

Nataša Pivec

## CATFIGHT – DRUŽBENA KONSTRUKCIJA ŽENSKEGA RAVSA

*IZVLEČEK:* Članek obravnava pojav catfighta ali ženskega ravsa, ki je postal krovni termin za kakršnokoli manifestacijo medženske agresivnosti (odnosne ali fizične). Avtorica je pri vsebinskem opredeljevanju pojma izhajala iz preizpraševanja kulturne analogije med žensko in mačko (oboje konstituirano kot Drugi), konstrukcije normativnega ideala ženskosti kot komplementarne hegemonične moškosti ter neumeščnosti pojava v binarno kategorizacijo spolov (catfight kot queer dejanje). Z analizo izbranih medijskih reprezentacij se je pokazala pozicioniranost catfighta na sečišču spola, seksualnosti in razreda.

*KLJUČNE BESEDE:* ženskost, Drugi, telo, queer.

### Catfight – the social construction of female aggression

*ABSTRACT:* The article discusses “catfight” as an umbrella term and pejorative word for any kind of intra-women aggression (relational or physical). The author derives the definition of the phenomenon from challenging a cultural assumption about women and cats (also present in the naming of this act), both constituted as Other, the construction of normative femininity as complicit to hegemonic masculinity, and the gender ambiguity or non-binary of the phenomenon (a catfight as a queer act). An analysis of selected media representations showed that the catfight is positioned as liminal and at the intersection of gender, sexuality and class.

*KEY WORDS:* femininity, Other, body, queer

### 1 Uvod

\_\_\_O družboslovni tematizaciji ženskega ravsa ali catfighta<sup>1</sup> v slovenskem prostoru ni kaj dosti zapisanega. Tudi v anglo-ameriškem akademskem okolju se je z njim teoretično in raziskovalno ukvarjalo bolj ali manj na področju medijskih (Levy 2005; Tanenbaum

1. V nadaljevanju bomo uporabljali angleški izraz catfight zaradi večznačnosti izraza. O tem kasneje.

2002) in kulturnih študij (McRobbie 2009; Whelehan 2000). Morebitni razlogi za odsotnost sociološke ali interdisciplinarne (npr. študije spolov) analize tega mikropojava ženske interakcije lahko tičijo v še vedno ospoljeni kanonizaciji družboslovja (ženska pozicija »strateške odsotnosti« ter moška »nevidna prisotnost«, Marshall in dr. 2004: 21) ob hkratni feministični drži do teme, ki je manj zanimiva ali pomembna; ne tiče se »velikih« feminističnih tematizacij, problematizacij ali prestrukturiranj spola ali družbe na splošno. Po drugi strani pa je treba razumeti specifični zgodovinski kontekst za inteligibilnost pojava catfight, saj ga je možno razlagati le, ko obstajajo že utečene feministične premise ali vednosti o konstrukciji spola, ki jih je možno razbiti (post-feminizem, postmoderna diskurz, queer teorija) in družbeni pogoji (obstoj raznolikih medijev,<sup>2</sup> ženska prisotnost na trgu dela in feminizacija ženskega prostega časa), da ga napravijo vidnega. Catfight je medijsko viden, a teoretsko neviden.

Moje zanimanje za ta spregledani pojav so spodbudila opažanja, povezana s catfightom in konstrukcijo ženske jeze v vsakdanjem življenju ter v medijskih reprezentacijah. V vsakdanji interakciji je izraz catfight postal sinonim in derogativna oznaka za vsako medžensko neposredno besedno argumentacijo v javnih (delovno okolje, šola) ali zasebnih (dom) prostorih, reprezentacije catfighta, prisotne v različnih tipih medijev in na internetu, pa ga upodabljajo kot seksualizirano, trivializirano, odklonsko ali socialno specifično znotrajspolno dejanje. Pri opredeljevanju pojma catfight kot mikrodružbenega in spolno specifičnega pojava se porajajo naslednja vprašanja, na katera bomo skušali odgovoriti:

- zakaj se ženski ravs etimološko imenuje »catfight«;
- je kulturna analogija med kategorijama »ženske« in »mačke« odraz ideologije hegemonične moškosti ter s tem povezanega koncepta Drugosti;
- je catfight ženskam osvobajajoče (torej feministično) ali zaslužujoče (antifeministično) dejanje od obstoječih binarnih kategorij spola (tj. ideala srednjerazredne ženskosti) oz. ali ga je sploh možno ali treba opcijsko klasificirati;
- zakaj so medijske reprezentacije catfighta množično seksualizirane in trivializirane ne glede na tip medija (tj. množični, mikro-, niche-, nanomediji) ter ali obstaja prikrit heteroseksizem glede tega pojava.

Ker igrajo medijske reprezentacije vodilno vlogo v konstrukciji identitet v postmoderne družbi, bodo kot metodološko orodje za analizo catfighta uporabljene študije primerov treh reprezentacij catfighta v popularni kulturi (seriji *Dinastija* in *Seinfeld* ter film *Divje igra*), ki so skorajda ontološko določile pomen catfighta v množični zavesti (predvsem *Dinastija*). Catfight v izbranih primerih predstavlja diskurzivno formacijo o ženskem ravs, a vendar vsak zase vsiljuje določeno »resnico« o ženskosti. V primeru *Dinastije* pomeni catfight mejno pozicijo ali rob znotraj tradicionalne dihotomije ene ženskosti (slaba ženskost proti dobri ženskosti), v seriji *Seinfeld* je izpostavljena seksualizacija catfighta, v filmu *Divja igra* pa catfight poleg eksplicitno vizualne seksualizacije pomeni tudi znotrajspolno prevlado višjega razredne položaja nad nižjim.

---

2. To so množični, mikro-, niche- in nanomediji ter internet.

## 2 Kaj je catfight

Catfight je, najpreprosteje povedano, ženski ravs. Gre za nadgradnjo neposrednega in verbalnega ženskega prepira v javnem prostoru ob prisotnosti drugih oseb, kjer je vključena fizična sila ali obstaja vsaj grožnja zanjo. Slovenski prevod, ki bi ustrezal večznačnosti izraza, ne obstaja, saj se z izrazom ženski ravs ne zajamejo vse dimenzije tega pojava (npr. animalizacija ženskosti, analogija ženske mačke). To je tudi razlog, da bomo v nadaljevanju obdržali angleški izraz catfight.

Če se beseda catfight dobesedno prevaja, pomeni zgolj mačji boj, torej fizični spopad med dvema pripadnicama določene živalske vrste – mačkama. A spletni slovar *Merriam-Webster* izraz prevede drugače: kot samostalnik, ki sega v leto 1919 in pomeni 'intenziven spopad ali argumentiranje, predvsem med dvema ženskama'.<sup>3</sup> Glavni razlog za to ospoteno in seksistično obrazložitev z začetka 20. stoletja, ki je skoraj sto let kasneje še vedno in vse bolj v uporabi, se nahaja tudi v modernem koncipiranju ženskosti kot enega od polov spolne dihotomije (Connell 2012). Kategorijo ženskosti kot nasprotno moškosti v modernem diskurzu med drugim označujejo tudi nerazum, čustva, narava (torej nekultura) in posledično tudi živalskost, kot je razvidno iz našega primera. Povezovanje žensk z živalskostjo (oz. bolj specifično z mačko v primeru catfighta) izhaja iz kulturne transmisije številnih razpršenih in časovno-prostorsko raznolikih diskurzov, ki preslikavajo lastnosti enih na druge in obratno. Tako že iz stare Grčije obstaja basen o mački deklici (Ezop 2010); zgodba pripoveduje o spremembi mačke v deklico, ki pa ne more uiti svoji mačji naravi, ko zagleda miško. Znano je staroegipčansko čaščenje mačk, kjer je boginja Bastet,<sup>4</sup> upodobljena kot ženska z mačjo glavo, simbolizirala plodnost, ženskost, toplino, ljubezen, ples in luno (npr. krčenje mačjih zenic se je povezovalo z luninimi menami in menstruacijo). Krščansko pojmovanje mačk je poudarjalo uporabno vrednost mačk (mačje lovljenje miši in prodajo mačjega krzna) ob hkratni cerkveni demonizaciji mačk zaradi njihovega povezovanja s čarovnicami. Mačje lastnosti (nočna aktivnost, samostojnost, v temi svetlikajoče se oči) so se interpretirale kot hudičeve. Darnton (2005) piše o ljudski kulturni praksi ubijanja mačk za zabavo, prisotni po vsej Evropi do konca 19. stoletja zaradi mačkam pripisanega simbolizma (čarovništvo, prinašanje nesreče in spolnost).<sup>5</sup> Z nastankom moderne kapitalistične družbe in med drugim tudi z novimi diskurzi o higieni<sup>6</sup> je postala mačka označena za čisto žival, s tem pa je pridobila status hišnega ljubljence (Alger in Alger 2011), kasneje pa razstavne živali in živali za pasemsko vzrejo.<sup>7</sup>

3. Vir: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/CATFIGHT> (15. 12. 2012).

4. Vir: <http://en.wikipedia.org/wiki/Bastet> (1. 3. 2013).

5. Izraz mačka se je od 18. stoletja naprej uporabljal za francoske prostitutke (Darnton 2005: 107).

6. Obširneje o higienskih režimih moderne družbe v Šadl (2009): Umazano delo med stigmo in ponosom: plačane gospodinjske delavke v Sloveniji.

7. Povezovanje žensk z mačkami se kaže tudi v dejstvu, da je večina članic in predsednic felinoloških društev žensk (Tabor 1999), da mačke razstavljajo večinoma ženske, da so obiskovalke razstav v večini ženske (ali v paru z moškim). Nadaljnja analogija žensk in mačk (vsaj v angleškem jeziku) se kaže v sintagmah, kot so catwoman (seksualizirana

Kot vidimo, se je skozi čas ustvarila neka diskurzivna formacija, ki enači ženske z mačkami, s tem pa se je analogija pomensko bolj ali manj kulturno reificirala in prenesla v medijske reprezentacije catfighta. Ključne lastnosti obeh kategorij (žensk in mačk) se tako lahko zvedejo na seksualnost (ženski spolni organ kot »muca«), odklonskost (čarovništvo, prinašanje nesreče) in mejnost (dihotomija znotraj koncepta ženskosti), s čimer se označujejo tudi reprezentacije catfighta. Povezovanje človeške osebe z živaljo pa je vselej tudi sodba glede na prevladujoč kulturno-vrednostni model o nekom ali nečem v družbi; v primeru mačk oz. catfighta ta sodba ni pozitivna.

Vsaka primerjava človeka (beri moškega) z živaljo pa ni negativna. V balijski kulturi (Geertz 1973) obstaja običaj petelinjih bojev (angl. cock fight), ki bi na prvi pogled lahko pomenili zgolj nelegalno aktivnost pridobivanja denarja pri stavah na peteline, bojujoče se v ringu. A petelinji boj je najprej izključno moška, homosocialna aktivnost, kjer je bojujoči se petelin metaforični podaljšek moškega, moškosti in penisa (Geertz 1973: 418); aktivnost, ki ima svojo organizacijo (kateri petelin se bojuje s kom), strukturo (higiensko, prehranjevalno in čustveno oskrbovanje petelinov, način stav) in sociomoralno hierarhijo (kdo je pravi igralec in kdo ne). Na simbolni ravni pomenijo ohranjanje družbenega statusa – ponosa, dostojanstva, moškosti v javnosti; kdor izgubi pri petelinjem boju, izgubi simbolno, metaforično in monetarno, saj njegova moškost umre javno. V balijski kulturi je vse živalsko namenoma izključeno iz javnega in zasebnega življenja, zato predstavlja petelin mejnost med civiliziranim in neciviliziranim (Douglas 2010) ali abjektnost po Kristevi, tj. privlačnost in odbojnost pred kaosom, temo, živalskostjo, čustvi. Praksa izkazovanja čustev je v balijski kulturi neobičajna, zato je ena od funkcij petelinjih bojev tudi kazanje čustev,<sup>8</sup> ki pa ohranja red tak, kot je bil prej.

Očitno so zgolj analogije žensk z živalmi bolj podvržene trivializaciji, demonizaciji in seksualizaciji (v našem primeru v medijskih reprezentacijah). Vprašanje je, ali je tako, ker je catfight izključno medženski pojav, s čimer se ga potisne v polje Drugega.

### 3 Catfight in drugost

Teoretski feministični začetki koncepta o ženskah kot Drugih se nahajajo v antologijskem delu *Drugi spol* S. de Beauvoir (»On je Absolutno: ona je Drugi«, 1999: 14), koncept Drugega pa je povezan z idejo meja in mejnosti, saj Drugi nastane, ko se vzpostavi meja med »nami« (prvimi, vzpostavljalci/-kami meja) in »njimi« (drugimi, tujimi, sprejemalci/-kami meja). Če se je kot normativno-simbolni kulturni model normalnosti (tj. centralno, varno, konvencionalno) vzpostavila hegemonična moškost (Connell 2012), potem vsak odklon pomeni Drugost. Prevajanje vsake razlike (v smislu dihotomije in ne difference) v odklon pomeni vzpostavljanje moči, nadzora in

---

ženskost, tudi filmski lik), catlady (čudaška, samska ženska, ki živi z mačkami), catwalk (hoja manekenk po modni pisti).

8. Kazanje predimenzioniranih čustev je običajno tudi v karnevalskem imaginariju, kjer je v trenutku karnevalskega dogajanja dovoljeno vse, nato pa se spet vzpostavi stari red (Bakhtin 1984 v Burkitt 1999: 46).

reda nad vsem, kar se določi kot odklonsko Drugo; vse, kar je dvoumno, neopredeljivo, izmuzljivo (Pickering 2001). Catfight kot fizični ženski ravs pomeni prečkanje meje med tradicionalnima konstrukcijama moškosti in ženskosti, opredeljenima kot spolna dihotomija (kar je moško, ni žensko in obratno), saj kot pojav vsebuje elemente moškosti (fizična moč, artikulirana jeza, konfrontacija) v fizičnem utelešenju žensk. Na ta način se mešajo klasifikacijske kategorije na dveh ravneh binarnih dihotomij spola – moško/žensko, slabo/dobro žensko. Catfight tako pomeni neke vrste spolno umazanijo, in če uporabimo pri tem sistem umazanije po M. Douglas (2010), umazanija (tudi metaforična, simbolna in spolna) ne obstaja, če ne obstaja klasifikacijski sistem (v našem primeru spolna dihotomija), kamor ne spada. Umazanija pomeni obstoj snovi na nepravem mestu (Douglas 2010: 69), catfight kot spolna umazanija pa ne sodi ne v kategorijo moškosti ne v kategorijo ženskosti, s čimer se krši spolni red kot niz urejenih razmerij med spoloma. Spolna nečistost izhaja iz mešanja kategorij ali dvoumnosti: kar se razdvaja, čeprav bi moralo ostati skupaj (ženskost in neagresivnost), ali kar se združuje, pa bi moralo ostati narazen (ženskost in agresivnost).

Družbeni odzivi na koncepte tujosti ali umazanije so povezani s procesi stereotipizacije ali drugačenja<sup>9</sup> (Jordanova v Pickering 2001: 48), katerega namen je s privilegirane perspektive fiksirati (Druge) ljudi, kulture, dejanja ipd. v določene pozicije, kjer jih je možno izključiti iz simbolnega reda. Obstaja razpon odzivov na Drugost, ki se načeloma lahko umestijo v idealizacijo ali poniževanje Drugosti.

Že Lévi-Strauss (v Bauman 2002: 129) je izpostavil metodi spoprijemanja z Drugostjo: izpljuvanje ali izgon (prepoved telesnega stika, dialoga, družbenega občevanja, ki se v radikalni obliki kaže v obliki zapora, deportacije ali umora, v rafinirani pa kot prostorsko ločevanje: geto, selektiven dostop do prostorov, npr. podeželski klubi, lože ...) in asimilacija ali udomačenje (ljudožerstvo kot skrajna oblika in kulturna asimilacija kot bolj civilizirana oblika: križarske vojne, boji zoper navade, običaje, narečja). Če se te strategije prevedejo v medijsko opredeljevanje ženskosti (in v našem primeru catfighta) kot Drugih, potem to vodi do simbolne anihilacije ali izničenja žensk (Tuchman 1978 v Unger in dr. 1996). Medijske reprezentacije žensk v popularni kulturi so podreprezentirane, trivializirane in objektivizirane ob hkratnem (ideološkem) kaznovanju netradicionalnih podob žensk (npr. lezbijk, karieristk, nemater) v smislu stereotipizacije oz. stigmatizacije.

Medijska trivializacija in obsojanje določene družbene skupine ali dejanja (npr. catfighta) ne glede na njihovo heterogenost vodi do razvrednotenja, nevidnosti ali poenostavljene predstave tega dejanja. Kot bo razvidno kasneje, se v primeru ženskega ravsa le-tega trivializira kot seksualizirajočo zabavo za moške (asimilacija) ali obsoja kot neprimerno žensko obnašanje (izgon po Lévi-Straussu). Drugost (tujost, umazanija) v primeru catfighta pomeni odklon od spolnega reda, ki ženskam pripisuje, določa ali ne dovoli drugačnega vedenja kot tradicionalno (tj. ideala srednjerazredne bele heteroženskosti).

9. Drugačenje (angl. othering) je novejšo poimenovanje procesa stereotipizacije, ki pomeni »oddaljevanje od vsega, kar je periferno, obrobno in odstopa od kulturne norme, s tem pa vzbuja nevarnost od varne legitimnosti« (Jordanova v Pickering 2001: 48).

Kot kulturni ideal na normativno-simbolni ravni in načelo konfiguracije spolnega reda tako nastopa hegemonična moškost, oblikovana okrog konceptov univerzalnosti, avtoritete, moči (tudi fizične), heteroseksualnosti in plačanega dela, ki pa se pod vplivom okoliščin spreminja, saj je za hegemonijo po Gramscijevem pojmovanju značilen nenehen boj za zasedbo vodilnega položaja. Hegemonična moškost je niz praks, za katere obstoj in izvajanje je potreben (ideološki) konsenz podrejenih skupin (nehegemonih moškosti in ženskosti) ter produkcija reprezentacij take moškosti na vseh družbenih ravneh, predvsem v medijih. Tako sestavljena spolna hierarhija ima na vrhu hegemonično moškost, sledijo soudeležene moškosti, na dnu je gejevka in vse oblike ženskosti (od podrejenih ali poudarjenih – do uporniških, Connell v Giddens in dr. 2006). Hegemonični moškosti je komplementarna poudarjena ženskost (dobra ali prav[iln]a), ki jo označuje naslednje: skrb, empatija, voljnost, podredljivost, materinskost, seksualna odzivnost, fizična krhkost. Kot rečeno, gre za model tradicionalne bele (hetero)ženskosti srednjega razreda, kjer so slaba<sup>10</sup> čustva (jeza, bes, konfliktnost, agresivnost, depresija, tesnoba) izrinjena, zatirana ali preoblikovana v sprejemljive načine delovanja, komuniciranja in čustvovanja znotraj take sheme. Catfight kot dejanje besa in fizičnega obračunavanja v takem kulturnem kontekstu pomeni odklon ali razpoko v konstrukciji tradicionalne ženskosti in z njo povezano ideologijo ženske etike skrbi za druge, od koder izvira tihi družbeni imperativ: ker ženska daje življenje, ga ne sme (četudi ga lahko) vzeti.

#### 4 Catfight kot emancipatorično dejanje?

Catfight pomeni razpoko v konstrukciji idealne ženskosti, saj razbije predpostavko o (ženskem) načinu komunikacije in (ženskem) dojemaju telesnosti, ki sta vse prej kot agresivna komunikacija ali aktivna (ali živa, Young 2005) telesnost.

Kot ženski načini konfliktnega komuniciranja se predpostavljajo bolj posredne in pasivne metode (Talbot v Harris 2004: 45) (ne)reševanja konfliktov. Ker so kanalizirane skozi družbeno neopazne oblike vsakdanje komunikacije, bi se jih lahko umestilo v krovni termin odnosne agresivnosti: verbalne (govorice, blatenje) ali neverbalne<sup>11</sup> taktike: molk, neopravilo neke naloge, zanikanje dejstev, neposlušanje, emocionalna manipulacija. V idealnem modelu ženskosti se ne odobrava način odprtega konflikta (od tod tudi prisotnost odnosne agresivnosti), s tem pa so izvzete tudi možnosti za priučitev drugačnih pristopov k znotrajspolni konfrontaciji ali reševanju težav. Catfight bi se potemtakem moral pojavljati pretežno v konstrukcijah Drugih ženskosti (nebela,

---

10. Slaba čustva lahko ogrozijo družbeni (moškosrediščni) status quo (Šadl 1994: 217); sistem, ki mora biti v nenehnem pogonu, ampak pod maskulinimi pogoji.

11. Neverbalna komunikacija (Ponsford 2007: 16) se prenaša z zvokom (npr. namerno povzročanje hrupa), videzom ali okulezijo (npr. buljenje), govoricco telesa ali kinezijo (npr. prekrižane roke, grdi pogledi), dotikom ali haptiko (npr. pokroviteljski dotiki nadrejenih na podrejene, naključno odrivanje, porivanje, ščipanje), vonjem ali olfatiko (npr. namensko zanemarjanje higienskega minimuma, prevelik odmerek parfuma), prostorom ali prokemijo (npr. zavzemanje prostora na skupni mizi, odlaganje stvari na tujih mestih) ter časom ali kronemijo (npr. namensko zamujanje ali zahteva po več času, kot je običajno za neki opravke).

delavska, neheteroseksualna ženskost), a medijske reprezentacije, ki jih bomo analizirali kasneje, temu nasprotujejo.<sup>12</sup> Kljub pripisovanju agresivnosti, jeze in nenadzorovane čustvenosti prej omenjenim ženskostim se catfight medijsko kaže kot praksa srednje-razredne, bele (hetero)ženskosti.

Drugo razpoko v konstrukciji idealne ženskosti v primeru catfighta predstavlja uporaba telesa ali dela telesa (roke, noge) za napad ali obrambo. Na ta način se izgublja iluzija ženske krhkosti in statičnosti kot elementa tradicionalne ženskosti ter se približuje meji z delavsko, nebelo ženskostjo ali celo moškostjo, ki predstavljajo bolj aktivne telesnosti. Catfight bi lahko pomenil manifestacijo koncepta živega telesa (angl. lived body, Young 2005), ko se telo razume kot izvor gibanja, in ne kot objekt gibanja (telo-v-situaciji),<sup>13</sup> saj se razteguje kulturno določen fizični prostor okrog ženskega telesa. Žensko telo naj bi zavzemalo čim manj prostora, ko gre za telesno težo, gibanje, sedenje, komunikacijo itd. Namerno obvladovanje fizičnega prostora okrog osebe lahko predstavlja transgresijo ženskega obnašanja, kulturno rezerviranega za hegemonično moškost, k ženski kolonizaciji takega obnašanja; k ženskemu prisvajanju (a ne preoblikovanju) moškega fizičnega delovanja (fizičnega obračunavanja v našem primeru). Napadalka uporabi svoje telo instrumentalno, kot orodje, s ciljem škodovati drugi. Odziv napadene ženske, ki mora takoj uporabiti svoje telo kot branik, je zaradi nepripravljenosti sprva le afektiven, reakcijski in zato v podrejenem položaju z možnostjo preobrazbe v enakovreden spopad zaradi relativne izenačitve med fizičnima močema dveh žensk.

Catfight odstopa od modela idealne ženskosti v komunikacijskem in telesnem načinu; komunikacija je agresivna, neposredna, telo je uporabljeno aktivno, instrumentalno. Ali catfight pomeni ženskam osvobajajočo prakso od konvencij idealne ženskosti? Glede na to, da gre za dejanje, naperjeno zoper drugo žensko, se ga s tega vidika lahko opredeli kot znotrajspolno seksistično dejanje, ki v postfeministični<sup>14</sup> družbi reproducira kulturni mit o ženski sovražnosti.<sup>15</sup> Znotrajspolni seksizem v primeru catfighta tako pomeni diskriminacijo znotraj istega spola, ker posedovanje ostalih identitetnih kvalifikatorjev (razred ali socioekonomski habitus, kulturni kapital, barva kože/etnijska, starost, spolna usmerjenost, telesna zmožnost) določen ženski položaj ovrednoti boljše (z več družbene moči), a s tem je posamična ženska pozicija premično umeščena v mrežo neenakih relacij moči (npr. belka srednjega razreda zoper belko delavskega

12. Morda je razlog tudi ta, da je kot medijski normativ določena in vzdrževana tradicionalna ženskost. Ostale ženskosti so že s svojo medijsko nevidnostjo ali vnaprejšnjo stigmo dovolj »kaznovane«.

13. Gre za koncept fizičnega telesa, ki deluje znotraj določenega sociokulturnega konteksta, se sooča z materialnimi mejami svojega telesa ter socialnimi in fizičnimi relacijami do danega okolja (Young 2005: 16).

14. O postfeminizmu kot popularnem diskurzu, ki razglša, da je feminizem postal odveč, več v Faludi (1991), Whelehan (2000), Levy (2005), McRobbie (2009).

15. Mit o ženski sovražnosti, kamor kot dejanje lahko spada tudi catfight, sestoji iz negativnih stereotipov o ženskah kot družbeni skupini ali ženski kot posameznici s strani žensk. Pomeni tudi način ženske samostereotipizacije. Ženska sovražnost je poimenovana tudi lažna zavest, horizontalna sovražnost ali znotrajskupinsko zavračanje (Cowan in Ullman 2006).

razreda, bela lezbijka zoper nebelo heteroseksualko, službeno nadrejena ženska zoper službeno podrejeno žensko itd.). Kompozicijskih ženskih identitet z različno močjo v različnih kontekstih je nešteto.

Opredelevanje catfighta kot mejnega, robnega ali spolno umazanega dejanja lahko v postmodernejši nociji pomeni tudi queerovsko dejanje; namesto (moderne) izključujoče dihotomije spola (ali – ali) se vpelje diferenca (Derrida v Seidman, 1996), ki prepozna razlike, a v soobstoječem smislu. Tudi queer teorija in praksa sta na robu identitetnih meja, ki pa bolj strateško motita dominantni spolni red ter predstave o spolu in spolnosti, kot to počne catfight. Če se catfight umesti v postmodernejši model spola kot performativnosti po J. Butler, torej da se ženskost in moškost uprizarjata, ponavljata in nimata ontološke gotovosti niti v biološkem spolu, potem tudi catfight razbija zgolj posnetek posnetka, trenutne meje v družbenem konsenzu normalnega in primernega vedenja. Ko catfight posnema ravnanje, ki se v družbi razume kot praksa hegemonične moškosti in moški način reševanja konfliktov (fizična sila, artikuliran govor, neposredno soočanje), hočejo vpletene ženske v catfightsu zavzeti moško pozicijo uporabnika znakov namesto pozicije znaka objekta (tj. kulturni mit o ženski kot romantičnem predmetu moškega spora) (Riviere 1929 v Butler 2000: 21). Tako dejanje nosi potencial spolne subverzije le, če je kontekst dejanja subverziven. Ali nove simbolne postmoderne ženskosti, kot so ženski mačo (Levy 2005), falična ženska ali nova mladenka (angl. ladette, McRobbie 2009), tretjevalovsko feministične riot grrrl kot manifestacije pozitivne asertivnosti ženskega sebstva (Walby 2011), girl power kot zmehčana verzija riot grrrls (McRobbie 2005) in ženska moškost<sup>16</sup> (Halberstam 1998), ki bi se jih lahko povezalo s pojavom catfight, zamajajo meje spolnega reda ali pa le okrepijo hegemonično moško kulturo, če se ne odrečejo heteronormativnosti in lastni heteroseksualnosti? Če se prej omenjene nove ženskosti izvajajo kot maškarada spola, a brez zavedanja o uprizarjanju takih ženskosti, potem bi se lahko govorilo o kulturni remaskulinizaciji (hetero)ženskosti, če se opremo na idejo L. Irigaray (v Butler 2000) o zahodnem kulturnem sistemu kot hom(m)oseksualni družbi; ženskost ne le, da bi bila zgolj drugačna, temveč je neobstoječa.

Tudi medijske reprezentacije ženskosti (v našem primeru catfighta) ostajajo trivializirane (Tuchman 1978). Kot bo razvidno kasneje, neka medijska podoba catfighta že obstaja (npr. serija *Dinastija* je postavila vizualne determinante catfighta in žensk, vpletenih v catfight), le da je stereotipizirana in seksualizirana. Ta podoba ni ideološko prazna ali feministična ali ženskam prijazna, saj stremi k poenostavljanju in spektakularnosti pojava.

Če se vrnemo h queerovski paradigmi spola (Seidman 1996), ki zahteva več nedoslednosti, dvoumnosti, prehajanja ter preigravanja spolnih mej, potem se catfight zaradi številnih elementov (istospolne udeleženke, fizični dotiki, silna čustva) lahko znajde na queer poziciji, saj se implicira na lezbištvo, a se ga ne artikulira ali manifestira. Ker se ne ga artikulira, je nenehno prisoten nejasen občutek, da se bo enkrat preseglo

---

16. Halberstam (1998) jo umešča v kontekst butch lezbištva, ki je bližje tradicionalno maskulinim spolnim kodam, stilu, identiteti, oblačenju, frizuri. Slovenski pejorativni prevod za butch je možača.



heteroseksualne meje; da bo catfight postal dejansko lezbičen, s tem pa moški (kljub moškemu pogledu) nepotreben. Izničenje morebitne ženske (homoerotične) želje tudi na primeru trivialnega catfighta pomeni ohranjanje hegemonične moškosti in načela heteronormativnosti (Rich 1980; Wittig 2000).

## 5 Je biti »mačka« tudi razlog za catfight?

Na začetku smo omenjali pridobljeni status mačke kot razstavne živali od 19. stoletja naprej; mačko so, tako kot žensko, pričeli negovati in kazati v javnosti kot dekorativno bitje.

Lepota oz. fizični videz predstavlja inherenten del ženske identitete in subjektivitete, ki poleg diskurzivnega odražanja prevladujočih kulturnih vrednot in norm na preseku časa-prostora pomeni predvsem osrednjo točko konstrukcije tradicionalne ženskosti. Naomi Wolf (1992: 20) žensko lepoto definira kot »menjalno valuto med moškimi, kot moško institucionalno moč predpisovanja ženskam, kako izgledati, se obnašati ipd. s ciljem podrejanja enega spola drugemu«. Lepota je legitimizirana kot (nujna) ženska domena, kjer se rezultati dosegajo z delom na ženstvenosti, da je posameznica lahko umeščena v sistem heteronormativnosti.

Če se catfight razume kot mejno dejanje, ki z drugačnim načinom komunikacije in uporabe telesa ne zadosti idealni ženskosti, potem je lepota polje, kjer je ženska tekmovalna sovražnost dovoljena in celo zaželena. Ženska tekmovalnost zaradi videza naj bi bila univerzalna ženska lastnost, prisotna v vsakdanjem življenju žensk, ki je tudi institucionalizirana v obliki lepotnih tekmovanj za ženske vseh starosti (npr. mis sveta, Miss Universe, Miss Hawaiian Tropic ...). A v odobravajočem kulturnem kontekstu ženske tekmovalnosti zaradi videza je postal catfight označen za neciviliziran izvrzek (mejno, obrobno, tuje, dejanje Drugih), a civiliziran v smislu seksualizacije žensk v medijskih reprezentacijah in pobjagovljenja (npr. pretepi žensk v blatu kot del zabavne industrije za moške).

Kot že omenjeno, se prva seksualizacija catfighta pojavi že v sami besedi (boj dveh muc), kar neposredno napeljuje na popredmetenje in reduciranje ženske na njen spolni organ. Mačka pomeni seksualno metaforo skoraj v vsakem evropskem<sup>17</sup> jeziku, kar izhaja tudi iz aludirajočih pregovorov, kot je tale: »Če je moški ljubil mačke, bo ljubil tudi ženske« (Darnton 2005: 112). Naveza ženska – mačka znotraj paradigme hegemonične moškosti oboje umešča na stran Drugih, kar naj bi diskurzivno interpretirano izhajalo tudi iz Svetega pisma. Za padec Človeka (tj. moškega) sta krivi ženska (Eva) in žival (kača), to pa je tudi glavno opravičilo za udomačitev obeh sort, da bosta moškimi v rabo (Adams 2010).

V označevanju družbe kot karnofalocentrične<sup>18</sup> (Derrida v Adams, 2010: 6), kjer naj bi šele pozicija mesojedca moškega povzdignila na mesto subjekta, se kaže še en

17. V francoščini »la chatte«, v nemščini »Muschi«, v angleščini »pussy«, v slovenščini »muca«. Obstaja tudi popevka Janija Kovačiča z naslovom Črna muca, ki aludira na ženski spolni organ.

18. To je mesojedo, falično označeno in razumsko prevladujoče označevanje družbe.

način (prehranjevalne) asimilacije ali simbolne anihilacije vsega, kar je konstituirano kot Drugo (ženske, živali, rastline, vegetarijanci/-ke, vegan/-ke, stari ljudje, otroci, nebelo). Kategorija Drugih je tako v (večni?) nevarnosti, da se jih »požre« – simbolno se jim jemlje glas, diskurze, moč, prisotnost v družbi. Zaradi manka v identiteti se Drugega spreobrne v objekt asimilacije, spektakla, zabave ali fantazije (Pickering 2001: 49).

Medijske reprezentacije catfighta, katerega tri izbrane primere bomo preučili kasneje, so fantazijske podobe moškega pogleda<sup>19</sup> in manifestacija prevladujoče definicije, kaj je (prava) seksualnost. Kljub dejstvu, da je seksualnost proizvod nenehnega pogajanja med različnimi družbenimi dejavniki in diskurzi, je moška hegemonična seksualnost (neoliberalno-kapitalistična-bela-srednjerazredna-zahodna-moškosrediščna-heteroseksualna-heteroseksistična, Weeks 2003) ta, ki postavlja standarde, scenarije, vrednote, pojavnosti, pomene in diskurze vsem Drugim. Tako je opredeljena z maskulinim izrazoslovjem (prevlada, osvojitve, moč, dominantnost, aktivnost, obvladovanje Druge(ga), agresija, prikrita sovražnost).

Zato je tudi catfight zaradi uporabe fizične sile dveh žensk in moškega pojmovanja spolnosti upodobljen kot moška fantazija heteroseksualnega odnosa, le da sta vpleteni dve heteroseksualni in lepi ženski (Krystal in Alexis v primeru *Dinastije*, Kelly in Suzie v primeru *Divja igra*).

Zaradi prevladujoče podobe seksa (penis v vagini) je vsako neheteroseksualno dejanje težje kategorizirati, s tem pa ostaja na seksualnem obrobju. Pseudolezbične medijske reprezentacije (Rich 1980) ali lezbični šik (Cottingham 2009), prisotne kot del kulturne pojavnosti catfighta,<sup>20</sup> označujejo nadvlado hegemonične heteronormativnosti in predvsem zanikanja ženskih seksualnosti (hetero-/homo-/bi-/queer-/trans-/aseksualno). Ženske seksualnosti so v diskurzih falocentrizma in heteroseksizma, prisotnih v vseh reprezentativnih, akademskih in komunikacijskih sistemih, konstruirane kot dopolnilne moški – kot moška luknja. Ker so ostali deli ženskega telesa, ki so zmožni vznburjenja in užitka (razen vagine), marginalizirani in reducirani na raven vidnega moškega spektakla (npr. prsi, zadnjica) ali pripravljalnega stadija za heteroseksualno penetracijo (Young 2005: 82), je tudi v primeru catfighta izključena možnost ženskega užitka zaradi dotikanja, ki povzroča različne jakosti, lokacije in dimenzije ženskega vznburjenja.

Če se catfight določa znotraj konceptov Drugosti (mejnosti, robnosti, tujosti) tudi na področju seksualnosti, potem catfight kot tuje pomeni tudi umazano; nekaj, kar ni na svojem mestu, zaradi česar se ga zavrača, sramoti in izključuje. Ali catfight zaradi homoerotičnih komponent (podtalnega queerovskega toka) pomeni poleg že omenjenega načentjanja konstrukcije dobre ženskosti tudi subverzivno načentjanje heteroseksualne matrice oz. heteronormativnosti kot vodilnega kulturno-organizacijskega načela? So

---

19. Moški pogled konstruira podobo ženske kot enodimenzionalne, ki pozira za moško občinstvo in se ga zaveda. Ta podoba je glamurozna, idealizirana in brezčasna, dostopna je kot objekt poželenja (definiran od moških in za moške), ki uživa biti spolni objekt. To je voajerističen pogled; gre za užitek opazovanja od daleč (Tseelon 1995: 68).

20. Medijske vsebine catfightov se diskurzivno spreminjajo, saj so catfighti v seriji *Dinastija*, gledani s pornograficirane in internetno nasičene demokratične perspektive 21. stoletja, videti prav naivni in nedolžni.

medijske reprezentacije catfighta negativne zaradi prisotnega hegemoničnega strahu, da je catfight podtalno lezbičen, da obstaja možnost za ženski užitek brez moških, da so možne alianse med ženskami (žensko prijateljstvo, feminizem, lezbištvo?) brez moških? Če je tako, je catfight medijsko trivializiran tudi zaradi približevanja meji z žensko homoseksualnostjo ne glede na obstoj lezbičnega šika<sup>21</sup> (Cottingham 2009: 57). Tu se pokaže na prisotnost ambivalentnega heteroseksizma (vzdržnost pozitivnih čustev, pasivno zavračanje – ignoriranje, distanca, cinizem – in racionalizacijo predodgovorov o spolu in seksualnosti, Ule v Leskošek 2005: 23) Catfight pomeni odklon od konstrukcije tradicionalne ženskosti tudi na ravni seksualnosti, z nevidnimi -izmi pa se vzdržuje navidezna enakost med ljudmi, s čimer so (hetero)seksistične medijske podobe catfighta spregledane.

## 6 Študije primerov v popularni kulturi: *Dinastija, Seinfeld in Divja igra*

V medijski in javni zavesti obstaja podoba catfighta, pomensko označenega kot neko dejanje (v tem primeru dveh žensk v fizičnem sporu) z neko konotacijo (v primeru catfighta je ta negativna: poveličevanje, zaničevanje, ohranjanje dejanja na medijsko-družbenem obrobju, omejena ali negativna javna podoba, nemoč govoriti zase ...). Različni tipi medijev, ne le množični, tudi novi – mikro-, niche-, nano-, internet (Pajnik in Downing 2008) – služijo kot mesto kroženja pomenov, ki se tudi v primeru catfighta spreminjajo, a na slabše.<sup>22</sup> Morebitna desenzibilizacija medijskega prikazovanja spolno problematičnih pojavov (kot je catfight) bi se lahko pripisovala tudi postmodernemu samoreferiranju znakov (Baudrillard 1983 v Lindsey 2005: 348), ki naj ne bi več odsevali nikakršne družbene realnosti, relacij ali neenakosti.

Medijske reprezentacije catfighta so posledica dominantne (tj. hegemonično moške) ideologije, saj je (kot bomo videli kasneje v študijah primera) prisoten neke vrste diferenciacijski diskurz (Matouschek in dr. 1995 v Erjavec in dr. 2000: 10), ki omogoča negativno prezentacijo Drugih, ker ne posedujejo materialnih in simboličnih virov za vzpostavitev lastnega diskurza. Kot osrednji kazalec pri reprezentaciji Drugih (v našem primeru catfighta), ki s stereotipizacijo, personalizacijo in poenostavljanjem raznolikost družbene realnosti reducirajo na »nas« in »njih«, nastopa kategorija normalnosti. »Mi-diskurz« (Erjavec in dr. 2000) povzdigne nekatere socialne skupine v privilegiran položaj, druge pa izloči in posledično marginalizira.

Vsaka podoba catfighta, prisotna v vodilnih medijih, je evalvacija stanja glede na prevladujoče diskurze nosilcev moči, razpršene med politiko, lastništvom medijev,

21. Lezbični šik je kulturno viden pojav v medijskih reprezentacijah, ki prikazuje lezbištvo skozi pobjagovljenje (trženje lezbištva zavoljo moškega voajerizma) in heteroseksualizacijo lezbištva (lezbični poljub obstaja le zaradi moškega seksualnega vzburjenja). Podobe lezbištva so simulirane podobe z »lezbičkami«, upodobljenimi kot moška hetero fantazija – lepe, prsate, svetlolase, mlade, voljne, neme.

22. Če se v brskalnik Google vpišejo besede 'catfight', 'photos', 'hot', nas rezultati napotijo tudi na pornografske strani, ki prikazujejo gole ženske pri pretepu/seksu (15. 3. 2013).

trenutnim družbeno-ekonomskim stanjem in prevladujočimi kulturnimi normami. Resda vedno obstaja možnost kritične misli (»preobrazba medijskih sporočil je v nenehnem procesu interpretacije, komentarjev, kritike s strani aktivne publike, stalno se oblikujejo in preoblikujejo naši rezervoarji vednosti«, Thompson v Giddens in dr. 2006: 604) tudi znotraj množičnih reprezentacij catfighta, pa tudi navzočnost novih medijev (predvsem internet) omogoča potencialno demokratičnost glede produkcije vsebin. Ni pa nujno, da bodo demokratične producirane vsebine demokratične tudi glede same vsebine, saj je npr. preizpraševanje spolne ideologije na internetu bolj ali manj prisotno le na mestih,<sup>23</sup> ki se izključno ukvarjajo s spolom, druge pa spol ostaja neviden.

Za analizo catfighta v popularni kulturi so izbrani trije catfighti, prisotni v najbolj popularnih televizijskih serijah (*Dinastija*, *Seinfeld*) in filmih (*Divja igra*), ki so vsak na svoj način izpostavili glavne elemente catfighta: (hetero)seksualizacija, lepe ženske v ravsu, konstrukcija tradicionalne ženskosti, omalovaževanje (trivializacija) pojava. Catfight iz serije *Dinastija* je napravil ta pojav inteligibilen – nadel mu je obraz (dve heteroseksualni lepoticici, ki se v nedogled in brez razloga ravсата) in mu dal pomen (ženska zadeva), v seriji *Seinfeld* se je ubesedilo zdravorazumsko pojmovanje catfighta kot lezbične predigre, film *Divja igra* pa je poleg voajersko-seksualne scene catfighta izpostavil znotrajspolno hierarhijo na temelju socioekonomskega habitusa.

Serija *Dinastija* (ZDA, 1981–1989) je uvedla vizualno-hermenevtični kod catfighta: dve lepi heteroseksualki (»mački«), ki se v hipu zravsata iz razlogov, jasnim le njima (kot je običajno med mačkami, gledano s človeške perspektive). Catfighti med glavnima ženskima protagonistkama, Alexis (Joan Collins) in Krystal (Linda Evans), so postali skorajda zaščitni znak serije. *Dinastija* je serija, ki je bila popularna tudi pri nas, pomeni pa atipično soap opero (žajfnica ali televizijska nanizanka): njena produkcija je bila filmska in razkošna (npr. vizualna privlačnost lokacij, kostumov, svetovnih prestolnic, ogromnih hiš, luksuznih avtomobilov, zdravih, lepih in belopoltnih ljudi prave starosti), pomembno vlogo pa so imele tudi moške teme (poslovno življenje), če je za soap opero kot ženski žanr značilno osredotočenje na ženske teme: medčloveške odnose, dom, družina, vsakdanje življenje (Ang 2001).

Enotnost soap opere ustvarja skupnost, v kateri živijo, družinska identiteta (tj. konstruiranje identitet okrog klana Carrington) pa je osrednja točka ustvarjanja medsebojnih odnosov, ki so posledica tradicionalno določenih pozicij v družinski hierarhiji. Vsaka član/ vsaka članica družine ali zaposlena oseba pri družini ali podjetju, ki ga vodijo, je postavljen/-a v pripisano in stereotipno spolno ter socialno vlogo brez možnosti preseganja svojega položaja. Družina je osrednji standard, okrog katerega se pletejo tudi razmerja moči. Kot patriarh je konstruiran Blake Carrington, ki pooseblja hegemonično moškost (poslovna uspešnost, heteroseksualnost, moralni čut, kazanje moškimi primernih čustev, družinski človek), v dialektični odnos pa sta postavljeni Alexis (bivša žena B. Carringtona) in Krystal (zdajšnja žena B. Carringtona). Krystal

---

23. Na medmrežju obstajajo številni feministični, queer in LGBT-portali, FB-strani, blogi in videoblogi, ki postmoderno kombinirajo spol, umetnost, kreativno izraznost, kritično misel ...

predstavlja stereotip dobre žen(sk)e: submisivne, uslužne, brezposelne po lastni izbiri (a izobražene) in do moža nekonfliktne; žene, ki svojemu možu Blaku ne oporeka (ker mu nima česa – Blake je utelešenje modrosti in dobrote), njena vizualna pojavnost (svetli lasje, spodobna oblačila, mirno obnašanje, mehak ton govora) pa predstavljajo ideal tradicionalne ženskosti: »'angel doma' – razspoljeno, deseksualizirano, nedolžno, pasivno in odvisno bitje, katerega glavna dolžnost je, da ohranja vrednote obstoječe (patriarhalne) družbe« (Jogan 1991: 19). In Krystal v seriji ohranja moškostredni spolni red, kjer je ženska vloga obrobna glede na moško vlogo kot osrednjo.

Alexis pa s temnimi lasmi, močno naličenim obrazom in jasnimi (včasih tudi vreščočim) glasom predstavlja simbol slabe ženske: neukrotljive, manipulativne, gospodovalne, seksualne, podjetne. Je »junakinja, ki jo smemo iskreno sovražiti: sprijena ženska, negativna podoba gledalkinega jaza, ki je zmožna transformirati tradicionalno žensko šibkost v vire svoje moči« (Modleski 2001: 209). Obe predstavljata klasično dihotomijo ženskosti, a utelešeno v dveh ženskah: devica/mati/dobra in kurba/karieristka/slaba. Iz konstrukcije prve je izločeno vse, kar sodi v konstrukcijo druge. Ker je ženskost v *Dinastiji* tako skrajno polarizirana (dobro – slabo), lahko catfight pomeni rob ali mejo, kjer ti dve konstrukciji trčita iz več razlogov. Prvi je ta, da so soap opere nagnjene k senzacionalizmu, in prav konflikti (tudi catfight v našem primeru) tvorijo temelj dramatičnega razvoja pripovedi, saj je komunikacija med liki redkokdaj odkrita in poštena (Ang 2001: 129). Catfight na neki način omogoči izstop iz civilizirane komunikacije (tj. čustvene kultiviranosti in discipline), značilne za tradicionalno ženskost (kamor akterki sodita) v bolj rudimentarno komunikacijo: neposredno, fizično, hipno katarzično. Ampak gre za trenutno dejanje, ki ne spremeni toka zgodbe v seriji ali, širše gledano, družbenega reda. Podobno kot na začetku omenjena balijska praksa cockfight, ki ne spremeni reda in služi kot čustveni ventil, je sama naracija soap opere nastavljena na nerazrešitev ali zadrževanje razrešitve problema, s tem pa tudi catfight ničesar ne reši. Liki so tako ujeti v večni konfliktni sedanosti (Modleski 2001: 131), saj soap opera kot ženski žanr predstavlja osrednje stanje ženskega življenja – čakanje. Soap opere konstituirajo gledalko kot dobro žensko, pozicijo, kjer so slaba čustva (jeza, bes, ujetost v vloge žene/matere/lepotice/gospodinje) izključena ali vsaj niso dobrodošla. Lik slabe ženske (Alexis) in dejanje catfight pa nudita ventil za žensko jezo ali vsaj pošteno konfrontacijo, če so konflikti v soap operi nerešljivi, ker so izmuzljivi (prevare, polresnice, manipulacije, izmikanje itd). Tudi epizodičnost soap opere ustvarja občutek neskončnosti (brezmejnosti, nereda), kajti za razliko od klasične moške filmske pripovedi, ki z maksimalno akcijo in minimalnim dialogom pospešuje svojo pot k ponovni vzpostavitvi reda (Modleski 2001: 225), se ta red razen v času trajanja catfighta nikoli ne zgodi. Ženski (mikro)red, ki bi se lahko vzpostavil prek catfighta za reševanje nedorečenih, izmuzljivih, polresničnih situacij v soap operi, pa dejansko pomeni le izbruh nabrane čustvene energije, ki ne razreši ničesar – stvari ostanejo take, kot so bile na začetku. Z vidika prej omenjene moške filmske naracije (veliko akcije in malo dialoga) lahko catfight pomeni žensko željo po moškem reševanju težav, a reda, ki ne bi bil moški, ne morejo vzpostaviti. Ker ničesar ne rešijo, se lahko catfighti v *Dinastiji* nenehno vrstijo.

Obstajata dva antološka primera catfighta v *Dinastiji*. Prvi<sup>24</sup> se dogaja v delovnem studiu Alexis, ki ga obišče Krystal zaradi težave s svojo broško. Broška kot del okraševalne ženske identitete v potrošni kulturi ima za Krystal čustveno vrednost, Alexis pa jo vrednoti pragmatično, instrumentalno, moško. Sam zaplet, ki privede do catfighta, je nejasen, kot je značilno za soap opere: gre za catfight zaradi catfighta samega. Načeloma ga sproži Alexisina opazka o njeni preteklosti z Blakom, zaradi česar Krystal pobesni. Kot že omenjeno, je odnos med Krystal in Alexis strukturiran okrog Blaka, med njima obstaja neki ne-odnos, kar izhaja iz hegemonično maskuline predstave o žen(sk)ah kot perifernih objektih, nezmožnih stika (tj. komunikacije, sodelovanja, zaveznitva), od koder izhaja posplošena predstava o borbi dveh žensk za enega moškega. Simbolno pojmovanje borbe dveh žensk za enega moškega pomeni tudi potrditev in ohranjanje ideologije heteroseksualne matrice ali prisilne heteroseksualnosti, ki ženskam nudi dostop do (omejenih) privilegijev družbene in politične moči le prek moškega. Tudi izjava ob koncu catfighta, ki jo Krystal zabrusi Alexis – »Odhajam domov, k svojemu možu. Kaj imaš pa ti?« – odseva tradicionalno pojmovanje o pravem ali resničnem mestu ženske. Dom in družina tako predstavljata manko v življenju slabe ženske. Kljub dejstvu, da je Alexis bivša žena in mati štirih otrok, se poraja vprašanje, ali ni ločitev od Blaka kot posledica njene nezvestobe (še en element slabe ženskosti) le izhod iz patriarhalnosti, ki jo simbolno uteleša Blake.

Soap opere pomenijo popačenje prevladujoče družbene realnosti, a diskurzi te iste realnosti so vseeno aktivno prisotni (spolna dihotomija, heteroseksualnost, okus srednjega razreda, družinske vrednote, materinstvo kot nagrajevana ženska vloga), a nanje nenehno prežijo subverzivni tokovi v podobi negativk, strasti, prešuštva. Ta čutno-čustvena razpoka v heteronormativnem sistemu omogoča gledalkam vsaj prezpraševanje (vsiljene) paradigme tradicionalnih ženskih vrednot.

Catfight,<sup>25</sup> ki se zgodi v ribniku med Alexis in Krystal, razdre Blake kot simbol modrosti (starejši je od obeh žensk), avtoritete (okara ju kot dve poredni šolarki) ali hegemone moškosti (prevlada razuma nad čustvi). Kljub dejstvu, da je on določen in prikazan kot razlog njunih catfightov, se ne vpleta v njun odnos in ohranja distanco do njunega prepiranja, saj so catfighti pač podvrženi taktiki utišanja, omalovaževanja ali poroga s strani nevpnetih oseb. Če se triadni odnos Alexis–Blake–Krystal presoja z vidika tradicionalne zakonske zveze, se lahko catfight pojmuje tudi kot subverzivno impliciranje na poliamorični partnerski model in odklon od konvencionalno diadnega partnerstva. Poliamorija (nekoč poimenovana odgovorna nemonogamija) pomeni »prakso, stanje ali zmožnost imeti več kot eno seksualno ali romantično ljubezensko razmerje ob istem času z vednostjo in privoljenjem vseh vpnetih oseb« (Aviram v Galupo 2009: 126). Ne gre za pretekle oblike skupinskih zakonskih zvez (poliandrija in poliginija), ki so izhajale iz paternalistične oz. patriarhalne paradigme glede ustroja, pravic in dolžnosti takih družin, saj so odnosi med osebami v poliamoričnih formacijah

---

24. Vir: <http://www.youtube.com/watch?v=f5pyrQXOvrY> (8.10. 2013).

25. Vir: <http://www.youtube.com/watch?v=PfVYaK7VFOY> (1. 3. 2013).

stvar dogovora,<sup>26</sup> kompromisov, komunikacije. Catfight tako lahko predstavlja ne-uspešno komunikacijo, kratki stik, nenehne poskuse za prestrukturiranje njihove bivše–zdajšnje partnerske zveze.

Serija *Seinfeld* (ZDA, 1989–1998) je ameriška televizijska situacijska komedija (angl. sitcom), tipično postmoderna: nihilistična (šlo naj bi za serijo o niču, o banalnosti nepomembnih vsakdanjih opravkov), atipično družinska (gre za štiri protagoniste, ki niso v krvnem sorodu, a so v družini-po-izbiri podobnem odnosu)<sup>27</sup> in skrajno verbalna, s čimer se ruši tradicionalno družbenospolno prepričanje o moški redkobesednosti, saj je igralska zasedba  $\frac{3}{4}$  moška (Jerry, George in Kramer). Nenehni tok govorjenja, prisoten v tej seriji, je bolj tipičen za ženski televizijski žanr, kot je soap opera (maksimalni govor – minimalna akcija, Modleski 2001), kjer se red nikoli ne vzpostavi. Tudi v (moški) seriji *Seinfeld* se red nikoli ne vzpostavi (v postmoderni morda reda ni več), saj se nenehno pojavljajo nove vsakdanje težave, potrebne ubesedovanja, s čimer se odstopa od konvencij žanra tudi na podlagi spola.

V epizodi *Summer of George*<sup>28</sup> je ena izmed zgodb tudi morebitni catfight med Elaine in njeno sodelavko, ki se dogaja v pisarniškem okolju. V katerikoli drugi humoristični seriji bi se možnost catfighta poudarila z zvokom mačjega pretepa, a ker je *Seinfeld* postmoderna serija, kjer se govori o govorjenju, zvok mačjega pretepa izostane (kar je možno pripisati tudi izginjanju afekta, Jameson 1992). Elaine že v naslednjem kadru svoji fantovski družini (Jerryju in Kramerju) razlaga o težavi, ki jo ima s sodelavko. Odziv moških prijateljev je za Elaine nepričakovan, saj sta namesto pričakovanega ogorčenja izrazila le odobravalno zanimanje nad Elaineino situacijo. Ko Elaine vpraša Jerryja, od kod to moško navdušenje nad catfightom, je odgovor naslednji: »Ker moški vedno upajo, da se bosta ženski pričeli poljubljati ...«

Elaine je predstavnica bele, izobražene heteroženskosti, ki v postfeministični maniri prijateljuje z moškimi (z ženskami ne, saj bi bila sicer lahko feministka, kar v postmoderni naraciji tako ne obstaja več, v postfeministični pa ni več potrebno, ker je enakost dosežena). A kljub postmoderni odsotnosti spolne samorefleksivnosti ali celo spolne slepote se prav v primeru morebitnega catfighta izkaže, da je Elaine ženska s svojimi ženskimi težavami, ki pa jih je že zaradi  $\frac{3}{4}$  moške perspektive v seriji najlažje heteroseksualizirati v spektakel za moške. Debata o catfightu med Elaine in dvema moškima je tako končana (a ni rešena), saj v postmoderni družbi nima nič več efekta (ali afekta).

26. Pravno urejevanje poliamoričnih zvez ne obstaja in se ga tudi ne bo urejalo, dokler bo kot zakonsko-družinski imperativ obstajala diadna in monoseksualna zakonska zveza ali njej podobna institucija. Podobno stališče zavzema tudi queerovska teorija, ki meni, da je legalizacija istospolnih porok zgolj način normalizacije in umeščanje v institucijo, temelječo na patriarhalni heteroseksualni matrici.

27. Družina po izbiri je queerovski termin, ki redefinira pomen družine, saj se družinski odnosi in vrednote, povezane s tem (podpora, naklonjenost, ljubezen, spoštovanje, sprejemanje), prenesejo ali razširijo na prijateljske vezi. Izbrani prijatelj/-ce so nova družina. V primeru te serije gre za načeloma samske heteroseksualne akterje s presledki kratke serijske monogamije.

28. Vir: <http://www.youtube.com/watch?v=4wrL9z3Kvww> (15. 12. 2012).

Film *Wild Things* (*Divja igra*, 1998, rež.: John McNaughton) je erotični triler z več preobratih in zapletih, kot je običajno za ta filmski žanr. Catfight<sup>29</sup> se zgodi med srednješolkama Kelly Van Ryan (Denise Richards) in Suzie Toller (Neve Campbell), ki že v svoji telesni pojavnosti pomenita moško fantazijo, prisotno v imaginariju mehke pornografije. Gre za mladi lepoticici čvrstih teles: ena nosi obleke, ki spominjajo na srednješolsko uniformo, druga predstavlja uporniško (potemtakem tudi seksualno osvobojeno) najstnico. Motiv srednješolk in morebitnega lezbištva (kar v tem filmu predstavlja prav catfight) je v filmski industriji prisoten od nemškega filma *Mädchen in Uniform* (1931, rež.: Leontine Sagan), ki sicer bolj subverzivno (ali queerovsko) obravnava žensko homosocialno okolje (dekleta v internatu), morebitno homoerotiko ter odnos med učenkami in učiteljico. Sčasoma se je filmski motiv homoerotičnih srednješolk pornograficiral,<sup>30</sup> prav tako diskurz o tem, kaj je erotično, seksualno, pornografsko.

Catfight v filmu *Divja igra* je prikazan klišejsko, kot maskulino-voajeristični spektakel, ki se prične s pretepom med dekletoma v bazenu in konča s seksom v bazenu. Gledalec (gledalka?) ni edini voajer, ki uživa pri gledanju; s kamero ju naskrivaj snema tudi detektiv (K. Bacon), ki potrebuje vizualno gradivo za preiskovanje primera o izmišljenem spolnem nadlegovanju<sup>31</sup> učitelja S. Lombarda (M. Dillon) nad učenko Kelly. Estetizacija in seksualizacija catfighta kot lezbičnega šika vzpostavi tudi klasično lezbično (pris)podobo v javni zavesti o lezbičnem paru – butch/femme odnos, ki se v grobem lahko preslika v maškarado heteroseksualnega odnosa. Suzie kot vizualna pripadnica gotske subkulture klonira grunge videz 1990-ih (škornji Doc Martens, vojaške hlače, razmršeni lasje, močna ličila), ki je pa že izgubil subkulturno modno konotacijo in pridobil spolni butch predznak. Njena ženska moškost (in s tem aludirajoče lezbištvo) se hoče potrditi tudi v prizoru, ko sama popravlja svoj avto (torej je umazana). Kelly je določena kot femme zaradi dolgih las, modnih oblačil, ki spominjajo na srednješolko (krila, bluže, nizki športni copati), neopaznih ličil itd., ki konstituirajo tako heteroženskost kot tudi femme lezbištvo. Ker catfight pomeni tudi fizični dotik med ženskami, je dotik v maskulini koncepciji (hetero)seksualnosti lahko upodobljen le kot sovražen, nikoli kot ljubeč ali erotičen, s čimer je vsako žensko dotikanje kljub konotaciji lezbičnega šika dojeta kot nevarno (moškemu) redu in s tem podvrženo heteroseksizmu. Če se še enkrat opremo na koncept umazanije po M. Douglas (2010), telesne odprtine (točke vstopa) in telesne površine (krajci stika) predstavljajo možnosti za vstop tujega ali umazanega, zato jih je treba strogo nadzorovati. Potemtakem catfight, konstruiran kot sovražni ženski dotik (telo kot kraj stika), pomeni vstop tujega, tj. neheteroseksualnega.

Catfight se (moško) gleda, ko se Druge dotikajo. Kljub temu se poraja vprašanje, zakaj ne more obstajati užitek tudi pri tršem dotiku dveh žensk, saj se lezbični seks v prevladujočem diskurzu seksualnosti še vedno pojmuje za nezrelega, tudi aseksualnega

---

29. Vir: <http://www.youtube.com/watch?v=pHgXvMota3c> (8.10. 2013).

30. Npr. nemški mekopornografski film *Schulmädchen-Report: Was Eltern nicht für möglich halten* (1970, r.: Ernst Hofbauer), ki na svoj način uporabi temo srednješolskega lezbištva.

31. O spolnem nadlegovanju kot ženskem manipulativnem orozju, ki uničuje moške, kdaj drugič. Zaenkrat le, da gre za mizogino upodabljanje, kaj sploh spolno nasilje je.



(romantičnega).<sup>32</sup> Pod vplivom queer teorije in aktivizma naj bi pozicijo pravega lezbičnega seksa zavzel seks z elementi gej porno subkulture (BDSM,<sup>33</sup> dildo,<sup>34</sup> tudi škarjenje,<sup>35</sup> Jackson in Scott 1996). To se lahko razume kot še ena maskulinizacija in diskreditacija vsega ženskega/ženstvenega, če ostajamo pri stališču družbenega spola kot fiksnega, po drugi strani pa se catfight lahko kljub trdim dotikom razume tudi kot simbolno-subverzivno pojmovanje lezbičnega seksa.

Drugi vidik catfighta med Kelly in Suzie se tiče označevalcev socioekonomskega položaja.

Kelly je priljubljena, razredno arogantna lepotica iz višjega srednjega razreda, Suzie je lumpenproletarska (beli izmeček)<sup>36</sup> in gotska outsiderka, polna besa nad svojo socialno (s tem pa posledično tudi ekonomsko in simbolno) deprivilegiranostjo. Družbenoekonomska stratifikacija in segregacija je v ameriških srednjih šolah zaradi vpliva prevladujoče kulture ameriških sanj (podjetništvo, zvezdnitvo in neoliberalizem na splošno) še bolj očitna. Znotraj mikrodružbene celice, kot je srednja šola, tako hegemonično pozicijo zavzema queen bee ali čebela matica – bela heteroseksualka srednjega sloja (Chesney-Lind in dr. v Harris 2004: 48), ki svoje privilegije uporablja za izkazovanje moči in ustvarjanje svojega reda. Kot čebela matica je obkrožena s čebelami delavkami, ki socioekonomsko in vizualno spadajo v njeno območje delovanja ali ustvarjanja reda (kdo je popularen, kdo ni), a nimajo pravice vladanja. Čebela matica je nova podoba slabega dekleta, ki uporablja prej omenjeno odnosno agresivnost za reguliranje svojega mikrookolja, a se ji zaradi pozicije moči ni možno upreti ali jo javno označiti kot slabo. Vse, kar odstopa ali socioekonomsko ne more pripadati takemu modelu dekliskosti, se označi za marginalno in s tem slabo. Suzie je diskurzivno določena kot slaba, ker je revna.

Neenak odnos moči, temelječ na njenem socioekonomskem habitusu deklet (Kelly in Suzie), se izpostavi tudi pri catfightu. Če je Kelly znotraj lezbičnega diskurza lahko označena kot femme lezbijka, s tem pa ovrednotena slabšalno, soodvisno in podrejeno glede na butch identiteto, pa kot predstavnica višjega srednjega razreda svoj položaj spet okrepi. Pri fizičnem obračunavanju v bazenu namreč premaga socialno nižjo Suzie (določeno kot butch) in si jo kasneje tudi seksualno vzame. Na ta način Kelly zavzame tradicionalno moško pozicijo seksualnega osvajalca zgolj zaradi pripadnosti določenemu družbenemu sloju. Morda Kelly zlomi konstrukcijo ideala tradicionalne ženskosti, ko namesto odnosne agresivnosti uporabi fizično silo (tj. ko prične catfight) in vedenjsko-vizualni kod morebitne femme lezbijke, a njen socioekonomski habitus jo postavi v nadrejeni položaj moči. Njen višji razred, kot je to običajno v kapitalistični

32. Primer aseksualnega lezbištva predstavlja sociokohabitativna formacija, poimenovana Bostonski zakon. Gre za žensko kohabitacijo z močno emocionalno, a brez seksualne intimnosti (Brown v Kimmel in dr. 2004: 172). Okolica ju lahko dojema kot lezbični par, sami se lahko identificirata kot lezbični par ali pa tudi ne.

33. Vir: [http://en.wikipedia.org/wiki/Bondage\\_%28BDSM%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Bondage_%28BDSM%29) (1. 3. 2013).

34. Vir: <http://en.wikipedia.org/wiki/Dildo> (1. 3. 2013).

35. Vir: <http://en.wikipedia.org/wiki/Tribadism> (1. 3. 2013).

36. Vir: [http://en.wikipedia.org/wiki/White\\_trash](http://en.wikipedia.org/wiki/White_trash) (1. 3. 2013).

paradigmi, izkoristi nižjega. Le da je konec filma drugačen. Suzie, za katero se izkaže, da je neverjetno bistra, na koncu pobere ves denar (nekaj milijonov dolarjev), s tem pa se emancipira od osi razreda in spola (v zadnjem filmskem kadru se vozi sama na razkošni jahti).

## 7 Zaključek

Catfight ali ženski ravs kot specifično medžensko dejanje, ki verbalnemu konfliktu doda dimenzijo fizičnega obračunavanja, je v množični zavesti resda postal inteligibilen skozi medijske reprezentacije televizijskih serij in filmov, kot je npr. serija *Dinastija*, a povezovanje žensk z mačkami je posledica kulturnega prenosa in reproduciranja takih (pris)podob skozi človeško zgodovino. Sam izraz aludira na ženske kot animalična (torej ne-človeška) bitja, ki pa se v sistemu vsega, kar ni kulturno-normativni model hegemonične moškosti, kot načela konfiguriranja družbene realnosti, temelječe na vrednotah univerzalnosti, avtoritete, moči, heteroseksualnosti in plačanega dela, umesti na položaj Drugega. Kategorijo Drugega v debeauvoirski maniri tako poleg žensk tvorijo tudi živali – mačke.

Catfight kot znotrajspolni pojav najprej izpodbija konstrukcijo tradicionalne ženskosti, komplementarne hegemonični moškosti, ki naj ne bi vsebovala neposredne (skorajda agresivne) komunikacije in aktivne uporabe telesa (živo telo, Young 2005). Taki elementi v sistemu spolne dihotomije prej sodijo v kategorijo moškosti, ki se skuša nenehno vzpostavljati kot čista (kar je moško, ni žensko in obratno). Na ta način catfight pomeni spolno umazanijo, saj se nahaja na nepravem mestu ideološko in idealno konstituiranega spolnega sistema: prečka meje spola, zadržuje se na robu konstrukcij spola, je tuje, mejno, čudno (queer) dejanje. Za vse, kar se koncipira kot tuje (Drugo, umazano, čudno, queer), pa v antropološkem diskurzu, ki se ga da aplicirati tudi na sodobnega medijskega, obstajata strategiji izгона ali asimilacije. Catfight je v medijski kulturi udomačen na način trivializacije in seksualizacije – odvzame se mu pomembnost in pripiše pomen, ki služi obstoječim diskurzom vladajočega (moškega) reda. Vizualni kod catfighta, ki ga je vpeljala prav serija *Dinastija* (dve heteroseksualni lepotici, ki se kot »muci« ravsata), pomeni po eni strani depolitizacijo ženske jeze in po drugi prisotnost lezbičnega šika, ki pomeni zgolj heteroseksualizacijo maskuline fantazije lezbištva.

Njegova mejnost ali rob, kjer trčijo konstrukcije spola, ga lahko umesti tudi na queer pozicijo iz dveh razlogov. Prvi je konstituiranje spola kot performativnega (Butler 2001), s čimer se mu odvzame kakršnakoli esenca, na ta način pa catfight pomeni zgolj posnetek posnetka spolnega vedenja. Drugi je v očitni izključitvi morebitnega medženskega užitka pri catfightu, saj se ga ne dojema v imaginariju ženskih seksualnosti, kjer je vzburjenje razpršeno po telesu, seksualne prakse manj zamejene in bolj igrive. A ker je lezbična konotacija vselej prisotna (queerovski podtok), morajo biti manifestacije catfighta zreducirane na vizualni vidik – dve lepotici, ki sta v nadzorovani interakciji brez čutilnih zaznav. Nenehni občutek, da se bo catfight dejansko razvil v lezbično ljubljenje, ga dela nevarnega, saj v tem primeru moški kljub svojemu pogledu postane nepomemben. Če je tako, je medijska trivializacija in seksualizacija catfighta

namenjena odpravi morebitne lezbičnosti, četudi jo na prvi pogled spodbuja, s tem pa reprezentacije catfighta postanejo tudi heteroseksistične.

Študije primerov (*Dinastija*, *Seinfeld*, *Divja igra*) predstavljajo inteligibilnost medijskih reprezentacij catfighta, ki izpostavljajo osnovne označevalce tega pojava: animalizacija ženskosti in umeščanje dejanja na raven Drugega, dekonstrukcija kategorij spola na ravni komunikacijskih in čustvenih modelov ter telesa, seksualizacija dejanja, heteroseksualnost kot osrednje načelo konfiguriranja realnosti, ki izloči vse neheteroseksualno.

Glede na nove družbene razmere (neoliberalna logika, potrošništvo, novi mediji)<sup>37</sup> in nove tehnologije komuniciranja (pametni telefoni, internet, socialna omrežja), kjer sta po novem poziciji producenta vsebin in publike sinhroni, postajajo podobe catfighta vse bolj množične, pravno neurejene tudi z vidika zasebnosti posameznika/-ce (vsak/-a lahko v trenutku nepazljivosti postane del internetnega meme)<sup>38</sup> in pornograficirane ali celo pornografske.

Razlogi za novo pornografikacijo žensk lahko tičijo v vse večji prisotnosti žensk na bolj vplivnih položajih družbeno-politične moči (feministično rušenje konstrukcije o ženski vlogi) in večji vlogi LGBTQIA gibanj (rušenje konstrukcije o heteroseksualnosti kot edinem principu konfiguriranja družbe), zato je potreba po devalorizaciji žensk na način poudarjanja njihove telesnosti (naj gre za videz, seksualizacijo ali spolno orientacijo) očitno simbolno-mehko nasilje še vedno obstoječega moškega reda.

## Literatura

- Adams, Carol J. (2010): *Sexual Politics of Meat: A Feminist-Vegetarian Critical Theory*. New York: Continuum International Publishing Group Inc.
- Aesopus (2010): 82 Ezopovih basni. Šmarješke toplice: Stella.
- Alger, Janet M., in Alger, Steven F. (2011): *Cat Culture: The Social World of a Cat Shelter*. Philadelphia: Temple University Press.
- Ang, Ien (2001): Dallas in melodramatična domišljija. V Ksenija H. Vidmar (ur.): *Ženski žanri: Spol in množično občinstvo v sodobni kulturi*: 105–142. Ljubljana: ISH.
- Aviram, Hedar (2009): Make Love, Not Law: Perceptions of the Marriage Equality Struggle Among Polyamorous Activists. V Galupo, M. Paz (ur.): *Bisexuality and Same-Sex Marriage*: 121–138. New York: Routledge.
- Bauman, Zygmunt (2002): *Tekoča moderna*. Ljubljana: Založba\*/cf.
- de Beauvoir, Simone (1999): *Drugi spol*. Ljubljana: Delta.
- Burkitt, Ian (1999): *Bodies of Thought: Embodiment, Identity & Modernity*. London: Sage Publications.

37. V prihodnje bi bile morda potrebne analize reprezentacij v nemnožičnih medijih in na internetu, npr. na socialnih omrežjih (Facebook).

38. Izraz meme, ki ga je leta 1976 vpeljal biolog Richard Dawkins v svoji knjigi *Sebični gen*, pomeni idejo, obnašanje, stil, ki se razširi med ljudmi znotraj kulture npr. določene besede (ful, kul), moda. V sodobnem času so najpopularnejše in najhitreje internetne »meme« npr. LOLcats, Trololo, Evrem Jevkić – Kuća Poso. Dostopno prek: [http://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_Internet\\_memes](http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Internet_memes) (1.3. 2013).

- Butler, Judith (2000): Lacan, Riviere in strategije maškarade. *Delta*, 6 (1–2): 11–28.
- Chesney-Lind, Meda, in Irwin, Katherine (2004): From Badness to Meanness: Popular Constructions of Contemporary Girlhood. V Harris, Anita (ur): *All About the Girl: Culture, Power and Identity*: 45–56. New York: Routledge.
- Connell, Raewyn (2012): *Moškosti*. Ljubljana: Krtina.
- Cottingham, Laura (2009): *Lezbijke smo tako šik ...* Ljubljana: ŠKUC.
- Cowan, Gloria, in Ullman, B. Jodie (2006): Ingroup Rejection among Women: The Role of Personal Inadequacy. *Psychology of Women Quarterly*, 2006 (30): 399–409.
- Darnton, Robert (2005): Veliki pokol mačk in druge epizode iz francoske kulturne zgodovine. Ljubljana: Studia Humanitatis.
- Douglas, Mary (2010): Čisto in nevarno: analiza konceptov nečistosti in tabuja. Ljubljana: Študentska založba.
- Erjavec, Karmen, in dr. (2000): Mi o Romih: diskriminatorski diskurz v medijih v Sloveniji. Ljubljana: Open Society Institute.
- Geertz, Clifford (1973): Geertz, Clifford (1973): *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York: Basic Books.
- Giddens, Anthony, in Griffiths, Simon (2006): *Sociology*. Cambridge: Polity.
- Halberstam, Judith (1998): *Female Masculinity*. Durham and London: Duke University Press.
- Jackson, Stevi, in Scott, Sue (1996): *Feminism and Sexuality*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Jameson, Frederic (1992): *Postmodernizem*. Ljubljana: Analecta.
- Jogan, Maca (1991): *Družbena konstrukcija hierarhije med spoloma*. Ljubljana: FSPN.
- Kimmel, Michael S., in Plante, Rebecca (2004): *Sexualities: Identities, Behaviors, and Society*. New York: Oxford University Press.
- Levy, Ariel (2005): *Female Chauvinist Pigs: Women and the Rise of Raunch Culture*. New York: Free Press.
- Lindsey, Linda L. (2005): *Gender Roles: a Sociological Perspective*. Upper Saddle River: Pearson Prentice Hall.
- Marshall, Barbara L., in Witz, Anne (2004): *Engendering the Social: Feminist Encounters with Sociological Theory*. Berkshire: Open University Press.
- McRobbie, Angela (2005): *Postmodernism and Popular Culture*. London: Routledge.
- (2009): *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*. London: Sage Publications.
- Modleski, Tania (2001): Iskanje jutrišnjega v soap operah današnjega dne. V Ksenija H. Vidmar (ur.): *Ženski žanri: Spol in množično občinstvo v sodobni kulturi*: 195–229. Ljubljana: ISH.
- Pajnik, Mojca, in Downing John (2008): *Alternative Media and the Politics of Resistance: Perspectives and Challenges*. Ljubljana: Mirovni inštitut.
- Pickering, Michael (2001): *Stereotyping: The Politics of Representation*. New York: Palgrave.
- Ponsford, Jena (2007): *The Future of Adolescent Female Cyber-Bullying: Electronic Media's Effect on Aggressive Communication*. Dostopno prek: <http://ecommons.txstate.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1063&context=honorprog> (28.9. 2010).
- Rich, Adrienne (1980): Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence. *Signs: Women: Sex and Sexuality*, 5 (4): 631–660.

- Seidman, Steven (1996): *Queer Theory/Sociology*. Oxford: Blackwell.
- Šadl, Zdenka (1994): (Ne)tolerantnost, strukture občutenja in družbena gibanja. *Časopis za kritiko znanosti*, 22 (164–165): 217–223.
- Tabor, Roger (1999): *Razumeti mačke*. Ljubljana: Kmečki glas.
- Tseelon, Efrat (1995): *The Masque of Femininity: The Presentation of Woman in Everyday Life*. London: Sage Publications.
- Ule, Mirjana (2005): Predsodki kot mikroideologije vsakdanjega sveta. V Leskošek, Vesna (ur.) *Mi in oni: Nestrpnost na Slovenskem*: 21–40. Ljubljana: Mirovni inštitut.
- Unger, Rhoda, in Crawford, Mary (1996): *Women and Gender: a Feminist Psychology*. New York: McGraw-Hill.
- Young, Marion Iris (2005): *On Female Body Experience: Throwing Like a Girl and Other Essays*. New York: Oxford University Press.
- Walby, Sylvia (2011): *The Future of Feminism*. Cambridge: Polity Press.
- Weeks, Jeffrey (2003): *Sexuality*. London: Routledge.
- Wittig, Monique (2000): *Eseji*. Ljubljana: ŠKUC.
- Wolf, Naomi (1992): *The Beauty Myth: How Images of Beauty Are Used Against Women*. Doubleday: Anchor Books.

## Spletne strani

- Catfight. V Merriam-Webster Dictionary. Dostopno prek: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/CATFIGHT> (15. 12. 2012).
- Catfight. Objavljeno 23.6. 2007. YouTube. Dostopno prek: <http://www.youtube.com/watch?v=4wrL9z3Kvww> (15. 12. 2012).
- Wild Things: Suzie + Kelly im Pool FULL (German). Objavljeno 7.5. 2013. Youtube. Dostopno prek: <http://www.youtube.com/watch?v=pHgXvMota3c> (8.10. 2013).
- Camperama #10 Alexis Vs Krystle. Objavljeno 13.1. 2007. Youtube. Dostopno prek: <http://www.youtube.com/watch?v=f5pyrQXOvrY> (8.10. 2013). Krystle-Alexis lilypond catfight. Objavljeno 11.3. 2008. Youtube. Dostopno prek: <http://www.youtube.com/watch?v=PfVYaK7VFOY> (1. 3.2013).
- Bastet. V Wikipedia. Dostopno prek: <http://en.wikipedia.org/wiki/Bastet> (1. 3. 2013).
- Bondage. V Wikipedia. Dostopno prek: [http://en.wikipedia.org/wiki/Bondage\\_%28BDSM%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Bondage_%28BDSM%29) (1. 3. 2013).
- Dildo. V Wikipedia. Dostopno prek: <http://en.wikipedia.org/wiki/Dildo> (1. 3. 2013).
- List of Internet memes. V Wikipedia. Dostopno prek: [http://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_Internet\\_memes](http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Internet_memes) (1. 3. 2013).
- Tribadism. V Wikipedia. Dostopno prek: <http://en.wikipedia.org/wiki/Tribadism> (1. 3. 2013).
- White Trash. V Wikipedia. Dostopno prek: [http://en.wikipedia.org/wiki/White\\_trash](http://en.wikipedia.org/wiki/White_trash) (1.3. 2013).

## Summary

Catfight has become gendered and pejorative umbrella term for any public manifestation of an intra-women aggression. Although has the phenomenon become intelligible through media, the association of women with cats is a result of a historical cultural transmission and reproduction of this image. The word itself alludes of defining

women as animalic, which in a system of hegemonic masculinity posit them as Others (i.e. women, animals, children, elderly, non-heterosexual, non-white, non-middleclass, non-able bodied, non-able minded ...).

As a specific microsocial phenomenon it challenges the construction of a traditional femininity as dichotomously opposed to hegemonic masculinity on three levels: (1) communication, (2) physicality and (3) sexuality. Communication is unfeminine – direct and aggressive, the body is used as a tool (»lived body«) and present sexual undertones are or even queer. Those elements represent some sort of »gender dirt«, categorical unpurity (what is feminine, is not supposed to be masculine), because they transgress the limits of a gender. Anything or anyone that is constituted as Other (unknown, liminal, unpure, ambiguous, queer), is submitted to the strategies of exile or assimilation. In the mediated culture are the representations of catfight assimilated in a form of trivialisation and sexualisation of the phenomenon; the visual code about catfight (two beautiful heterosexual women wrestling each other), introduced via soap opera *Dynasty* (USA, 1981 – 1989), has depoliticized women's anger and heterosexualised lesbianism (»lesbian chic«) as a spectacle for male gaze.

Because of a catfight liminality (nor masculine nor feminine) it can be regarded as a queer act, based on two grounds: (1) regarding gender as performative (Butler 2001), catfight can only be seen as a »copy of a copy« and (2) the exclusion of female desire within the act of catfight. The presence of a sexual »queer subcurrent« is therefor forcefully reduced to a visual aspect to be more easily (male) controlled (e.g. two beautiful women in a controlled interaction without any sensorial perception). The lingering feeling that catfight will at some point evolve in a lesbian love-making, signifies it as a threat to a heterosexual gender order; in this case man regardless of his gaze becomes irrelevant. This is the reason why (mass, micro, niche) media are trivialising and sexualising this phenomenon – it enables the formations of female alliances (bonding, friendships, political action, lesbianism etc).

Case studies of a different media representations of catfight (*Dynasty*, *Seinfeld*, *Wild Things*) expose the intelligible signifiers of the catfight: animalisation of femininity, the Other position, deconstruction of gender binarism – communication, physicality and sexuality, purposeful heterosexualisation and heterosexism of the act. Although the selected media examples of catfight represent a discursive formation of it, they single discourses differ from each other; in *Dynasty* catfight serves as a liminal position between good femininity and bad femininity, *Seinfeld*, focused on new superficiality, disregard it and *Wild Things* exposes beside explicit visual (hetero)sexualisation also intra-women's classism.

Catfight as a micro-interactional intra-women practice, represented as a trivialised and sexualised act, could be just another manifestation of soft symbolic violence.

**Podatki o avtorici:**

Nataša Pivec, doktorska študentka na FDV  
Žolgarjeva 14, 2000 Maribor, Slovenija  
e-naslov: [natasa.pivec@triera.net](mailto:natasa.pivec@triera.net)