

Maša Grdešić

Seks i grad — (a)političnost ženskih žanrova

Politički erektno

U drugoj epizodi treće sezone *Seksa i grada* nalazimo četiri junakinje u tipičnoj situaciji, kako za vrijeme ručka razgovaraju o muškarcima. Tema je, međutim, ovoga puta nešto drugačije intonirana. Budući da Carrie izlazi s političarem Billom Kelleyjem, kandidatom za mjesto gradskoga kontrolora, prijateljska se trač-partija vrti oko odnosa seksa i politike. Tako se pretresaju popularnom kulturom obilježena opća mjesta američke državne politike, poput predodžbe Kennedyja kao najzgodnijeg američkog predsjednika, »sumnjivog« odnosa Georgea Busha i Dana Quaylea koji Samantha uspoređuje s odnosom Batmana i Robina ili pripovijesti o ljubavnim avanturama Thomasa Jeffersona. Osim popularnih toposa, ova scena informira gledatelje o stavu junakinja prema stranačkoj politici, pa stoga saznajemo da Carrie nije upisana u popis birača, da Samantha uvijek glasuje za kandidate na temelju njihova izgleda te da političare privlače nima čini upravo moć koju posjeduju, dok Charlotte smatra kako je sudjelovanje u političkoj kampanji odličan način za upoznavanje novih muškaraca. »Eto, običan ženski razgovor o politici«, kaže Carrie u *offu*, s istom ironijom kojom je za vrijeme ručka odgovorila Samantha da ona pak svoju glasačku odluku uvijek donosi na temelju natjecanja u kupaćim kostimima (2, 3).¹ Tom autoironijom, čini se, želi ublažiti neozbiljan ton prethodne rasprave o »politici«, kao i posvećenu ravnodušnost sebe i svojih prijateljica prema vječnom nadmetanju demokrata i republikanaca. Međutim, dok će se u ovoj epizodi važnost stranačke politike minimalizirati kroz osvijestenu upotrebu pop-kulturnih mitova, poput Carriene odluke da se za ulogu političareve djevojke privre-

meno odijeva u stilu »Jackie Kennedy, rane godine«, veća će se važnost podariti drugim značenjima riječi »politika«. Carrie će u svojoj kolumni proširiti semantičko polje riječi »politika« tako da obuhvaća područje međuljudskih odnosa, veza, seksa i braka, kao i pitanja kompromisa, diplomacije, tolerancije, te — svakako — dominacije i moći, utjelovljenih u ključnoj dilemi »zlatnoga tuša« kojoj ova epizoda duguje slavu.

Teorija ženskih žanrova

Takvo je prošireno shvaćanje politike iznimno korisno upravo kada je riječ o analizi ženskih žanrova poput *Seksa i grada*, koje je zbog njihove usredotočenosti na privatnu i osobnu sferu vrlo lako opisati kao apolitične. Kako je kategorija »ženskih žanrova« u prvome redu proizašla iz konteksta proučavanja audiovizualnih tekstova, odnosno televizijskih i filmskih formi namijenjenih ženskoj publici, poput sapunice ili melodrame, osobito je prikladna za pristup serijama kao što je *Seks i grad*. No, ponešto radikalnija i suvremenija definicija ženskih žanrova uključuje, prema Charlotte Brunsdon, ljubavne romane, ženske i djevojačke časopise, ali i modu, šminku, pletenje, šivanje te druge »aspekte tradicionalne ženske i djevojačke kulture i medija« (2000, 19). Ženski su žanrovi, dakle, »mediji, vještine i prakse konvencionalnih ženskosti« (19), odnosno »fikcije ženskosti u masovnoj kulturi« (ibid., 344). U tom bi se smislu ženski razgovor u spomenutoj epizodi *Seksa i grada* mogao tumačiti kao ženski žanr u ženskom žanru, odnosno partija trača uokvirena televizijskom serijom. Slično tome, i čitavoj bi seriji pristajala takva interpretacija jer njezino središte sačinjava Carriena novinska kolumna o vezama i seksu, čiji se dijelovi opsežno navode u svakoj epizodi.

Pretpovijest proučavanja ženskih žanrova vezana je uz pokretanje tzv. Women's Studies Group (Ženske radne skupine ili Radne skupine za ženske studije) unutar Centra za suvremene kulturalne studije u Birminghamu 1974, a potom, 1978, uz izlazak njihova zbornika naslovljenog *Women Take Issue: Aspects of Women's Subordination* (*Žene progovaraju: aspekti ženske podređenosti*). Već su u tom zborniku naznačene neke od tema koje će svoje mjesto uskoro pronaći u sklopu proučavanja »ženskih žanrova«: Rachel Harrison bavi se romansama, Janice Radway ženskim časopisima, Dorothy Hobson konstrukcijom kategorije »kućanice« (WSG, 1978). Sam je naziv, međutim, u širu upotrebu uvela Annette Kuhn u članku »Women's Genres: Melodrama, Soap Ope-

ra, and The orija«), obj izdvaja up kao one »p no privlače imenuje » ženskim pu juni žena«. ni, s jedne ljenom u g zostavna ul gledateljske konstruiraj -konceptua androgino nje ili nje- kroz reprea teljice žens duju manje (145).

Neka od b određenja ćaju li se te gledateljci gledateljica posrijedi sa ra? Razlika kroz signifi tekst« (149 dio društve laska u kir označava ženskih žan psihoanaliz (gledateljice ence) te pr je. U nekoj pripisati u gome osjet vanje pred -naglašen č gi inzistira tegorizirati msu- (149

Iz toga, pr sve prouča znači pridje mjeti fraza jesu li -žer rodno form hnje kroz c modi Anne lizma i sp istraživanja epistemolo -Ako sapun me publici kve reprez

ra, and Theory« (»Ženski žanrovi: melodrama, sapunica i teorija«), objavljenome 1984. u časopisu *Screen*. Kuhn, dakle, izdvaja upravo televizijske sapunice i filmske melodrame kao one »popularne narativne forme koje trenutno poprilično privlače kritičku i teorijsku pažnju« (1997, 145). Prvo ih imenuje »'ginocentričnim' žanrovima« jer su »namijenjeni ženskim publikama, ali ih također uistinu konzumiraju milijuni žena«. Takvi su pripovjedni tekstovi dvostruko određeni, s jedne su strane »motivirani ženskom žudnjom« utjelovljenom u glavnom ženskom liku, dok je s druge strane nezostavna uloga gledateljice, odnosno način na koji »procesi gledateljske identifikacije vođene ženskom točkom gledišta« konstruiraju tekst (145). Na taj se način odvija pomak od »konceptualizacije gledatelja (*spectator*) kao homogenog i androginog učinka tekstualnih operacija prema promatranju nje ili njega kao rodom određenog subjekta uspostavljenog kroz reprezentaciju« (146). Upravo se konstrukcijom gledateljice ženski žanrovi razlikuju »od reprezentacija koje posjeduju manje izraženu rodno specifičnu privlačnost« (145).

Neka od bitnih pitanja koja Kuhn postavlja nakon ovakvog određenja ženskih žanrova uključuju dvojbu oko toga »obraćaju li se te forme ženskoj (*female*) ili ženstvenoj (*feminine*) gledateljici ili je konstruiraju« (146), odnosno odgovara li gledateljicama forma tih tekstova,² njihov sadržaj³ ili je pak posrijedi samo činjenica da ih statistički više žena konzumira? Razlika između gledateljice kao »subjekta uspostavljenog kroz signifikaciju, kojeg interpelira filmski ili televizijski tekst« (149) i empirijske gledateljice koja funkcionira kao dio društvene publike te participira u društvenom činu odlaska u kino ili pak individualnom činu gledanja televizije označava dva smjera unutar proučavanja audiovizualnih ženskih žanrova. Prvi je obilježen suradnjom teorije filma s psihoanalizom te vezan uz već spomenuti pojam »*spectator*« (gledatelj/ica), dok je za drugi ključna riječ »publika« (*audience*) te proizlazi iz sociologije, etnografije i studija televizije. U nekoj bi se jednostavnijoj podjeli prvom smjeru mogao pripisati univerzalizam i sklonost tekstualnoj analizi, a drugome osjetljivost za povijesnu i kulturnu specifičnost te davanje prednosti istraživanju konteksta. U prvom je slučaju »naglašen čin gledanja kao skup psihičkih odnosa«, dok drugi inzistira na »ljudima koje se može istražiti, prebrojati i kategorizirati prema dobi, spolu i društveno-ekonomskom statusu« (149).

Iz toga, prema Kuhn, proizlazi primarno pitanje s kojim se sve proučavateljice ženskih žanrova suočavaju: što zapravo znači pridjev »ženski« u toj sintagmi? Ili, kako se treba razumjeti fraza »namijenjeno ženskoj publici« (150)? Ukratko, jesu li »žene« podskupina društvene publike, već unaprijed rodno formirana, ili je »ženskost« kategorija koja se ustanovljuje kroz odnose između gledateljice i teksta? Odgovor koji nudi Annette Kuhn koristi već postojeći dualizam univerzalizma i specifičnosti, tekstualne analize i kontekstualnog istraživanja, odnosno »različitih intelektualnih povijesti i epistemoloških utemeljenja teorije filma i televizije« (151): »Ako sapunice i melodrame upisuju ženskost u svoje obraćanje publici, žene su — osim toga što su već oblikovane za takve reprezentacije — na neki način istodobno oblikovane



Politički erektno

tim reprezentacijama« (150). Ideja odgovara kružnom tijeku kulture kako ga razrađuje Richard Johnson: popularne forme poput ženskih časopisa i ljubica služe kao »sirovina za tisuće čitateljica, koje iznova usvajaju elemente koji su prvobitno posuđeni iz njihove življene kulture i formi subjektivnosti« (2001, 200). Pitanja jesu li na prvom mjestu reprezentacije življene kulture ili tekstualne »reprezentacije reprezentacija« i jesu li »žene« formirane kao takve prije no što pristupaju tekstu ili pak kroz komunikaciju s njim Kuhn prvo usmjerava distinkcijom između »ženskosti (*femaleness*) kao društvenoga roda i ženstvenosti (*femininity*) kao subjektne pozicije« (150) da bi prema kraju teksta ponudila razrješenje kroz ideju o gledateljici(ca)ma i društvenoj publici kao diskurzivnim konstruktima: »U pokušaju da izađu na kraj s raskolom između teksta i konteksta te da uzmu u obzir odnos između gledatelj(ica) i društvenih publika, dakle, teorije reprezentacije morat će se suočiti s diskurzivnim formacijama društvenog, kulturnog i tekstualnog« (153). Važnost — a bilo bi korisno odmah naglasiti da je riječ upravo o *političkoj* važnosti — popularnih te donekle prezrenih žanrova poput sapunice i melodrame već proizlazi iz jednostavne tvrdnje da »u društvu čije su samoreprezentacije vođene muškom točkom gledišta, ovi žanrovi barem nude mogućnost ženske žudnje i ženske točke gledišta« (153). Čim je u pitanju tekstualna, u ovom slučaju filmska ili televizijska reprezentacija ženskosti, odmah treba imati na umu da je riječ o političkom izboru. No, kako zaključuje Kuhn, bitno je pro-



Djevojka s naslovnice



I samce ubijaju, zar ne?

učavati ne samo tekstove, nego i kontekst njihova čitanja, konzumacije i prisvajanja, jer će upravo ta postaja kružnoga tijeka kulture, uz onu proizvodnje, »za svakoga tko se zanima feminističkom kulturnom politikom, nužno informirati svaku procjenu mjesta i političke korisnosti popularnih žanrova koji su namijenjeni i koje konzumira masovna ženska publika« (154).

Drugi kanonski tekst teorije ženskih žanrova pripada Charlotte Brunson i prvi je put objavljen 1991, također u časopisu *Screen*, pod naslovom »Pedagogies of the Feminine: Feminist Teaching and Women's Genres« (»Pedagogije ženskog/ženstvenog: feminističko podučavanje i ženski žanrovi«). Brunson se poziva na Kuhn, no odmah uvodi razliku između proučavanja »predodžbi žena« u medijima, što je zanimalo ranija feministička medijska istraživanja, te »predodžbi za žene« koje su istraživačicama postale zanimljive kasnih 1970-ih (199, 344). »Predodžbe za žene«, odnosno ženski žanrovi, slično kao kod Kuhn, uključuju »medijske žanrove i forme s masovnom privlačnošću za žene; reprezentaciju i identifikaciju sa središnjom protagonisticom; žensku žudnju; narativne postupke i ritmove specifične za ženskost; kao i položaj gledateljice« (344).

Ipak, njezin je interes primarno usmjeren na analizu načina na koje ženska popularna kultura ulazi u učionice te postaje dijelom sveučilišne nastave. U pravilu se to događa upravo kroz feminističku medijsku kritiku jer je proučavanje ženskih žanrova »uglavnom zasnovano na izravnoj političkoj kritici, pri čemu je implicitna kritika konvencionalnih ženskosti često bila jednako bitna kao eksplicitnija kritika patrijarhata« (343). U tom je smislu »dosta rane feminističke medijske kritike uključivalo strastveno odbacivanje užitaka potrošnje, tako moralno osuđujući potrošačice« (343), što gotovo zaziva Kracauerove »male prodavačice« kao reprezentativne primjerke »pasivnih žrtvi medijske manipulacije« (351). Brunson će stoga pozvati na oprez kada je posrijedi kategorija »obične žene«, odnosno »kućanice«, čija se konstrukcija može pratiti u etnografskim radovima kao što je, primjerice, *Reading the Romance*, monografija Janice Radway o čitateljicama ljubica. Kućanica, prema Brunson, predstavlja ono drugo feminizma, figuru koja je istodobno »predmet istraživanja, a ponekad i osoba u čije se ime istra-

žuje« (353), a — treba dodati — i za čije dobro. Slična se situacija često ponavlja i u učionici: studentice koje su ujedno i obožavateljice određenog ženskog žanra suočene su s ometanjem, razočaranjem i pokoravanjem upravo zato što je kanon ženske popularne kulture »feministički kanon«: »Bez feminizma, kada bi se i gdje ta djela pojavila na silabusu? Ali kroz feminizam i uspostavljanje feminističkog identiteta kao drugog ili suprotstavljenog konvencionalnim ženskostima većinu se dostupnoga kritičkog rada jedino može opisati, riječima Angele McRobbie, kao 'regrutističku'« (356).

Taj proces regrutiranja novih feministica unutar sveučilišnih kolegija o ženskoj popularnoj kulturi Ien Ang naziva »feminističkom žudnjom« (prema Brunson, 361), odnosno žudnjom da se »obične žene« preobrazu u »feministice«. Osim što, slijedeći Kuhn, propituje naturalizaciju kategorije »žena« i »žene«, Charlotte Brunson kritizira »politički korektan feministički identitet koji ostale ženske identitete konstruira kao na neki način 'nevrijedne'« (359): »Problem je u tome da feminističke paradigme, osobito u svojim popularnijim manifestacijama, uključuju vrlo razvijene ideje o identitetu, o tome što žene vole i ne vole, te što jest, a što nije u njihovu interesu« (357). Takvi tipovi feminizma stoga određuju kakva bi žena trebala biti, kako se ponašati i izgledati, a sve u svrhu dosezanja »krajnje ženskosti« utjelovljene u feminističkom identitetu (359). Prema Brunson priznaje povijesno specifičnost i raznolikost feminizma 1970-ih i 1980-ih, ostaje pri čvrstom i na svoj način poučnom stavu da je »feminizam samo jedan od diskurza uposlen u borbi za dominaciju nad značenjima kategorije ženskosti« (359, kurziv moj).

Kao što Kuhn na kraju svoga teksta upozorava na »političke korisnosti« ženskih žanrova, Brunson na početku svoga teksta daje do znanja da se o »ženskim kulturama« i »rodnom identitetu« ne može raspravljati bez njihove povezanosti s idejama moći (343). Dok se moć u prvom tekstu može detektirati u tradicionalnoj predodžbi o univerzalnom, homogenom i androgenom gledatelju, odnosno o isključivanju ženske žudnje i ženske točke gledišta iz kulturnih proizvoda, u drugom se tekstu moć očituje kroz feminističku žudnju za ovladavanjem diskurzom o ženskosti. Prvi se pomak sastoji od pokušaja napuštanja patrijarhalne, »muške« definicije toga što znači biti »ženom« i kakve su sve reprezentacije ženskosti dopuštene u popularnoj kulturi, dok drugi želi još jednom upozoriti na povijesnu uvjetovanost »ženskih« identiteta koji su po definiciji uvijek poprišta proturječja i razlike. Već samo ovaj problem — pokušaj dominacije nad značenjem ženskosti — priziva minimalnu definiciju politike. Kako tvrdi Dean Duda u svojoj knjizi *Kulturalni studiji*, ako u društvu ili dijelu društva »vladaju mehanizmi zakinutosti i povlaštenosti, otvorenoga pristupa i nedostupnosti, ako postoje dominantne ili podčinjene klase ili interesne grupe«, odmah je riječ o »dinamici društvene moći« koja se iskazuje tako što se »interesi jedne klase ili grupe nameću i pritom nastoje prikazati kao opći interesi« (2002, 23-24). Ovdje se interesi »muškog«, dakle univerzalnoga gledatelja ili pak regrutističkog feminizma pokušavaju prikazati općima, odnosno interesima »običnih žena«, »kućanica« ili pak obožavateljica ženskih žanrova, a »čim smo zašli u prostor nejednako-

sti i z
25). E
o poli
želi o
tične
unuta
vezana
jarhat
1999,
žanrov
muška
raju k
riječ o

Političnost

Već se
ma že
njihov
politič
tijeg s
većinc
odnos
ustvrd
Jackie
nom s
kojima
dok se
izbjega
hrvats
uvodn
sku za
suprot
nih pr
no tor
get Jon
njenoj
objavlj
ljeviča
tome z
nju. (V

Ako Š
Bridge
nađuje
ca nab
a to bi
ćom, o
osjećaj
nalnos
mašen
(Ugreš
odredn
ju repr
bravke
opreke
popula
Flaube
ka žene
si nije

sti i zakinitosti, uključeni smo u prostor politike» (Duda, 25). Borba za vlast nad reprezentacijama ženskosti svjedoči o političkom karakteru ženskih žanrova, iako ih se najčešće želi odbaciti kao osobne, privatne, te zato automatski apolitične forme. Stoga, konačno, teoretizacija fantazije i užitka unutar proučavanja ženskih žanrova ne mora nužno biti povezana s feminističkom žudnjom u obliku napada na patrijarhat da bi ih se smjelo smatrati političkima (usp. Brunson, 1999, 361). Fantazije vezane uz čitanje ili gledanje ženskih žanrova, poput romantične ljubavi ili pronalaska pravoga muškarca, jednako su politički važne jer također funkcioniraju kao jedan od dostupnih diskurza u borbi za posljednju riječ o reprezentacijama ženskosti.

Politika popularnog

Već se u prvom susretu s popularnim fikcijama namijenjenima ženskoj publici može zamijetiti vrlo snažna tendencija njihovih autorica i konzumentica da im ospore bilo kakav politički naboj. Ta negacija prvenstveno proizlazi iz općenitijeg stava da popularna kultura, a ženski žanrovi posebno, većinom funkcionira kao materijal za zabavu i eskapizam, odnosno za popunjavanje slobodnoga vremena. Kako je ustvrdila Angela McRobbie, analizirajući tinejdžerski časopis *Jackie*, ženska se popularna kultura bavi osobnom i privatnom sferom, te je posvećena ograničenom broju tema među kojima se ističe koncentracija na osobno, »srce« i »dušu«, dok se »stvarni svijet školovanja, obitelji ili posla« većinom izbjegava (2000, 76). Pa je tako, primjerice, bivša urednica hrvatskoga *Cosmopolitana* Silvana Mengušić u prvom uvodniku svoj zazor prema redakcijskom ružičastom privjesku za ključeve iskoristila da novinarstvo ženskih časopisa suprotstavi »ozbiljnom«, političkom novinarstvu informativnih programa televizijskih kuća (Mengušić, 2002, 12). Slično tome, Helen Fielding, autorica bestsela *Dnevnik Bridget Jones*, svoju nelagodu zbog činjenice da kolumnu o zbunjenoj tridesetogodišnjakinji u potrazi za pravom ljubavi objavljuje u *Independentu* opravdava činjenicom da je riječ o ljevičarskoj novinari u kojoj su »svi pisali o politici«, a ona »o tome zašto ne možeš pronaći par čarapa ujutro i o mršavljenju« (Weich, 1999).

Ako Štefice Cvek prihvatimo kao nešto raniji ekvivalent Bridget Jones u hrvatskoj književnosti,⁴ ali i filmu, ne iznenađuje jedna od zaključnih napomena u kojoj pripovjedačica nabraja »neke od općih karakteristika tzv. ženske proze«, a to bi bile: »glavni (ženski) lik u potrazi za osobnom srećom, osjećaj usamljenosti, ljubav kao dominantna, snažan osjećaj tjelesnosti, senzualnost, pasivnost, *apolitičnost*, banalnost svakidašnjice, socijalni moment u podtekstu, osiromašen jezik, nemogućnost doživljavanja svijeta u totalitetu« (Ugrešić, 2001, 92, kurziv moj). Premda bi se velik dio tih odrednica mogao svrstati u političnošću obilježenu kategoriju reprezentacija mogućih ženskih identiteta, u romanu Dubravke Ugrešić nešto očitiji politički problem sačinjavaju opreke između »ženskog pisma« i ženskih žanrova, visoke i popularne književnosti, ili pak Hrabalova Miloša Hrme (ili Flaubertova romana *Gospođa Bovary*) i savjetodavnih rubrika ženske štampe. Međutim, pripovjedačici taj tip političnosti nije dovoljan, što se odražava i na ekranizaciju, osobito u

sceni u kojoj emancipirana prijateljica glavne junakinje Dune inzistira na tome da bi televizijska serija o Štefici zapravo trebala biti »crnjak o maternicama«, odnosno politički film o ženama koje »ustaju u tri, rade do četiri«, o njihovim muževima i abortusima. Ipak, kako se od serije o Štefici očekuje isporuka sretnoga kraja, osobito s obzirom na crnu ekonomsku situaciju u zemlji, protagonisticu se u komičnom obratu poistovjećuje s Jugoslavijom, te tako trivijalna ljubavna priča preuzima dio težine »ozbiljne«, državne politike.

No, u kontekstu pripovijesti o ženskim žanrovima najzanimljiviji je odnos *Štefice Cvek u raljama života* i *Dnevnika Bridget Jones* prema konvencionalnije strukturiranim ženskim žanrovima, poput ljubavnih romana opisanih u spomenutoj studiji Janice Radway *Reading the Romance*. Oba romana na ironičan i osviješten način propituju žanr romanse, ali i druge ženske žanrove, s jedne ih strane parodirajući kao zastarjele i iskrivljene izvore reprezentacija mogućih ženskih identiteta, a s druge strane koristeći njihove obrasce u stvaranju novih tipova ženskih žanrova, ovoga puta politički osnaženih dostignućima feminizma. Takvom bi redefiniranom tipu ženskih žanrova pripadao i *Seks i grad*.

Politiku popularnog, odnosno u ovom slučaju politiku ženskih žanrova, najpogodnije je analizirati upravo kroz njezine promjene. Ideju promjene politike popularnog koriste, primjerice, David Glover i Cora Kaplan da bi u analizi kriminalističke pripovjedne proze objasnili neke od transformacija kojima je taj žanr bio podvrgnut. Ako trenutno krimić, za razliku od noirovskih konvencija, »naglašava opasnosti koje prijete ženama umjesto da simbolizira žene kao opasnost« ili prikazuje većinom »muške negativce a ne muške junake kao određene svojim sadističkim fantazijama i praksama«, pišu Glover i Kaplan, »vjerojatno se može tvrditi da je križanje spolne politike s drugim gorućim društvenim problemima služilo kao poprište najznačajnijih ideoloških pomaka unutar žanra« (1992, 216). Za analizu svih popularnih žanrova, kako krimića tako i ljubića, bitno je stoga »razumjeti kako se nove i promjenjive hijerarhije ukusa unutar popularnog povezuju s političkim, jer to su često odlučne točke u kojima se politička povijest i estetika susreću i zgušnjavaju« (222).

Dok se s jedne strane promjena politike popularnog, identificirana kroz analizu novih ženskih identiteta utjelovljenih u reprezentacijama prisutnima u redefiniranim ženskim žanro-



Jesmo li drolje?

vima, može činiti kao otkrivanje tople vode, s druge se strane pri tom nalazimo na skliskom području tzv. simptomatske analize. Simptomsku analizu, koja na jednostavan način iz popularnih tekstova iščitava društvene odnose kao da su oni simptom nekog zamišljenog društvenog totaliteta, Jonathan Culler pripisuje kulturalnim studijima te kritizira kao reduktivnu i nedostatnu jer zanemaruje »pojednosti pripovjedne strukture« i »kompleksnost značenja« (2001, 62).³ Ipak, Cullerova ocjena da su »kulturalni studiji vođeni idejom *izrav-noga* odnosa u kojemu su kulturalni proizvodi simptomi dubinske društveno-političke konfiguracije« (61-62, kurziv moj) nikako ne bi smjela biti upućena birminghamskom Centru za suvremene kulturalne studije, osobito ako imamo na umu stalno inzistiranje Stuarta Halla na pažljivom i pe-



Američka djevojka u Parizu (*Part Deux*)

dantnom pristupu suvremenoj teoriji te njegov poziv na »intelektualnu skromnost« (Hall, 2001, 200). Kulturalni su studiji svjesni da nema izravne veze između kulturnih proizvoda i neke društvene stvarnosti, te također raspravljaju o tome »postoji li društveni totalitet, društveno-politička konfiguracija« — što Culler tvrdi za »suvremenu teoriju« (61). Dapače, riječima Richarda Johnsona, kulturalni studiji u tekstovima uvijek analiziraju »reprezentaciju reprezentacije« jer tekst nije reprezentacija »objektivnog događaja ili činjenice« nego još jedne reprezentacije, kojoj su »dana značenja u nekoj drugoj društvenoj praksi« (Johnson, 236).⁶

Međutim, ostavimo li po strani jednostavno tumačenje teksta kao odraza društvenih prilika, trebalo bi se posvetiti analizi tekstualnih reprezentacija ženskosti ponuđenih kroz ženske žanrove poput *Seksa i grada*, stalno imajući na umu da su oni u prvome redu ono što Kuhn i Brunsdon tvrde u pokušaju definiranja: *fikcije* ženskosti u masovnoj kulturi. S druge strane, prema Gloveru i Kaplan, odnos spolne politike i popularnokulturnih proizvoda na razne načine rezultira promjenama politike popularnog, što se, kad je riječ o ženskim žanrovima, može pokušati dokazati razvojnom linijom od reprezentacija kućanice u američkim serijama 1950-ih i ranih 60-ih poput *I Love Lucy*, *Ozzie and Harriet*, *Leave It To Beaver*, *Father Knows Best*, sve do novomilenijskih *Kućanica* s njihovim mračnim satiričnim pogledom iza kulisa savršenog obiteljskog života u predgrađu. Do određene mjere

moglo bi se tvrditi da danas više ne čitamo ljubavne romane nego *chick lit*, da ne gledamo melodrame nego romantične komedije, da su sapunice svoju osviještenu formu pronašle u produkciji HBO-a, a da ženski časopisi više ne nude krojne arke već funkcioniraju kao potrošački izlog.⁷

Stoga se, kada govori o promjenama u žanru romanse ili ljubića, Janice Radway poziva na »teorijske argumente o društvenoj i zato promjenljivoj prirodi semiotičkih procesa« (2004, 24). Promjene koje zamjećuje u žanru mogu se svesti na dvije glavne tendencije, prvu koja sve više uključuje pisanje romansi iz točke gledišta glavnoga (muškog) junaka, te drugu koja u žanr inkorporira sve eksplicitniju seksualnost, ili pak uvodi »zaposlenu, nezavisnu junakinju« (41). Radway je, međutim, s pravom neodlučna oko razloga tih promjena, premda je uvjerena u činjenicu da se »romance zaista mijenjaju i da se žene koje ih pišu bore s njima«: »Nadalje, ne može se ni s kakvom sigurnošću reći jesu li spisateljice koje pokušavaju inkorporirati feminističke zahtjeve u žanr na to potaknute svojim prepoznavanjem proturječja unutar same forme ili pritiscima izvršenim od strane razvoja u široj kulturi« (43). To nas, dakako, podsjeća na raniji Cullerov poziv na oprez, no i Radway vjeruje u političnost ženskih žanrova: »Ono što se čini jasnim jest, međutim, da je borba oko romance sama dio šire borbe za pravo na definiciju i kontrolu ženske seksualnosti« (43).

Jedna od mogućih promjena u definiranju ženske seksualnosti mogla bi se ilustrirati parafrazom početka spomenutoga teksta Charlotte Brunsdon u kojem prepričava šalu svoje prijateljice na račun podučavanja ženskih žanrova. Prijateljica je pita mora li ukrasiti kosu gomilom vrpce i mašni prije nego što krene držati nastavu (1999, 343), no danas bi bilo prikladnije predavačicu zadirkivati prijetnjom visokih potpetica, dubokog dekoltea i nečega vrlo ružičastog.

Single & fabulous: promjene reprezentacija ženskosti

Kad je riječ o najavi promjena, prva epizoda prve sezone *Seksa i grada* tako konstatira »kraj ljubavi u New Yorku« te proglašava novo doba »ne-nevinosti« u kojem, kako kaže kazivačica Carrie, »ne doručujemo kod Tiffanyja i nemamo afere za sjećanje, umjesto toga doručujemo u sedam ujutro i imamo afere koje želimo zaboraviti što prije« (1, 1). Promjene reprezentacija ženskosti uočljive u *Seksu i gradu* mogu se uklopiti u širi kontekst transformacija niza različitih televizijskih žanrova koje je poduzela američka kablovska mreža HBO.⁸ Njihove se serije, poput *Obitelji Soprano*, *Dva metra pod zemljom*, *Oza*, *Deadwooda* i sličnih, gledateljima obraćaju, kako je Angela McRobbie tvrdila za *Twin Peaks*, »na pustolovan način, kao obaviještenim, inteligentnim potrošačima postmoderne kulture, a ne kao taocima realističkog teksta« (2001, 215-216).

Međutim, premda prva epizoda upozorava na »doba ne-nevinosti«, kao što se u knjizi najavljuje »nesentimentalni odgoj« (Bushnell, 1996,1), *Seks i grad* ipak vrlo brzo počinje njegovati sapunastu serijalizaciju, čim se epizodni, dakle potrošački muški likovi zamijene stalnijim partnerima i stabilnijim vezama. Slično tome, iako gledateljska briga za likove ta-

koder brzo proizvodi dobru staru žudnju za sretnim krajem ili barem sretnim svršecima sezona, osviještenim se gledateljicama — previše kompetentnim kada je riječ o konvencijama klasičnih sapunica — teško može prodati nešto već video. Nužno je stoga mijenjati pravila žanra da bi se kod gledateljica postigao učinak deautomatizacije. Ako je najosnovnija forma serije čiji se nastavci sigurno kreću prema sretnome kraju zadržana, *Seks i grad* na prvi pogled plijeni pažnju reprezentacijom novih ženskih identiteta, utemeljenih na otvorenom iskazivanju seksualnosti. Upravo je koncentracija na oslobođenu seksualnost, beskonačni *shopping* i glamurozne partije ono što u seriji najprije upada u oči, no što istodobno kod nekih gledateljica izaziva otpor jer označava trivijalnost, gotovo frivolnost, ili pak »ispraznost« junakinja i tematike serije. Tako Blanka Jurak u tekstu »Zašto ne volim Carrie & company«, objavljenom u *Cosmopolitanu*, upozorava da serija premalo prostora posvećuje karijerama junakinja, a previše kupovanju skupih cipela: »No, jesu li haute couture moda i pret-a-porter muškarci posve pomračili druge teme zrelih i uspješnih neudanih žena? Stvarne žene imaju dobru garderobu, prijateljice i solo su. Ali, imaju i dead-line-ove, muške prijatelje koji nisu gay, roditelje. Ili barem — kuhinju« (2003, 23).⁹ Tipično za seriju, ali i većinu proturječne ženske popularne kulture, ti su argumenti s jedne strane dosta točni, no s druge im je vrlo jednostavno prigovoriti, osobito zato što Miranda u prvoj epizodi druge sezone izgovara sličan monolog: »Kako se dogodi da četiri tako pametne žene ne mogu pričati ni o čemu osim o dečkima? Kao da smo i dalje u sedmom razredu, samo s tekućim računima! A što s nama? Što mi mislimo, mi osjećamo, mi znamo? Kriste, mora li se uvijek sve vrtjeti oko njih? Samo, znate, nazovite me kad budete spremne pričati o nečem drugom za promjenu« (2, 1). Upravo je činjenica da je proturječje između potrebe da se priča o muškarcima i svijesti da postoji i niz drugih, u ovom kontekstu manje »neozbiljnih« tema za ženski razgovor već unaprijed uračunato u poetiku serije jedan od potencijalnih razloga da se *Seks i grad* promatra kao kvalitetan popularni proizvod.

Pomaci u reprezentacijama ženskosti, odnosno razlika između tradicionalnijih i novijih predodžbi vidljiva je i na primjeru Charlotte York, najkonzervativnije od četiriju junakinja. Premda se Charlotte odlično snalazi u kuhinji, teritoriju konvencionalne kućanice, te sanja o velikoj bijeloj svadbi, u šestoj epizodi treće sezone naslovljenoj »Jesmo li drolje?« i ona se prisiljena pitati je li broj muškaraca s kojima je spavala — prevelik? Slično tome, u šesnaestoj epizodi treće sezone (»Frenemies« ili »Ne/prijateljice«), kada je njezine bivše prijateljice s fakulteta iz istog razloga odbace, shvaća da je sličnija Samantha mnogo više no što je mislila. Tradicionalnije konstruirane ženskosti u seriji do određene mjere predstavlja Facina supruga Natasha sa svojim savršenim ukusom, bijelim haljinama i minijaturnim bež namještajem, ali i starije žene poput Mirandine kućne pomoćnice Magde koja joj savjetuje da peče pite jer je to dobro za žene, kavu joj zamjenjuje širokim izborom čajeva, a na mjesto vibratora u ladicu stavlja kipić Djevice Marije (3, 3). Ili pak Steveove majke koja Mirandi na njezinoj svadbi priznaje da joj se »divi jer se ne pretvara«: ona je, naime, pred oltarom stajala u bijeloj

haljini premda je bila trudna, dok Miranda ne pokušava prikriti svoje majčinstvo ni osvježavajuće ciničan stav prema tradicionalnoj romantici i svim stalnim mjestima »ružičastog mišljenja«¹⁰ (6, 14).

Kada je riječ o vjenčanjima prikazanim u seriji, može se uočiti da su sva krajnje deromantizirana: na svom prvom Charlotte u zadnji čas povjerava Carrie da Trey ima problema s erekcijom, drugo s Harryjem prepuno je svih mogućih pehova, na Mirandinoj ionako skromnoj svadbi Samantha obznajuje prijateljicama da boluje od raka dojke, a Carrie je — čini se — alergična na samu pomisao braka. Scena u kojoj dobije napad tjeskobe popraćen osipom nakon isprobavanja vjenčanice (4, 15) može se povezati s Facinom procjenom da Carrie nije »tip žene za brak« (4, 12), ali i s očajujućim početkom epizode »Plus One Is the Loneliest Number« (»Plus jedan je najusamljeniji broj«, 5, 5): »Postoji jedan dan o kojem čak i najciničnija Njujorčanka sanja čitav život... misli na to što će obući, fotografe, zdravnice, sve koji slave činjenicu da je konačno pronašla... izdavača. To je zabava povodom izlaska njezine knjige« (usp. Henry, 2004, 74). Mogućnost da ženi najvažniji dan u životu bude vezan uz njezinu karijeru, a ne udaju, ipak govori mnogo u prilog tezi da *Seks i grad* zadržava njegovanje važnih emocionalnih, kako ljubavnih tako i prijateljskih veza, no da ove prve nisu nužno praćene udajom ili djecom. Carrie se u jednoj od posljednjih epizoda pita bi li pronašla način da ima dijete, da ga je uistinu htjela: »Želimo li djecu i savršene medene mjesece? Ili mislimo da bismo trebale željeti djecu i savršene medene mjesece? Kako da odvojimo ono što bismo mogle od onoga što bismo trebale? Evo zabrinjavajuće misli: ne radi se samo o pritisku okoline, čini se da to dolazi iznutra« (»Catch-38« ili »Kvaka-38«, 6, 15).¹¹

Radikalniji primjer zalaganja za prava *single* žena predstavlja epizoda »A Woman's Right to Shoes« (»Ženino pravo na cipele«, 6, 9) u kojoj Carriene manolice nestanu na proslavi rođenja trećeg djeteta njezine sretno udane prijateljice Kyre. Kyra joj nakon toga spočitava njezin »ekstravagantni životni stil« te odbija platiti 485 dolara za ukradene cipele, pritom predstavljajući svoj životni izbor kao jedini pravi te ga izravno suprotstavljajući Carrienom lažnom i ispraznom izboru. Za Carrie to prestaje biti pitanje novca, nego se pretvara u političko pitanje u kojem igra riječima *choose / shoes* (izabrao/cipele) označava mnogo više od običnog *shoppinga*: upravo ženino pravo da se ne uda, metaforički predočeno kroz skupi par cipela. Nakon što izračuna da je dosad potrošila 2300 dolara na slavljenje Kyrinih izbora (zaruke, svadba, tri poklona za djecu), Carrie joj šalje pozivnicu u kojoj stoji da se »udaje za... sebe« i da se lista darova nalazi u salonu Manola Blahnika: »Jedan divovski korak za mene. Jedan mali korak za sve *single* žene.«¹²

Pitanja koja si junakinje postavljaju o sebi, poput onog jesu li pretjerano opsjednute pričanjem o muškarcima, jesu li previše promiskuitetne, trebaju li željeti brak i djecu, te što je od toga njihov vlastiti izbor a što im okolina i društvo nameću, mogu se svesti na ključno pitanje serije: može li se biti »*single & fabulous*«, te koliko dugo (2, 4)? Ili su možda veze s »tim divnim, dragim dečkima« isto tako dobra stvar (4, 1)?

Međutim, ono što funkcionira kao poanta cijele serije, a prikazano je u epizodi »They Shoot Single People, Don't They« (»I samce ubijaju, zar ne?«, 2, 4), jest spoznaja da je »bolje biti sama nego se pretvarati«. A to je potvrđeno i u Carrie-nim oprostajnim riječima kako je najznačajnija veza u našem životu ipak »ona koju imamo sami sa sobom« (6, 20).

»Biram svoj izbor!«: feminizam u *Seksu i gradu*

Angela McRobbie u tekstu »Notes on Postfeminism and Popular Culture: Bridget Jones and the New Gender Regime« (»Bilješke o postfeminizmu i popularnoj kulturi: Bridget Jones i novi rodni režim«) pristaje uz tezu da postfeminizam sa svojim inzistiranjem na »slobodi i izboru« uistinu predstavlja »ponišćavanje feminizma« (2004, 3; 8). »Slavljenje mladih žena kao metafore za društvenu promjenu« podržava »denuncijaciju feminizma« koju McRobbie prepoznaje u televizijskim i drugim popularnim pripovjednim tekstovima, poput *Dnevnika Bridget Jones*, *Ally McBeal* i *Seksa i grada*, »u kojima se ženska sloboda i ambicija uzimaju zdravo za gotovo, neovisno o bilo kakvoj prošloj borbi (staromodna riječ), a svakako bez potrebe za nekim novim, svježim političkim razumijevanjem« (6).

Ako i nije teško uvidjeti da većina suvremene ženske popularne kulture funkcionira tako što automatski uzima feminizam za svoje polazište (doista, ženski časopisi poput *Cosma* i *Elle* često se postavljaju kao da se ravnopravnost spolova podrazumijeva i da je većina bitki već dobivena), to ne mora nužno značiti da je riječ o apolitičnosti. Premda feministice drugoga vala imaju pravo smatrati da je pozivanje na slobodu i izbor politički oslabljena varijanta feminizma, odnosno »poziv ženama da budu tiho« (McRobbie, 2004, 9), postoji dovoljno razloga za tvrdnju da se otada do danas promijenila feministička »struktura osjećaja«. Sama činjenica da ženski žanrovi danas upisuju feminizam i uspjehe feminističkog pokreta u same svoje temelje možda nije dovoljna da bi ih se smjelo smatrati političnima, jer — doista — to što su junakinje zaposlene i što se ne moraju nužno udati nije osobito velika stvar, međutim, pomno čitanje *Seksa i grada* može nas uvjeriti da to nije sve. Serija ne samo da je uračunala feminizam u svoje središnje preokupacije, već uvijek iznova prikazuje načine na koje junakinje pregovaraju s feminističkim idejama, kao i njihovu zbunjenost novim ženskostima koju donosi načelo slobode i izbora trećega vala.

Dobra ilustracija osude koju feministice drugoga vala upućuju mlađoj generaciji žena (Baumgardner i Richards, 2000) ponuđena je u epizodi »Time and Punishment« (»Vrijeme i kazna«, 4, 7) kada Charlotteina odluka da napusti posao nailazi na Mirandin prijezir. Naime, Charlotte razmišlja o otkazu u galeriji jer ona i suprug Trey planiraju imati dijete, a preuređenje stana joj također oduzima mnogo vremena. Međutim, da bi sama sebi opravdala odluku smišlja dodatne razloge: osim budućeg djeteta i stana tu su još tečaj indijske kuhinje, lončarstvo, ali i volontiranje u bolnici u kojoj Trey radi da bi pomogla pri prikupljanju financijskih sredstava za podizanje novog krila namijenjenog bolesnima od AIDS-a. Priča s AIDS-om čini joj se najprihvatljivijom te stoga u telefonskoj svadi Mirandi objašnjava kako daje otkaz da bi rodila dijete i *izliječila* AIDS! Izgleda da je u vremenu u kojem

je većina žena zaposlena takvo što jedina uvjerljiva isprika za davanje otkaza. U razgovoru pak Charlotte poseže za konačnim argumentom da bi »ženski pokret sav trebao biti o izboru«, te premda Miranda nije spomenula feminizam, Charlotte osjeća krivnju i potrebu da svoju odluku što bolje opravda. Najneuvjerljivija je pak kada već pri kraju svade u slušalicu viče »Biram svoj izbor! Biram svoj izbor!« (4, 7). Podloga feminističkih ideja očito je toliko jaka da se i u Charlotteinoj svijesti povratak na konvencionalnije ženske identitete čini regresivnim, ali devijantnim na sličan način na koji se prije gledalo na ženu želju da radi ili pak na prijestupe poput seksualnih odnosa prije ili izvan braka.

S druge pak strane, likovi se često bore i s tradicionalnijom stranom svojih identiteta koja je još uvijek bitan dio suvremenih ženskosti. U epizodi o pitanju pobačaja, u kojoj Miranda otkriva da je trudna, osuda dolazi iz suprotnoga smjera, ne iz perspektive »ženskog pokreta«, već iz tradicionalnijih ideologija koje ženu povezuju s majčinstvom (»Shoulda, Coulda, Woulda« ili »Što bi bilo kad bi bilo«, 4, 11). Čitava je epizoda strukturirana oko refrena »Bez osude!« (»No judgement!«), no na kraju su Miranda, ali i Carrie, same sebi najstroži suci. Miranda jer nije u prvi mah željela dijete te nije htjela reći Steveu da je trudna, a Carrie što je Aidanu lagala da je s 22 godine i sama pobacila. »Znaš što, mislim da mu je laknulo. Laknulo što još uvijek može misliti o meni na određeni način. Ne znam zašto sam mu lagala«, priznaje Carrie Samantha, na što joj ona odgovara: »Možda ti želiš da još uvijek misli o tebi na određeni način« (4, 11). Laganje o abortusu i sintagma »na određeni način« otkrivaju da Carrie smatra da ju je ta odluka stigmatizirala kao amoralnu osobu zato što nije koristila zaštitu, nije rekla muškarcu, ali i stoga što je uopće donijela odluku da pobaci.

Pitanje morala i nemorala u seriji nije rijetka pojava, no Samantha je zadnja od koje bi gledatelji očekivali moralne ograde. Ipak, u epizodi »Cover Girl« (»Djevojka s naslovnice«, 5, 4) Carrie naleti na Samanthu kako u svome uredu oralno zadovoljava službenika World Wide Expressa, nakon čega šokirano pobjegne. Samantha optužuje Carrie da ju je osudila, što ova isprva niječe, ali potom priznaje da obrnuta situacija ne bi bila moguća jer ona »takvo što nikada ne bi napravila«. Premda Samantha patetično proklamira svoj politički program: »Neću dopustiti da me osuđuješ ni ti ni društvo! Nosit ću što god hoću i pušiti kome god hoću dokle god budem mogla disati i klečati«, iz nastavka je jasno da i ona samu sebe poprilično osuđuje, te da iza njezine seksualne otvorenosti još uvijek stoji bauk dvostrukog standarda, s nizom pitanja i sumnji oko toga što se jednoj ženi pristoji, a što ne. Serija na taj način kroz Samanthu kao najpromiskuitetniji i seksualno najoslobođeniji lik problematizira mogućnost neobaveznog seksa, odnosno seksa bez posljedica.

Premda su ovo samo neki od mnogobrojnih primjera koji bi trebali pokazati da *Seks i grad* politički razmišlja o feminističkim idejama, epizoda »Critical Condition« na sažet način predstavlja najvažnija proturječja suvremenih ženskosti (»Kritično stanje«, 5, 6). Serija će u kasnijim epizodama obraditi mnogo »ozbiljnih« problema poput usvajanja djeteta ili odluke da se nema djece, preseljenja u obiteljsku kuću

ili smrtonosne bolesti, no ovdje su baš svi motivi vezani uz središnje pitanje što su to ozbiljni, a što trivijalni problemi. Ili, drugačije postavljeno, trebamo li seriju o samohranjoj majci i ženi oboljeloj od raka dojke ili o tome što bivši dečki misle o nama i vibratorima? Sukob je ovdje organiziran oko Mirandinih ozbiljnih problema s djetetom koje ne želi prestati plakati s jedne strane, te Samantha životnoga stila obilježenog odlaskom frizeru i u kozmetički salon na depilaciju nogu, bikini zone i čupanje obrva s druge strane. Dok Miranda nema vremena ni za spavanje ni za pranje kose, Samantha svoje slobodno vrijeme može posvetiti šišanju i zamjeni pokvarenog vibratora. Mirandini su problemi, dakle, prikazani kao ozbiljni i životno važni, a Samantha kao trivijalni i frivolni, slično kao u spomenutoj epizodi s ukradenim manolicama. Ostatak epizode posvećen je Carrienoj mucu da sazna što njezin bivši dečko Aidan doista misli o njoj i koliko joj zamjera zbog prekida, te Charlotteinu pokušaju da ostavi dobar dojam na zgodnog odvjetnika koji vodi njezinu brakorazvodnu parnicu. Iako se i ova epizoda uglavnom bavi problemom izbora, kako Mirandina da ima dijete, tako Samantha da ima mnogo vremena za svoje potrebe, spretnim se povezivanjem motiva postiže snažan dojam da nijedan od spomenutih problema nije trivijalan, već da se svi tiču poželjnih ženskih identiteta. Pitanja kako biti dobra majka i susjeda (Miranda), kako biti dobra supruga, pa i bivša (Charlotte), kako biti dobra djevojka, pa i bivša (Carrie), te kako biti dobra prijateljica (Samantha), sve su samo ne ozbiljna. Činjenica da žene stalno misle da moraju biti bolje nego što jesu ili da su nedorasle savršenim standardima medijskih superžena jedan je problem koji epizoda otvara, a drugi se tiče lažne opreke ozbiljno-trivijalno koja se ukida kada Samantha novi vibrator ponovno osposobljava pokvarenu vibrirajuću stolicu Mirandina sinčića. Ta začudna i komična kombinacija vibratoru daje novu funkciju, uz onu koja je jasna pri prvom površnom pogledu na seriju, a tiče se ženske kontrole nad vlastitom seksualnošću.

Pitanje je bi li ovi argumenti bili dovoljno dobri Angeli McRobbie koja tvrdi da je riječ o feminizmu bez politike, odnosno »feminizmu bez moći«, kako tzv. *girlie* feminizam opisuju Jennifer Baumgardner i Amy Richards, mlade aktivistice i autorice knjige o politici trećeg vala *Manifesta: Young Women, Feminism, and the Future* (2000, 161). Premda i same djelomično kritične prema nepovijesnom pristupu »laganog«, ružičastog feminizma (139), tvrde da »feministička transformacija dolazi iz političke teorije i iz kulturnog samopouzdanja« (165), odnosno da »u stvarnosti feminizam želi da budete ono što jeste — ali s političkom svijesću« (56-57). Njihova trećevalna definicija feminizma kao njegovo važno svojstvo ističe da »feminizam znači da žene imaju pravo na dovoljno informacija radi donošenja obaviještenih odluka o vlastitim životima« (56). Ističu, međutim, da »girlie« feministicama politika nije potrebna u tolikoj mjeri jer su većim dijelom »bijeje, hetero, rade izvan doma te pripadaju potrošačkoj klasi« (138), to jest, privilegirane su, poput junakinja *Seksa i grada*.

U tom se smislu seriji može uputiti niz važnih prigovora koji svi uključuju problematiku političke korektnosti: zašto baš privilegirane, bijele i heteroseksualne žene? Koliko je seksu-



Seks i grad

alnost prikazana u seriji radikalna, a koliko se predrasuda i tabua još skriva u ormaru? Kakve su reprezentacije manjina u seriji: što je crncima, kakav je odnos prema gayevima i lezbijkama? Osobito, koliko su epizode koje dotiču problem biseksualnosti i transseksualnosti konzervativne?¹³ Dio se odgovora može potražiti u jednostavnoj činjenici da je riječ o televizijskoj seriji koja je morala i sama pristati na izbor, baviti se nekim stvarima, a nekima ne. Naime, privilegiranost junakinja gotovo da je preduvjet za stvaranje fikcionalnoga svijeta serije koja želi govoriti o seksu i vezama u velegradu. Upravo kastinski sistem, o kojem govori istoimena epizoda (2, 10), likovima omogućuje tako širok raspon izbora ženskih identiteta, pa makar ograničen bojom kože i spolnim opredjeljenjem. Drugi dio odgovora povezan je s kompleksnim problemom političke korektnosti. Riječ je, barem djelom, o humorističnoj seriji, televizijskom žanru koji počiva na pojednostavljivanju i karikaturalnosti, te se ne smije zaboraviti da imamo posla s fikcionalnim pripovjednim tekstom koji ne gledamo ili »ne čitamo zbog potrebe za politički korektnim iskustvom« (prema Glover i Kaplan, 225).¹⁴ Čini se da je u slučaju u kojem se rasprava vodi oko nekih drugih ženskih žanrova, poput ženskih časopisa, mnogo primjerenije inzistirati na političkoj korektnosti, no, isto tako, prethodni su primjeri imali za cilj pokazati da *Seks i grad*, unutar granica vlastita izbora, taj posao obavlja dosta dobro.

Međutim, da se vratimo na problem odnosa feminizma i *Seksa i grada*, prema Baumgardner i Richards, »mnoge feministice danas moraju jednako opravdavati činjenicu da su *single* kao i onu da su udane« (39). Kritičarke serije protiv se ideji da su reprezentacije *single* žena još uvijek nedovoljno poželjne, a iščitavaju je iz zadnje epizode u kojoj sve junakinje nalaze sreću u vezi ili braku, no, s druge strane, kako bi gledateljice upućene u konvencije žanra uopće podnijele pomisao na nesretan kraj, ili na mogućnost da Carrie završi s Petrovskim, a ne s Facom. U proučavanju ženskih žanrova i kritici popularnih formi često se zanemaruje važnost ljubavi i žudnje. Isto tako, »briga za alkemiju srca i tijela nikada nije bila područje oslobodilačkih pokreta« poput feminizma (Baumgardner i Richards, 42), koji je — koliko god to politički nekorektno zvučalo — i dalje samo jedan od diskurza koji sudjeluju u borbi oko značenja riječi »žena«. Kada Carrie tijekom prekida s Petrovskim u posljednjoj epizodi poku-

šava biti jasna oko toga kakvom se vidi i kakvu vezu traži, nije slučajno u pitanju pohvala ljubavi: »Ja sam netko tko traži ljubav. Pravu ljubav. Smiješnu, neprikladnu, sveobuhvatnu, ne-možemo-živjeti-jedno-bez-drugoga ljubav« (6, 20). U trenutku kad smo suočeni s problemom ljubavi u seriji, ali jednako tako i ljubavi prema seriji, odnosno pitanjem gledateljskog užitka u *Seksu i gradu*, teško se držati teorijskih objašnjenja. Kako kaže teoretičarka žanra sapunice Ien Ang, analizirajući pisma obožavatelja *Dallasa* koji su joj pokušali objasniti zašto im se serija sviđa, »čini se da užitek *Dallasa* izmiče racionalnoj svijesti autora pisama«, jednako kao što je »svaki teorijski pogled na užitek po definiciji nedovoljan« (1985, 85).

Zaključak: seks, grad i politika

Problematika političke korektnosti vraća raspravu na početni primjer ženske političke partije trača u drugoj epizodi treće sezone, znakovito naslovljenoj »Politički erektno« (»Politically Erect«, 3, 2). Središnje pitanje koje Carrie postavlja u svojoj kolumni, potaknuta raspravom za vrijeme ručka, ključno je za ovu problematiku: »Može li biti seksa bez politike?« Već i sam zaplet epizode svjedoči da je neki oblik politike, temeljen na odnosima moći, svojstven svakoj vezi. Miranda tako u nedostatku drugih kandidata izabire Stevea za stalnoga partnera, no prije toga sastavlja mentalni popis njegovih dobrih i loših strana (»Glupi vicevi: protiv. Slatka guza: za«); Charlotte organizira zabavu na koju svaka žena mora dovesti muškarca za kojeg nije zainteresirana u nadi da će se naći netko tko će baš nju izabrati za svoju suprugu; Samantha hoda s »malim čovjekom« (politički korektan termin »*little person*«) te se suočava sa svojim predrasudama; a Carrie se upleće u problem moći, dominacije i poniženja u seksu kada njezin dečko političar od nje traži da se pomokri po njemu. No, pitanje političnosti u ovoj epizodi nadilazi pitanje moći u vezi upravo kada Bill, kandidat za gradskog kontrolora, ostavlja Carrie jer organizatori njegove kampanje smatraju da veza s autoricom kolumne o seksu nije mudar politički potez, nego čak »moralno upitan«. Kolumna je »duhovita i pametna, ali ima puno seksa«, na što Carrie šokirano odgovara: »Ja možda pišem o seksu, ali ti voliš da ljudi pišaju po tebi!«, ali Bill joj nudi samo jedno licemjerno: »Da, ali nitko ne zna za to« (3, 2).

Billovo razlikovanje privatnog i javnog morala podučava Carrie političkoj moći, čini je svjesnom da i ona posjeduje javnu moć u obliku novinske kolumne koja će vrlo vjerojatno doprijeti do mnogo više ljudi nego glasački listić s njegovim imenom: »I odlučila sam onda i ondje da bi moj najhrabriji politički čin bio reći istinu. Naravno, nisam upotrijebila njegovo pravo ime. Tako je bilo puno političnije.« Njegovu opreku između privatnog i javnog Carrie djelomično poštuje tako što mu ne spominje ime, ali osobno pretvara u političko — baš kao u feminističkom sloganu — tako što svoj privatni problem koji bi mogao ostati zatvoren u četiri zida njezine kupaonice predstavlja kao anonimni, općenitiji problem koji bi mogla imati svaka žena. Carrie u ovoj epizodi shvaća političku moć medija i svoje uloge u njoj, no nije riječ o jednokratnoj spoznaji. Premda većina drugih epizoda ne spominje izravno riječ »politika«, njezina kolumna i nje-

zini razgovori s prijateljicama momenti su koji daju politički naboj čitavoj seriji.

Prisjetimo se da savjetodavne rubrike ženskih časopisa, poput *Jackie* koji je analizirala Angela McRobbie, najčešće navode čitateljice da svoje probleme riješe unutar veze zaneamarujući u potpunosti širi društveni kontekst: »Sam je problem ukorijenjen i shvaćen u okvirima osobnoga čak kada se radi o nečemu što muči mnogo djevojaka« (2000, 94). Sve to McRobbie vodi zaključku da »uskost svijeta *Jackie* i njegov fokus na pojedinačnu djevojku i njezine vlastite probleme označuje uskost ženske uloge općenito i najavljuje njezinu kasniju izolaciju u domu« (101). Problemi u *Seksu i gradu* ipak nisu samo pojedinačni jer je svaka epizoda strukturirana tako da se jedan motiv provlači kroz priču svake od četiriju junakinja. Dakle, koliko god one različite bile, a svaka predstavlja jedan mogući ženski identitet, dijele slične probleme koji onda kroz njihove razgovore i Carrien komentar u *offu* postaju opći, zajednički ženski problemi. To je i glavna funkcija kazivačice u seriji, Carrien *voice over* služi tome da se povežu različite linije radnje i tako ukaže na njihove bitne sličnosti. (Sve)znanje kazivačice o dogodovštinama njezinih prijateljica može se opravdati činjenicom da se međusobno stalno čuju telefonom, nalaze na ručku ili koktelima, gdje razmjenjuju iskustva.

Međutim, ono što je daleko najznačajnije jest svakako Carrien kolumna u kojoj se stalno zbiva pomak iz privatnog u javno, iz osobnog u političko, baš kao u epizodi s Billom Kelleyjem. Kao autorica novinske kolumne Carrie pojedinačna iskustva svojih prijateljica apstrahira i uopćava, iz njihovih pitanja o tome što napraviti da izađu na kraj sa svojim vezama Carrie izvlači ono zajedničko da bi ih prekrojila u zapitanost nad ženskim identitetima uopće. Naime, svaka epizoda obrađuje specifičan problem (neki su bili spomenuti, poput pobačaja, romantike, braka, djece i sl.) prvo kroz četiri paralelna narativa, a zatim se njime bavi na metarazini, komentarima radnje kroz diskurz kazivačice i kolumnističkim komentarom samoga problema. Pristup problemu kroz kolumnu može se pak redovito tumačiti kao pregovaranje s, ali i teoretiziranje o definicijama suvremenih ženskosti. Ako ženska prijateljstva, male kružoke formirane oko rituala tračanja i ispijanja kave ili koktela *Cosmopolitan*, razumijemo kao privatnu sferu, a medije poput ženskih časopisa ili *New York Stara*, u kojem Carrie objavljuje, kao javnu sferu, njezina kolumna predstavlja komunikaciju između dviju sfera. Put od privatnoga kružoka preko kolumne do javne sfere put je iz osobnog u političko, iz potrošnje u proizvodnju, iz pasivnosti i konformizma u kreativnost. Taj je put također ovisan o prijateljskoj podršci koja stalno podsjeća junakinje da nisu same sa svojim problemima, ne samo u smislu da će im prijateljice pomoći da ih prebrode, nego i da je riječ o općenitije ženskim problemima. *Seks i grad* stoga predstavlja suprotnost svijetu »romantičnog individualizma« crtanih ljubavnih romana iz časopisa *Jackie* gdje se »djevojka mora boriti da bi dobila i zadržala svog muškarca« i »nikada ne smije vjerovati drugoj ženi osim ako je stara i 'odvratna'« (2000, 85). Ženska podrška u *Seksu i gradu* doista je najpozitivnije obilježje serije, što se osobito dobro vidi u teškim situacijama poput smrti Mirandine majke, njezine

odluke da rodi dijete, Charlotteina spontanog pobačaja i Samantha borbe s rakom dojke. »Možda jedna drugoj može-mo biti srodne duše«, kaže Charlotte, »a onda bi muškarci mogli biti ti divni, dragi dečki s kojima se možemo zabavljati« (4, 1).

Baš kao što unutar svijeta djela Carriena kolumna ima javnu recepciju, *Seks i grad* kao popularnokulturni proizvod kroz reprezentacije koje nudi ulazi u raspravu o definicijama ženskosti te upravo kroz prikaz mogućih ženskih identiteta presudno utječe na njihovo formiranje s onu stranu teksta, u življenoj kulturi. Da je taj utjecaj politički nabijen, nije samo nužna posljedica uzimanja feminizma zdravo za gotovo, nego je upravo neizbježan rezultat samog *formalnog* načina funkcioniranja serije. Upravo je umjetnički *postupak* korištenja umetnutog žanra kolumne, tog ženskog žanra u ženskom žanru, u svrhu komentiranja i uopćavanja različitih linija radnje, zaslužan za snažniju političnost serije. Kroz probleme izložene u Carrienoj kolumni *Seks i grad* pruža sliku ženskih identiteta kao »patchworka«, njihove proturječnosti i »dramatične 'nefiksiranosti'« — kako McRobbie tvrdi u tekstu o mladim Britankama 1980-ih i početkom 1990-ih (2001, 202). Taj je identitet sašiven, kao i onaj Štefice Cvek, iz frivolnih i ozbiljnih djelića, iz potrošačke i popularne kulture te naslijeđa drugog vala feminizma, a baš kao i u romanu Dubravke Ugrešić, pisaca i šivača mašina, ili u našem slu-

čaju Carriein kompjutor i njezine odjevne kombinacije, mogu reprezentirati i ono »trivijalno« poput ljubića, šivanja prema krojnom arku, kupovine na buvljaku, ali i ono »elitno« kao što su visoka književnost i visoka moda.

Serija tako uprizoruje jedan od najvažnijih političkih problema feminizma danas, svakako važnijeg od stranačke politike gradskoga kontrolora: kako pomiriti »ozbiljne« i »trivijalne« probleme, te koliko su ovi drugi uistinu trivijalni? Barijera postavljena između ženske popularne kulture i feminističke politike, odnosno između ženskih žanrova i feminizma, ponekad manje, a ponekad više vidljiva, stroj je za proizvodnju krivnje zbog naših osobnih izbora, ali i zbog naših gledateljskih preferencija. Premda *Seks i grad* na promišljen način spaja najbolje od obaju svjetova, vibrator i depilaciju bikini zone s pravom na pobačaj, tračanje muškaraca s političkom kolumnom — istina, unutar vlastitih bijelih, heteroseksualnih i privilegiranih granica — upravo ga okeštali feminizam ne želi pustiti preko svoje politički korektno barijere. U političkom pokušaju da oslabi kategoričnost opreke između ženskih žanrova i feminizma, *Seks i grad* je, oslanjajući se na presudno potrebnu dozu ironije, velikim dijelom definirao strukturu osjećaja današnjice, a dokle god feminizam s naporom prihvaća žene koje se deklariraju kao obožavateljice serije ali i feministice, bit će politički staromodan.

Bilješke

- 1 Pri citiranju iz serije u zagradi se prvo navodi redni broj sezone, a zatim epizode u sezoni.
- 2 Kada je riječ o sapunicama, primjerice, najčešće se navodi da se njihova forma poklapa s »ritmovima ženskoga rada u domu« (Modleski, prema Kuhn, 147) jer podržava diskontinuirano i dekoncentrirano gledanje, no Tania Modleski ide čak tako daleko da ih uspoređuje s »feminističkom estetikom« ženskoga pisma koje se obraća »decentriranom subjektu« te u tome vidi »konstrukciju ženskih subjektivnih pozicija koje prevladavaju patrijarhalne moduse subjektivnosti« (prema Kuhn, 147).
- 3 Što se sadržaja tiče, stvar je mnogo jednostavnija, jer sapunice i melodrame u prvi plan stavljaju privatnu sferu, te tako inzistiraju na tradicionalno shvaćenim »ženskim« vještinama u rješavanju osobnih i obiteljskih kriza« (prema Kuhn, 147).
- 4 Roman *Štefica Cvek u raljama života* objavljen je 1981, a Rajko Grlić režirao je filmsku verziju 1984. Usporedbe radi, *Dnevnik Bridget Jones* prvi je put objavljen 1996.
- 5 Isti primjer prije Cullera koristi Antony Easthope, a riječ je o analizi britanskih policijskih serija: »Primjerice, kolegij 'Popularna kultura' na Open Universityju u Velikoj Britaniji, koji je od 1982. do 1985. polazio oko pet tisuća ljudi, obuhvaćao je nastavnu jedinicu 'Televizijske policijske serije te red i zakon' u kojoj se analizirao razvoj policijskih serija u uvjetima promjenjivih društveno-političkih odnosa: 'Dixon of Dock Green' usredotočuje se na pokroviteljski očinski lik koji detaljno poznaje radničku četvrt kojom ophodi. Jačanjem države blagostanja početkom 1960-ih klasni su problemi postali brigom društva — sukladno tome, nova serija *Z Cars* prikazuje uniformirane policajce s ophodnim vozilima kako svoj posao obavljaju profesionalno, ali s određenim odmakom od zajednice kojoj služe. U Velikoj Britaniji poslije 1960-ih dolazi do krize hegemonije, i država se, u nemoći da lako zadobije pristanak, morala naoružati protiv oporbe borbe
- 6 nih sindikalista, 'terorista' i IRA-e. Ovaj agresivnije mobilizirani stupanj hegemonije odrazio se i u primjerima policijskoga žanra kao što su *Sweeney* i *Professionals* u kojima se policajci u civilu s jednakom nasilnošću obično bore protiv neke terorističke organizacije« (Culler, 62; usp. Easthope, 1991, 109).
- 7 Prijevod je modificiran za potrebe ovoga teksta, naime, »representati-on« prevodim kao »reprezentacija«, a ne »prikaz«.
- 8 Prikladan termin za takve pojave jest svakako »struktura osjećaja« Raymonda Williama. »Struktura osjećaja« nekog društva nije izravno dostupna njegovim istraživačima stoga što je takvo »bitno poznavanje općeg ustroja moguće isključivo u našem prostoru i našem vremenu«. Riječ je o »osobitom osjećaju života, osobitom zajedništvu iskustva o kojem gotovo da i nije potrebno govoriti« (1965, 64-65), a koji je specifičan za svaku novu generaciju. Stoga bi se moglo reći da se struktura osjećaja promijenila od 1950-ih do danas.
- 9 O vezi HBO-a i *Seksa i grada* usp. knjigu *Reading Sex and the City* urednica Kim Akass i Janet McCabe, osobito uvod i poglavlje »Sexuality in the City« autorice Mandy Merck (2004).
- 10 Treba priznati da se autorica u nastavku teksta nada da će do kraja serije junakinje postati zrelijima. Međutim, pomalo je ironično da se takav tekst objavljuje u *Cosmo*, koji je također na prvi pogled upravo *Biblija za žene* kojima su »haute couture moda i pret-a-porter muškarci posve pomračili druge teme«. Pažljivo gledanje serije, ali i čitanje *Cosma*, ukazat će nam na mnoštvo kontradikcija kojima su označeni suvremeni ženski identiteti.
- 11 Lynn Peril skovala je termin »pink think« ili »ružičasto mišljenje« da bi obuhvatila onaj skup stavova i ideja koji se očitovao u američkoj popularnoj kulturi od 1940-ih do 1970-ih godina, a koji ženu smješta u prostor doma kao suprugu i majku. Radi se zapravo o nizu reklama, igračaka, ljubavnih romana, priručnika, knjiga za samopomoć, odjevnih predmeta i drugih proizvoda popularne kulture koji čvrsto podu-

piru sliku nježne, meke i brižne žene koja »loše vozi, boji se miševa i zmija, obožava djecu i male pse, neumorno visi na telefonu i nespo-sobna je čuvati tajne« (2002, 7-8).

11 Citat je dio Carriene kolumne čija je ključna sljedeća rečenica teško prevodiva: »Why are we 'should-ing' all over ourselves?« (6, 15).

12 Bilo bi zanimljivo čuti komentare svih onih kritičarki i kritičara koji seriji spočitavaju prikaz nemogućnosti žene da završi sama, bez muškarca. Ovaj dosta ekstreman primjer ponovno ironično balansira na granici trivijalnosti i frivolnosti: zar su cipele doista jedina alternativa braku? Daljnja će analiza pokušati pokazati da postoji alternativa u snažnim ženskim prijateljstvima kao najjačem adutu serije.

13 Većina je takvih i sličnih pitanja već postavljena u zborniku *Reading Sex and the City*, osobito u tekstovima »Orgasms and Empowerment: Sex and the City and the Third Wave Feminism« Astrid Henry, »Sister Carrie Meets Carrie Bradshaw: Exploring Progress, Politics and the Single Woman in Sex and the City and Beyond« Ashley Nelson i »Sex and the Citizen in Sex and the City's New York« Susan Zieger. Dok su neki tekstovi kritični, neki su pohvalni, a čini se da bi rasprava o političkoj korektnosti raznih reprezentacija u seriji mogla potrajati.

14 Pitanje je li politički korektno nužno i »realistično« prelazi okvire ovoga teksta, no bilo bi poticajno razmisliti o tome bi li uz takva stroga, gotovo socrealistička ograničenja uopće bilo *priče*? U vezi sa sličnim problemima u feminističkoj književnoj kritici, usp. Toril Moi, 2002.

Literatura

Kim Akass & Janet McCabe (ur.), 2004, *Reading Sex and the City*, London & New York: I. B. Tauris

Ien Ang, 1985, *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, London & New York: Routledge

Jennifer Baumgardner & Amy Richards, 2000, *Manifesta: Young Women, Feminism, and the Future*, New York: Farrar, Straus & Giroux

Charlotte Brunsdon, 1999, »Pedagogies of the Feminine: Feminist Teaching and Women's Genres«, u *Feminism and Cultural Studies*, ur. Morag Shiach, Oxford & New York: Oxford University Press

Charlotte Brunsdon, 2000, *The Feminist, the Housewife, and the Soap Opera*, Oxford: Oxford University Press

Candace Bushnell, 2002, *Sex and the City*, London: Abacus

Jonathan Culler, 2001, *Književna teorija: vrlo kratak uvod*, Zagreb: AGM

Dean Duda, 2002, *Kulturalni studiji: ishodišta i problemi*, Zagreb: AGM

Antony Easthope, 1991, *Literary into Cultural Studies*, London & New York: Routledge

David Glover & Cora Kaplan, 1992, »Guns in the House of Culture? Crime Fiction and the Politics of Popular«, u: *Cultural Studies*, ur. Lawrence Grossberg, Cary Nelson, Paula A. Treichler, New York & London: Routledge

Stuart Hall, 2001, »Kulturalni studiji i njihovo teorijsko nasljeđe«, *Quorum*, 1.

Astrid Henry, 2004, »Orgasms and Empowerment: Sex and the City and the Third Wave Feminism«, u: Akass & McCabe, ur.

Richard Johnson, 2001, »Što su uopće kulturalni studiji?«, *Quorum*, 3.

Blanka Jurak, 2003, »Zašto ne volim Carrie & company«, *Cosmopolitan*, listopad.

Anette Kuhn, 1997, »Women's Genres«, u: *Feminist Television Criticism*, ur. Charlotte Brunsdon, Julie D'Acci i Lynn Spigel, Oxford: Clarendon Press

Mandy Merck, 2004, »Sexuality in the City«, u: Akass & McCabe, ur.

Angela McRobbie, 2000, *Feminism and Youth Culture*, London: Macmillan

Angela McRobbie, 2001, »Zašuti i pleši: kultura mladih i mijene modusa ženskosti«, *Quorum*, 2.

Angela McRobbie, 2004, »Notes on Postfeminism and Popular Culture: Bridget Jones and the New Gender Regime«, u: *All About the Girl: Culture, Power, and Identity*, ur. Anita Harris, New York: Routledge

Silvana Mendošić, 2002, »Pismo urednice«, *Cosmopolitan*, lipanj.

Toril Moi, 2002, *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory (Second Edition)*, London & New York: Routledge

Ashley Nelson, 2004, »Sister Carrie Meets Carrie Bradshaw: Exploring Progress, Politics and the Single Woman in Sex and the City and Beyond«, u: Akass & McCabe, ur.

Lynn Peril, 2002, *Pink Think. Becoming a Woman in Many Uneasy Lessons*, New York & London: W. W. Norton

Janice Radway, 2004, »Pisanje 'Čitanja romance'«, *K.*, 3.

Dubravka Ugrešić, 2001, *Štefica Cvek u raljama života*, Zagreb — Beograd: Konzor — Samizdat B92

Dave Weich, 1999, »Helen Fielding Is Not Bridget Jones«, <http://www.powells.com/authors/fielding.html> (učitano 24. 5. 2006)

Raymond Williams, 1965, *The Long Revolution*, Harmondsworth: Penguin

Women's Studies Group, Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham, 1978, *Women Take Issue: Aspects of Women's Subordination*, London: Hutchinson

Susan Zieger, 2004, »Sex and the Citizen in Sex and the City's New York«, u: Akass & McCabe, ur.