



SEKS I GRAD – (A)POLITIČNOST ŽENSKIH ŽANROVA

(...) 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 Keri izlazi s političarem Bilom Kelijem, 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 Kenedija kao najzgodnijeg američkog predsjednika ili „sumnjivog“ odnosa Džordža Buša i Dena Kvejla koji Samanta uspoređuje s odnosom Betmena i Robina. Osim popularnih toposa, ova scena informira gledatelje o stavu junakinja prema stranačkoj politici, pa stoga saznajemo da Keri nije upisana u popis birača, da Samanta uvijek glasuje za kandidate na temelju njihova izgleda te da političare privlačnima čini upravo moć koju posjeduju, dok Šarlot smatra kako je sudjelovanje u političkoj kampanji odličan način za upoznavanje novih muškaraca. „Eto, običan ženski razgovor o politici“, kaže Keri u off-u, s istom ironijom kojom je za vrijeme ručka odgovorila Samanti da ona svoju glasačku odluku uvijek donosi na temelju natjecanja u kupačim kostimima (sezona 2, epizoda 3). Tom autoironijom, čini se, želi ublažiti neozbiljan ton prethodne rasprave o „politici“, kao i ravnodušnost sebe i svojih prijateljica prema vječnom nadmetanju demokrata i republikanca. Međutim, dok će se u ovoj epizodi važnost stranačke politike minimalizirati kroz osvještenu upotrebu pop-kulturalnih mitova, veća će se važnost podariti drugim značenjima riječi „politika“. Keri 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

(...) Pretpovijest proučavanja ženskih žanrova vezana je uz pokretanje tzv. Women's Studies Group unutar Centra za suvremene kulturnalne studije u Birmingemu 1974, a potom, 1978, uz izlazak njihova zbornika *Women Take Issue: Aspects of Women's Subordination*. Već su u tom zborniku naznačene neke od tema koje će svoje mjesto uskoro pronaći u sklopu proučavanja „ženskih žanrova“: romanse, ženski časopisi, kategorijom „kućanice“ (WSG, 1978). Sam je naziv u širu upotrebu uvela Anet Kun u članku „Women's Genres: Melodrama, Soap Opera, and Theory“ iz 1984. u časopisu *Screen*. Kun 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 glavnem ženskom liku, dok je s druge strane neizostavna 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). Neka od bitnih pitanja koja Kun 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, njihov sadržaj 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 funkcioniра 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 povjesnu 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 Kunovoj, proizlazi primarno pitanje s kojim se svi proučavatelji ženskih žanrova suočavaju: što zapravo znači pridjev „ženski“ u toj sintagi? 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 Anet Kun 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 sa punice i melodrame upisuju ženskost u svoje obraćanje publici, žene su – osim toga što su već oblikovane za takve reprezentacije – na neki način istodobno oblikovane tim reprezentacijama“ (150). Ideja odgovara kružnom tijeku kulture kako ga razrađuje Ričard Džonson: popularne forme poput ženskih časopisa i ljubića 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 Kunova prvo usmjejava distinkcijom između „ženskosti (*femaleness*) kao društvenoga roda i ženstvenosti (*femininity*) kao subjektne pozicije“ (150), da bi prema kraju teksta ponudila razrješenje

kroz ideju o gledatelji(ka)ma i društvenoj publici kao diskurzivnim konstruktima: „U po-kušaju da izađu na kraj s raskolom između teksta i konteksta te da uzmu u obzir odnos između gledatelj(ic)a i društvenih publika, dakle, teorije reprezentacije morat će se suočiti s diskurzivnim formacijama društvenog, kulturnog i tekstualnog“ (153). Važnost – a treba naglasiti da je riječ 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 Kunova, bitno je proučavati ne samo tekstove, nego i kontekst njihova čitanja, konzumacije i prisvajanja, jer će upravo kružni tijek kulture, uz proizvodnju, „nužno informirati procjenu mjesta i političke korisnosti popularnih žanrova koji su namijenjeni masovnoj ženskoj publici i koje ona konzumira“ (154). (...)

Single & fabulous: promjene reprezentacija ženskosti

Prva epizoda prve sezone *Seksa i grada* konstatira „kraj ljubavi u Njujorku“ te proglašava novo doba „ne-nevinosti“ u kojem, kako kaže kazivačica Keri, „ne doručujemo kod Tifanija 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 uklopliti u širi kontekst transformacija niza različitih televizijskih žanrova koje je prikazao HBO. HBO-ove serije, poput *Obitelji Soprano*, *Dva metra pod zemljom*, *Oza*, *Dedvuda* i sl., obraćaju se gledateljima „na pustolovan način, kao obaviještenim, intelligentnim potrošačima postmoderne kulture, a ne kao taocima realističkog teksta“ (McRobbie, 215–216). (...) *Seks i grad* na prvi pogled plijeni pažnju reprezentacijom novih ženskih identiteta, utemeljenih na otvorenom iskazivanju seksualnosti. Upravo je koncentracija na oslobođenu seksualnost, beskonačni šoping i glamurozne partije ono što u seriji najprije upada u oči, no što istodobno kod nekih gledateljica izaziva otpor jer označava trivijalnost, gotovo frivilnost, ili pak „ispraznost“ junakinja i teme serije. Tako Blanka Jurak u tekstu „Zašto ne volim Keri & company“, objavljenom u *Kosmopolitenu*, upozorava da serija pre malo prostora posvećuje karijerama junakinja, a previše kupovanju skupih cipela: „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 deadline-ove, muške prijatelje koji nisu gej, roditelje. Ili barem – kuhinju“ (2003, 23). 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 proturječe između potre-

be 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. Pomači u reprezentacijama ženskosti, odnosno razlika između tradicionalnijih i novijih predodžbi vidljiva je i na primjeru Šarlot Jork, najkonzervativnije od četiriju junakinja. Premda se Šarlot odlično snalazi u kuhinji, teritoriju konvencionalne kućanice, te sanja o velikoj bijeloj svadbi, u šestoj epizodi treće sezone naslovljenoj „Jesmo li drolje?“ i ona je prisiljena piti se je li broj muškaraca s kojima je spavala – prevelik? Slično tome, u epizodi „Frenemies“, kada je njezine bivše prijateljice s fakulteta iz istog razloga odbace, shvaća da je sličnija Samanti mnogo više no što je mislila. Tradicionalnije konstruirane ženskosti u seriji do određene mjere predstavlja Facina supruga Nataša sa svojim bijelim haljinama i bez namještajem, ali i starije žene poput Mirandine kućne pomoćnice Magde koja joj savjetuje da peče pite jer je to dobro za žene, a na mjesto vibratora u ladicu stavlja kipić Djevice Marije (3, 3). Ili pak Stivove 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“¹ (6, 14). Kada je riječ o vjenčanjima prikazanima u seriji, ona su sva krajnje deromantizirana: na svom prvom Šarlot u zadnji čas povjerava Keri da Trej ima problema s erekcijom, drugo s Harijem prepuno je svih mogućih pehova, na Mirandinoj ionako skromnoj svadbi Samanta obznanjuje prijateljicama da boluje od raka dojke. Scena u kojoj Keri dobije napad tjeskobe popraćen osipom nakon isprobavanja vjenčanice (4, 15) može se povezati s Facinom procjenom da Keri nije „tip žene za brak“ (4, 12), ali i s očudujućim početkom epizode „Plus One Is the Loneliest Number“ (5, 5): „Postoji jedan dan o kojem čak i najciničnija Njujorčanka sanja čitav život... misli na to što će obući, fotografare, zdravice, sve koji slave činjenicu da je konačno pronašla... izdavača. To je zabava povodom izlaska njezine knjige.“ 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. Keri 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 mjeseca? Ili mislimo da bismo trebale željeti djecu i savršene medene mjeseca? 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“, 6, 15). Radikalniji primjer zalaganja za prava singl žena predstavlja epizoda „A Woman’s Right to Shoes“ (6, 9) u kojoj Kerine manolice nestanu na proslavi rođenja trećeg

¹ Lin Peril skovala je termin „pink think“ ili „ružičasto mišljenje“ obuhvaćajući 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 podupiru sliku njezne, meke i brižne žene koja „loše vozi, boji se miševa i zmija, obožava djecu i male pse, neumorno visi na telefonu i nesposobna je čuvati tajne“ (2002, 7–8).

djeteta njezine sretno udane prijateljice Kire. Kira 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 suprotstavlja Kerinom lažnom i ispraznom izboru. Za Keri to prestaje biti pitanje novca, nego se pretvara u političko pitanje u kojem igra riječima *choose / shoes* (izabrati/cipele) označava mnogo više od šopinga: upravo ženino pravo da se ne uda, metaforički predočeno kroz skupi par cipela. Nakon što izračuna da je dosad potrošila 2300 dolara na slavljenje Kirinih izbora (zaruke, svadba, tri poklona za djecu), Keri joj šalje pozivnicu u kojoj stoji da se „udaje za... sebe“ i da se lista darova nalazi u salonu Manola Blanika: „Jedan divovski korak za mene. Jedan mali korak za sve singl žene.“² 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“ (2, 4), jest spoznaja da je „bolje biti sama nego se pretvarati“. A to je potvrđeno i u Kerinim oproštajnim riječima kako je najznačajnija veza u našem životu ipak „ona koju imamo sami sa sobom“ (6, 20). Andžela Makrobi (2004, 3; 8) kaže da „slavljenje mladih žena kao metafore za društvenu promjenu“ podržava „denuncijaciju feminizma“ koju Makrobi prepoznaje u televizijskim popularnim pripovjednim tekstovima, poput *Ali Mekbil i Seks i grada*, „u kojima se ženska sloboda i ambicija uzimaju zdravo za gotovo, neovisno o bilo kakvo prošloj borbi (staromodna riječ), a svakako bez potrebe za nekim novim, svježim političkim razumijevanjem“ (6). (...) Sama činjenica da ženski žanrovi danas upisuju feminism i uspjehe feminističkog pokreta u same svoje temelje (ženski časopisi poput *Cosma* i *Elle* često se postavljaju kao da se ravnopravnost spolova podrazumijeva i da je većina bitki već dobivena) 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 *Seks-a i grada* može nas uvjeriti da to nije sve. Serija ne samo da je uračunala feminism u svoje središnje preokupacije, već uvijek iznova prikazuje načine na koje junakinje pregovaraju s feminističkim idejama, kao i njihovu zbumjenost novim ženskostima koju donosi načelo slobode i izbora feminizma trećega vala. Dobra ilustracija osude koju feministice drugoga vala upućuju mlađoj generaciji žena (Baumgardner i Richards, 2000) ponuđena je u epizodi „Time and Punishment“ (4, 7) kada Šarlotina odluka da napusti posao nailazi na Mirandin prijezir. Naime, Šarlot razmišlja o otkazu u galeriji jer ona i suprug Trej 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

² Bilo bi zanimljivo čuti komentare svih onih kritičara/ki koji seriji spočitavaju prikaz nemogućnosti žene da završi sama, bez muškarca. Ovaj ekstrem primjer ponovno ironično balansira na granici trivijalnosti i frivilnosti: zar su cipele doista jedina alternativa braku? Daljnja analiza pokazuje da postoji alternativa u snažnim ženskim prijateljstvima kao najjačem adutu serije (istaknula urednica).

u kojoj Trej radi da bi pomogla pri prikupljanju finansijskih sredstava za podizanje novog krila namijenjenog bolesnima od AIDS-a. Priča s AIDS-om čini joj se najprihvatljivijom te stoga u telefonskoj svađi Mirandi objašnjava kako daje otkaz da bi rodila dijete i izlječila AIDS! Izgleda da je u vremenu u kojem je većina žena zaposlena takvo što jedina uvjerljiva isprika za davanje otkaza. U razgovoru pak Šarlot poseže za konačnim argumentom da bi „ženski pokret sav trebao biti o izboru“, te premda Miranda nije spomenula feminizam, Šarlot osjeća krivnju i potrebu da svoju odluku što bolje opravda. Najneuvjerljivija je kada već pri kraju svađe u slušalicu viče „Biram svoj izbor! Biram svoj izbor!“ (4, 7). Podloga feminističkih ideja očito je toliko jaka da se i u Šarlotinoj svijesti povratak na konvencionalnije ženske identitete čini regresivnim, ali devijantnim na sličan način na koji se prije gledalo na ženinu želju da radi ili pak na prijestupe poput seksualnih odnosa prije ili izvan braka. S druge pak strane, likovi se često bore i s tradicionalnjom stranom svojih identiteta koja je još uvijek bitan dio suvremenih ženskosti. U epizodi o pitanju pobačaja, u kojoj Miranda otkriva da je trudna, osuda ne dolazi iz perspektive „ženskog pokreta“ već iz tradicionalnih ideologija koje ženu povezuju s majčinstvom (4, 11). Čitava je epizoda strukturirana oko refrena „Bez osude!“ („No judgement!“), no na kraju su Miranda, ali i Keri, same sebi nastroži suci. Miranda jer nije u prvi mah željela dijete te nije htjela reći Stivu da je trudna, a Keri što je Ejdanu 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 Keri Samanti, 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 Keri 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 Samanta je zadnja od koje bi gledatelji očekivali moralne ograde. Ipak, u epizodi „Cover Girl“ (5, 4) Keri naleti na Samantu kako u svome uredu oralno zadovoljava službenika World Wide Express-a, nakon čega šokirano pobegne. Samanta optužuje Keri da ju je osudila, što ova isprva nijeće, ali potom priznaje da obrnuta situacija ne bi bila moguća jer ona „takvo što nikada ne bi napravila“. Premda Samanta patetično proklamira svoj politički program: „Neću dopustiti da me osuđuješ ni ti ni društvo! Nosit ću što god hoću i pušti 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 Samantu kao najpromiskuitetniji i seksualno najoslobodeniji lik problematizira mogućnost neobavezognog sekса, odnosno sekса 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“ (5, 6) na sažet način predstavlja najvažnija proturječja suvremenih ženskosti. Serija će u kasnijim epizodama obraditi mnogo „ozbiljnih“ problema poput usvajanja djeteta ili odluke da se nema djece 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 samohranoj 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 Samantina životnoga stila obilježenog odlaskom frizeru i u kozmetički salon na depilaciju nogu i čupanje obrva s druge strane. Dok Miranda nema vremena ni za spavanje ni za pranje kose, Samanta svoje slobodno vrijeme može posvetiti šišanju i zamjeni pokvarenog vibratora. Mirandini su problemi prikazani kao ozbiljni i životno važni, a Samantini kao trivijalni i frivolni. Ostatak epizode posvećen je Kerinoj muci da sazna što njezin bivši dečko Ejdan doista misli o njoj i koliko joj zamjera zbog prekida, te Šarlotinu 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 Samantina 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 (Šarlot), kako biti dobra djevojka, pa i bivša (Keri), te kako biti dobra prijateljica (Samanta), 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 Samantin 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 Andželi Makrobi koja tvrdi da je riječ o feminismu bez politike, odnosno „feminizmu bez moći“, kako tzv. *girlie* feminism opisuju Dženifer Baumgardner i Ejmi Ričards, 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 feminism želi da budete ono što jeste – ali s političkom sviješću“ (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“ feminističama politika nije potrebna u tolikoj mjeri jer su većim dijelom „bijele, hetero, rade izvan doma te pripadaju potrošačkoj klasi“ (138), 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 seksualnost 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 gejevima i lezbijkama? Osobito, koliko su epizode koje dotiču problem biseksualnosti i transseksualnosti konzervativne? Dio se odgovora može potražiti u jednostavnoj činjenici da je riječ o TV seriji koja je moralna i sama pristati na izbor, baviti se nekim stvarima, a nekim 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 dijelom, o humorističnoj seriji, žanru koji počiva na pojednostavljivanju i karikaturalnosti, te se ne smije zabaviti da imamo posla s fikcionalnim pripovjednim tekstom koji ne gledamo ili „ne čitamo zbog potrebe za politički korektnim iskustvom“ (prema Glover i Kaplan, 225). 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, kritičarke serije protive se ideji da su reprezentacije singl 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 Keri 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 oslobođilačkih pokreta“ poput feminizma (Baumgardner i Richards, 42), koji je – koliko god to politički nekorektno zvučalo – i dalje samo jedan od diskursa koji sudjeluju u borbi oko značenja riječi „žena“. Kada Keri tijekom prekida s Petrovskim u posljednjoj epizodi pokušava 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 jednakost tako i ljubavi prema seriji, odnosno pitanjem gledateljskog užitka u *Seksu i gradu*, teško se držati teorijskih objašnjenja.

Problematika političke korektnosti vraća raspravu na početni primjer ženske političke partije trača u epizodi znakovito naslovljenoj „Politički erektno“ (3, 2). Središnje pitanje koje Keri 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 Stiva za stalnoga partnera, no prije toga sastavlja mentalni popis njegovih dobrih i loših strana („Glupi vicevi: protiv. Slatka guza: za“); Šarlot 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; Samanta hoda s „malim čovjekom“ (politički korekstan termin „little person“), te se suočava sa svojim predrasudama; a Keri se upliće u problem moći, dominacije i poniranja 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 Bil, kandidat za gradskog kontrolora, ostavlja Keri jer organizatori njegove kampanje smatraju da veza s autoricom kolumnе o seksu nije mudar politički potez, nego čak „moralno upitan“. Kolumna je „duhovita i pametna, ali ima puno seksa“, na što Keri šokirano odgovara: „Ja možda pišem o seksu, ali ti voliš da ljudi pišaju po tebil!“, ali Bil joj nudi samo jedno licemjerno: „Da, ali nitko ne zna za to“ (3,

2). Bilovo razlikovanje privatnog i javnog morala podučava Keri političkoj moći, čini je svjesnom da i ona posjeduje javnu moć u obliku novinske kolumnе koja će 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 Keri djelomično poštjuje 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. Keri 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 njezini razgovori s prijateljicama momenti su koji daju politički naboј čitavoј seriji. Prisjetimo se da savjetodavne rubrike ženskih časopisa najčešće navode čitateljice da svoje probleme riješe unutar veze zanemarujući u potpunosti širi društveni kontekst: „Sam je problem ukorijenjen i shvaćen u okvirima osobnoga čak kada se radi o nečemu što muči mnogo djevojaka“ (McRobbie, 2000, 94). Sve to Makrobi vodi zaključku da „uskost svijeta Džeki 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 Kerin komentar u off-u postaju opći, zajednički ženski problemi. To je i glavna funkcija kazivačice u seriji, Kerin 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 Kerina kolumna u kojoj se stalno zbiva pomak iz privatnog u javno, iz osobnog u političko. Kao autorka novinske kolumnе Keri pojedinačna iskustva svojih prijateljica apstrahira i uopćava, iz njihovih pitanja o tome što napraviti da izađu na kraj sa svojim vezama Keri izvlači ono zajedničko da bi ih prekrojila u zapitanost nad ženskim identitetima uopće. Naime, svaka epizoda obrađuje specifičan problem (poput pobačaja, romantike, braka, djece i sl.), prvo kroz četiri paralelna narativa, a zatim se njime bavi na metarazini, komentarima radnje kroz diskurs kazivačice i kolumnističkim komentarom samoga problema. Pristup problemu kroz kolumnu može se pak redovito tumačiti kao pregovaranje s definicijama suvremenih ženskosti, ali i teoretičiranje o njima. Ako ženska prijateljstva, male kružoke formirane oko rituala tračanja i isprijanja kave ili koktela kosmopoliten, razumijemo kao privatnu sferu, a medije poput ženskih časopisa ili *Njujork stara*, u kojem Keri objavljuje, kao javnu sferu, njezina kolumna predstavlja komunikaciju između dviju sfera. Put od privatnoga kružoka preko kolumnе 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 priateljice 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 gdje se „devojka mora boriti da bi dobila i zadržala svog muškarca“ i „nikada ne smije vjerovati drugoj ženi osim ako je stara i ‘odvratna’“ (McRobbie, 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, Šarlotina spontanog pobačaja i Samantine borbe s rakom dojke. „Možda jedna drugoj možemo biti srodne duše“, kaže Šarlot, „a onda bi muškarci mogli biti ti divni, dragi dečki s kojima se možemo zabavljati“ (4, 1). Baš kao što unutar svijeta djela Kerina 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 neizbjeglan rezultat samog formalnog načina funkcioniranja serije. Upravo je umjetnički postupak korištenja umetnutog žanra kolumna, tog ženskog žanra u ženskom žanru, u svrhu komentiranja i uopćavanja različitih linija radnje, zaslužan za snažniju političnost serije. (...) Serija tako uprizoruje jedan od najvažnijih političkih problema feminizma danas, svakako važnijeg od stranačke politike gradskoga kontrolora: kako pomiriti „ozbiljne“ i „trivialne“ probleme, te koliko su ovi drugi uistinu trivialni? Barijera postavljena između ženskih žanrova i feminizma 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 upravo ga okoštali feminizam ne želi pustiti preko svoje politički korektne 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 prihvata žene koje se deklariraju kao obožavateljice serije ali i feministice, bit će politički staromodan.

Literatura:

- Kim Akass & Janet McCabe (ur.), 2004, *Reading Sex and the City*, London & New York: I. B. Tauris len Ang, 1985.
- Angela McRobbie, 2001, „Zašuti i pleši: kultura mladih i mijene modusa ženskosti“, *Quorum*, 2.
- Blanka Jurak, 2003, „Zašto ne volim Keri & company“, *Cosmopolitan*, listopad.
- 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.
- Jennifer Baumgardner & Amy Richards, 2000, *Manifesta: Young Women, Feminism, and the Future*, New York: Farrar, Straus & Giroux
- Anette Kuhn, 1997, „Women’s Genres“, u: *Feminist Television Criticism*, ur. Charlotte Brundson, Julie D’Acci i 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, „Pisanje ‘čitanja romanse’”, K., 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”, u: Akass & McCabe, ur.

Izvornik: *Hrvatski filmski ljetopis*, Zagreb, 2006 (46), str. 32–42.