



Monitor ISH (2008), X/2, 59-80
Izvirni znanstveni članek
Prejeto: 22. 5. 2005 Sprejeto: 11. 6. 2006

SAŠA ŠAVEL¹

Ženska želja v sodobni nadaljevanki – primer nadaljevanke *Seks v mestu*

Izveček: Nadaljevanka *Seks v mestu* s svojo vsebino in z načinom reprezentacije odseva sodobno žensko željo, ki je najvidnejša v njeni neodvisnosti in v premiku od pasivne k aktivni vlogi. Glede na to, da televizija definira žensko vlogo in sooblikuje ter reflektira njen profil, gre v primeru nadaljevanke *Seks v mestu* bolj za refleksijo dejanskosti, ki je najočitnejša v spremenjenem odnosu med moškim in žensko (demokratizacija odnosov), kot posledici izgube avtoritete. Vedno več moških lahko definiramo kot obsesivce in histerike, vedno več žensk pa je sodobnih histeričark, kar v nadaljevanki vidimo v odnosu med samsko in uspešno Carrie Bradshaw ter samskim in uspešnim Živino (Mr. Big).

Ključne besede: ženska želja, ženski žanri, histerija

UDK 396:159.964.2

Female Desire in the Contemporary TV Series - The Case of *Sex and the City*

Abstract: With its content and manner of presentation, the TV series *Sex and the City* reflects the contemporary woman's desire, which is characterised by her independence and progress from a passive role to an active one. Since television defines the woman's role, moulding and mirroring her profile, *Sex and the City* is largely a reflection of today's reality, its most striking feature being the changed, democratised male-female relationship attributable to the loss of authority. While more and more men today can be labelled as obsessional and hysterical, an increasing number of women are contemporary hysterics - as is portrayed in the relationship between single and successful Carrie Bradshaw and single and successful Mr. Big.

Key words: female desire, women's genres, hysteria

¹Mag. Saša Šavel je novinarka, urednica oddaje Osmi dan ter urednica oddaje Platforma in zaposlena na RTV Slovenija. E-naslov: sasa.savel@rtvslo.si.



SAŠA ŠAVEL

UVOD

Nadaljevanka *Seks v mestu* kaže zahodno urbano družbeno realnost, saj so v reprezentaciji opazni premiki v konstrukciji ženskega spola. Njen družbeni portret se spreminja, za psihološkega pa ostaja vprašanje. Kot je razvidno iz vsebine, je še vedno največja ženska želja razmerje. *Seks v mestu* odseva teorijo belgijskega psihoanalitika Paula Verhaegheja. Verhaeghe pravi,² da se je družinsko življenje drastično spremenilo, včerajšnji pari so skoraj izginili in paradoksalno je (vsaj v večini zahodnoevropskih dežel), da glavne zagovornike poroke najdemo znotraj homoseksualnih skupin. Verhaeghe je prepričan, da bomo na ljubezen gledali kot na znamenje duševne bolezni, na drugi strani pa je ravno dolgotrajna ljubezenska zveza tisto, o čemer oboji, tako mladi kot stari, še vedno sanjajo. Patriarhalna struktura se je v drugi polovici 20. stoletja začela majati, kar je vplivalo na predpisane vzorce spolnih vlog. Psihoanalitični teoretiki menijo, da je posledica izgube avtoritete ta, da sinovi več ne dojemajo očeta kot zastopnika tradicije oz. nekoga, ki predaja očetovsko avtoriteto. Sinovi izgubijo model identifikacije in ne najdejo prehoda v pozicijo odraslega. Ostanejo 30-letni najstniki. "Rezultat tega so osamljene izobražene ženske, tridesetletni najstniki v svojih skupinah, osamljeni ločeni moški, ki ostajajo sami zaradi strahov in enostarševske družine."³

Zanimalo nas je, kako se "človeštvo v novi preobleki" zrcali v nadaljevanki, kako televizija definira žensko vlogo, sooblikuje in reflektira njen profil v nadaljevanju. *Seks v mestu* je novodobni ženski žanr (skoraj ni več ženski žanr v klasičnem smislu), ki se po značilnostih razlikuje v prikazovanju ženske od univerzalne tematike lastne ženskimi žanrom in specifičnih ženskih žanrov, kot so npr. soap opere. Kot smo ugotovili, je prikazovanje ženske v televizijskih produkcijah močno odvisno tudi od produkcijskih ozadij. Producent nadaljevanke je Darren Star, nadaljevanka pa je nastala v okviru HBO, ki ima kot naročniška TV-postaja več svobode. Zanimalo nas je tudi, koliko so se spremenili atributi ženskosti in na kakšen način attribute sodobne ženske prikazuje nadaljevanka. Pri tem sem upoštevala naslednje:

- a) Kje se zrcali ženska želja?
- b) Ženska se je odmaknila od pasivne k aktivni spolnosti. Gre za novo definicijo ženske seksualnosti?

²Verhaeghe, 2002, 9.

³Verhaeghe, 2002, 94.



c) Kakšna je vloga družbenih institucij, ki so v preteklosti oblikovale žensko pozicijo (družina, cerkev itd.)?

Skušali smo najti tudi vzporednice med sodobnimi subjekti in subjekti, ki nastopajo v nadaljevanke. Koliko je nadaljevanke dejanska refleksija realnega stanja, ki ga Verhaeghe poimenuje "ljubezen v času osamljenosti", kako sama nadaljevanke narekuje užitek in v katerih elementih v nadaljevanke se pojavlja ženska želja? Kot pravi Tania Modleski,⁴ soap opere ne le, da nagovarjajo gledalce kot ženske, ampak obenem tudi konstruirajo ženske subjektivne pozicije, ki presega patriarhalne oblike subjektivnosti. To trditev bi lahko prenesli tudi na nadaljevanke *Seks v mestu*.

1. PRODUKCIJA ŽENSKA V NADALJEVANKI *SEKS V MESTU*

1.1. CARRIE, MIRANDA, CHARLOTTE IN SAMANTHA – KRATKA PREDSTAVITEV ANALIZIRANIH DELOV IN PSIHOLOŠKI PORTRET GLAVNIH JUNAKOV NADALJEVANKE

"To so čudovite štiri – Carrie (Sarah Jessica Parker), seksualna kolumnistka, ki svojim bralcem postavlja uganke v slogu Charlieja Chana (Je analni seks oralni seks devetdesetih? Je monogamija nova nezvestoba?), Miranda (Cynthia Nixon), odvetnica in latentno divja, Charlotte (Kristin Davis), staromodna in upravlja galerijo, in Samantha (Kim Cattrall), čez dan publicistka, žurerka ponoči" (Wolcott, 2001, 69).

Od leta 1997 do 2002 je ameriška naročniška televizijska postaja HBO posnela 5 epizod. Analizirali smo 7 nadaljevanek. Iz prve epizode 3 in iz preostalih epizod po eno:

1. del: *Seks v mestu, Sex and the City*

Temeljno vprašanje, ki ga zastavi Carrie v svoji kolumni, je, ali ženske lahko seksajo kot moški. Na proslavljanju Mirandinega nekajčeztridesetega rojstnega dne, se odločijo, da ni vredno čakati na idealnega moškega, bolje je prevzeti vlogo moškega. Carrie se prvič sreča s fantazijo svojega idealnega moškega – z Živino.

8. del: *V troje je gneča, Three's a Crowd*

Carrie ugotovi, da je bil Živina že poročen. Charlottin fant ima fantazijo o

⁴ Modleski, 2002, 47.





seksu v troje. To je tudi tema nadaljevanke. “Je seks v troje fafanje devetdesetih?” se sprašuje Carrie in ugotovi, da je prava privlačnost intimnost.

9. del: *Želva in zajec, Turtle and Rabbit*

Ali je v mestu velikih pričakovanj nastopil čas, da se zadovoljiš s tem, kar lahko dobiš? “Turtle”, Želva, je bankir. Samantha mu z obleko spremeni slog, ne pa njegove osebnosti. Na poroki jih posedijo za posebno mizo, mizo za samske. Miranda ima novo igračo – vibrator. “Čez petdeset leto bodo moški zastareli,” pravi Miranda.

26. del: *Hitro pride, hitro odide, Easy Come, Easy Go*

Živina se je medtem poročil z manekenko Natasho. Carrie prijateljuje z mizarjem Aidanom. Na pohištvenem sejmu, kjer Aidan razstavlja svoje pohištvo, se Carrie in Živina zopet srečata. Živina pravi: “V mojem stanovanju zdaj prevladuje bež. Bež je sranje.” Carrie: “Mislila sem, da ti je bež všeč.” Živina: “Ni ravno po moji meri.” Carrie se ponovno zaplete z Živino.

32. del: *Politično erektično, Politically Erect*

Carrie spremlja svojega novega ljubimca Billa Kellyja na njegovi predvolilni kampanji. On ji razkrije svojo seksualno fantazijo – želi, da se nanj polula. Carrie je v zadregi. Sprašuje se, ali obstaja seks brez politike. Samantha ne želi biti politično nekorektna, zato privoli v seks z moškim, ki je za dve glavi manjši od nje. Carriejino zadrego konča Bill – konča razmerje, ker vodja njegove kampanje, ki je gej, meni, da je politično nekorektno, da ga spremlja seksualna kolumnistka.

63. del: *Sleči obleko, Change of a Dress*

Carrie in Aidan sta spet skupaj. Želita se poročiti. Samantha se je zaljubila v kralja hotelske verige, Richarda Wrighta. Richard ji je zelo podoben. Tudi on ne verjame v monogamijo. Miranda je noseča. Novica, ki razveseljuje vse okrog nje, razen nje. Carrie je, potem ko dobi alergijo na poročno obleko, skeptična glede poroke: “Ali si res želimo teh stvari ali smo programirani?” Aidana prosi, ali lahko še malo počakata. Na prvi pogled se strinja, vendar potrebuje jamstvo, da je res njegova, a ga ne dobi. Carrie je spet samska.





69. del: *Stara gospa sreča, Luck Be an Old Lady*

Charlotte ima 36. rojstni dan. Carrie se na vse pretege trudi, da bi skupaj praznovala. Richard je Samantha prepričal s svojo ljubeznijo. Vsi skupaj so za vikend v Atlantic Cityju. Carrie je postala cinična do moških in obsedena z mislijo, da bo izgubila svoje prijateljice. Samantha je bolešno ljubosumna na čednega in skrivnostnega Richarda, za katerega se zdi, da jo vara na vsakem koraku. Zato ga pusti. Z avtobusom se vračajo nazaj v New York. Složne in zopet samske.

Carrie – po zadnji modi oblečena histeričarka, neodvisna kolumnistka in seksualna antropologinja, jasno izraža svoje seksualne želje, želi si romantično razmerje, a ko se zdi, da je srečala pravega, ta pobegne, njena neuspela razmerja so povzročila cinično gledanje na odnose med moškim in žensko ter na družino;

Charlotte – njen največji ideal je poroka, ne želi se odprto pogovarjati o intimnih zadevah, je zagovornica tradicionalnih vrednot in družine;

Miranda – razum prevladuje nad njenimi čustvi, je pravnica in temu primerno tudi oblečena, odprto se pogovarja o svojem intimnem življenju, pripravljena je sprejeti vlogo matere samohranilke;

Samantha – je utelešenje promiskuitetne, liberalizirane ženske, ki živi zgolj za svoj užitek, menjavanje moških pa je verjetno krinka njene krhkosti, resnega razmerja ne zmore imeti, saj se pokaže, da je izjemno ranljiva in ljubosumna, zelo odprto se pogovarja o spolnosti, v kateri ne mine dan brez eksperimentiranja.

1.2. HBO, DARREN STAR IN *SEKS V MESTU*

Kako televizija definira žensko vlogo in sooblikuje profil ženske? Če upoštevamo znani McLuhanov citat "Medij je sporočilo", potem lahko odgovorimo, da na dva načina. Z vsebino in z načinom njene konstrukcije. Produkcijska ozadja nam veliko povejo o namenu in načinu konstruiranja medijskih vsebin. V 70. in 80. letih, ko so se razcveteli ženski žanr – predvsem soap opere – je bila vsebina konstruirana drugače.

HBO je kot naročniška televizijska postaja svobodnejša v svojih reprezentacijah od komercialnih televizijskih postaj, ki so odvisne od oglaševalskega denarja. Nadaljevanka *Seks v mestu* je dober primer. Producent nadaljevanke je Darren Starr, učenec in dolgoletni sodelavec enega največjih ameriških producentov nadaljevanek Aarona Spellinga ter producent in scenarist nadaljevanek *Beverly Hills*,



90210 in *Melrose Place*. Rezultat njegove ločitve od Spellinga, znanega po produkciji nadaljevanek, ki zadovoljujejo in krepijo družinske vrednote (npr. *7th Heaven* (*Sedma nebesa*) in *Beverly Hills, 90210* v produkciji komercialne produkcijske hiše WB), je vsebinski miselni preskok. Od moralistične nadaljevanke *Beverly Hills, 90210* in opaznega premika v prezentaciji odnosa med moškim in žensko, se je ta še bolj radikaliziral s Starovo osamosvojitvijo, predvsem če njune produkcije primerjamo s tistimi, ki so se temeljito ukvarjale z družino. Ne moremo spregledati nadaljevanke iz 80. let *Dynasty* (*Dinastija*), ki je poleg nadaljevanke *Dallas* z neskončnimi zapleti pravzaprav želela opozarjati na družinske vrednote v krizi, največji ideal pa je še vedno bila neokrnjena in srečna družina. Producent *Dallasa* je bil Leonard Katzman, predvajala jo je televizijska postaja CBS. *Dinastijo* sta producirala Richard in Esther Shapiro za televizijsko mrežo ABC. Tudi družina, kot jo je prikazoval Aaron Spelling v *Beverly Hillsu, 90210* ali v *Sedmih nebesih*, je idealizirana družina. Prikazana je kot rajski otok, kjer so otroci deležni moralnih nasvetov glede prekrškov, ki so rezultat sprijene sodobne družbe. "Kakorkoli že, Star je več subvertiranja družinskih vrednot in staromodnih omejitev. V Starovih delih je poroka za moškega kraj, kjer penis umre, in za žensko začetek materinstva. Njegovi junaki so hedonisti (reci karkoli, delaj karkoli, dol daj kogarkoli), ki se družijo v skupinah in primerjajo svoje zapiske med nešteti koktajlskimi zabavami."⁵ Boj med Spellingom in Starom je prerasel v boj med vsebinami. Wollcot piše o tem, da se je ojdipska borba med Spellingom in njegovim varovancem začela, ko se je Star odločil, da ne bo več sluga in da bo produciral serijo za CBS. Nadaljevanke *Seks v mestu* je postala uspešna, takoj ko so jo začeli oddajati. Za scenarij je adaptiral knjigo avtorice *Candace Bushnell*, in ker je nadaljevanke nastala v produkciji naročniške televizijske postaje, mu ni bilo treba skrbeti za morebitne vznemirjene gledalce.

Drzne reprezentacije osvobodene ženske, kakršne so v nadaljevanke *Seks v mestu*, so rezultat družbene realnosti in v produkcijskem kontekstu stopnička naprej po lestvici prezentacije liberalizirane ženske v medijih. Darren Star je nakažal svoje namere že v nadaljevanke *Melrose Place*, ki je na neki način spreobrnila optiko prejšnjih soap oper. Stanovanjski kompleks, v katerem bivajo pretežno samski ljudje, prevzame funkcijo intrigantnega družinskega okolja. Medtem ko *Melrose Place* še gradi na psiholoških značilnostih soap oper, ponuja *Seks v mestu*

⁵ Wollcot, 2001, 64.



popolnoma novo formulo. Odmik Darrena Stara od Aarona Spellinga je radikaliziral produkcijo TV-nadaljevanek.

1.3. *DALLAS* PROTI *SEKSU V MESTU*

Seks v mestu predstavlja liberalizirano žensko pozicijo in žensko željo ter jo definira z različnimi liki. *Seks v mestu* je novodobni ženski žanr (skoraj ni več ženski žanr v klasičnem smislu), ki se po značilnostih razlikuje od univerzalne tematike, lastne specifičnim ženskim žanrom, kot so npr. *soap opere*. Za ženske žanre je značilen melodramatičen element. Za melodramo pa sta osrednjega pomena želja in fantazija.

V nadaljevanju *Seks v mestu* gre za problematiziranje osebnega življenja, ki se izraža v medsebojni komunikaciji in močnih vezeh štirih prijateljic. Tipični družinski rituali, ki so ponavadi bili osrednja reprezentacija, pa so večinoma predmet posmeha oz. so redko osrčje melodramatične naracije. Melodramatičnost se je izgubila v uživanju, ki se le redko sprevrže v klasično dramatiziranje okrog senzacionalističnih dogodkov. Takšni dogodki so t. i. *psihološki cliffhangerji*,⁶ ki poskrbijo za minivrhunce na koncu vsake nadaljevanke in tako pustijo gledalca v negotovosti in radovednosti, saj soap opera sama po sebi ne ponuja enega samega vrhunca. *Seks v mestu* se nikoli ne konča s *psihološkim cliffhangerjem*, temveč z jasno razrešitvijo zastavljenega problema, ki ga prepoznamo v naraciji Carriejinega pisanja. Teme posameznih poglavij imajo skupni imenovalac. Sporočilo vseh nadaljevanek pa je značilno za žensko željo v 21. stoletju; ta se zrcali v neuspelem razmerju med Carrie in Živino.

Seks v mestu se odmika od značilnih pripovednih struktur, pa tudi tekstualnih operacij, ki v soap operah nagovarjajo gledalca kot idealno mater (vserezumevajočo, vedno tolerantno do slabosti in šibkosti drugih), poleg tega pa stanja pričakovanja in pasivnosti prikazujejo kot prijetna.⁷ Nadaljevanke *Seks v mestu* ne zahteva pasivnega ženskega občinstva. Reprezentacije ženskih vlog ponujajo drugačno identifikacijo. Ženska vloga je v nadaljevanju osvobojena, neodvisna, samska, taka pa je brez zadržkov tudi reprezentirana, z necenzuriranim prikazovanjem spolnih odnosov in tradicionalnih institucij, kot so zakon, cerkev, družina, služba, ter z odkritimi dialogi.

⁶ Psihološki cliffhanger pomeni dobesedno, da nekdo visi na robu prepadne pečine. V prenesenem pomenu se beseda uporablja za označitev zgodbe ali tekmovanja, katerega izid se prenese v naslednjo epizodo (Ang, 2000, 107).

⁷ Kuhn, 2002, 53.



Liberalizirana mizanscena ter scenarij in režija ne sovpadajo samo z zgodovinsko komponento razvoja tega televizijskega žanra, temveč tudi s specifičnim produkcijskim ozadjem. Če pogledamo v zgodovino prezentacije spolnosti v ameriški komercialni televizijski in filmski produkciji, pa zaznamujeta odklon od dotedanje reprezentacije ravno reprezentacija ženske in moškega kot posameznikov ter njun odnos. V klasični melodrami je fantazija ljubezni ločena od seksualne fantazije. V eni od nadaljevank *Seksa v mestu* (*Easy come, easy go*) je rdečca nit Samantha razmerje z moškim, čigar sperma ima čuden okus. Samantha to ni všeč, zato ga prisili, da jo okusi še sam. Samantha se sprašuje: "Ali bi moški, če bi jo imele (spermo) ženske, to počeli? Verjetno samo, če bi imela okus po pivu." Do sredine 90. je bila takšna reprezentacija spolnosti v televizijskih nadaljevankah nepredstavljiva.

Treba se je ozreti tudi na razmerje med oblikami reprezentacij in ideologijo kapitalizma. V času razmaha melodramatičnih soap oper o bogatih družinskih klanih so v ZDA vladali republikanci. Moralna večina se je zrcalila v moralizirani reprezentaciji. V času razmaha radikalnih TV-serij so vladali demokrati. Kot smo že omenili, je HBO naročniška televizijska postaja, ki je lahko nekoliko politično nekorektna, saj ni odvisna od državnega ali oglaševalskega denarja.

Zanimivo je, da se ravno v času volitev za ameriškega predsednika pojavi nadaljevanka *Seks v mestu* z naslovom *Politically erect*. Carrie prijateljuje s politikom Billom Kellyjem, spremlja ga v času njegove kampanje. Kelly se zdi zelo liberalen, saj je tudi njegov predstavnik za stike z javnostjo homoseksualec. Kot ponavadi se Carrie, Samantha, Charlotte in Miranda menijo ob razkošnem kosilu nekje na Manhattnu. "Jaz volim kandidate glede na njihov videz", pravi Samantha, "saj država bolje deluje, če v Beli hiši sedi čeden moški; poglejte samo, kaj se je zgodilo Nixonu – nihče ga ni hotel pofukati, zato je fukal vse po vrsti." Kasneje Bill Kelly izrazi svojo seksualno fantazijo, ki povzroči nelagodje pri Carrie. Želi, da se Carrie nanj polula. Ker dekleta v vsaki nadaljevanki podrobno obdelajo svoje seksualne izkušnje, Samantha komentira situacijo: "To je tako tipično za moške z močjo – hočejo biti dominantni in ponižujoči." Ko Carrie končno prizna Billu, da ji tovrstne parafilije niso pogodu, ji on z dominantnim glasom odvrne, da so mu itak svetovali, da je za njegovo kampanjo prijateljevanje s seksualno kolumnistko škodljivo. Carrie se mu maščuje v svoji naslednji kolumni, ki jo naslovi "Lulati ali ne lulati – to je vprašanje". "Nisem uporabila njegovega imena – na ta način je bilo sporočilo bolj politično." Tukaj se pokaže večplastnost nadalje-



vanke. Na eni strani gre z ilustracijo seksualnih parafilij za kritiko moči tako v javni in zasebni sferi, na drugi strani za kritiko ameriškega političnokorektnega sistema.

Kapitalistična logika v *Seksu v mestu* se ne zrcali več v prikazovanju naftnih mogotcev oz. bogatih kapitalističnih razvejenih družin, temveč je zgodba osredotočena na posameznike. Posamezniki predstavljajo potrošnike, gonilno silo kapitalizma. Carrie npr. ne more preživeti brez najnovejšega modela čevljev Manola Blahnika.

Nadaljevanke so večpomenske. Soap opere iz 80. let lahko razumemo kot kritiko bogastva in moči ali pa kot opozarjanje na družino v krizi. Podobno bi lahko trdili za nadaljevanke *Seks v mestu*. V epizodi z naslovom *Change of a Dress* se Carrie, potem ko pomeri poročno obleko, začne dušiti in dobi izpuščaje. Njeno telo je fizično zavračalo misel na poroko z Aidanom. "Zakaj se sploh hočemo poročati, dajte mi en dober razlog poleg tega, da ne želimo sami umreti ipd.," pravi Carrie.

2. KJE SE ZRCALI ŽENSKA ŽELJA?

2.1. ŽENSKA ŽELJA KOT UŽITEK GLEDANJA

Ženska želja se kaže v mitih užitka "v množici različnih kulturnih pojavov, od hrane do družinskih fotografij, od televizijske nadaljevanke o kraljevski družini do oddaj o naravi itd. Biti ženska pomeni biti nenehno nagovarjana, nenehno skrbno preiskovana; našim željam nenehno dvorijo – v kuhinji, na ulici, v svetu mode, v filmih in knjigah."⁸

Pri kulturni reprezentaciji, kot so nadaljevanke, je potrebno dvojno branje ženske želje. Eno je kulturna reprezentacija ženske želje kot refleksije dejanskosti v sami naraciji, eno pa je ženska želja bralcev oz. gledalcev, ki se sproži ob gledanju nekaterih vsebin. Ta je lahko skopofilična, kar pomeni, da izhaja iz užitka uporabljanja druge osebe kot objekta seksualne stimulacije s pomočjo vida. Druga, ki se je razvila z narcizmom in konstitucijo jaza, prihaja iz identifikacije z videno podobo.⁹ Mulveyjeva je prepričana, da je film skozi zgodovino razvijal iluzijo realnosti, v kateri je to protislovje med libidom in jazom našlo lepo komplementaren fantazijski svet. Spolni nagoni in identifikacijski procesi imajo pomen

⁸ Coward, 1998, 1.

⁹ Mulvey, 2001, 277.





SAŠA ŠAVEL

znotraj simbolnega reda, ki artikulira željo. V tem primeru se nanašamo samo na nadaljevanko *Seks v mestu*, zato je, kot ugotavlja Laura Mulvey,¹⁰ lahko pogled, katerega forma vzbuja ugodje, ogrožajoč po vsebini. Ženska kot reprezentacija/podoba pa je tista, ki kristalizira ta paradoks, ker izhaja iz domneve, da se je v svetu, ki temelji na spolni neuravnoteženosti, ugodje v gledanju razcepilo na aktivno – moško – in pasivno – žensko. *Seks v mestu* je takšno stereotipizirano reprezentacijo postavil na glavo. Pravzaprav je za to nadaljevanko zanimivo brisanje meje med ženskim in moškim občinstvom, ženske pa so tiste, ki prevzamejo aktivno vlogo. Tudi v preteklosti se srečujemo z aktivnimi ženskimi junakinjami, npr. v 60. letih z Lucy v nadaljevanke *I love Lucy*, v 80. sta bili popularni detektivki Cagneyeva in Laceyjeva, tudi Maddie iz nadaljevanke *Moonlighting*. Razlika v reprezentaciji ženske v teh nadaljevankeh se od *Seksa v mestu* razlikuje predvsem v naraciji. Medtem ko je v 80. še vedno šlo za boj za enakopravnost s prikazovanjem ženske v tradicionalno moškem poklicu, kot je detektivski,¹¹ *Seks v mestu* dokazuje, da je enakopravnost že dosežena in ne gre več za procese samopotrjevanja. *Seks v mestu* brez dlake na jeziku izraža osvobojeno žensko tako v naraciji kot vizualni reprezentaciji.

Ženska želja v *Seksu v mestu* ni več fantazijska, temveč je zaradi vse bolj realističnega koncepta nekako bolj reprezentacija realnega družbenega stanja, kar zadeva odnos med moškim in žensko ter žensko željo. Kjer večina filmskih reprezentacij žensk še vedno temelji na razkazovanju ženske kot seksualnega objekta, je sprememba vidna predvsem v prikazovanju erotične plati ženske. Ženska je ponavadi predstavljena kot erotični objekt za junake in erotični objekt za gledalce, Carrie, Samantha, Charlotte in Miranda pa so erotične tudi za ženske. Vzbujajo in izražajo ženske želje človeštva v novi preobleki. Ženski liki v *Seksu v mestu* narekujejo užitek.

Identifikacijski procesi so na neki način vzporedni feminističnim gibanjem. V neofeminističnem gibanju v 70. in 80. letih je prevladovala diskusija o patriarhatu, revolucionarni cilj pa je bil enakost med spoloma. Tako se že v 80. začne izgubljeni prezentacija tradicionalnih vlog žensk (*Cagney & Lacey*). Počasi jih začne nadomeščati podoba seksualno in poslovno aktivne ženske (*Seks v mestu*).

¹⁰ Mulvey, 2001, 278.

¹¹ Ang, 1996, 85.





2.2. ŽENSKA ŽELJA V NADALJEVANKI *SEKS V MESTU*

Paul Verhaeghe¹² trdi, da danes obstaja notranji razcep v sami želji. "Hočemo to, česar si ne želimo, in želimo si to, česar nočemo." Želja po drugi osebi je tako pri moškem kot pri ženski zreducirana na nedosegljivost. In beg pred izpolnitvijo želje je rezultat obrnjene situacije – ko gre za aktivno željo ženske in pasivno željo moškega. Ali kot pravi Charlotte: "Za večino moških pomeni uspešna ženska grožnja. Če hočeš dobiti moškega, moraš zapreti gobec in igrati po njihovih pravilih."

Ženska želja je v nadaljevanke prisotna tako v zasebnem kot v javnem življenju. Carriejina kolumna je bistvenega pomena, saj briše meje med njenimi zasebnimi izkušnjami in razmišljanji ter javno objavo. Njena kolumna, po kateri je naslovljena nadaljevanke *Seks v mestu*, naj bi reflektirala sodobno žensko željo in atribute ženskosti, saj piše o seksualnem življenju žensk in njihovih realnih odnosih z moškimi. V prvem delu nadaljevanke Carrie pojasni Živini, kaj počne. Pravi, da je seksualna antropologinja. Pa tudi nadaljevanke kot celoto lahko beremo kot antropološko raziskavo sodobne ženske želje. *Seks v mestu* je diskurz, ki odseva in producira definicije ženske seksualnosti. Gre za kritiko teze o ženski kot pasivni žrtvi potrošniške družbe, ki ji vsiljuje svoje lažne potrebe in s tem tlačí njeno izvirno ženskost.

Kaj so tradicionalni atributi ženskosti? Pasivnost, ubogljivost, nebogljenost, materinskost. Primer takšne ženske je npr. lik *Sue Ellen* iz soap opere *Dallas*. Tragedija *Sueelleninega* življenja z *J. R. Ewingom* odseva v alkoholizmu. Na ravni simbolne identifikacije se njeno opijanje kaže kot nebogljenost in spolna nezmožnost. V nadaljevanke *Seks v mestu* ima alkohol vlogo povečevanja libida. Carriejin zaščitni znak je koktajl *Cosmopolitan*. Junakinje v *Seksu v mestu* so prezentirane kot osvobojene. Gre za samske, neodvisne ženske, katerih atributi ženskosti izhajajo iz t. i. postmoderne subjektivnosti. Atribut ženskosti je postal ženski užitek, ki je avtonomen in pomeni razpad obstoječih definicij. Atribut ženskosti je moderna, emancipirana ženska, ki si vprašanja promiskuitete in permisivnosti več ne zastavlja.

Poglejmo nekaj atributov ženskih želja in njihovo predstavitev v nadaljevanke *Seks v mestu*:

1. Moda in lepo telo

Postmoderni subjekt je potrošnik. Carrie in Charlotte sta obsedeni s kupova-

¹²Verhaeghe, 2002, 319.





njem čevljev. Znamke so izjemnega pomena – torbice Gucci, čevlji Manola Blahnika itd. Ko Carrie Aidanu zaupa, da je Miranda noseča, se mora Aidan zakleti na kostim Chanel, da novice ne bo povedal Stevu, očetu Mirandinega otroka. Glavne junakinje skrbijo za svoj videz in nemalokrat jih kamera pokaže pri jogi, pilatesu ali sodobnem plesu.

2. Idealen dom

Stanovanje glavne junakinje je glede na njene potrošniške navade opremljeno precej skromno¹³. Aidan ji, medtem ko ležita na postelji, pravi, da si posebna ženska zasluži poseben dom in da ji ga bo on polepšal. Drugače je pri Živini. Potem ko je zaradi Natashe pustil Carrie je Natasha začela preurejati njegov dom. Nezadovoljstvo Živine z zakonom se kaže pri interpretaciji stanovanja. "Kje je tvoja žena?" vpraša Carrie, potem ko se vsi štirje (Natasha, Aidan, Carrie in Živina) srečajo na pohištvenem sejmu. Živina odgovori: "Sodeluje na dražbi, oko je vrgla na bež fotelj. Vse v mojem stanovanju je zdaj bež. Bež je sranje." "Jaz pa sem mislila, da ti je všeč," cinično odgovori Carrie.

3. Od pasivne k aktivni spolnosti

Toleranca in pasivnost še vedno v veliki meri veljata za atributa ženskosti,¹⁴ prav tako pa področje spolnosti.¹⁵ *Seks v mestu* uteleša postmoderno interpretacijo odnosa razsrediščenega subjekta do spolnosti, kakršna je predstavljena v člankih Zygmunta Baumana (*Postmodern Uses of Sex*) in Jeffreyja Weeksa (*The Sexual Citizen*).

Bauman pravi,¹⁶ da sta v moderni dobi v procesih dominacije bili pomembni dve strategiji. Prva je bila uradno promovirana z zakonodajno močjo države in ideološko močjo cerkve in šole. To je bila po njegovem strategija utrjevanja omejitev in vsiljevanja reproduktivnih funkcij spolnosti na račun svobode erotične domišljije – nenadzorovani presežek seksualne energije je veljal za manjvredne-

¹³ <http://www.hbo.com>.

¹⁴ Kuhn, 2001, 53.

¹⁵ Ksenija Vidmar pravi (2001, 22), da pasivna spolnost kot označevalec ženskega subjekta postane predmet feministične analize, ki začne raziskovati družbene vzrode takšne konfiguracije ženske psihe.

¹⁶ Bauman, 1999, 20.





ga in je pripadal zatiranim in družbeno degradiranim sferam, kot so pornografija, prostitucija in izvenzakonska razmerja. Na ta način je v trikotniku eroticizem, ljubezen in spolnost obstajala povezava med reprodukcijo in eroticizmom, kar pomeni, da je bil glavni atribut ženskosti reprodukcija oz. materinskost. Družbene transformacije 20. stoletja, na čelu z novimi mediji in tehnologijami (biotehnologije), pa so povzročile, da je eroticizem postal kulturna norma. Ena od glavnih tem nadaljevanke je vprašanje, kaj se je zgodilo z ljubeznijo v času prevlade užitka, eroticizma in razmerij brez obveznosti, četudi je še vedno ideal vseživljenjsko razmerje.¹⁷ Ljudje so v zvezi samo, dokler zadovoljujejo svoje potrebe. Postmoderni subjekt in postmoderni seks lahko metaforično opišemo z orgazmom kot vrhuncem uživanja, Bauman pravi:¹⁸ "Postmoderni seks je orgazem." Med sedanjo seksualno revolucijo in družbenimi postmodernimi kulturnimi transformacijami obstaja še ena vez. Bauman je prepričan, da je nekoč opevana večna ljubezen bila ključ do večnosti. Postmoderno nesmrtnost pa omogoča užitek. Zakaj je tako? Enega od odgovorov najdemo v epizodi *Seksa v mestu*, ki ima naslov *Želva in zajec*. Miranda vsem prizna, da si je nabavila vibrator. "Čez petdeset let bodo moški itak zastareli. Že zdaj se z njimi več ne moreš ne pogovarjati, ne potrebuješ jih za otroke in ne potrebuješ jih niti za seks." Miranda v bistvu izpostavi zelo resen problem sodobne družbe, zadevajoč nove reproduktivne možnosti, ki jih ponujajo sodobne tehnologije.

Tudi Charlotte si kupi vibrator, ob katerem tako zelo uživa, da več ne čuti potrebe po kakršnemkoli druženju. Njene prijateljice končno vdrejo v njeno stanovanje in ji odvzamejo vibrator. Tukaj je jasno nakazano razmišljanje o tem, da je družbeno bitje, človek, postal neindividualist, za katerega je, kot pravi Jean Baudrillard,¹⁹ značilen atletske duh in podjetniško junaštvo²⁰ ter izguba drugega. Najboljši primer za ilustracijo smrti drugega je kloniranje.²¹ To je stanje, ko drugi ni več objekt strasti, temveč postane predmet produkcije. Subjekt brez objekta, brez

¹⁷ Weeks, 1999, 44.

¹⁸ Bauman, 1999, 24.

¹⁹ Horrocks, 2001, 50.

²⁰ Triumf ekonomskega individualizma, ki je zelo dobro prikazan v nadaljevanke *Seks v mestu*, je želel spodkopati družbene avtoritete, zato je odprl poti za novi libertinizem, kjer je potencialno, če so potrebe trga zadovoljene, dovoljeno vse (Weeks, 1999, 44).

²¹ Pod kloniranjem v tej točki razumemo še druge oblike tehnološke reprodukcije človeka, npr. metodo IVF (fertilizacija *in vitro*, metoda za umetno oploditev jajčeca).





SAŠA ŠAVEL

drugega pa je narcisoiden in namesto strasti do drugega ustvarja umetno sintezo drugosti, ki se manifestira v različnih plastičnih transformacijah telesa (od bodibildinga do plastičnih operacij). Drugega smo izgubili zaradi strahu pred njim.

Lahko bi rekli, da se je pojem večnosti dekonstruiral s prihodom novih, digitalnih tehnologij. Nove možnosti podaljševanja življenja oz. samega kreiranja življenja so se pokazale v razdvajanju eroticizma od reprodukcije in ljubezni. To teorijo v svojem vedenju do moških uteleša lik Samantha. Moški in seks sta zanjo zgolj vir užitka. V prvem delu nadaljevanke Samantha pravi: "Seksati moraš tako kot moški." "Z vibratorjem?" vpraša Charlotte. "Ne, brez čustev. Prvič v zgodovini se je zgodilo, da imajo ženske toliko denarja in moči kot moški." Ta izjava je nakazana kot odgovor na Carriejino vprašanje o tem, kaj se je spremenilo v družbi, da ženske ne morejo več uživati v romantični ljubezni. Tezo lahko potrdimo z Laschevo teorijo,²² da je demistifikacija ženskosti povezana z desublimacijo seksualnosti. V nadaljevanju je jasen tudi odnos do parafilij.²³ Spolnost ni več kraj tabujev in nekatere parafilije niso več kazensko preganjane.

Verhaeghe²⁴ pravi, da ženska zaradi svojih zgodnjih spolnih izkušenj veliko lažje zavzame biseksualno pozicijo. Ko Charlotte prijateljuje z arhitektom Jackom želi zadovoljiti njegovo seksualno fantazijo in privoli v seks v troje. Ko Charlotte za nasvet vpraša svoje prijateljice, Samantha odgovori: "Seks v troje je fafanje devetdesetih." Carrie pa se v svoji kolumni sprašuje: "Je seks v troje novo seksualno obzorje?"

To, kar Bauman poimenuje postmoderna seks, Weeks poimenuje fenomen seksualnega meščana.²⁵ Seksualni državljani po njegovem hibridno bitje, ki briše meje, ki so bile za zahodni svet vedno ključne, med zasebnim in javnim.²⁶ T. i. seksualnega meščana definirajo štiri značilnosti, ki so jasno nakazane v nadaljevanju:

²² Lasch, 1986, 215.

²³ Verhaeghe pojasnjuje (2002, 120), da je termin perverzija postal politično neprimeren in se je namesto tega vzpostavil termin parafilija; odklon, ki naj bi vzbujal strah, se zdaj zaradi pritiska različnih skupin obravnava kot nekaj normalnega. Predvsem gre za to, da je spolnost stvar intimnosti in da je odrasel človek zmožen sam sebi postavljati norme.

²⁴ Verhaeghe, 2002, 70.

²⁵ Weeks, 1999, 35.

²⁶ Weeks meni, da je to mešanje med javnim in zasebnim tisto, kar seksualnega državljana naredi sodobnega. "Še pred 30 leti nihče ne bi javno razglašal, da je homoseksualec ali lezbijka oz. sadomazohist, transseksualec." (1999, 36).





1. Demokratizacija odnosov, ki je rezultat detradicionalizacije, avtonomije in boja za enakopravnost. Dojemanje tradicionalnih avtoritet se je drastično spremenilo zaradi naglih ekonomskih, družbenih in kulturnih sprememb na globalni ravni, kar je vodilo v detradicionalizacijo. Te spremembe je seveda najbolj občutila primarna družbena institucija – družina. “Število razvez, enostarševskih družin, poznih porok, vzpon kohabitacije, nagel porast samskih gospodinjstev, pojav novih vzorcev intimnosti, npr. homoseksualne družine, vse to so kazalci globokih sprememb.”²⁷ Giddens²⁸ to poimenuje eksperimentiranje z življenjskimi slogi. Dober primer je Miranda, ki po zanositvi s Stevom z njim ne obnovi starega odnosa, temveč se odloči, da bo otroka vzgajala sama.

2. Nove subjektivnosti – nastale so kot posledica fleksibilnosti identitet. Sodobni subjekt je razsrediščeni subjekt. Mnogotere interpretacije novih subjektivnosti, od Donne Haraway, ki pravi, da smo kiborgi, do Baudrillarda, ki pravi, da je takšen neindividulist postčlovek, lahko apliciramo na nove urbane zgodbe, predstavljene v nadaljevanju *Seks v mestu*. Vsi karakterji v nadaljevanju so na neki način razsrediščeni subjekti.

3. Nastale so nove zgodbe, nove pripovedi, ki reflektirajo širše družbene spremembe in nam nudijo jezik, ki tovrstne družbene spremembe omogoča. Sem sodijo tudi medijske reprezentacije.

4. VLOGA PATRIARHALNIH DRUŽBENIH INSTITUCIJ

Patriarhat izginja z izginjanjem nekaj ključnih avtoritet, ki so definirale pravila za obnašanje posameznika in skupine. Vprašanje je, kaj se zgodi, ko se majo temelji patriarhalnih družbenih institucij. Verhaeghe²⁹ pravi, da je danes funkcija avtoritete, ki je bila včasih sama po sebi razvidna resnica, utelešena v različnih likih, danes izginila. Kapital in država³⁰ sta nadomestila funkcijo družine. Rezultat tega je trivializacija seksualne ljubezni. Med moškim in žensko je vzniknila nova intimnost, ki se osredotoča na življenje za trenutek. Družina vedno bolj izgublja pomen, kar je prikazano v nadaljevanju.

²⁷ Weeks, 1999, 41.

²⁸ Wells, 1999, 45.

²⁹ Verhaeghe, 2002, 81.

³⁰ Lasch, 1986, 212.





SAŠA ŠAVEL

Vse junakinje si sicer močno želijo družine (razen Samanthe), a si, preden se jim želja izpolni, premislijo. Charlotte je celo sama zasnubila svojega bodočega moža, bogatega Treya. Ko pa je po zapletih končno odnos postal tak, kot si ga je želela, se je odločila za ločitev. Preden naj bi se Carrie poročila z Aidanom, se je vpraševala: “Zakaj se sploh hočemo poročiti? Čeprav naj bi bila naša družba napredna, obstajajo nekateri življenjski cilji, ki naj bi jih vsi dosegli – poroka, otroci itd. Kaj če ti namesto nasmeška na obrazu misel na poroko povzroči izpuščaje? Je kaj narobe s sistemom? Ali res hočemo te stvari? Ali pa smo programirani?”

Spremenjeno družino dobro ponazarja Mirandin odnos s Stevom, ki je oče njenega otroka, vendar ne živita skupaj. Medtem ko Miranda “uživa” v svoji vlogi matere, se ji toži po zabavah. Kljub temu da ima otroka, želi ustvariti drugačen tip enostarševske družine, v kateri ne bi postala pasivna žrtev.

3. PSIHOANALIZA IN *SEKS V MESTU* – KJE SE STIKATA REALNOST IN FIKCIJA?

3.1. MATI IN SIN

Soap opere ne le, da nagovarjajo samo ženske,³¹ ampak tudi konstruirajo ženske subjektne pozicije, ki presegajo patriarhalne oblike subjektivnosti. To trditve bi lahko prenesli na nadaljevanko *Seks v mestu*. Ženske v nadaljevanki so avtonomne, neodvisne, zaposlene, promiskuitetne. V očeh moških so to monstrozne ženske, ki jasno izražajo svoje želje in jih zato ogrožajo. So sodobne histerične pelke, katerih največja želja je želja po varnosti, ampak v trenutku, ko se jim želja lahko uresniči, zbežijo. Svojo željo ohranijo nezadovoljeno.

Kot smo že omenili, te pozicije Weeks imenuje seksualni državljani in bi jih lahko prenesli na Lacanov razsrediščeni ali, bolje, postmoderni subjekt. Moderni posameznik se razvije z množtvom likov, s katerimi se lahko identificira. Posledično nastopi razcepljenost med željami. To stanje je Lacan poimenoval razsrediščeni subjekt. Rezultat tega naj bi bilo po Verhaegheju obupno iskanje točke varnosti, ki bi subjektu dajala oporo, s katero bi se dokopal do nekakšne identitete. Zaradi množstva želja nastopi še večja histerija, kažoč se v nenehnem iskanju drugega, ki uteleša odgovore na vsa nezadovoljena vprašanja. To se zrcali tudi v porastu ponudbe novodobnih religij, od makrobiotikov do scientologov. “Pletenje je nova

³¹ Modleski, 2001, 47.





joga piše v newyorški reviji za ženske,” pravi Charlotte.³² Vsi težijo k temu, da bi bili združeni z drugim. Kaj se je spremenilo, da se je družinsko življenje drastično spremenilo, včerajšnji pari so skoraj izginili in paradoksalno je, vsaj v večini zahodnoevropskih dežel, da glavne zagovornike poroke najdemo znotraj homoseksualnih skupin.³³ Carriejin prijatelj Stanford v prvem delu nadaljevanke pravi: “Samo še v gejevski skupnosti lahko najdeš ljubezen.” Tradicija je v zahodni kulturi omajana in pravila so izginila. V drugi polovici 20. stoletja je zavladal osvobojeni subjekt. “Minimalna cena za to svobodo je vedno enaka: osamljenost, kar pa je veliko manj zabavno.”³⁴ Enako trdi Žižek:³⁵ “Prava zagata nastopi, ne ko je užitek prepovedan, ampak ko je užitek zapovedan. Prava frustracija ni, ko ti avtoriteta reče, da ne smeš uživati, ampak ko ti reče, da moraš. Danes smo z vseh koncev bombardirani z ukazi uživanja, uživaj v potrošnji, uživaj tu in tam. Tukaj je prava zagata, ki je pri Freudu nakazana, Lacan pa jo aktualizira.”

Učinek uživanja postanejo tesnoba, podreitev ali beg pred žensko. Takšno pozicijo v nadaljevanke uteleša Živina, ki se s Carrie razide zaradi Natashe, potem pa se vedno znova vrača h Carrie. Carrie uteleša pozicijo izobražene osamljene ženske. Verhaeghe pravi,³⁶ da je tudi za žensko njen partner lahko simptom, medtem ko je za moškega njegova žena lahko poguba, razdejanje. Zaradi tega se povečuje tudi skupina osamljenih moških. Kakorkoli že, lahko bi rekli, da je modernega Romea strah pred žensko željo in pred tem, da ženske pridobivajo vedno večjo moč v javni sferi. To ima drastične posledice pri vprašanju konstrukcije avtoritete tako v družini kot v širšem družbenem kontekstu. Fiksacija na mamó je brez avtoritativnega očeta usodna. Poglejmo primer iz nadaljevanke. Charlotte misli, da je našla pravega moškega za življenje v dvoje. Trey je ugleden, čeden, bogat in prijazen, nato pa napoči trenutek srečanja z njegovo mamó. Odnos med materjo in Treyem je vzrok kasnejših zakonskih težav. Trey želi naročiti viski z ledom, toda mama ga ljubeče prime za roko in mu veli, da je veliko bolje zanj, da popije deci rdečega vina. “V redu,” odgovori Trey in izpolni materin ukaz. Gesta in Treyev odgovor sta ponavljajoča, zato tudi Charlotte, da bi dosegla svoj cilj – poroko –, uporabi materin način obnašanja. Ker pa Charlotte s Treyem ne želi

³² 69. del nadaljevanke, “Luck be an old lady”, *Stara gospa sreča*.

³³ Verhaeghe, 2002, 9.

³⁴ Verhaeghe, 2002, 29.

³⁵ Dr. Slavoj Žižek v intervjuju za TV Slovenija, december 2001.

³⁶ Verhaeghe, 2002, 75.



spati pred poroko, imata zaradi tega težave v zakonu. Charlotte se ne more znebiti materine prisotnosti. Trey je preveč ubogljiv, brez avtoritete, Charlotte pa je nekako prevzela vlogo matere, zato imata veliko težav v postelji, ko Charlotte izrazi svojo željo po užitku. Trey je postal psihološko impotenten, saj je svojo željo primerjal s svojo mamo, kar mu je onemogočalo erekcijo. V seksu pa, kot pravi Verhaeghe, lahko uživamo le v odsotnosti mater in očetov.

Verhaeghe v eseju *Očetje na begu* poudarja problem izginjanja avtoritete kot ključnega problema vseh družbenih frustracij,³⁷ ki so posledica permisivnega družbenega sistema. V psihoanalitičnih teorijah obstaja tesna povezava med oblastjo v smislu patriarhalne oblasti in determinacijo psihoseksualne oz. spolne identitete. Kaj se zgodi, ko se takšna patriarhalna struktura začne majati, ko očeta ne dojemaš več kot zastopnika tradicije oz. kot nekoga, ki ima avtoriteto? Verhaeghe pravi,³⁸ da je rezultat tega, da lik očeta več ne zagotavlja občutka varnosti pred temeljno nevarnostjo, da sinovi postajajo vse bojzljivejši in iščejo alternative. Izginotje takšnega očeta patriarha pa pomeni, da je sin izgubil svoj osrednji model za identifikacijo, ki je ključna za prehod v pozicijo odraslega. Posledica tega je, da ima vse več žensk težave z moškimi, ki še vedno niso presegli svojih strahov in jih je strah neodvisnih žensk. "Ali se potem lahko čudimo, če mnoge ženske čez nekaj časa "obupajo" nad moškim in si začnejo iskati prijateljico?" pravi Verhaeghe.³⁹

Rezultat takšnega stanja je tkanje odnosov, ki nadomeščajo partnerskega. V nadaljevanju se zrcali v mreži odnosov med štirimi prijateljicami. Ker se ženska konstruira kot subjekt v odnosu do drugega, se tukaj konstruira v izjemno močnih vezeh s svojimi prijateljicami in v odnosu do "bežečih" moških. Ker se avtoriteta seli v kapital, je ženska želja vedno bolj klasični patriarhat, želja po večni ljubezni itn., vendar pa vrnitev k tradicionalnemu tipu družine, ki je bila predvsem v obdobju po industrijski revoluciji ena najkrutejših družbenih institucij sodobne zgodovine,⁴⁰ ni mogoča. Verhaeghe je prepričan, da pot nazaj ni mogoča, ker je izginila podlaga za tradicionalno rešitev – patriarhalno-monoteistični kompleks.

³⁷ Po Laschu (1989, 196) se zaradi odsotnosti očeta razvije narcisoidni subjekt.

³⁸ Verhaeghe, 2002, 91.

³⁹ Verhaeghe, 2002, 93.

⁴⁰ Verhaeghe, 2002, 121.



3.2. HISTERIČARKA CARRIE IN HISTERIK ŽIVINA

“Želja histerika je, da njegova želja ne bi bila zadovoljena,”⁴¹ pa čeprav si subjekt želi biti združen. “Splošna težnja po združitvi je danes v glavnem odsev razbitosti, kar lahko zaznamo na mnogih področjih, od EU do lokalnega nogometnega moštva.”⁴²

Tudi v odnosu med Carrie in Živino gre za permanenten razcep med ljubeznijo in gonom, kakor pri večini odnosov, ki jih imajo junakinje nadaljevanke. Območje gonov, to so avtoerotika, parcialnost in izključna usmerjenost na ugodje, je drugačno od območja ljubezni kot totalne, recipročne in usmerjene na željo drugega. Prehod od uživanja k ljubezni postane težavna, pa čeprav je to pravzaprav želja vsakega od njih. “Značilen primer neuspele povezave med gonom in ljubeznijo je, če moški ostane v vlogi sina in njegova žena igra vlogo matere,” pravi Verhaeghe.

Če je Carrie histeričarka, potem jo očara samozavestnež. Prispodobo Odiseja in sirene, ki jo je v članku “Sirene in ženski užitek” za pojasnitev napetosti odnosov med moškim in žensko uporabila Renata Salecl, bi lahko prenesli na odnos med Carrie in Živino. Želja je nujno povezana z drugim, kar pomeni, da subjekt želi to, kar želi drugi (drugi ljudje, kot tudi drugi v pomenu simbolne mreže), ter da subjekt hkrati hoče biti objekt želje drugega.⁴³

Z analiziranjem mreže odnosov glavnih junakinj nadaljevanke in njihovih dialogov spoznamo frustracije sodobnih žensk, ki izvirajo predvsem iz neuspehov, povezanih z moškimi. Subjekt se lahko vzpostavi le preko ljubezni, in če je nezadovoljena, pride do depresije. Na drugi strani pa je ženska odkrila nadomestilo za ta manko – užitek, ki je vezan na gon (ta je v nadaljevanke najizrazitejši). Lacan govori o dveh vrstah užitka: o t. i. faličnem užitku in o ženskem užitku, kar pomeni, da je ženska tista, ki lahko uživa v nekakšni samozadostnosti in ne potrebuje drugega.⁴⁴ Moški se zaljubi ravno v to, v čemer ženska uživa, v objekt nje-nega gona. Kot taka pa pomeni nevarnost za moškega. Carrie ve, kaj hoče. Živini daje nenehno vedeti, da v njem uživa, da si ga želi. Na drugi strani je njen odnos z Aidanom ravno to, česar si želi z Živino. Živina je samozavesten in aroganten.

⁴¹ Lacan, cit. po Verhaeghe, 2002, 80.

⁴² Verhaeghe, 2002, 135.

⁴³ Salecl, 1997, 73.

⁴⁴ Salecl, 1997, 74.





SAŠA ŠAVEL

In zbeži od njene želje. Tukaj najdemo podobnost s sireni in Odisejem,⁴⁵ v zgodbi, ki problematizira razmerje med željo in gonom. Ona je histeričarka, on histerik.

Odisej ni opazil, da ga v bistvu sirene sploh niso mogle zapeljati, ker niso pele, mislil je, da jih je obvladal s svojim trikom (dal se je privezati), kar je v njem vzbudilo samozavest. Njegova narcisistična ignoranca pa je potem vzbudila v sirenah ljubezen. Takšno je tudi razmerje med histerikom in histeričarko, kot pravi Saleclova,⁴⁶ saj histerik naredi vse, da ohranja manko v drugem, zato kar naprej uhaja kot objekt, in čeprav hoče biti edini objekt želje drugega, naredi vse, da bi to preprečil ter tako ohranil svojo željo kot nezadovoljeno. Nasprotno pa obsesivec ohranja svojo željo kot nezmožno tako, da zanika željo drugega. Tako Carrie, histeričarka, hoče biti vselej neujemljivi objekt želje drugega, noče pa biti objekt užitka drugega. Podobno funkcionirata tudi Miranda in Samantha. Samantha hoče biti "falična *femme fatale*", ki je nikoli ulovljiv objekt moške želje. To lahko ponazorimo s pomočjo njenega razmerja z Richardom Wrightom, kraljem hotelske verige. Dokler ga ni spoznala, je bila falična *femme fatale*. Potem pa je vir njene ljubosumnosti postala Richardova narava, v kateri je prepoznala sebe in svoj odnos do spolnosti. "Mislim, da imam monogamijo, verjetno sem jo staknila od katere od vas," pravi v navalu ljubosumnosti. V 69. delu nadaljevanke jo je za vikend povabil v Atlantic City, kjer se ji pridružijo še druga dekleta. Stanujeta v apartmaju "Kublajkan". V nekem trenutku, ko bi morala na zabavo s prijateljicami, posumi, da jo Richard vara s služkinjo. Peš oddrvi v osmo nadstropje in ga najde – samega. Razmerje prekine z besedami: "Ne morem celo življenje tekati po stopnicah gor in se spraševati – kdaj?" Samantha ni prenesla dejstva, da je zaljubljena, kar kaže na njeno histerično naravo, saj uživa v zadovoljevanju gona in nezadovoljenosti želje.

4. MIT O SEKSU V MESTU

Miti so zgodbe, ki vzpostavljajo, legitimirajo in integrirajo družbeno realnost, pravi Hrženjakova.⁴⁷ Če vzamemo poststrukturalistično definicijo mita – da so miti, naracije povsod, je tudi nadaljevanke *Seks v mestu* nekakšen mit, ki vzpostavlja, legitimira, integrira in odseva družbeno realnost ženskosti. Je mit, ki ru-

⁴⁵ Salecl, 1997, 82.

⁴⁶ Salecl, 1997, 85.

⁴⁷ Hrženjak, 1998, 113.





ši ustaljene kode reprezentacije in enoznačno reprezentacijo tako moških kot žensk. *Seks v mestu* se začne: "Nekoč pred davnimi časi je v mesto prišla angleška novinarka ..." ⁴⁸ Mit temelji na mreži odnosov med štirimi ženskami, ki v dialogih predstavljajo svoje simptome, ki so obenem tudi družbeni simptomi. Simptom je moški. Carrie v svoji kolumni piše o t. i. "budnih sanjah", kakor je Freud opredelil fantazme, katerih namen je zadovoljitev želje. *Seks v mestu* je večplastna naracija, ki jo sestavljajo razmerja štirih prijateljic z nešteti moškimi, je sodobni mit, ki reflektira dejanskost.

Miti o ženskah so vedno dopovedovali in pripovedovali, da so ženske monstrozne, so atene, harpije in afrodite. ⁴⁹ Tako kot v zgodbi o sirenah in Odiseju so ženske v nadaljevanke *Seks v mestu* sodobne sirene, histeričarke, moški pa sodobni histeriki, samozavestneži, katerih želja je, da njihova želja ne bi bila zadovoljena. Danes je vedno več moških in žensk sodobnih histeričark in sodobnih histerikov ter obsesivcev, ki se zrcalijo v liku Carrie in v liku Živine.

BIBLIOGRAFIJA

- Ang, I. (1996): *Living Room Wars*, London, Routledge.
- Ang, I. (2001): "Dallas in melodramatična domišljija", v: Vidmar, K., *Ženski žanri*, Ljubljana, ISH, 105–143.
- Bauman, Z. (1999): "On Postmodern Uses of Sex", v: Featherstone, M., *Love & Eroticism*, London, Sage, 19–34.
- Brown, M. E. (2001): "Kulturni kapital in strateške oblike vrednosti", v: Vidmar, K., *Ženski žanri*, Ljubljana, ISH, 241–269.
- Coward, R. (1989): *Ženska želja*, Ljubljana: Krt.
- Feuer, J. (2001): "Melodrama, forma nadaljevanke in televizija danes", v: Vidmar, K., *Ženski žanri*, Ljubljana, ISH, 85–104.
- Kuhn, A. (2001): "Melodrama, soap opera in teorija", v: Vidmar, K., *Ženski žanri*, Ljubljana, ISH, 43–60.
- Hrženjak, M. (1998): "Kaj nam miti lahko povedo o ženskah, identitetah in subjektu", *Delta*, 3–4, 113–131.
- Lasch, C. (1986): *Narcistička kultura*, Zagreb: Biblioteka psiha.

⁴⁸ 1. del nadaljevanke, *Seks v mestu*, *Sex and the city*, 1997.

⁴⁹ Hrženjak, 1998, 124.





SAŠA ŠAVEL

- Modleski, T. (2001): "Iskanje jutrišnjega v soap operah današnjega dne", v: Vidmar, K., *Ženski žanri*, Ljubljana, ISH, 195–230.
- Rose, J. (1996): *Ženskost in njeno nelagodje*, Ljubljana: Analecta.
- Salecl, R. (1997): "Sirene in ženski užitek", *Problemi*, 1/2, 73–95.
- Verhaeghe, P. (2002): *Ljubezen v času osamljenosti*, Ljubljana, Orbis.
- Vidmar, K. (2001): "Ponavljjanje pogleda: Ženski žanri v preseku množične kulture", v: Vidmar, K., *Ženski žanri*, Ljubljana, ISH.
- Weeks, J. (1999): "The Sexual Citizen", v: Featherstone, M., *Love & Eroticism*, London, Sage, 35–52.
- Wolcott, J. (2001): "Twinkle, Twinkle, Darren Star", *Vanity Fair*, januar.

