



СЕКС И ГРАД – (А)ПОЛИТИЧНОСТ ЖЕНСКИХ ЖАНРОВА

(...) У другој епизоди треће сезоне *Секса и града* налазимо четири јунакиње у типичној ситуацији, како за вријеме ручка разговарају о мушкарцима. Тема је, међутим, овога пута нешто другачије интонирана. Будући да Кери излази с политичарем Билом Келијем, кандидатом за мјесто градског контролора, пријатељска се трач-партија врти око односа секса и политике. Тако се претресају популарном културом обиљежена опћа мјеста америчке државне политике, попут предоцбе Кенедија као најзгоднијег америчког председника или „сумњивог“ односа Џорџа Буша и Дена Квејла који Саманта успоређује с односом Бетмена и Робина. Осим популарних топоса, ова сцена информира гледатеље о ставу јунакиња према страначкој политици, па стога сазнајемо да Кери није уписана у попис бирача, да Саманта увијек гласује за кандидате на темељу њихова изгледа те да политичаре привлачнима чини управо моћ коју посједују, док Шарлот сматра како је судјеловање у политичкој кампањи одличан начин за упознавање нових мушкараца. „Ето, обичан женски разговор о политици“, каже Кери у *off*-у, с истом иронијом којом је за вријеме ручка одговорила Саманти да она своју гласачку одлуку увијек доноси на темељу натјецања у купаћим костимима (сезона 2, епизода 3). Том аутоиронијом, чини се, жели ублажити неозбиљан тон претходне расправе о „политици“, као и равнодушност себе и својих пријатељица према вјечном надметању демократа и републиканаца. Међутим, док ће се у овој епизоди важност страначке политике минимализирати кроз освијештену употребу поп-културних митова, већа ће се важност подарити другим значењима ријечи „политика“. Кери ће у својој колумни проширити семантичко поље ријечи „политика“ тако да обухваћа подручје међуљудских односа, веза, секса и брака, као и питања компромиса, дипломатије, толеранције, те – свакако – доминације и моћи, утјеловљених у кључној дилеми „златнога туша“ којој ова епизода дугује славу.

Теорија женских жанрова

(...) Претпостављено проучавања женских жанрова везана је уз покретање тзв. *Women's Studies Group* унутар Центра за савремене културалне студије у Бирмингему 1974, а потом, 1978, уз излазак њихова зборника *Women Take Issue: Aspects of Women's Subordination*. Већ су у том зборнику назначене неке од тема које ће своје мјесто ускоро пронаћи у склопу проучавања „женских жанрова“: романсе, женски часописи, категоријом „кућанице“ (WSG, 1978). Сам је назив у ширу употребу увела Анет Кун у чланку „*Women's Genres: Melodrama, Soap Opera, and Theory*“ из 1984. у часопису *Screen*.

Кун издваја управо телевизијске сапунице и филмске мелодраме као оне „популарне наративне форме које тренутно поприлично привлаче критичку и теоријску пажњу“ (1997, 145). Прво их именује „гиноцентричним“ жанровима“ јер су „намијењени женским публикама, али их такођер уистину конзумирају милијуни жена“. Такви су приповједни текстови двоструко одређени, с једне су стране „мотивирани женском жудњом“ утјеловљеном у главном женском лику, док је с друге стране неизоставна улога гледатељице, односно начин на који „процеси гледатељске идентификације вођене женском точком гледишта“ конструирају текст (145). На тај се начин одвија помак од „концептуализације гледатеља (*spectator*) као хомогеног и андрогиног учинка текстуалних операција према проматрању ње или њега као родом одређеног субјекта успостављеног кроз репрезентацију“ (146). Нека од битних питања која Кун поставља након оваквог одређења женских жанрова укључују двојбу око тога „обраћају ли се те форме женској (*female*) или женственој (*feminine*) гледатељици или је конструирају“ (146), односно одговара ли гледатељицама форма тих текстова, њихов садржај или је пак посриједи само чињеница да их статистички више жена конзумира? Разлика између гледатељице као „субјекта успостављеног кроз сигнификацију, којег интерпелира филмски или телевизијски текст“ (149) и емпиријске гледатељице која функционира као дио друштвене публике те партиципира у друштвеном чину одласка у кино или пак индивидуалном чину гледања телевизије означава, два смјера унутар проучавања аудиовизуалних женских жанрова. Први је обиљежен сурадњом теорије филма с психоанализом те везан уз већ споменути појам „*spectator*“ (гледатељ/ица), док је за други кључна ријеч „публика“ (*audience*) те произлази из социологије, етнографије и студија телевизије. У некој би се једноставнијој подјели првом смјеру могао приписати универзализам и склоност текстуалној анализи, а другоме осјетљивост за повијесну и културну специфичност те давање предности истраживању контекста. У првом је случају „наглашен чин гледања као скуп психичких односа“, док други инсистира на „људима које се може истражити, пребројати и категоризирати према доби, spolu и друштвено-економском статусу“ (149). Из тога, према Куновој, произлази примарно питање с којим се сви проучаватељи женских жанрова суочавају: што заправо значи придјев „женски“ у тој синтагми? Или, како се треба разумјети фраза „намијењено женској публици“ (150)? Укратко, јесу ли „жене“ подскупина друштвене публике, већ унапријед родно формирана, или је „женскост“ категорија која се установљује кроз односе између гледатељице и текста? Одговор који нуди Анет Кун користи већ постојећи дуализам универзализма и специфичности, текстуалне анализе и контекстуалног истраживања, односно „различитих интелектуалних повијести и епистемолошких утемељења теорије филма и телевизије“ (151): „Ако сапунице и мелодраме уписују женскост у своје обраћање публици, жене су – осим тога што су већ обликоване за такве репрезентације – на неки начин истодобно обликоване тим репрезентацијама“ (150). Идеја одговара кружном тијеку културе како га разрађује Ричард Џонсон: популарне форме попут женских часописа и љубића служе као „сировина за тисуће читатељица, које изнова усвајају елементе који су првобитно посуђени из њихове живљене културе и форми субјективности“ (2001, 200). Питања јесу ли на првом мјесту репрезентације живљене културе или текстуалне „репрезентације репрезентација“ и јесу ли „жене“

формиране као такве прије но што приступају тексту или пак кроз комуникацију с њим Кунова прво усмјерава дистинкцијом између „женскости (*femaleness*) као друштвенога рода и женствености (*femininity*) као субјектне позиције“ (150), да би према крају текста понудила разрешење кроз идеју о гледатељи(ца)ма и друштвеној публици као дискурзивним конструктима: „У покушају да изађу на крај с расколом између текста и контекста те да узму у обзир однос између гледатељ(иц)а и друштвених публика, дакле, теорије репрезентације морат ће се суочити с дискурзивним формацијама друштвеног, културног и текстуалног“ (153). Важност – а треба нагласити да је ријеч о политичкој важности – популарних те донекле презрених жанрова попут сапунице и мелодраме већ произлази из једноставне тврдње да „у друштву чије су саморепрезентације вођене мушком точком гледишта, ови жанрови барем нуде могућност женске жудње и женске точке гледишта“ (153). Чим је у питању текстуална, у овом случају филмска или телевизијска репрезентација женскости, одмах треба имати на уму да је ријеч о политичком избору. Но, како закључује Кунова, битно је проучавати не само текстове, него и контекст њихова читања, конзумације и присвајања, јер ће управо кружни тијек културе, уз производњу, „нужно информирати процјену мјеста и политичке корисности популарних жанрова који су намијењени масовној женској публици и које она конзумира“ (154). (...)

Single & fabulous: промјене репрезентација женскости

Прва епизода прве сезоне *Секса и њага* констатира „крај љубави у Њујорку“ те проглашава ново доба „не-невиности“ у којем, како каже казивачица Кери, „не доручкујемо код Тифанија и немамо афере за сјећање, умјесто тога доручкујемо у седам ујутро и имамо афере које желимо заборавити што прије“ (1, 1). Промјене репрезентација женскости уочљиве у *Сексу и њагу* могу се уклопити у шири контекст трансформација низа различитих телевизијских жанрова које је приказао НВО. НВО-ове серије, попут *Обишљељи Сојрано*, *Два мейтра под земљом*, *Оза*, *Дедвуда* и сл., обрађају се гледатељима „на пустилован начин, као обавијештеним, интелигентним потрошачима постмодерне културе, а не као таоцима реалистичког текста“ (McRobbie, 215–216). (...) *Секс и њага* на први поглед плијени пажњу репрезентацијом нових женских идентитета, утемељених на отвореном исказивању сексуалности. Управо је концентрација на ослобођену сексуалност, бесконачни шопинг и гламурозне партије оно што у серији најприје упада у очи, но што истодобно код неких гледатељица изазива отпор јер означава тривијалност, готово фриволност, или пак „испразност“ јунакиња и теме серије. Тако Бланка Јурак у тексту „Зашто не волим Кери & компани“, објављеном у *Космополиси*у, упозорава да серија премало простора посвећује каријерама јунакиња, а превише куповању скувих ципела: „Јесу ли *haute couture* мода и *pret-a-porter* мушкарци посве помрачили друге теме зрелих и успјешних неударних жена? Стварне жене имају добру гардеробу, пријатељице и соло су. Али, имају и *dead-line*-ове, мушке пријатеље који нису геј, родитеље. Или барем – кухињу“ (2003, 23). Типично за серију, али и већину протурјечне женске популарне културе, ти су аргументи с једне стране доста точни, но с друге им је врло једноставно приговорити, особито зато што Миранда у првој

епизоди друге сезоне изговара сличан монолог: „Како се догоди да четири тако паметне жене не могу причати ни о чему осим о дечкима? Као да смо и даље у седмом реду, само с текућим рачунима! А што с нама? Што ми мислимо, ми осјећамо, ми знамо? Кристе, мора ли се увијек све вртјети око њих? Само, знате, назовите ме кад будете спремне причати о нечем другом за промјену“ (2, 1). Управо је чињеница да је протурјечје између потребе да се прича о мушкарцима и свијести да постоји и низ других, у овом контексту мање „неозбиљних“ тема за женски разговор већ унапријед урачунато у поетику серије један од потенцијалних разлога да се *Секс и њаг* проматра као квалитетан популарни производ. Помаци у репрезентацијама женскости, односно разлика између традиционалних и новијих предодби видљива је и на примјеру Шарлот Јорк, најконзервативније од четирију јунакиња. Премда се Шарлот одлично сналази у кухињи, територију конвенционалне кућанице, те сања о великој бијелој свадби, у шестој епизоди треће сезоне насловљеној „Јесмо ли дроље?“ и она је присиљена питати се је ли број мушкараца с којима је спавала – превелик? Слично томе, у епизоди „Frenemies“, када је њезине бивше пријатељице с факултета из истог разлога одбаце, схваћа да је сличнија Саманти много више но што је мислила. Традиционалније конструиране женскости у серији до одређене мјере представља Фацина супруга Наташа са својим бијелим хаљинама и беж намјештајем, али и старије жене попут Мирандине кућне помоћнице Магде која јој савјетује да пече пите јер је то добро за жене, а на мјесто вибратора у ладицу ставља кипић Дјевице Марије (3, 3). Или пак Стивове мајке која Миранди на њезиној свадби признаје да јој се „диви јер се не претвара“: она је, наиме, пред олтаром стајала у бијелој хаљини премда је била трудна, док Миранда не покушава прикрити своје мајчинство ни освјежавајуће циничан став према традиционалној романтици и свим сталним мјестима „ружичастог мишљења“¹ (6, 14). Када је ријеч о вјенчањима приказанима у серији, она су сва крајње деромантизирана: на свом првом Шарлот у задњи час повјерава Кери да Треј има проблема с ерекцијом, друго с Харијем препуно је свих могућих пехова, на Мирандиној ионако скромној свадби Саманта обзнањује пријатељицама да болује од рака дојке. Сцена у којој Кери добије напад тјескобе попраћен осипом након испробавања вјенчанице (4, 15) може се повезати с Фацином процјеном да Кери није „тип жене за брак“ (4, 12), али и с очуђујућим почетком епизоде „Plus One Is the Loneliest Number“ (5, 5): „Постоји један дан о којем чак и најциничнија Њујорчанка сања читав живот... мисли на то што ће обући, фотографе, здравице, све који славе чињеницу да је коначно пронашла... издавача. То је забава поводом изласка њезине књиге.“ Могућност да жени најважнији дан у животу буде везан уз њезину каријеру, а не удају, ипак говори много у прилог тези да *Секс и њаг* задржава његовање важних емоционалних, како љубавних тако и пријатељских веза, но да ове прве нису нужно праћене удајом или дјецом. Кери се у једној од по-

¹ Лин Перил сковала је термин „pink think“ или „ружичасто мишљење“ обухваћајући скуп ставова и идеја који се очитовао у америчкој популарној култури од 1940-их до 1970-их година, а који жену смјешта у простор дома као супругу и мајку. Ради се заправо о низу реклама, играчака, љубавних романа, приручника, књига за самопомоћ, одјевних предмета и других производа популарне културе који чврсто подупиру слику њежне, меке и брижне жене која „лоше вози, боји се мишева и змија, обожава дјecu и мале псе, неуморно виси на телефону и неспособна је чувати тајне“ (2002, 7–8).

сљедњих епизода пита би ли пронашла начин да има дијете, да га је уистину хтјела: „Желимо ли дјецу и савршене медене мјесеце? Или мислимо да бисмо требале жељети дјецу и савршене медене мјесеце? Како да одвојимо оно што бисмо могле од онога што бисмо требале? Ево забрињавајуће мисли: не ради се само о притиску околине, чини се да то долази изнутра“ („Catch-38“, 6, 15). Радикалнији примјер залагања за права сингл жена представља епизода „A Woman's Right to Shoes“ (6, 9) у којој Керине манолнице нестану на прослави рођења трећег дјетета њезине сретно удане пријатељице Кире. Кира јој након тога спочитава њезин „екстравагантни животни стил“, те одбија платити 485 долара за украдене ципеле, притом представљајући свој животни избор као једини прави те га изравно супротставља Керином лажном и испразном избору. За Кери то престаје бити питање новца, него се претвара у политичко питање у којем игра ријечима *choose/shoes* (изабрати/ципеле) означава много више од шопинга: управо женино право да се не уда, метафорички предочено кроз скупи пар ципела. Након што израчуна да је досад потрошила 2300 долара на слављење Кириних избора (заруке, свадба, три поклона за дјецу), Кери јој шаље позивницу у којој стоји да се „удаје за... себе“ и да се листа дарова налази у салону Маноло Бланика: „Један дивовски корак за мене. Један мали корак за све сингл жене.“² Питања која си јунакиње постављају о себи, попут оног јесу ли претјерано опсједнуте причањем о мушкарцима, јесу ли превише промискуитетне, требају ли жељети брак и дјецу, те што је од тога њихов властити избор а што им околина и друштво намећу, могу се свести на кључно питање серије: може ли се бити „single & fabulous“, те колико дуго (2, 4)? Или су можда везе с „тим дивним, драгим дечкима“ исто тако добра ствар (4, 1)? Међутим, оно што функционира као поанта цијеле серије, а приказано је у епизоди „They Shoot Single People, Don't They“ (2, 4), јест спознаја да је „боље бити сама него се претварати“. А то је потврђено и у Кериним опроштајним ријечима како је најзначајнија веза у нашем животу ипак „она коју имамо сами са собом“ (6, 20). Анџела Макроби (2004, 3; 8) каже да „слављење младих жена као метафоре за друштвену промјену“ подржава „денунцијацију феминизма“ коју Макроби препознаје у телевизијским популарним приповједним текстовима, попут *Али Мекбил* и *Секса и њага*, „у којима се женска слобода и амбиција узимају здраво за готово, неовисно о било каквој прошлој борби (старомодна ријеч), а свакако без потребе за неким новим, свјежим политичким разумијевањем“ (6). (...) Сама чињеница да женски жанрови данас уписују феминизам и успјехе феминистичког покрета у саме своје темеље (женски часописи попут *Cosmo* и *Elle* често се постављају као да се равноправност сполова подразумева и да је већина битки већ добивена) можда није довољна да би их се смјело сматрати политичнима, јер – доиста – то што су јунакиње запослене и што се не морају нужно удати није особито велика ствар, међутим, помно читање *Секса и њага* може нас увјерити да то није све. Серија не само да је урачунала феминизам у своје средишње преокупације, већ увијек изнова приказује

² Било би занимљиво чути коментаре свих оних критичара/ки који серији спочитавају приказ немогућности жене да заврши сама, без мушкарца. Овај екстреман примјер поновно иронично балансира на граници тривијалности и фриволности: зар су ципеле доиста једина алтернатива браку? Даљња анализа показује да *џосџоји алтернатива* у снажним женским *пријатељствима* као *најјачем адуџу* серије (истакнула уредница).

начине на које јунакиње преговарају с феминистичким идејама, као и њихову збуњеност новим женскостима коју доноси начело слободе и избора феминизма трећег вала. Добра илустрација осуде коју феминистичке другог вала упућују млађој генерацији жена (Baumgardner i Richards, 2000) понуђена је у епизоди „Time and Punishment“ (4, 7) када Шарлотина одлука да напусти посао наилази на Мирандин пријезир. Наиме, Шарлот размишља о отказу у галерији јер она и супруг Треј планирају имати дијете, а преуређење стана јој такођер одузима много времена. Међутим, да би сама себи оправдала одлуку смишља додатне разлоге: осим будућег дјетета и стана ту су још течај индијске кухиње, лончарство, али и волонтирање у болници у којој Треј ради да би помогла при прикупљању финансијских средстава за подизање новог крила намијењеног болеснима од AIDS-а. Прича с AIDS-ом чини јој се најприхватљивијом те стога у телефонској свађи Миранди објашњава како даје отказ да би родила дијете и излијечила AIDS! Изгледа да је у времену у којем је већина жена запослена такво што једина увјерљива исприка за давање отказа. У разговору пак Шарлот посеже за коначним аргументом да би „женски покрет сав требао бити о избору“, те премда Миранда није споменула феминизам, Шарлот осјећа кривњу и потребу да своју одлуку што боље оправда. Најнеувјерљивија је када већ при крају свађе у слушалицу виче „Бирам свој избор! Бирам свој избор!“ (4, 7). Подлога феминистичких идеја очито је толико јака да се и у Шарлотиној свијести повратак на конвенционалније женске идентитете чини регресивним, али девијантним на сличан начин на који се прије гледало на женину жељу да ради или пак на пријеступе попут сексуалних односа прије или изван брака. С друге пак стране, ликови се често боре и с традиционалном страном својих идентитета која је још увијек битан дио сувремених женскости. У епизоди о питању побачаја, у којој Миранда открива да је трудна, осуда не долази из перспективе „женског покрета“ већ из традиционалних идеологија које жену повезују с мајчинством (4, 11). Читава је епизода структурирана око рефрена „Без осуде!“ („No judgement!“), но на крају су Миранда, али и Кери, саме себи најстрожи суци. Миранда јер није у први мах жељела дијете те није хтјела рећи Стиву да је трудна, а Кери што је Ејдану лагала да је с 22 године и сама побацила. „Знаш што, мислим да му је лакнуло. Лакнуло што још увијек може мислити о мени на одређени начин. Не знам зашто сам му лагала“, признаје Кери Саманти, на што јој она одговара: „Можда *џи* желиш да још увијек мисли о теби на одређени начин“ (4, 11). Лагање о абортусу и синтагма „на одређени начин“ откривају да Кери сматра да ју је та одлука стигматизирала као аморалну особу зато што није користила заштиту, није рекла мушкарцу, али и стога што је уопће донијела одлуку да побаци. Питање морала и неморала у серији није ријетка појава, но Саманта је задња од које би гледаатељи очекивали моралне ограде. Ипак, у епизоди „Cover Girl“ (5, 4) Кери налети на Саманту како у своме уреду орално задовољава службеника World Wide Express-а, након чега шокирано побјегне. Саманта оптужује Кери да ју је осудила, што ова испрва нијече, али потом признаје да обрнута ситуација не би била могућа јер она „такво што никада не би направила“. Премда Саманта патетично прокламира свој политички програм: „Нећу допустити да ме осуђујеш ни ти ни друштво! Носит ћу што год хоћу и пушити коме год хоћу докле год будем могла дисати и клечати“, из наставка је јасно да и она саму себе поприлично осуђује, те да иза њезине

сексуалне отворености још увијек стоји баук двоструког стандарда, с низом питања и сумњи око тога што се једној жени пристоји, а што не. Серија на тај начин кроз Саманту као најпромискуитетнији и сексуално најослобођенији лик проблематизира могућност необавезног секса, односно секса без посљедица. Премда су ово само неки од многобројних примјера који би требали показати да *Секс и њаг* политички размишља о феминистичким идејама, епизода „Critical Condition“ (5, 6) на сажет начин представља најважнија протурјечја сувремених женскости. Серија ће у каснијим епизодама обрадити много „озбиљних“ проблема попут усвајања дјетета или одлуке да се нема дјеце или смртоносне болести, но овдје су баш сви мотиви везани уз средишње питање што су то озбиљни, а што тривијални проблеми. Или, другачије постављено, требамо ли серију о самохраној мајци и жени обољелој од рака дојке или о томе што бивши дечки мисле о нама и вибраторима? Сукоб је овдје организован око Мирандиних озбиљних проблема с дјететом које не жели престати плакати с једне стране, те Самантина животнога стила обиљеженог одласком фризеру и у козметички салон на депилацију ногу и чупање обрва с друге стране. Док Миранда нема времена ни за спавање ни за прање косе, Саманта своје слободно вријеме може посветити шишању и замјени поквареног вибратора. Мирандини су проблеми приказани као озбиљни и животно важни, а Самантини као тривијални и фриволни. Остатак епизоде посвећен је Кериној муци да сазна што њезин бивши дечко Ејдан доиста мисли о њој и колико јој замјера због прекида, те Шарлотину покушају да остави добар дојам на згодног одвјетника који води њезину бракоразводну парницу. Иако се и ова епизода углавном бави проблемом избора, како Мирандина да има дијете, тако Самантина да има много времена за своје потребе, спретним се повезивањем мотива постиже снажан дојам да ниједан од споменутих проблема није тривијалан, већ да се сви тичу пожељних женских идентитета. Питања како бити добра мајка и сусједа (Миранда), како бити добра супруга, па и бивша (Шарлот), како бити добра дјевојка, па и бивша (Кери), те како бити добра пријатељица (Саманта), све су само не неозбиљна. Чињеница да жене стално мисле да морају бити боље него што јесу или да су недорасле савршеним стандардима медијских супержена један је проблем који епизода отвара, а други се тиче лажне опреке озбиљно-тривијално која се укида када Самантин нови вибратор поновно оспособљава покварену вибрирајућу столицу Мирандина синчића. Та зачудна и комична комбинација вибратору даје нову функцију, уз ону која је јасна при првом површном погледу на серију, а тиче се женске контроле над властитом сексуалношћу. Питање је би ли ови аргументи били довољно добри Анџели Макроби која тврди да је ријеч о феминизму без политике, односно „феминизму без моћи“, како тзв. *girlie* феминизам описују Џенифер Баумгарднер и Ејми Ричардс, ауторике књиге о политици трећег вала *Manifesta: Young Women, Feminism, and the Future* (2000, 161). Премда и саме дјеломично критичне према неповијесном приступу „лаганог“, ружичастог феминизма (139), тврде да „феминистичка трансформација долази из политичке теорије и из културалног самопоуздања“ (165), односно да „у стварности феминизам жели да будете оно што јесте – али с политичком свијешћу“ (56–57). Њихова трећевална дефиниција феминизма као његово важно својство истиче да „феминизам значи да жене имају право на довољно информација ради доношења обавијештених одлука о властитим животима“ (56).

Истичу, међутим, да „girlie“ феминистикама политика није потребна у толикој мјери јер су већим дијелом „бијеле, хетеро, раде изван дома те припадају потрошачкој класи“ (138), привилегиране су, попут јунакиња *Секса и њага*.

У том се смислу серији може упутити низ важних приговора који сви укључују проблематику политичке коректности: зашто баш привилегиране, бијеле и хетеросексуалне жене? Колико је сексуалност приказана у серији радикална, а колико се предрасуда и табуа још скрива у ормару? Какве су репрезентације мањина у серији: што је црнцима, какав је однос према гејевима и лезбијкама? Особито, колико су епизоде које дотичу проблем бисексуалности и транссексуалности конзервативне? Дио се одговора може потражити у једноставној чињеници да је ријеч о ТВ серији која је морала и сама пристати на избор, бавити се неким стварима, а неким не. Наиме, привилегираност јунакиња готово да је предувјет за стварање фикционалног свијета серије која жели говорити о сексу и везама у велеграду. Управо кастински систем, о којем говори истоимена епизода (2, 10), ликовима омогућује тако широк распон избора женских идентитета, па макар ограничен бојом коже и сполним опредјељењем. Други дио одговора повезан је с комплексним проблемом политичке коректности. Ријеч је, барем дијелом, о хумористичној серији, жанру који почива на поједностављивању и карикатуралности, те се не смије заборавити да имамо посла с фикционалним приповједним текстом који не гледамо или „не читамо због потребе за политички коректним искуством“ (према Glover и Kaplan, 225). Чини се да је у случају у којем се расправа води око неких других женских жанрова, попут женских часописа, много примјереније инсистирати на политичкој коректности, но, исто тако, претходни су примјери имали за циљ показати да *Секс и њага*, унутар граница властита избора, тај посао обавља доста добро.

Међутим, критичарке серије противе се идеји да су репрезентације сингл жена још увијек недовољно пожељне, а ишчитавају је из задње епизоде у којој све јунакиње налазе срећу у вези или браку, но, с друге стране, како би гледатељице упућене у конвенције жанра уопће поднијеле помисао на несретан крај, или на могућност да Кери заврши с Петровским, а не с Фацом. У проучавању женских жанрова и критици популарних форми често се занемарује важност љубави и жудње. Исто тако, „брига за алкемију срца и тијела никада није била подручје ослободилачких покрета“ попут феминизма (Baumgardner и Richards, 42), који је – колико год то политички некоректно звучало – и даље само један од дискурса који судјелују у борби око значења ријечи „жена“. Када Кери тијеком прекида с Петровским у посљедњој епизоди покушава бити јасна око тога каквом се види и какву везу тражи, није случајно у питању похвала љубави: „Ја сам нетко тко тражи љубав. Праву љубав. Смијешну, неприкладну, свеобухватну, не-можемо-живјети-једно-без-другога љубав“ (6, 20). У тренутку кад смо суочени с проблемом љубави у серији, али једнако тако и љубави према серији, односно питањем гледатељског ужитка у *Сексу и њага*, тешко се држати теоријских објашњења.

Проблематика политичке коректности враћа расправу на почетни примјер женске политичке партије трача у епизоди знаковито насловљеној „Политички еректно“ (3, 2). Средишње питање које Кери поставља у својој колумни, потакнута расправом за вријеме ручка, кључно је за ову проблематику: „Може ли бити секса без политике?“ Већ и сам заплет епизоде свједочи да је неки облик политике, темељен на односима моћи,

својствен свакој вези. Миранда тако у недостатку других кандидата изабире Стива за сталнога партнера, но прије тога саставља ментални попис његових добрих и лоших страна („Глупи вицеви: против. Слатка гуза: за“); Шарлот организира забаву на коју свака жена мора довести мушкарца за којег није заинтересирана у нади да ће се наћи нетко тко ће баш њу изабрати за своју супругу; Саманта хода с „малим човјekom“ (политички коректан термин „little person“), те се суочава са својим предрасудама; а Кери се уплиће у проблем моћи, доминације и понижења у сексу када њезин дечко политичар од ње тражи да се помокри по њему. Но, питање политичности у овој епизоди надилази питање моћи у вези управо када Бил, кандидат за градског контролора, оставља Кери јер организатори његове кампање сматрају да веза с ауторицом колумне о сексу није мудар политички потез, него чак „морално упитан“. Колумна је „духовита и паметна, али има пуно секса“, на што Кери шокирано одговара: „Ја можда пишем о сексу, али ти волиш да људи пишају по теби!“, али Бил јој нуди само једно лицемјерно: „Да, али нитко не зна за то“ (3, 2). Билово разликовање приватног и јавног морала подучава Кери политичкој моћи, чини је свјесном да и она посједује јавну моћ у облику новинске колумне која ће вјеројатно допријети до много више људи него гласачки листић с његовим именом: „И одлучила сам онда и ондје да би мој најхрабрији политички чин био рећи истину. Наравно, нисам употријебила његово право име. Тако је било пуно политичније.“ Његову опреку између приватног и јавног Кери дјеломично поштује тако што му не спомиње име, али особно претвара у политичко – баш као у феминистичком слогану – тако што свој приватни проблем који би могао остати затворен у четири зида њезине купаонице представља као анонимни, опћенитији проблем који би могла имати свака жена. Кери у овој епизоди схваћа политичку моћ медија и своје улоге у њој, но није ријеч о једнократној спознаји. Премда већина других епизода не спомиње изравно ријеч „политика“, њезина колумна и њезини разговори с пријатељицама моменти су који дају политички набој читавој серији. Присјетимо се да савјетодавне рубрике женских часописа најчешће наводе читатељице да своје проблеме ријеше унутар везе занемарујући у потпуности шири друштвени контекст: „Сам је проблем укоријењен и схваћен у оквирима особнога чак када се ради о нечему што мучи много дјевојака“ (McRobbie, 2000, 94). Све то Макроби води закључку да „ускост свијета Џеки и његов фокус на појединачну дјевојку и њезине властите проблеме означаује ускост женске улоге опћенито и најављује њезину каснију изолацију у дому“ (101). Проблеми у *Сексу и њагу* ипак нису само појединачни јер је свака епизода структурирана тако да се један мотив провлачи кроз причу сваке од четирију јунакиња. Дакле, колико год оне различите биле, а свака представља један могући женски идентитет, дијеле сличне проблеме који онда кроз њихове разговоре и Керин коментар у *off-у* постају опћи, заједнички женски проблеми. То је и главна функција казивачице у серији, Керин *voice over* служи томе да се повежу различите линије радње и тако укаже на њихове битне сличности. (Све)знање казивачице о догодовштинама њезиних пријатељица може се оправдати чињеницом да се међусобно стално чују телефоном, налазе на ручку или коктелима, гдје размјењују искуства. Међутим, оно што је далеко најзначајније јест свакако Керина колумна у којој се стално збива помак из приватног у јавно, из особног у политичко. Као ауторица новинске колумне Кери појединачна

искуства својих пријатељица апстрахира и уопћава, из њихових питања о томе што направити да изађу на крај са својим везама Кери извлачи оно заједничко да би их прекројила у запитаност над женским идентитетима уопће. Наиме, свака епизода обрађује специфичан проблем (попут побачаја, романтике, брака, дјеце и сл.), прво кроз четири паралелна наратива, а затим се њиме бави на метаразину, коментарима радње кроз дискурс казивачице и колумнистичким коментаром самога проблема. Приступ проблему кроз колумну може се пак редовито тумачити као преговарање с дефиницијама савремених женскости, али и теоретизирање о њима. Ако женска пријатељства, мале кружоке формиране око ритуала трачања и испијања кафе или коктела космополитен, разумијемо као приватну сферу, а медије попут женских часописа или *Њујорк сџара*, у којем Кери објављује, као јавну сферу, њезина колумна представља комуникацију између двију сфера. Пут од приватнога кружока преко колумне до јавне сфере – пут је из особног у политичко, из потрошње у производњу, из пасивности и конформизма у креативност. Тај је пут такођер овисан о пријатељској подршци која стално подсјећа јунакиње да нису саме са својим проблемима, не само у смислу да ће им пријатељице помоћи да их преброде, него и да је ријеч о опћенитије женским проблемима. *Секс и ѓраг* стога представља супротност свијету „романтичног индивидуализма“ цртаних љубавних романа из часописа гдје се „дјевојка мора борити да би добила и задржала свог мушкарца“ и „никада не смије вјеровати другој жени осим ако је стара и 'одвратна'“ (McRobbie, 2000, 85). Женска подршка у *Сексу и ѓрагу* доиста је најпозитивније обиљежје серије, што се особито добро види у тешким ситуацијама попут смрти Мирандине мајке, њезине одлуке да роди дијете, Шарлотина спонтаног побачаја и Самантине борбе с раком дојке. „Можда једна другој можемо бити сродне душе“, каже Шарлот, „а онда би мушкарци могли бити ти дивни, драги дечки с којима се можемо забављати“ (4, 1). Баш као што унутар свијета дјела Керина колумна има јавну рецепцију, *Секс и ѓраг* као популарнокултурни производ кроз репрезентације које нуди улази у расправу о дефиницијама женскости те управо кроз приказ могућих женских идентитета пресудно утјече на њихово формирање с ону страну текста, у живљеној култури. Да је тај утјецај политички набијен, није само нужна посљедица узимања феминизма здраво за готово, него је управо неизбежан резултат самог формалног начина функционирања серије. Управо је умјетнички поступак кориштења уметнутог жанра колумне, тог женског жанра у женском жанру, у сврху коментирања и уопћавања различитих линија радње, заслужан за снажнију политичност серије. (...) Серија тако упризорује један од најважнијих политичких проблема феминизма данас, свакако важнијег од страначке политике градског контролора: како помирити „озбиљне“ и „тривијалне“ проблеме, те колико су ови други уистину тривијални? Баријера постављена између женских жанрова и феминизма строј је за производњу кривње због наших особних избора, али и због наших гледаатељских преференција. Премда *Секс и ѓраг* на промишљен начин спаја најбоље од обају свјетова, вибратор и депилацију бикини зоне с правом на побачај, трачање мушкараца с политичком колумном управо га окоштали феминизам не жели пустити преко своје политички коректне баријере. У политичком покушају да ослаби категоричност опреке између женских жанрова и феминизма, *Секс и ѓраг* је, ослањајући се на пресудно потребну

дозу ироније, великим дијелом дефинирао структуру осјећаја данашњице, а докле год феминизам с напором прихваћа жене које се декларирају као обожаватељице серије али и феминистичке, бит ће политички старомодан.

Литература:

- Kim Akass & Janet McCabe (ур.), 2004, *Reading Sex and the City*, London & New York: I. B. Tauris
Ien Ang, 1985, *Desire for the Foreign*, London & New York: Routledge
Angela McRobbie, 2001, „Зашути и плеши: култура младих и мијене модуса женскости“, *Quorum*, 2.
Бланка Јурак, 2003, „Зашто не волим Кери & company“, *Cosmopolitan*, листопад.
Angela McRobbie, 2004, „Notes on Postfeminism and Popular Culture: Bridget Jones and the New Gender Regime“, у: *All About the Girl: Culture, Power, and Identity*, ур. Anita Harris, New York: Routledge.
Jennifer Baumgardner & Amy Richards, 2000, *Manifesta: Young Women, Feminism, and the Future*, New York: Farrar, Straus & Giroux
Anette Kuhn, 1997, „Women's Genres“, у: *Feminist Television Criticism*, ур. Charlotte Brundson, Julie D'Acci и Lynn Spigel, Oxford: Clarendon Press
Toril Moi, 2002, *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory* (Second Edition), London & New York: Routledge
Lynn Peril, 2002, *Pink Think. Becoming a Woman in Many Uneasy Lessons*, New York & London: W. W. Norton
Janice Radway, 2004, „Писање 'читања романсе'“, К., 3.
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“, у: Akass & McCabe, ур.

Изворник: Хрватски филмски љетопис, Загреб, 2006 (46), стр. 32–42.