikuje od svoje braće što nema toliko osjećaj za posao, a strahovito je romantičan i naivan. Najmlađa sestra Libia ima samo sedamnaest godina te ona predstavlja radost i sreću svojoj obitelji. Sve krene nizbrdo kad se Libia upusti u vezu s Bernardom Elizondom, bogatim zemljoposjednikom s kojim zatrudni. Braća zatraže od Bernarda da je oženi, ne znajući da on već ima obitelj. Bernardo pristane, ali uskoro pogiba u nesreći. Libia to ne može podnijeti i baci se u smrt s mosta. Braća se odluče osvetiti. Nekoliko dana kasnije odlaze na ranč Elizondovih gdje ih greškom prime kao radnike koji su trebali dograditi vrtnu kućicu na stražnji dio zdanja. Shvativši da im zamjena može omogućiti bolji pristup stanarima i lakši put ostvarenju plana, oni prihvate igru i smišljaju plan: zavest će Bernardove kćeri na isti način kao što je Bernardo zaveo njihovu sestru (*Anonymous 7, n.p.: n.d.*).

Zlikovci ili tirani

Franco Reyes × Armando Navarro

Pošto ova serija posjeduje mnogo protagonista (princeza i junaka), očekivano je da ima i puno zlikovaca. Svaki brat ima svog zlikovca, pa primjerice Francu je glavni "neprijatelj" Armando Navarro, koji posjeduje popularni lokalni noćni klub u kojem svake večeri nastupaju pjevačice. Franco se zaljubi u najpopularniju pjevačicu Rosario, koja ga na početku odbija, međutim nakon njegovog ustrajanja ulazi s njim u strastvenu vezu. S druge strane, Armando također gaji osjećaje prema Rosario te joj daje sve što može kako bi ju osvojio. Kad shvati da je Rosario ipak više privržena Francu, zaklinje se da će ubiti Franca i tako ju pridobiti.

Lik Armanda Navarra karakterizira njegova neizmjerna ljubav prema Rosario koja na kraju prelazi u posesivnost i agresiju. Svojim bogatstvom i utjecajem želi pridobiti ljubav Rosario i tako nadoknaditi svoje nedostatke, a njegov bijes se vidi kroz ljubomoru prema Francu, koji siromašan i neugledan uspijeva zavesti njegovu ljubav. Naposlijetku, spletom okolnosti Armando i Rosario se vjenčaju, a brak im je obavijen ljubomorom i nepovjerljivošću, koji na kraju završava tragično.

Juan Reyes × Fernando Escandon

Juan, kao i Franco, svog neprijatelja dobiva zato što se zaljubio u "tuđu" ženu. Naime, nakon dolaska na imanje Elizondo kako bi im se osvetio nakon samoubojstva sestre, primjećuje najstariju kćer Bernarda, Normu. Ona je zaručnica Fernanda Escandona, s kojim je samo zato što ju je prisilila majka. Fernando ne voli Normu i s njom je samo iz koristi. Nakon prvog susreta Fernando osjeća nadmoć nad Juanom jer je iz više društvene klase i cijelo vrijeme ga pokušava poniziti pred Normom i njezinom obitelji. Međutim, Juan kroz svoju marljivost i upornost pokazuje svoju vrijednost te tako osvaja Normu. Shvativši da Norma počinje gajiti osjećaje prema Juanu, Fernando počinje trovati ostatak obitelji Elizondo. Nakon što mu taj plan propadne, okreće se Gabrijeli, Norminoj majci i zavede ju te se vjenčaju. Na kraju, njegova pohlepa i zavist ga dovede do tragičnog kraja.

Juan Reyes, Norma Elizondo × Dinora Rosales

Dinora Rosales je najstarija kćer bogatog zemljoposjednika, koji posjeduje zemlju kraj imanja Elizondo. Uvijek su gledali u leđa Elizondovih, što zbog poslovnog uspjeha, što zbog ljepote sestara Elizondo. Dinora upoznaje Juana i odmah se zaljubljuje u njega. Pokušava ga na sve moguće načine zavesti. Ona je tipična „fatalna žena" - visoka, zgodna i neovisna žena koja zavodi muškarce i baca ih na koljena. To s Juanom ne uspijeva i zbog toga poseže za najgorim mogućim tehnikama kako bi ga osvojila, pa makar to bilo nasilu. U nekoliko navrata pokušava ubiti Normu i njegovu obitelj, a kasnije i njega jer ako ga ona ne može imati, neće ga imati nitko. Udružuje se s Fernandom, s kojim započinje aferu i Armandom te planiraju baciti obitelj Elizondo i Reyes u očaj. Na kraju njezina smrt odražava njezinu osobnost - agresivna, ekstremna i pretjerana.

Ostali zlikovci: Malcolm Rios i Carmela Gordillo, Belinda Rosales, Memo Duque, Rubinsky i Herzog.

Darivatelji ili pomagači

Martin Acevedo

Martin je ratni veteran i otac Gabrijele. Svojom vrckavošću i živahnom naravi uveseljava svoje unuke i radnike imanja. Voli žene, a njegova invalidnost ga ne sprječava u zavođenju. No, njegova glavna osobina je bezuvjetna ljubav prema svojim unukama i svojoj kćeri. Kad braća Reyes dođu na imanje, odmah mu se svide i podržava ih ljubavi prema njegovim unukama. Gabrijelu ne ostavlja do zadnjeg trenutka dok ga Fernando i Dinora prisilno ne izbace s imanja.

Eva Rodriguez

Sluškinja na imanju Elizondo koja je najbolja prijateljica i potpora Martinu. Eva zna sve tajne obitelji Elizondo, međutim njezina lojalnost i predanost obitelji i poslu prevladavaju osobine stereotipne sluškinje u telenovelama. Od početka podržava braću Reyes i sestre Elizondo, a svojom potporom prikriva duboku tugu koju je izazvao gubitak njezine kćeri. Naime, kroz radnju serije pokušava saznati što se dogodilo s njezinom kćeri te nakon mukotrpne borbe s Gabrijelom i njezinom prijateljicom Raquel Uribe, saznaje istinu i dobiva svoj sretan završetak.

Ruth Uribe

Posvojena kćer Raquel i Calixta Uribea. Ona je lijepa, nježna i dobra djevojka koja živi ugodnim životom. Jako je dobra sa svojim bratićem Leandrom, a kasnije i braćom Reyes s kojima razvija poseban odnos. Naime, ona ima velike sličnosti s Libijom Reyes pa ju, između ostalog, primaju u svoju obitelj. Kasnije saznaje da joj je majka Eva Rodriguez, što joj na početku nije drago jer se Evi uvijek povjeravala, a ona joj nikada nije rekla istinu. Na kraju majka i kćer se pomire i nastave živjeti svoj život, ovoga puta zajedno.

Leandro Santos

Jimenin najbolji prijatelj. Uvodi ju u svijet manekenstva i mode i cijelim putem joj je potpora. Leandro je gay pa zbog toga cijelo vrijeme flertuje s Oscarom koji ga se pomalo boji, međutim na kraju ga u potpunosti prihvaća.

Dobre, čiste i plemenite kršćanke ili princeze

Norma Elizondo

Norma nosi veliku traumu iz prošlosti koju njezina majka Gabriela želi prikriti prisilnim zarukama za Fernanda Escandona, kojemu je samo stalo do novca. Norma je obrazovana i inteligentna žena koja je uzor svojim sestrama i daje sve od sebe kako bi ih zaštitila. Kad upozna Juana Reyesa, odmah osjete privlačnost i zaljube se. Kasnije zatrudni s Juanom, no ne kaže mu jer saznaje da su braća Reyes došla na imanje samo zbog osvete. Rodi sina, brine se o njemu, usto radi kao stomatolog i brine se o imanju. Osim što je dobra majka, odlična je i kao poslovna žena. Kada ponovno sretne Juana, probude se stari osjećaji i napokon budu zajedno. No njezina ljubav prema majci je jača i ona odlučuje ostati na imanju kako bi ju spasila. Gabriela je tvrdoglava i Fernando manipulira njome. Nakon što Fernando napadne Normu i njezinog sina, ona odlazi s imanja kod Juana. Nakon teške borbe ona se izbori za sreću sa svojom obitelji.

Sara "Sarita" Elizondo

Srednja sestra koja od početka serije ističe slične osobine poput njezine majke Gabriele. Ona je hladna, stroga i ponekad ne pokazuje empatiju prema drugim ljudima. Majka joj je uzor i želi jednog dana voditi imanje jer voli raditi i uzgajati konje. Sestre od početka upozorava na braću Reyes i okreće im leđa u najtežim trenucima. No što nju razlikuje od njezine majke je njezina djevojačka naivnost i ljubav prema sestrama i djedu, s pomoću kojih shvati što je učinila. Nakon nekog vremena otkrije kakav je Fernando - loš i zao čovjek koji truje njezinu majku i uništava haciendu. Njezina romantična priča počinje kada nakon godinu dana od odlaska s imanja susretne Franca i shvati da joj je cijelo vrijeme bio privlačan. Ona ga spašava iz nevolje te se zaljube. Sara najduže ostaje na imanju, čak riskira život kako bi spasila majku i svoju ljubav. Na kraju serije vjenča se s Francom u okruženju cijele obitelji i prijatelja.

Jimena Elizondo

Najmlađa i najrazmaženija sestra Elizondo. Ima nemjerljivu ljepotu te na prvi pogled čini se kao dosta površan lik. Međutim, kroz seriju otkrivaju se njezine osobine poput inteligencije, snalažljivosti, dobrote i želja da svima pomogne. Poput njezinih sestara, i ona je ograničena režimom majke te zbog svog razigranog duha želi proputovati svijet i živjeti kao ostale djevojke njezine dobi. Svojom ljepotom privuče i Oscara, srednjeg brata, koji je karakterno sličan njoj. Odmah se zaljube i tajno se vjenčaju, što ne sjeda dobro s Gabrijelom i njezinom sestrom Sarom. Kao i Norma, odluči napustiti svoju ljubav te nakon nekog vremena ponovno se susreću i završe zajedno. Ulazi u modnu industriju sa svojim prijateljem Leandrom i pokazuje poslovne sposobnosti upravljanja i vođenja modne tvrtke.

Junak/ci

Juan Reyes

Najstariji brat i glava obitelji Reyes. Na njega spada velika odgovornost kada se presele u mali gradić i otvore pekaru kako bi preživjeli. Kao što sam već spomenula, pomalo je primitivan i strog, drži do obiteljskih vrijednosti i tipičan je "macho" muškarac iz telenovela. Pokušava usmjeriti svoju braću i sestru na dobar životni put, no ponekad to bude teško s obzirom na suprotne

karaktere. Nakon smrti sestre i dolaska zbog osvete na imanje Elizondo, ugleda Normu i odmah vidi njezinu prikrivenu tugu i nesreću. Po prvi puta pokazuje svoje osjećaje i empatiju prema sestrama te pokušava osvojiti Normu. Međutim, Gabrijela, Fernando i Sarita stanu na put njihovoj sreći te nakon otkrića prave istine mora napustiti Normu. Nakon što se braća Reyes obogate, Juan ponovno pokazuje svoje osobine vođe, no njemu više paše posao običnog radnika. Iako ga Gabriela od prvog susreta mrzi, zbog Norme Juan pokušava doprijeti do Gabrijele i napokon ju uvjeriti da je častan i dobar muškarac koji bezuvjetno voli njezinu kćer.

Oscar Reyes

Oscar je ambiciozan, proračunat i poprilično snalažljiv. Hedonist je i voli život, a siromaštvo ga ne sputava. Karakterno potpuno suprotan od Juana, zbog čega se stalno sukobljavaju. Iako mu se Jimena na prvu čini kao razmažena, priglupa bogatašica, ona ga brzo demantira i šarmira. Zaljube se, a zbog straha od Gabrijele i braće odlaze se tajno vjenčati. Nakon što se sazna istina o osveti, Jimena ga napušta, no ostaju u braku. Kad se obogati, Oscar svojim šarmom i "nosom" za posao osvaja investitore te je on najčešće glavni pregovarač na poslovnim sastancima. Treba još istaknuti njegovu posebnu vezu s Ruth koja ga podsjeća na sestru te ju odmah prihvaća. Jimena i Oscar se na početku žele rastati no stari osjećaji ponovno isplovljavaju i na kraju bivaju zajedno.

Franco Reyes

Najmlađi brat, što naravno ne čudi da je najveći naivac i romantičar u obitelji. Zbog svoje nježne naravi često upada u nevolje sa ženama, a to eskalira s Rosario Montes, pjevačicom lokalnog noćnog kluba. Odmah se zaljubi u nju te ju pokušava osvojiti. Na početku mu baš ne ide za rukom, međutim i ona pada na njegov dječački šarm. Ona ga ipak prevari s Armandom te ljut i povrijeđen upoznaje staru bogatašicu Eduvinu s kojom se oženi. Ona isti dan umire i ostavlja mu cijelo nasljedstvo. Skupa s braćom razvija imanje i zemlju te od njega naprave poslovno carstvo. Susreće Saru, koju u startu ne voli jer mu je hladna i stroga, no kad ga otmu Armandovi ljudi ona ga spasi. Napokon ispod ljušture vidi hrabru i osjećajnu ženu i zaljubi se u nju. Njihova ljubav je doživjela puno prepreka, od osvetoljubivih Rosario i Armanda do nepokolebljive u svojoj mržnji Gabrijele prema braći i njegove braće koji još sumnjaju u Sarin motiv. Na kraju se vjenčaju u krugu obitelji i prijatelja.

Treba reći i kako se, osim funkcije nositelja radnje, i struktura fabule, odnosno osnovni tijek radnje latinoameričke telenovele također se može prepoznati u ranije spomenutoj hajdučko-turskoj novelistici. Naime, fabularno-kompozicijski sloj sadrži nekoliko "sižejnih konstrukcija i/ili varijacija koje su preuzete iz starije prozne tradicije (ljubavnih i viteških romana) poput klišejizirane događajne sheme i konvencionalnog sustava dinamičnih motiva te sredstava za poticanje radnje."

Fabularno-kompozicijski sloj sadrži ove karakteristike:

- ljubav između mladića i djevojke koji su razdvojeni različitim vjerama (u slučaju Osvete ljubavi su razlike u društvenim klasama); priča o hajduku koji se zbog nepravde odmeće u šumu. Fabulu tada obično čine opisi priprema za osvetu i sam čin osvete (braća Reyes odlaze osvetiti smrt sestre); turski zulumi i narodni otpor - najčešći je to opći tematski okvir brojnih djela, a potom su u takav okvir uklopljene ljubavne priče i pojedinačne sudbine; djevojka između dva mladića koji se bore za njezinu naklonost (Juan i Fernando - Norma; Armando i Franco - Rosario). Konačan ishod najčešće odlučuje dvoboj, osveta, rat ili slučaj (otmica Juana i Gabrijele na kraju telenovele) (Nemec, 1998: 116).

Ishodište telenovele u mediju književnosti, potvrđuje se i u kreiranju zapleta u kojima se „koristi primarne oblike narativne kombinatorike s uobičajenim rekvizitima za stvaranje fabularne napetosti : otmice, osvete, prerušavanja, dvoboji, izdaje, potrage, nagli i nemotivirani obrati, efekti iznenađenja i sl. (Nemec, 1998: 117)

Sve navedene karakteristike ovoga novelističkog žanra Nemec prepoznaje kao odrednice trivijalne književnosti, a prema čemu možemo zaključiti da se i televizijski tekst žanra telenovele može okarakterizirati upravo takvim.

7. ŽENSKI LIKOVI U TELENOVELAMA

Međutim, trivijalizacija i komercijalizacija televizijskih sadržaja rezultat je široko rasprostranjene masovne kulture distribuirane pomoću masovnih medija, kakva je i televizija. U *društvu spektakla,* nekadašnje romanse i romane u nastavcima zamjenjuju suvremene ekranske inačice, tzv. *sapunice*. Kako u svome radu *Od feljtonskih romana i „sveščića" do sapunica i Big Brothera* piše akademik Nemec: „Po svojoj strukturi sapunica je tipično ženski žanr, odnosno moderna ženska romansa jer se bavi problemima koje imaju žene različite dobi i klasa i jer utjelovljuju duboko povjerenje prema ženskim kulturalnim vrijednostima. Kao i svaka romansa, i sapunica je utopijska fantazija koja teži preobrazbi svijeta svakodnevice. Ipak, u odnosu na feljtonske romane pokazuje veći stupanj realističnosti i usmjerenosti na svakodnevni život, ali uglavnom viših društvenih krugova. Tome su prilagođeni i pokretački motivi: strastvene ljubavi, tajanstvene veze, preljubi, ucjene, obiteljske tajne, spletke povezane s novcem i sl. (Nemec, 2006: n.p.)

Kada je riječ o rodnim ulogama u latinoameričkim telenovelama, profesorica pedagogije Ana Sánchez Bello (2004), kako je navedeno u Arenas, Oyanedel, Souza (2009), ističe da se različita percepcija uloga koje spolovi moraju igrati u društvu odražava u ikonografskoj i jezičnoj simbolici medija, budući da utječu na ideje koje pojedinci stječu. Drugim riječima, mediji su još jedan slučaj socijalizacije iz kojeg se različiti načini bivanja muškarcem i ženom hvataju kroz stereotipne simboličke elemente koji se u publiku ubacuju putem sadržaja emitiranog na televiziji.

S druge strane, profesorica lingvistike Mercedes Charles (2002), navedeno u Arenas, Oyanedel, Souza (2009), ističe da televizija prenosi uvjerenja, stavove i koncepcije koje oba spola vode do različitih uloga, što se očituje kao simbolički izraz koji otkriva dominantne rodne ideologije. Sadržavat će značenja, ideje i vrijednosti koje prenose kontradiktorne kulturološke poglede na razliku među spolovima. Iz ove perspektive moguće je istaknuti da se unaprijed utvrđena razlika u ulogama očituje na televiziji uglavnom pod premijom simboličke konstrukcije stereotipa koja otkriva proizvoljne načine predstavljanja spola u društvu, a koja omogućuje daljnje reproduciranje njegovog učinka u društvu kroz doseg i medijsku moć koju televizija posjeduje (Arenas, Oyanedel, Souza, 2009: 8)

Stereotipi se definiraju kao ideje o spolovima koje favoriziraju uspostavljanje duboko ukorijenjenih uloga u društvu. Te ideje pojednostavljuju stvarnost, što dovodi do diferencijacije žanrova koji se temelje na obilježavanju obilježja svakog od njih, dajući im identitet na temelju društvene uloge koju bi trebali ispuniti (Belmonte, 2008, navedeno u Arenas, Oyanedel, Souza, 2009).

Istraživanja o reprezentacijama žena u medijima 1970-ih godina pokazalo je stereotipiziranje slike žene, kako u časopisima, tako i na televizijskim programima, te zlouporabu ženskog tijela u reklamnoj industriji. Naime, na televiziji je prevladavala slika žene koja je uvijek dobra, pasivna, poslušna, pokorna, majčinski nastrojena, domaćica, ljubazna, razumna, diskretna, nježna, ovisna i bez inicijative, upravlja muškarčevim novcima u kućanstvu, bojažljiva, uvijek mlada te potpora svome muškarcu. (Suárez, 2007, navedeno u Arenas, Oyanedel, Souza, 2009: 9). Takvu karakterizaciju žene lako možemo prepoznati u latinoameričkim telenovelama, također. Tijekom proteklih desetljeća istraživanja su, dakle, pokazala da su žene u medijima nedovoljno zastupljene i da su, kada su prisutne, češće zastupljene u stereotipnim ulogama (Collins, 2011; Emons, 2010; Fulham i Paltzer, 2010; Lauzen i sur., 2008; Signorielli i Bacue, 1999, navedeno u Daalmans, Kleemans i Sadza, 2017).

Kao rezultat toga, televizija se smatra jednim od glavnih oruđa za širenje stereotipnih pogleda na svijet i njegove rodne uloge. S teorijske točke gledišta, teorija kultiviranja, kao i teorije socijalnog učenja, televizija je potvrđena kao jedan od glavnih čimbenika socijalizacije (Bandura, 1977; Gerbner, 1979; Signorielli 2012, navedeno u Daalmans, Kleemans i Sadza, 2017), a značaj njezine uloge u kreiranju suvremenoga društva prepoznaje se na svakom koraku. U tom je smislu, preuzimanje odgovornosti televizije kao medija koji globalno distribuira društvene poruke veoma važno.

Posljednjih se nekoliko desetljeća vidi trend ravnopravne distribucije žena televiziji, a interesantan je podatak da su sapunice 1970-ih godina muški i ženski likovi bili jednako raspoređeni. Gerding i Signorielli (2014), navedeno u Daalmans, Kleemans i Sadza (2017), slično su utvrdili da iako je nedostajalo prisustvo ženskih likova u žanrovima usmjerenim na muške adolescente, ipak ih nije manjkalo u žanrovima usmjerenim na žene.

Valja spomenuti i činjenicu kako kulturološka obilježja zemlje odakle TV programi dolaze, također utječu na stereotipe i reprezentaciju spolnih uloga (Daalmans, Kleemans i Sadza, 2017:

n.p). S obzirom da telenovele dolaze iz Latinske Amerike, u kojoj živi 425 milijuna ljudi katoličke vjeroispovijesti, ne čudi da se osobnost ženskih likova gradi na religijski prihvatljivom ponašanju dobre, drage i plemenite Katolkinje[15].

Prema Arenas, Oyanedel i Souza (2009), slika tradicionalne žene je „ona koja u ženskom liku predstavlja društveno predviđene i povijesno prisutne uloge u obliku osobina i stereotipa koje se uobičajeno definiraju među društvenim očekivanjima da bude „žena". Prema tome, odvojene su različite vrste tradicionalnih uloga, među kojima su i samopožrtvovane majke, koja nadređuje obitelj izvan iznad svega, ne oklijevajući odgoditi vlastite potrebe služenja i osiguravanja potreba djece. S druge strane imamo ženu koja slijedi san o nemogućoj ljubavi, idealizirajući i potajno voleći „zabranjenog muškarca". Obje vrste slika tradicionalnih žena vode svoje postupke s ciljem „postizanja emocionalne stabilnosti prvo kao majke i supruge, a zatim kao žene, dajući prednost majčinstvu i obiteljskoj sigurnosti na štetu njihove realizacije kao profesionalca." S druge strane, slika muškaraca se također može podijeliti u dvije skupine. Oni se prvo odmiču od prvotne slike muškarca koji se predstavlja kao nježan, naivan, plah, ovisan, emocionalno krhak, mlad i privlačan. Prelazi se na muškog lika kao visokopozicioniranog čovjeka u organizacijskoj tvrtki, sposobnog vođu u projektima i poslovima koji je odgovoran za veliki broj ljudi i s poprilično definiranim ciljevima. Ističu se tradicionalne osobine uspješnog muškarca koji je hladan i proračunat dok s druge strane ima dobar stil, lijepo se izražava, dominantne geste i socijalne i intelektualne vještine (2009: 31-33).

U telenovelama, problem nije bio nedostatak ženskih likova, nego kako su se prikazivale - površno i jednodimenzionalno. Glavne junakinje utjelovljuju sve ove stereotipe žena na televiziji koji su prethodno navedeni. Sve je crno i bijelo, dobro i zlo, nema sive boje, nema sredine. Protagonistice su naivne i nemaju kapacitet za zlobu jer nisu tako programirane, dok su antagonistice vještice, žderačice muškaraca koje ne prežu pred nikim ni ničim da unište sve na svom putu do cilja. Najpoznatiji primjeri zlikovaca u telenovelama su zasigurno Amparo iz *Marisol,* Gilda[16] iz *Siempre te Amare* (*Uvijek ću te voljeti*), Dulcina Linares i Leopoldina iz *Divlje Ruže.* One su

[15] Što je skoro 40 posto svih ljudi katoličke vjeroispovijesti na svijetu (Pew Research Center, 2014: n.p.) URL: (https://www.pewforum.org/2014/11/13/religion-in-latin-america/).

[16] Iako je ova telenovela imala loše recenzije u Meksiku zbog svoje loše i pretjerane radnje, kod nas je ostala upamćena po Gildi, zlici koja je htjela uništiti život glavnim junacima Victoriji i Mauriciju. Naime, toliko je bila izopačena da je ostala zapamćena kao jedna od najvećih zlikovki u povijesti sapunica. Također, njezina grozna smrt nas je šokirala; izgubila je život živa zakopana u lijesu pokušavajući pobjeći od policije.

izopačene, nemaju nikakvu empatiju ni suosjećanje prema ničem i imaju samo jedan cilj - uništiti sreću glavnog para, a što dobivaju na kraju, to nije važno. Stereotipi koje krase ove žene je histerija što se ne razlikuje puno od stereotipa stvarnog života te baca sjenu na karakterizaciju lika žene u telenovelama. Ako je zlikovac muškarac u nekim trenucima se prikazuje gledateljima njihova "druga" strana, pa zato ni ne čudi što je ovaj žanr 1980-ih toliko kritiziran i doživio prijezir pobornika feminističke teorije. Međutim, vremena, trendovi, potražnja i načini oblikovanja ženskih likova se mijenjaju. Daleko smo došli od Rose Garcije, Marisol, Esmeralde i njihove tipične naravi „dobre, naivne žene" za sapunice. No, jesu li one zaista bile toliko loše? Je li ovaj žanr zaslužio ovolike kritike?

8. TELENOVELE I FEMINISTIČKE KRITIKE: OSNOVANA KRITIKA ILI NE?

Sapunicama je feministička kritika zamjerala upravo nerealno prikazivanje ženskih uzora i njihova načina života – žene savršenoga izgleda i držanja u svakom trenutku u kojem se zateknu, raskoš njihovih domova, skupocjene automobile, uvijek zgodne ljubavnike. Postfeminizam pak ženu drži aktivnom sudionicom društvenog života, onom koja slobodnom voljom izabire TV-kanale, onom koja je potrošačica popularne kulture pa tako i svih drugih proizvoda koji joj se nude, i ona to može jer je – žena, svojevoljno zavedena (žanrom) (Ileš, 2018: 478).

Kritika televizijskih analitičara i feministica ne proizlazi samo iz stereotipnih karakterizacija likova, već iz činjenice da je žanr površan, repetitivan, nema ambicije za razvojem i inovativnošću. Po McGuinanu (1997) navedeno u Treselj, Bilić (2001), „u počecima masovnih američkih komunikacijskih istraživanja, digla se prašina oko utjecaja dnevnih radio-serija na domaćice. Te su serije bile prototip žanra, a sponzorirali su ih proizvođači sapuna." Psihijatar Louis Berg tvrdio je da one uzrokuju „akutna anksiozna stanja, tahikardije, aritmije, povećanja krvnog tlaka, ubrzano disanje, tremor, vazomotornu nestabilnost, noćne more, vrtoglavicu i želučano-crijevne poremećaje". To je, kako dalje piše autor, „bio tipični pseudoznanstveni primjer dizanja moralne panike zbog popularne kulture. I nastavlja navodeći kako je Herta Herzog iznijela još 1942., u svjetlu empirijskog istraživanja publike, klasičan protuargument da slušanje sapunica ispunjava već izgrađene psihološke i društvene potrebe žena. A 1948., Lloyd Warner i William Henry brane

ulogu sapunice u potvrđivanju domaćinske uloge žena kao supruga i majki. Stoga ne iznenađuje da feminizam poslije 1968. isprva pokazuje neprijateljstvo prema ovoj kulturnoj formi, očito napravljenoj da drži žene na njihovu mjestu." (Treselj, Bilić, 2001: 16).

Charlotte Brunsdon (1987), navedeno u Treselj i Bilić (2001), primjećuje da je „oprečni stav feminizma prema sapunici" povezan s napetošću između načela realizma i načela zabave. Sedamdesetih se mnoge feministkinje žale na stereotipe i pozivaju na realističnije opise žena, zahtijevajući tako, uočava Brunsdon, idealnu realnost iza konkretnih ženskih iskustava i problema kojima se sapunice uglavnom bave. Njezina napomena sažima smekšavanje feminističke kulturne politike, koja se odriče opozicije prema mainstreamu, ali, također, odbija i avangardne alternative. Na primjer, psihoanalitička kritika klasičnih holivudskih užitaka Laure Mulvey i njezino strogo nekomercijalno filmsko iskustvo, postalo je odjednom nešto jako staromodno. Takve radikalne feminističke strategije prema Lorraine Gamman i Margaret Marshment (The Female Gaze, 1988) "pate od elementa pesimizma" i bezuspješno su maksimalističke. Nasuprot tome, u osamdesetima dominira stajalište da povezanost s mainstreamom nudi ženama najbolje izglede (Treselj, Bilić, 2001: 16).

Autor navodi jedan slučaj „kada su na jednom televizijskom simpoziju 1977. godine Richard Dyer, Terry Lovell i Jean McCrindle održali prezentaciju na temu „Sapunice i žene", isprovocirali su muški karakter festivala nakon što su ukazali na manjak ženskih likova i ženskih tema na televizijskom tržištu. Taj incident je donio mnogo rasprava te je spomenuti trojac naveo da sapunice, iako ograničene, imaju kapacitet za „kritički feminizam". Iako je u to vrijeme bilo ženskih uloga koje su prikazane kao „neovisne, jake i u centru akcije", poput *Coronattion Streeta*, a poslije i *Dallasa* i *Dinastije*, sapunice su još uvijek bile vrijedne prezira jer "strukture moći" koje terete žene nisu dobro prikazane" (Treselj, Bilić, 2001: 16).

Nadovezujući se na stajalište da je sapunica „vrijedna prezira", trojac Dyer, Lovell i McCindle hrabro su pokušavali naći pozitivne stvari o tom žanru. Intervencija Dyera i njegovih suradnika odlučeno je stavila sapunicu na dnevni red feminističke kulturalne politike u Britaniji. Nakon ubacivanja muških likova i tema u tadašnje britanske sapunice poput *Coronattion Street-a* i *Brookside-a*, namjera da se privuku muški gledatelji je uspjela, međutim, teza da su sapunice „ženski žanrovi" i razvodnjavanje ženskih tema i likova nije bila dobro prihvaćena (Treselj i Bilić, 2001: 16).

Još jedna pobornica sapunica Dorothy Hobson 1985. godine na istom televizijskom festivalu, također prkosi patrijarhalizmu, no u manjoj mjeri kao prijašnji trojac. Naime, ona je prigovorila samim televizijskim zaposlenicima zbog njihova prezira prema sapunicama. Njezin argument je bio „da je sapunica dobra i za televizijske kompanije i za gledatelje: svatko treba biti zadovoljan." Također je tražila način „da se izbrišu preostale feminističke sumnje vezane uz žanr: „Pitanja vezana uz sapunicu kao zatvoreni oblik drame koja je u konačnici konzervativna zato što raspleti nikad nisu progresivni, ne uzimaju u obzir doprinos gledateljstva u razumijevanju drame." Na kraju, ja bih zaključila da je sapunica jedna od najprogresivnijih televizijskih formi zato što je to forma koju kontroliraju gledatelji. „Produkcija može staviti kakvu god soluciju želi, ali gledatelj/ica uvijek zna najbolje. Oni uvijek reinterpretiraju kraj i imaju razumijevanja za dramatske potrebe programa, ili za ignoriranje stvarnosti od strane producenata. Sapunica ne dovodi dramu na sklizak teren, ona je glavna forma televizijske umjetnosti" (Treselj, Bilić, 2001: 16).

Telenovele nisu imale otvoreni kraj kao sapunice, one su od početka bile određene, osim količine epizoda. Obožavatelji su utjecali na završetke i količinu epizoda telenovela. Primjerice, telenovela *La Malquerida* iz 2014, godine, imala je nekoliko alternativnih završetaka. Naime, glavni lik Esteban se zaljubi u kćer svoje žene Cristine te kroz cijelu radnju serije pokušava otjerati sve muškarce od nje. Naravno, ta činjenica nije olako prošla kraj meksičke javnosti te su zbog toga kreatori serije morali intervenirati[17].

Iako teoretičari sapunice većinom poštuju nalog Rolanda Barthesa „da je potrebno biti obožavatelj da bi se moglo biti kritičar", nekolicina ih je tako ne refleksivna poput Dorothy Hobson. Christine Geraghty (Women and Soap Opera, 1991), vodeća britanska teoretičarka sapunica, priznaje „određenu podvojenost oko svega toga." Ona vjeruje „da žanr nudi ženama prostor u kojem se vježbaju njihove vještine i potvrđuje njihov osjećaj za stvarnost, ali to ne znači da gledateljstvo uvijek aktivira ove potencijale." Geraghty je skeptična prema „preopćenitim argumentima vezanim uz moć publike, premda se ona opire tendenciji tipičnoj za američki način pisanja, da se stajalište gledatelja izvodi iz samog teksta." Klasični primjer takvog tekstualnog determinizma predstavlja stajalište Tanie Modleski (Loving with a Venegance, 1984) da sapunice, nudeći brojne

[17] (Anon, 2014: n.p.).
URL: (http://www.emsavalles.com/EX6598/alistan-estreno-de-la-telenovela-la-malquerida)

i promjenjive identifikacije preko niza likova, pružaju gledateljstvu poziciju „jedne vrste idealne majke: osobe koja posjeduje veću mudrost od sve njezine djece". Međutim, u raspravi o etnografskom proučavanju gledanja američkih sapunica, Ellen Seiter i Gabriele Kreutzner (Remote Control, 1989), komentiraju neadekvatnost teze koju zastupa Modleski i ukazuju na nešto dijalektičniji stav: „Modelski ne nudi mogućnost za svjestan otpor prema tekstu sapunice: gledateljeva pozicija je koncipirana u terminima savršeno uspješne socijalizacije spola koji se u potpunosti uklapa u (bijeli) ženski ideal srednje klase" (Treselj, Bilić, 2001: 16).

S druge strane, brazilske telenovele su oduvijek probijale granice reprezentacije drugih rasa, seksualnosti i religija u svojim telenovelama. Pošto je Brazil izrazito multikulturalna zemlja, ne čudi da su njihove telenovele uvijek bile najprogresivnije. Jedna od takvih serija je i *Xica da Silva* iz 1996. godine, pričanje roba u kolonijalnom Brazilu koji se izbori za svoju slobodu i postaje bogat i moćan[18]. Ovo je još jedan razlog zašto su latinoameričke telenovele toliko kritizirane. Kroz godine glavni ženski likovi su "lijepe, bijele žene", koje predstavljaju španjolski standard ljepote, što naravno ostavlja prostor za svojevrsnu netrpeljivost prema ženama druge boje kože.

Treba reći i kako telenovelama u Latinskoj Americi u zadnjih nekoliko godina pada popularnost te se kreatori i produkcija okreću proizvodnji tzv. „narkonovela"[19], gdje se radnja serija okreće prema vođama kartela i ljudima iza trgovine drogama u tom prostoru, a neke od njih su postale vrlo popularne, poput primjerice *Narcosa, El Cartel de los Sapos* itd. Naravno, postoji nada jer ako postoji žanr na svijetu koji može revolucionirati televiziju, potaknuti reprezentaciju rase i seksualnosti, razviti i reproducirati bolje i kompletnije ženske likove, onda je to telenovela. Bez obzira na pad popularnosti, ona još uvijek ima moć mijenjati trendove (Segura, 2018: n.p.).

[18] https://www.youtube.com/watch?v=wTrlXi-2ncc
[19] https://revista.drclas.harvard.edu/book/narconovelas

9. ZAKLJUČAK

Nakon uvida u teorijsku literaturu o popularnom televizijskom žanru telenovele te naratološke analize telenovela (i sapunica), ustvrđujemo kako je riječ o televizijskom žanru koji je pomaknuo granice gledanosti te utjecaja televizijskoga sadržaja na široku publiku. Zbog svog utjecaja i naglog razvoja, natjerala je glumce, redatelje, producente i tehničare koji se do tada nisu bavili tim žanrom ili su od njega zazirali da riskiraju i pređu u industriju koja bez obzira da nagli rast, nije imala sigurnu budućnost. Pojasnili smo i kako je telenovela poboljšala životni standard stanovništvu Latinske Amerike, posebice u državama s visokim postotkom produkcije telenovela i pritom stvorila novu dimenziju turizma tog kraja svijeta. Telenovele su također nudile informacije i nova znanja o bogatstvu latinoameričke kulture te uvid u specifične kulturne identitete. Međutim, telenovela kao televizijski žanr još uvijek nosi oznake trivijalnoga i na mnoge načine prezrenoga. Maša Grdešić (2016), piše kako se u pozadini odbojnosti prema sapunicama ne nalazi samo seksizam, već i elitizam, ne samo rodna, nego i klasna podjela kulture. Sapunice istovremeno na najbolji – odnosno najgori – način utjelovljuju popularno pripovijedanje u širem smislu i popularnu kulturu specifično namijenjenu ženskoj publici. Premda su na lošem glasu zbog svoje trivijalnosti, odnosno jednostavne tekstualnosti, čini se da mnogi kritičari i kritičarke popularne kulture smatraju da ih njihovi gledatelji i gledateljice ipak nisu u stanju razumjeti i promatrati s odmakom, već da sve odreda padaju kao žrtve medijske manipulacije. U okviru takve kritike ljubav prema sapunicama, a to vrijedi i za druge oblike (ženske) popularne kulture, smatra se „politički i moralno pogrešnom". Gledateljici koju je sapunica začarala suprotstavlja se feministička kritičarka koja stoji čvrsto na zemlji, izvan pop kulturnog spektakla, te zna što je za gledateljicu najbolje. Također, autorica ističe dvostruka mjerila kad se kritiziraju sapunice. Normalno je za kriminalističke serije da se „redaju" tijela jedan za drugim, kao i u znanstveno-fantastičnim serijama da se pojavljuju izvanzemaljci, tako je i u okviru sapunica osobama koje često gledaju žanr normalno da je sve pretjerano i senzacionalno, no samo ljudima izvana je to čudno. Senzacionalni problemi poput preljuba, bolesti, otmica, mračnih tajni i davno izgubljene djece služe tome da se emocionalna ili fizička bol prikaže kroz predramatizirano pripovijedanje. Ako su sami događaji nerealistični i neuvjerljivi, osjećaji koje predočavaju i izazivaju ne moraju biti. Sapunice posežu za sentimentalnim pretjerivanjem, odnosno melodramatskom imaginacijom,

s ciljem da se na taj način prevlada materijalna beznačajnost svakodnevne egzistencije u kojoj dominiraju rutina i navika (Grdešić, 2016: n.p.).

Struktura fabule, osobine i funkcije likova u telenovelama povezali smo s Proppovom morfologijom bajke, ali i poetikom hajdučko-turske novelistike koju je postavio Krešimir Nemec. Postoji stigma da se žene gotovo uvijek poistovjećuju sa dosadnim i karakterno dobrim ženskim likovima poput Maribel iz serije *Rubi,* koja pokriva stereotipne funkcije lika princeze, odnosno dobre, čiste i plemenite kršćanke čija priča ima sretan kraj.

Iako im u novije doba opada popularnost, telenovele će ostati upamćene kao najdosljedniji i najutjecajniji televizijski žanr u povijesti televizije bez obzira na trivijalna obilježja koja nose, a koja ih svrstavaju u manje vrijedne, estetski upitne i stereotipizirane medijske sadržaje.

10. LITERATURA

Tiskani izvori

1. Acosta-Alzuru, C. (2003) "*I'm Not a Feminist ... I Only Defend Women as Human Beings": The Production, Representation, and Consuption of feminism in a Telenovela.* Critical studies in Media Communication. 20 (3), str. 269-294.
2. Arenas, G., Oyanedel, R. i Souza, M. D. (2009) *Caracterización de Estereotipos de Género en Telenovelas Chilenas: el caso de Canal 13 y TVN.* Čile: Departamento de Estudios - Consejo Nacional de Televisión.
3. Cisneros Estupiñán, M., Olave Arias, G. i Rojas Garcia, I. (2009) *El Lemguaje de la telenovela en la conducta lingüística de televidentes jóvenes: un estudio de caso (The language of the soap opera in the linguistic conduct of young television viewers: a case study). PERSPECTIVAS DE LA COMUNICACIÓN,* 2 (2), str. 7-17.
4. de la Luz Casas Pérez, M. (2005) *Cultural identity: Between Reality and Fiction: A transformation of Genre and Roles in Mexican Telenovelas.* Television and New Media. Tecnológico de Monterrey. Campus Cuernavaca, Meksiko, 6 (4), str. 407-414.
5. Estrada Rocha, A., (2017) *Las Telenovelas Latinoamericanas en el Nuevo Milenio: Producción y Globalización del fenómeno.* Kolumbija: Alfonso Estrada Rocha
6. Hernández, I. (2015) *Cómo escribir una telenovela.* Buenos Aires: LibrosEnRed
7. Martín-Barbero, J. (2002) *Memory and Form in the Latin American Soap Opera.* ur. Allen, R.C. Routledge, London. 1. izdanje, str. 275-284.
8. McQueen, D. (1998) *Television: : Soap operas.* U: Arnold Hamović, Z. (2000) *Televizija: medijski priručnik: Sapunske opere.* Biblioteka Multimedia. Beograd: Clio, str. 43-67.
9. Propp, V. (1982) *Morfologija likova: Metod i građa* i *Funkcije likova.* Beograd, Prosveta: str. 36-74.

Internetski izvori:

1. Anonymous 1, *Činjenice o televizijskoj seriji „Santa Barbara”.* URL: (https://hr.fresheroll.info/publication/1471333/) {pristup 10. 9. 2020.}
2. Anonymous 2, „Santa Barbara”: *Kako izgledaju zvijezde serije 25 godina nakon završetka prikazivanja?.* URL: (https://zadovoljna.dnevnik.hr/clanak/kako-danas-izgledaju-zvijezde-sante-barbare---470298.html) {pristup 10. 9. 2020.}
3. Anonymous 3, *Divlja ruža, Rosa Salvaje.* URL: (https://mojtv.hr/serije/19534/divlja-ruza.aspx) {pristup 10. 9. 2020.}
4. Anonymous 4, *Emperatriz.* URL: (https://mojtv.hr/m2/film.aspx?id=14248) {pristup 10. 9. 2020.}
5. Anonymous 5, *Marisol.* URL: (http://sapunice.net/marisol/) {pristup 10. 9. 2020.}
6. Anonymous 6, *Esmeralda.* URL: (http://sapunice.net/esmeralda/) {pristup 10. 9. 2020.}
7. Anonymous 7, *Osveta ljubavi - serije*. URL: (https://tvprofil.com/serije/7421/pasion-de-gavilanes) {pristup 10. 10. 2020.}
8. Bajka. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje.* Leksikografski zavod Miroslav Krleža, URL: (http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=5313) {pristup 10. 9. 2020.}
9. Benavides, H. (2017) *Narconovelas.* URL (https://revista.drclas.harvard.edu/book/narconovelas) {pristup 05. 9.2020.}
10. Figes, L. (2019) *Ten women who used pseudonyms and one man.* URL: (https://artuk.org/discover/stories/ten-women-who-used-pseudonyms-and-one-man) {pristup 10. 9. 2020.}
11. Leksikon radija i televizije. (2016) Telenovela, Sapunica. 2. izd. Zagreb, Ljevak. URL (https://obljetnica.hrt.hr/static/doc/hrt_leksikon.pdf) {pristup 15. 7.2020.}
12. Grdešić, M. (2016) *Nastavit će se: sapunice i feminizam.* URL: (http://muf.com.hr/2016/05/06/sapunice-feminizam/) {pristup 10. 9. 2020.}
13. Jerkin, C. (2016) Naratološka početnica. Maša Grdešić. 2015. "Uvod u naratologiju". Zagreb: Leykam International.. *Libri et liberi,* 5 (2), 506-510. URL: (https://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=263499).

14. Ileš, T. (2018) Dresiranje naroda: nogomet, sapunice i realityji, *Dani Hvarskog kazališta* br. 44, 2018. URL: (https://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=294685)
15. McGuigan, Jim, Kulturalni studiji – sapunice i feminizam, Zarez, br. 3 (55), 2001., str. 16
16. Mucić, M., Pacek, T. (2014) *Villa Maria: Nakon 10 godina repriza prve naše telenovele,* 24 sata. URL: (https://www.24sata.hr/show/villa-maria-nakon-10-godina-repriza-prve-nase-telenovele-354840) {pristup 10. 9. 2020.}
17. Nemec, K. (1998) Poetika hajdučko-turske novelistike. *Dani Hvarskoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu,* 24 (1), 112-122. URL: (https://hrcak.srce.hr/103257)
18. Nemec, K. (2006) Od feljtonskih romana i "sveščića" do sapunica i Big Brothera. *Zagrebačka slavistička škola.* URL: (https://www.hrvatskiplus.org/article.php?id=1768&naslov=od-feljtonskih-romana-i-svescica-do-sapunica-i-big-brothera) (pristup 20. 10. 2020.)
19. Nezirović, V. (2015) *DUŽNIČKA SAPUNICA KRALJA TELENOVELA Uspun i pad Romana Majetića: "Dug od 83 milijuna kuna? To me ne zabrinjava".* Jutarnji List. URL: (https://www.jutarnji.hr/vijesti/hrvatska/duznicka-sapunica-kraljatelenovela-uspon-i-pad-romanamajetica-dug-od-83-milijunakuna-to-me-ne-zabrinjava-379477) {pristup 10.9.2020.}
20. Peran, S. (2012). Sapunice, telenovele i slika obitelji. *Nova prisutnost, X* (3), 443-457.(https://hrcak.srce.hr/93175) {pristup 15.07.2020.}
21. Petrović, M. (2020) *Nezaboravne zlice! Prisjeti se omiljenih negativki u domaćim i stranim sapunicama.* Miss7. URL: (https://miss7.24sata.hr/lifestyle/nezaboravne-zlice-prisjeti-se-omiljenih-negativki-u-domacim-i-stranim-sapunicama-24974) {pristup 10. 9. 2020.}
22. Ploucquet, K. (2016) *The U.S. Naval Academy Collection of Soviet & Russian TV.* URL: (https://www.loc.gov/rr/mopic/findaid/soviettv.html) {pristup 10. 9. 2020.}
23. Treselj, B., Bilić, K. (2001) *Sapunasti feminizam, Utopijski spektakl obilja.* Zarez, 55 (3). URL: (http://www.zarez.hr/system/issue/pdf/386/055.pdf) {pristup 15. 7.2020.}
24. Varšavski ugovor. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje.* Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020. {pristupljeno 10. 9. 2020.} URL: (http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=63939)

25. Whalley, Z. (2018) *Why Russians Loved Latin American Soap Operas.* Culture Trip. URL: (https://theculturetrip.com/europe/russia/articles/why-russians-loved-latin-american-soap-operas/) {pristup 10. 9. 2020.}

11. PRILOZI

Popis fotografija

Slika 1. *Esmeralda*, preuzeto s: https://radiosarajevo.ba/magazin/showbiz/da-esmeralda-sad-vidi-hose-armanda-ponovo-bi-se-zaljubila-u-njega/248906 (pristup 10.7. 2020.)

Slika 2. *Corronation Street,* preuzeto s: https://www.famefocus.com/tv/15-things-fans-never-supposed-know-coronation-street/ (pristup 12. 7. 2020.)

Slika 3. *Dinastija,* preuzeto s: https://www.tportal.hr/showtime/clanak/povratak-dinastije-na-male-ekrane-sve-zanima-tko-ce-glumiti-alexis-20170512 (pristup 12.7.2020.)

Slika 4. *McLeodove kćeri,* preuzeto s https://www.theland.com.au/story/5420567/mcleods-daughters-heading-to-town-but-how-and-why-was-leeton-chosen/ (pristup 12.7.2020.)

Slika 5. *Kineskop,* preuzeto s: https://hr.wikipedia.org/wiki/Kineskop#/media/Datoteka:Kinescope_at_the_Canada_Museum_of_Science_&_Technology_-Ottawa-.jpg (pristup 13.7.2020.)

Slika 6. *Usporedba VHS kazete s vrpcom s mini DV video kasetom,* preuzeto s: https://en.wikipedia.org/wiki/Quadruplex_videotape#/media/File:2inch_Quad_Tape_Reel_with_miniDV_cassette.jpg (pristup 15.7.2020.)

Slika 7. *Studio montaže tijekom 80-ih godina 20. stoljeća,* preuzeto s: https://en.wikipedia.org/wiki/Non-linear_editing_system#/media/File:Videowisconsinstudio.tif (pristup 15.7.2020.)

Slika 8. *Trendovi postupnog pada prihoda od televizijskih prava od 2017.-2024. godine*, preuzeto s: https://www.statista.com/statistics/196767/total-pay-tv-revenues-in-latin-america-since-2006/ (pristup 15.7.2020.)

Slika 9. *I bogati plaču,* preuzeto s: https://www.ecured.cu/Los_ricos_tambi%C3%A9n_lloran (pristup 20.7.2020.)

Slika 10. *Simplemente Maria*, preuzeto s: https://www.imdb.com/title/tt0211866/ (pristup 20.7.2020.)