

Suvremene muško-ženske konstrukcije u američkim televizijskim serijama *Seks i grad, Kućanice i Vatreni dečki*

Silvana Kosanović*

SAŽETAK

Prva istraživanja o reprezentaciji roda u popularnoj kulturi počela su s feminističkim proučavanjem konstrukcije ženskosti, dok se muškost prihvaćala kao nešto što se implicite podrazumijeva kao normativ pa se uglavnom zasebno nije ni proučavala. S promjenama u društvenim i ekonomskim uvjetima, jačim prodorom feminističke teorije, britanskih kulturnih studija, američkih televizijskih studija, postfeminističke kritike i s jačanjem queer teorije, pitanje medijske reprezentacije roda, osobito muškosti, dobiva važnije mjesto.

U ovome članku istražuju se načini konstrukcije suvremene ženskosti i muškosti na primjerima američkih recentnih televizijskih serija (Vatreni dečki, Kućanice i Seks i grad). Cilj je prikazati osobine koje se pripisuju muškarcima i ženama u suvremenim američkim serijama, a koje su proizašle kao rezultat potreba potrošačkoga društva. Idealizacija izgleda, kult tijela i seksualnost postali su neka od važnijih normativnih rodnih očekivanja. Masovno društvo sugerira da privlačan vanjski izgled pridonosi većem osjećaju moći, uspješnosti, samodostatnosti i samokontrole pa medijske reprezentacije podupiru te društveno dominantne kategorije roda i postavljaju ih kao poželjan identitet. Metodološki postupci korišteni u članku zasnivaju se na sekundarnoj analizi teorijske građe, ponajprije iz navedenih područja, te na analizi navedenih serija.

Rezultati istraživanja pokazuju kako stereotipno shvaćanje roda uglavnom nije snažnije poljuljano iako stroga tradicionalna rodna podjela više nije tako kruta. Neovisno o rodu privilegiraju se i kao dominantni kulturni imperativi nameću seksualizirani izgled, tijelo, zabava, užitak, samosvijest i osobni izbor.

* Silvana Kosanović, predavač, Sveučilište u Splitu, Sveučilišni studijski centar za stručne studije, Kopolica 5, 21000 Split. E-mail: skosanov@oss.unist.hr.

Novi načini reprezentacije muškaraca također se sve više oslanjaju na objektivizaciju i izgled, a neke druge stereotipno prihvaćene muške osobine polako gube primat, prepleću se s tradicionalno ženskim osobinama ili nestaju. Premda neke feminističke teoretičarke tvrde kako su se svjesnim medijskim korištenjem vanjštine žene oslobodile falogocentrične patrijarhalne uloge i postale gospodaricama vlastitih sudbina, članak pokušava pokazati kako je oslobođenje prividno, te kako žene, kao i muškarci, postaju žrtvama kulture konzumerizma koja je opsjednuta mladošću, izgledom i tijelom te se primarno fiksira na vizualnom i fizičkom, a tek sekundarno na drugim društvenim pokazateljima identiteta poput jezika, performativnosti ili pripadnosti nekoj skupini.

Ključne riječi: suvremene rodne medijske konstrukcije, reprezentacija, potrošačka kultura, kult izgleda i tijela, objektivizacija

Uvod

Mediji, a osobito televizija, usko su povezani s reprodukcijom i cirkuliranjem kulturnih identiteta. Filmovi i igrane televizijske serije prenose općeprihvaćena kolektivna i kulturna shvaćanja o raznim dimenzijama identiteta, pa tako i o rodu/spolu, te se tradicionalna rodna razlika između žena i muškaraca u stvarnoj i življenoj kulturi preslikava i na male ekrane. Uporabom stereotipa u žanru pokušavaju se fiksirati arhetipske i mitske konvencije o tome što znači biti muškarac ili žena i “zamrznuti” neke željene muške/ženske značajke. Njihovim upornim ponavljanjem pokušavaju se stvoriti prepoznatljive kategorije spola, fiksirati identiteti, te na neki način reći: “To je ono što mi jesmo” (Dyer, 2002: 42). Općenito se smatra kako su tzv. muški žanrovi (npr. vestern) namijenjeni muškarcima i afirmiraju muške vrijednosti, a sapunice, ljubavni filmovi i melodrame “ženski” su žanrovi koji se obraćaju ženama i utjelovljuju ženske osobine. Američke televizijske hibridne serije nastale krajem 1990-ih i početkom 2000-ih nude slobodniju interpretaciju subjekata te, iako ne odbacuju tradicionalnu rodnu dihotomiju, predodžbe više nisu fiksne i isključivo vezane uz jedan rod. Ovaj će članak pokušati prikazati kako se reprezentacije mijenjaju ovisno o povijesnim i sociokulturnim uvjetima u kojima nastaju te upozoriti na nove konstrukcije koje karakteriziraju suvremene medijske muškarce i žene u novom hibridnom žanru koji kombinira odlike serije i sapunice. Novi medijski muškarci i žene progovaraju iz vlastite perspektive i nude raznolikije identitete: nesigurne bijelce koji se, mučeni ljubavnim i psihičkim problemima, trude pronaći svoje mjesto u društvu, te neovisne, intelektualno dominantne, seksualno agresivne i samouvjerene mlade žene, predane vlastitim

interesima. Istodobno narcisoidnost zauzima jako važno mjesto u stvaranju modernog identiteta, tako da i muški i ženski likovi postaju “žrtvama kulture konzumerizma, izgleda i glamura” pri čemu svi moraju izgledati jednako lijepo i privlačno (Faludi, 1999, u Gauntlett, 2002: 9). Napadom na “fiksne vrijednosti” rodne se granice miješaju i pomiču, te se nove konstrukcije danas mogu povezati sa “spektaklom” u kojemu tijelo ima vrlo važnu ulogu.

Prvi dio članka obuhvatit će pregled dosadašnjih relevantnih istraživanja u domaćoj i inozemnoj teoriji o rodnim medijskim prikazima iz područja filmske teorije, feminističke i postfeminističke kritike, queer teorije, televizijskih i kulturnih studija, a drugi će se dio zasnivati na analizi žanrovski i naracijski sličnih serija (*Seks i grad*, *Kućanice*, *Vatreni dečki*) u kojima se očituju znakovi proizvodnje medijskih konstrukcija. *Seks i grad* i *Kućanice* pripadaju skupini hibridnih ženskih sezonskih serija koje kombiniraju žanrovske elemente drame s odlikama sapunica, komedije, horora ili trilera (*Kućanice*), dok *Vatreni dečki* nude jedan novi oblik serije: mušku sapunicu kroz koju se kristalizira postmoderna konstrukcija muškarca. Slična narativna i formalno stilska struktura serija koja ističe vizualno i erotično, izlagački postupci, teme i motivi serija u čijem su središtu problemi glavnih likova, perspektiva pripovijedanja u kojoj intrige likova unutar uvijek istih prostora čine sadržajnu okosnicu pojedinačne radnje – neki su od osnovnih razloga odabira upravo ovih serija za analizu. Važan dio poetike svih triju serija odnosi se na “feminističko” pitanje konstrukcije vlastitog identiteta, privilegiranje samosvijesti i osobnog odabira, dok se istodobno, uporabom maskulinističkih formalnih strategija serija inzistira na vizualnome i objektivizaciji likova neovisno o rodu. Analizom konceptualizacije reprezentacije identiteta u ovim serijama zaključila sam kako se, kao novi kulturni indikatori u suvremenoj konstrukciji muškosti i ženskosti, pojavljuju seksualizirani izgled, vanjština i kult tijela. Vizualna kodifikacija i seksualizacija u službi tržišta nameće se sada kao imperativ i muškarcima, te se karakterističnima za oba spola smatraju samopouzdanje, neovisnost, djelovanje i pravo na vlastiti odabir.

Teorijski okvir

Prva istraživanja o reprezentaciji roda u popularnoj kulturi uglavnom su se zasnivala na feminističkoj analizi medijske konstrukcije ženskosti koja počiva na kulturnim stereotipima o ženi u holivudskom filmu dok se o muškosti tek letimice pisalo kao o nečemu što se samo po sebi podrazumijeva (Soulliere, 2006: 1). Pod jakim utjecajem psihoanalize, semiotike i marksizma, feministička filmska teorija već od 1970-ih godina proučava reprezentacije ženskosti kao proizvod dominantne patrijarhalne kulture, dok se tijekom 1980-ih pitanjem reprezentacije roda, žen-

skim tekstovima, praksama i žanrovima, te pitanjem gledateljstva ženskih žanrova počinju baviti i britanski kulturni studiji, u sklopu kojih se pojavljuju prvi važniji tekstovi o konstrukciji muškosti u filmu, na televiziji, u reklamama, glazbi i sportu u radovima Pam Cook, Richarda Dyera, Stevea Nealea i Seana Nixona. Muškost koja se dotad rijetko izravno proučavala, počinje se proučavati kao rezultat feminističke teorije, britanskih kulturnih studija, otvaranja prostora mnogostrukim perspektivama, identitetima i mogućim gledateljstvima (Smelik, u Cook, 2007: 490) te općenito zahvaljujući promjenama u društvenim i ekonomskim uvjetima. S jačanjem i prodorom *queer* teorije i kulture u akademiju, političkim *gay* aktivizmom i novim *queer* filmom, koji smatraju kako su u odnosu prema *straight* kulturi homoseksualne, transrodne i transseksualne osobe medijski zanemarene, “bez glasa” i “nevidljive”, te se bore za svoje mjesto u medijskoj i društvenoj reprezentaciji nenormativnih seksualnosti (Stacey, u Cook, 2007: 506), i pitanje “normativne” muškosti dobiva važnije mjesto. Istodobno se problematika ženskog subjekta i gledateljstva u popularnoj kulturi različito interpretira. Jedan ogranak feminističke filmske kritike tvrdi kako ne postoji univerzalan ženski subjekt te se okreće potrebi redefiniranja termina “žena” i artikulaciji drugih ženskih glasova i oblika identiteta žene (rasa, etnicitet, klasa, seksualna orijentacija...), prihvaćajući postmoderanu teoriju, *queer* teoriju, postkolonijalizam i teoriju tijela (Butler, Williams, Hooks, Gledhill, Kuhn, Cook). Drugi, pak, ogranak smatra kako su svi ciljevi feminizma već ispunjeni, čime feminizam prestaje postojati, a “nova žena” 1990-ih preuzima ženski heteroseksualni identitet koji obuhvaća i tradicionalno shvaćenu ženskost i oslobođenu seksualnost, ali i žensku samosvijest (Sonnet, 2003: 264). Uz novu ženu pojavljuje se i “novi muškarac” kojeg prema Seanu Nixonu karakterizira “seksualiziraniji prikaz muškoga tijela koji se oslanja na kodove koji su se tradicionalno povezivali s prikazima ženstvenosti” (Nixon, 1996, u McNair, 2004: 183). Potrošački motivirana kultura u svrhu što veće zarade potiče seksualnu objektivizaciju tijela, no McNair smatra kako pritisci komercijalnog tržišta nemaju negativnu ulogu, nego dobivaju važno sociološko i političko značenje u podupiranju alternativnih modela reprezentacije.

“... kulturni je kapitalizam (zbog konkurentskih pritisaka novih tržišta prema zasebnim seksualnim potrošačkim zajednicama, izgrađenima na desetljećima političkog aktivizma i lobiranja feministkinja i organizacija za prava homoseksualaca) u popularnu kulturu uveo stilove i označitelje pokreta i supkultura otpora koji su nekoć bili marginalizirani” (McNair, 2004: 240).

Analiza serija

Kad se 1998. u produkciji HBO-a počela prikazivati serija *Seks i grad*, mnogi tiskani mediji označili su je kao revolucionarnu seriju koja uspijeva ponuditi autentično žensko iskustvo i drukčiju viziju ženstvenosti, te je tijekom šest sezona prikazivanja postala kultnom serijom. Nikoga nije iznenadila odluka producenata da se serija okruni filmom koji smo nedavno imali prigode gledati u našim kinima. Istodobno s porastom popularnosti serije na televiziji su se pojavile i druge “ženske” serije (npr. *Očajne kućanice*, 2004) koje obrađuju slične teme, obraćaju se ženskom gledateljstvu i smatraju se relevantne za žene.

Maša Grdešić (2006) smatra kako serija *Seks i grad* preuzima “političku ulogu” kao ženski žanr koji se želi izboriti za žensko gledateljstvo kojemu će ponuditi vlastito viđenje ženskosti i različite modele reprezentacije žena (Grdešić, 2006: 34-35). U seriji koju su napisale, producirale, osmislile i u kojoj glume žene, vidljiva je želja za moći koja se “očituje kroz feminističku žudnju za ovladavanjem diskurzom o ženskosti” (Grdešić, 2006: 34), no u kojoj mjeri doista govorimo o kulturnom i političkom redefiniranju pojma žene i ženstvenosti? Je li u pitanju samo prilagodba novim povijesnim i društvenim uvjetima u kojima živimo ili doista možemo govoriti o subverzivnom načinu pogleda na žensku subjektivnost?

I *Seks i grad* i *Očajne kućanice* u središtu naracije imaju ženu/žene kao nositeljice radnje te se uglavnom zasnivaju na potrebi žene da pronađe svoj glas, artikulira i ostvari svoje želje te da progovori o vlastitim fantazijama i zadovoljstvima. U objema serijama govorimo o ženama koje se svjesno i voljno odlučuju za neke odabire u svojim životima kroz koje nam nude odgovore na pitanja o sebi, a možda određuju i način na koji će gledateljice razmišljati o pitanjima otvorenima u serijama. Raspravljanje o majčinstvu, prijateljstvu, romantičnim ljubavima, seksu, pobačaju, samohranom roditeljstvu, ženskim bolestima i o mnogim drugim važnim i manje važnim temama provlači se u objema serijama. Kroz Carrienu naraciju onoga što će poslije ispasti i kolumna, to žensko promišljanje, prema Grdešić, postaje “teoretiziranje o definicijama suvremenih ženskosti” (Grdešić, 2006: 40) koje podrazumijeva nemogućnost tradicionalne rodne fiksiranosti. Iako sudionice *Seksa i grada* osvajaju prostore tzv. “muških sfera” rada i otvorenih prostora metropola, trgova, ulica, taksija i kafića u kojima zajedno tračaju o raznim šakljivim temama, u zatvorenim prostorima njihovih soba (klasičan ženski zatvoreni prostor bila bi kuhinja, koja se u ovoj seriji rijetko vidi jer protagonistice su suvremene, poslovne žene koje jedu u restoranima i ne kuhaju) odigravaju se najvažniji trenuci svake od njih.

Ako se tematskim odabirom želi sugerirati da je riječ o promijenjenoj ženskoj prirodi i novom ženskom identitetu, oslobođena i otvorena seksualnost, prema Grde-

šić, novost je po kojoj se serija razlikuje od starijih pandana (Grdešić, 2006: 37). Robert W. McChesney (2000), pak, navodi kako je otvorena seksualnost, uz nasilje, standardna, dobro iskušana formula kojom se medijski giganti služe da dođu do publike i profita, te upozorava na to da 60% američkoga televizijskog programa sadržava nasilje, dok se od godine 1998., to jest od pojave *talk showova* Howarda Sterna i Jerryja Springera, koji su produkcijski bili veoma jeftini, ali su imali iznimno veliku gledanost, američka televizija općenito razmeće vulgarnim seksom, eksplicitnom uporabom jezika i ponašanjem (McChesney, 2000: 34).

Ipak, uspjeli pokušaji da se bez srama, dapače, čak s užitkom, uključi i trivijalno tračanje i kupovanje, zatim razgovori o muškarcima, o vlastitim seksualnim fantazijama i otvoreno prakticiranje seksa uz onaj "ozbiljni" dio identiteta koji se odnosi na posao, vlastiti položaj u društvu ili moralno stajalište o nekom pitanju, razlog su što gledateljstvo sa simpatijama gleda na te serije. Ma koliko iritirao, bio banalan i površan, lepršavi, bajkoviti entuzijazam u rješavanju svih životnih nedaća, te neprestano isticanje prava na vlastiti životni izbor bez osude drugih, na iskrenost prema samoj sebi i vlastitom biću bez obzira na to kakav način života prihvatili (Grdešić, 2006: 38), razlog su što se o ovim ženskim serijama općenito razmišlja kao o nositeljicama novoga televizijskog ženskog identiteta. Osnajene, samosvjesne žene u ranim četrdesetima, koje imaju moć nad vlastitim životom i muškarcima, koje su poslovno uspješne (iako ih gotovo nikada ne vidimo na poslu) i financijski neovisne predstavljaju ideal nove promijenjene ženstvenosti.

Seks i grad donosi još jednu novost. Klasični filmovi, a još više sapunice, odnose među ženama uglavnom tradicionalno povezuju uz neprijateljstvo i suparništvo, te borbu između dobre i loše žene (Curti, 1992: 18). U *Kućanicama* se s podsmijehom ironizira međusobna borba susjeda i navodnih prijateljica da ili pridobiju tuđe i/ili zadrže svoje muškarce (za koje se na kraju, uglavnom, uspostavi da su neodgovarajući), te se protagonistice drže krilatice da je jedino "stara i odvratna" žena ona kojoj se može vjerovati (McRobbie, u Grdešić, 2006: 40). S druge strane u *Seksu i gradu* prevladava solidarnost, prihvaćanje, suosjećanje i prijateljstvo među ženama; konvencija koja se često pojavljuje u ženskim policijskim serijama. Ta očita "ženska potpora" prema Maši Grdešić "najpozitivnije je obilježje serije" (Grdešić, 2006: 40).

Nastala unutar novije povijesti i razdoblja kasne postmoderne u kojoj se umjesto tradicionalnim strukturama više vjeruje samome sebi, gdje se preispituju uvriježene društvene i kulturne vrijednosti te je nemoguće jednoznačno definirati subjekte, serija *Očajne Kućanice* djelo je postmoderne strategije koja želi privući gledatelja elementima koji šokiraju i začuđuju. Postmodernom se može smatrati i odluka producenata ABC-ja da reciklira staru televizijsku temu života u predgrađu koja je svoj vrhunac imala 1960-ih godina sa serijom *Gradić Peyton* (također u produkciji

ABC-ja). Odabir tema također je preuzet iz *Gradića Peytona* gdje se prvi put govora o dotad kontroverznim temama: nevjeri i seksu u američkome predgrađu u kojemu se kriju razne društvene patologije. Glasom mrtvog naratora kojim se brišu granice između zbiljskog i imaginarnog, odjevene u novo postmoderno ruho *Kućanice* evociraju uvodni naratorov glas u *Gradiću Peytonu*, čime uz ironijski odmak daju posvetu seriji. Iako su glavne protagonistice žene, *Kućanice* nisu isključivo “ženska” serija nego zabavni hibrid koji preuzima paradoksalne elemente krimića i horora po ugledu na također vrlo popularnu seriju *Twin Peaks* Davida Lyncha. Golicanje gledateljeve mašte uzbudljivim pričama o seksu, misterioznim ubojstvima i neobičnim događajima prokušane su formule koje se učinkovito upotpunjuju postmodernim stilskim postupcima ironije, parodije i groteske, kojima se ismijava tradicionalni, toliko slavljene američki život u predgrađu, te identitet i ideja “kućanice”. Prelijepa i naoko savršene Susan (Teri Hatcher), Lynette (Felicity Huffman), Bree (Marcia Cross) i Gabrielle (Eva Longoria) očajne su kućanice (*Desperate Housewives*) koje žude za izlaskom iz prostorne izoliranosti vlastita doma i ispunjenjem drugih dijelova svojeg identiteta koji nisu “supruga, majka i kućanica”. Očajne postaju onoga trena kad shvaćaju da taj drugi dio svojega bića, kojeg drže ključem za potpunu sreću, nije lako realizirati, ako je uopće i moguće, a uza sve to, budući da su svojevrijem odabrale ulogu majki, supruga i kućanica, ne mogu nikoga kriviti za osjećaj nezadovoljstva i nesretnosti vlastitim odabirom i situacijom u kojoj se nalaze. Zbog toga se humorom i duhovitošću kao moćnim oružjem nose s raskolom između vlastitih želja i mogućnosti.

Unatoč pokušajima da se izborom tema i odabirom ženskih protagonista u serijama rekonstruira oslobođeni ženski identitet i perspektiva s koje mogu govoriti i djelovati, važan dio formalne strukture obiju serija odnosi se na modu, odijevanje, kupovanje, glamur i izgled, čime se likovi u objema serijama smještaju u klasičnu patrijarhalnu poziciju objekata. Pridajući pozornost vizualnom, eksploataciji ženske senzualnosti i erotičnosti, vanjskoj ljepoti, izgledu i tijelu protagonistica, podupire se rodna asimetrija pri kojoj je žena primarno ikonički objekt. Iako tematski podupiru feministička nastojanja u reprezentaciji ženskosti, tvorci obiju serija preuzimaju patrijarhalne tehničke strategije, strukture i forme televizijske dramske serije kojima inzistiraju na vizualnom i na objektivaciji žene. Očito je nemoguće, u okvirima falogocentrizma, izbjeći maskulinističke formalne strategije te strukturnu i semantičku nemogućnost označavanja pojma žena. Usprkos inzistiranju na subjektnome položaju protagonistica koje vlastitim odabirom konstruiraju vlastiti identitet, prihvaćanjem i slavljenjem identiteta koji u sebi sažima “površno” i “ozbiljno” te feministička polazišta u proturječju s neodbačenim tradicionalnim oblicima ženskosti, prostor za osporavanje značenja ženskoga roda i dalje ostaje otvoren. Žensko tijelo koje je bilo objektom pogleda gledatelja od samog početka

filmske umjetnosti nastavlja se i u ovim televizijskim prikazima, te je još uvijek, unatoč stremljenju i inzistiranju na ženskom subjektu, ipak, glavnim označiteljem ženskoga spola. Srednji plan ženskih tijela u uvodnim špicama *Seksa i grada* i *Očajnih kućanica*, koji se sukcesivno izmjenjuje s krupnim planovima svake protagonistice, pokazuje dominantnu ulogu slike u kojoj objektivizacija privlačnog, erotičnog tijela ima važnu ulogu. Poželjan izgled kao dominantni imperativ žena u službi “mode, stila i individualne konzumacije” (Nixon, u Hall, 1997: 315) osnova je ovih serija. Kroz filmske i televizijske prikaze ženstvenosti koji nam kazuju što žena treba nositi te kako treba izgledati, ponašati se i misliti, sama ideja ženstvenosti postaje konstrukcija čija se pravila “ponašanja” prenose iz kulture u kulturu (Bordo, 1993: 5). Samosvjesna, neovisna žena iz suvremenih televizijskih serija utjelovljuje novi “oslobođeniji” društveni poredak i jezik potrošačke kulture koji se zasniva na spektakularnosti, vizualnoj erotici i užitku u gledanju. Ta suvremena preokupacija vizualnim elementom i izgledom nova je strategija društvene kontrole koja kroz premrežene institucije moći i dalje podupire dominantnu mušku poziciju, a u “tijelo podređenog upisuje ideološku konstrukciju ženstvenosti” (Bordo, 1993: 4).

“Potragom za promjenjivim, homogeniziranim, neuhvatljivim idealom ženstvenosti – potragom bez kraja, zahtijevanjem da žene uporno do u pojedinosti prate česte i hirovite promjene u modi – ženska tijela postaju pitoma tijela – tijela čija su snaga i energija priviknute na eksterna pravila, podređivanje, transformaciju, ‘poboljšanje’. Prisilnom disciplinom, dijetama, šminkom i odjećom – osnovnim organizacijskim načelima vremena i prostora u jednom danu mnogih žena – mi postajemo manje društveno orijentirane, a više centripetalno fokusirane na samomodifikaciju” (Bordo, 1993: 2).

Voajeristička uporaba tijela i fetišizirane “seksualnosti u procesu prodaje” (Nixon, u Hall, 1997: 293) ženama je odavno poznata. No, nije zaobišla ni muškarce koji su se u novoj kodifikaciji i seksualnoj objektivizaciji i sami našli, čime su oba roda smještena u kategoriju proizvoda nužnih potrošačkom tržištu usmjerenom na ljepotu, izgled i glamur.

Suvremeni junak serije *Vatreni dečki*, Tommy (Denis Leary), potvrđuje kako unatoč slabostima heteroseksualni bijelac srednje klase dominira, te ima moć kroz područje djelovanja i jezika. “Hegemonizirajuća muškost” (Jansen, 2008: 54; Soulliere, 2006: 1) “koja se smatra kulturnim idealom ili normativnom definicijom muškosti u sjevernoameričkom društvu” (Soulliere, 2006: 1), a koju utjelovljuje *macho* muškarac, još je uvijek najreprezentativniji obrazac muškosti u popularnoj kulturi. Stef Jansen (2008) koristi se pojmom *frajer* “što označava muškarca koji

pokazuje određene *cool* značajke (sic). Obično se odnosi na oblik mlađe, neodgovorne, hvalisave, ali nonšalantne heteroseksualne muškosti” (Jensen, 2008: 51). U seriji *Seks i grad* rabi se izraz *faca*, kojim se želi opisati potentan, zgodan, ženama privlačan muškarac. Upravo su takvi tipovi protagonista u seriji *Vatreni dečki*. Slobodni, zgodni, neobuzdani *macho* tipovi, frajeri, face. Tommy Gavin rastavljeni je bijelac srednje klase čiji privatni i profesionalni život vatrogasca pratimo uz prijatelje-suparnike: seksipilnog Hispanjolca Franca Riveru (Daniel Sunjata), navinog, mladog novaka vatrogasca Mikea Stilettija (Michael Lombardi) kojemu se događaju neobična homoseksualna i biseksualna iskustva, Seana Garrityja (Steven Pasquale), vjerojatno najglupljeg, ali i najdobrohotnijeg vatrogasca, te neotkrivenog pjesnika, narednika Kennyja Shea (John Scurti). *Vatreni dečki* donose i jednu formalno-stilsku novost. Kao i ostale postmoderne serije koje se odlikuju hibridnošću žanra, tako i *Vatreni dečki* preuzimaju klasične konvencije “ženskih” serija i sapunica. Ono što je trebala biti “muška serija” koja će se zasnivati na akciji glavnih junaka, po formi ima mnoge odlike sapunice u kojoj dominira trač. Osnovna tema svake epizode jesu priče i tračevi o privatnom životu, seksu i emocijama kroz vizuru muških protagonista, dok se poslovna sfera provlači u drugome planu. Riječ je o njujorškim vatrogascima u razdoblju paranoje nakon pada tornjeva, koji progonjeni vlastitim demonima i frustracijama zbog neuspjelih brakova i veza, preispituju svoje osjećaje, seksualnost i muški identitet.

Motivi poput stalnog međusobnog uspoređivanja, neprestane potrebe za dokazivanjem muškosti kroz posao ili seksualne uspjehe, propitivanja tuđe muškosti i izrugivanja kao potvrde vlastite, provlače se kroz sve epizode serije. Stalna potreba za potvrdom muškosti kroz fizičko natjecanje, šale o temi “čiji je veći” i “tko ima više uspjeha kod žena”, pitanje “izvedbene manjkavosti” nasuprot “izvedbenoj izvrsnosti” (Jensen, 2008: 50) prate nas iz epizode u epizodu. Mnogostruki oblik muškosti nastaje kao posljedica potreba u recepciji, odnosno društveno-povijesnim okolnostima, te se dodatno osvješćuje dodavanjem i drugih socijalnih varijabli iz američke *mainstream* kulture. Tako uz glavni lik plavokosa bijelca Amerikanca irskih korijena, imamo Latinoamerikanca Franca, klasičnog tipa latino ljubavnika. Njih dvojica prijatelji su u stalnom suparničkom odnosu, između njih postoji neprestana potreba za dokazivanjem, i na profesionalnom planu, ali i na ljubavnome. Stalno je prisutan osjećaj napetosti i borbe za prevlast na seksualnom području, te potreba da, dok se presvlače u svlačionici, listaju porno časopise ili sjede uz kavu čekajući poziv na akciju u zajedničkim prostorijama vatrogasne postaje, potvrde svoju muškost prepričavajući tko je bio s kim. Poštujući onoga drugog, svaki, ipak, stalno pokušava dokazati kako je on bolji vatrogasac i kako, ipak, ima više uspjeha kod žena. Da bi potvrdili vlastitu muškost, propituju i izruguju se onoj koja je upitna, koja nema tako izražene maskuline osobine, onoj koja je sličnija

“ženskim” osobinama. Rugajući se na račun nešto manje čvrstih muškaraca: seksualno neopredijeljenog Seana, koji doživljava razna homoseksualna i biseksualna iskustva, i glupasta Mikea, kojega žene uglavnom spolno iskorištavaju, i Tommy i Franco potvrđuju svoju fizičku dominaciju i muškost. Danielle Soulliere pokazuje kako su osnovna obilježja povezana s dominantnom hegemonističkom muškosti “agresivnost i nasilje, emocionalna sputanost, uspjeh i postignuće” (Soulliere, 2006: 4).

Nerijetko smo imali prigodu vidjeti Tommyja u tučnjavi kojom je više puta pokušavao razriješiti razmirice s kolegama na poslu, dokazati se kao “veći” muškarac u borbi sa suparnicima i time zadobiti naklonost žene. U više epizoda gledali smo nasilan seks, čime se fizička agresija ističe kao muška osobina (Soulliere, 2006: 5). Pobjeđivanje bi se također moglo okarakterizirati kao klasična muška osobina, no ona u ovoj seriji postaje problematičnim konceptom. Tommy mnogo puta biva pretučen, no uvijek je dostojanstveni gubitnik. Iako “pravi muškarci nikada ne plaču”, tijekom četiriju sezona prikazivanja serije vidjeli smo gotovo sve protagoniste u suzama. Razlozi su uvijek opravdani. Kad je u pitanju smrt djeteta, člana obitelji, gubitak skrbništva nad djetetom, emocije su dopuštene. Uglavnom su žene te koje su i ovdje konvencionalno prikazane kao one koje plaču bez važnijeg razloga, vrište, histeriziraju.

Pravi muškarci također uvijek uspijevaju dokazati i potvrditi svoju muškost kroz akciju, djelovanje. Ovdje uglavnom pokazuju svoju potentnost međusobnim nadmetanjem i pričama o seksualnim uspjesima koje češće ispadnu proizvod hvalisanja nego stvarnog uspjeha. Mnoge šale protagonista vezane su uz otkrivanje izvedbene manjkavosti.

Budući da je spašavanje života osnovna uloga vatrogasaca, dokazivanje muškosti moglo bi se potvrditi na tom području. Međutim, njujorški vatrogasci u razdoblju nakon 11. rujna 2001. često nailaze na neuspjeh. Mnogo puta iz vatrene stihije uspiju spasiti samo kućnog ljubimca. Kamo je nestao muškarac-spasilac?

Dok je u vesternu glavni muški lik spašavao cijelu zajednicu, te kao nagradu za svoje junačko djelo dobivao djevojku, njezinu čednost i čast, ili se, pak, odlučio za slobodu kao najveći ideal, Tommy nerijetko riskira vlastiti život kako bi (često neuspješno) spasio ljudski život, a zauzvrat umjesto nagrade dobiva svojevrstni PTSP zbog nemogućnosti hvatanja u koštac sa životnom realnošću. Neuravnotežen, bori se s halucinacijama i depresijama kao podsjetnicima na nemogućnost bivanja mitološkim junakom. Hrabrost kojom se Tommy diči podsjećala bi na klasične junake grčke drame¹ ili na junake američkih vesterna da nije te psihičke i emocionalne strane junakove osobnosti koja stoji na prilično klimavim nogama. “Mnoge dominantne karakteristike muškosti ograničavaju muškarce” (Clatterbaugh, 1995, u Soulliere, 2006: 9), “te mogu pridonijeti psihološkim zdravstvenim

problemima” (Good et al, 2002, u Soulliere, 2006: 9). Zahtjevi da muškarci ispune normativna očekivanja tradicionalne muškosti, da preuzmu “odgovornost za vlastita djela”, da “dostojanstveno prihvate poraz” ili da moraju “pobijediti pod svaku cijenu” (Soulliere, 2006: 10) očito postaju prevelikim teretom suvremenog muškarca. Zato se naši protagonisti odaju piću, drogi, tabletama, kocki, što ih čini puno ranjivijim i nježnijim junacima. U trenucima ludila Tommy često halucinira da razgovara s Isusom koji mu pruža ruku, no serija ne nudi eksplicitni odgovor na pitanje je li ponuđeni put spasenja kroz instituciju Crkve ili samo još jedan izraz ludila. U nekim se epizodama kao rješenje utočišta nudi obitelj² i ljubav, no ni ona ne može biti spas jer ga sam u sebi ne može pronaći. Tako ni povratak kući nakon zahtjevna posla nije mjesto odmora i intime, u kojoj puno lakše dišu protagonistice ženskih serija. Tommyjeva kuća u kojoj dominiraju hladnjak, boca alkohola, televizija i krevet više asocira na šupljinu, prazninu, nedostatnost, osjećaje otuđenosti i osamljenosti koji se popunjuju alkoholnim zaboravom, kratkim seksualnim izletima i bombardiranjem televizijskih novosti. To je ujedno i jedino mjesto gdje se slavljenje muškosti, libido vezan uz posao i priče o seksu u vatrogasnome domu preusmjeravaju na priču o nemoći, propalosti, deziluzioniranosti.

Tommy je, kao i većina protagonista, zgodan, omiljen kod žena i uglavnom potentan. Inzistiranje na vizualnoj erotici, seksualizaciji muških tijela u seriji, u svlačionici ili sobi, pokazuje kako masovno društvo više ne postavlja imperativ fetišizma i narcizma samo ženama, nego se prebacuje i na muški spol. Tijelo za pokazivanje više nije isključiva ženska povlastica. Narativna i vizualna organizacija serije vrlo dobro prepoznaje potencijal muškaraca kao objekata erotskog pogleda. “Novi” muškarac preuzima *macho* ikonografiju vesterna koja ga prikazuje snažnim, izdržljivim i virilnim, no zaodijeva se u novo “žensko” ruho: puno više pozornosti pridaje svojem izgledu i pritom se nimalo ne srami – dok je junak vesterna odavao nonšalantnost i nemar prema odijevanju, ovaj junak pomno odlučuje što će odjenuti i kako će izgledati. Urbani metroseksualci ove serije tako su redom izdepiliranih mišićavih torza i lijepe glatke kože; znatan dio vremena provode u gimnastičkim dvoranama pazeći na tijelo, te novac troše na skupe kozmetičke preparate i odjeću ne bi li izgledali što ljepše. To su muškarci koji su puno više zainteresirani za svoju vanjštinu, modno su osviješteni i žele biti “in”, a pritom ne gube svoju muškost jer je društvo, ovisno o tržišnim potrebama, uspostavilo nove kriterije poželjnog muškarca i žene. Prepoznavši u muškarcima velik potencijal za proširenje tržišta modne industrije, velike medijske korporacije lansirale su ekskluzivni oblik dominantnog urbanog muškarca, koji su objeručke preuzele serije poput ove. Suvremena medijska muškost sada je obilježena onim klasičnim odlikama: agresijom, snagom, akcijom i slobodom, no upotpunjena je inzistiranjem na lijepoj vanjštini i prihvaćanjem dosad općeprihvaćenih “ženskih” osobina. Istak-

nuta seksualizacija i vizualna erotska nabijenost Tommyja i Franca, gdje god da se nalazili i u kakvom god činu bili, jedno je od glavnih obilježja serije na kojem se grade drugi odnosi u seriji. No, čini se kao da ta dominantna muškost svojim likovima predstavlja i teret. Vječni strah od seksualne neučinkovitosti te emocionalna nezrelost zbog napuhana osjećaja samodostatnosti koji zgodnom muškarcu nameće potrošačko društvo, pokazuje negativne učinke suvremene muškosti. Uznapredovalo postindustrijsko društvo muškarcu je oduzelo formalnu važnost jer on više nije jedini ni ekskluzivni spasitelj i donositelj prihoda, a kako serija prikazuje, obitelji, djeca i žene mogu jednako dobro uspjeti i bez njih. Zajednica može bez muškaraca. A ni u javnoj, tradicionalnoj "muškoj" sferi više nisu nezamjenjivi. Na poslu gube primat u onom trenu kad Tommyja od sigurne smrti spasi kolegica. Štoviše, ta ista dominantna kolegica uporno od Tommyja zahtijeva seks koji on ne uspijeva realizirati. Strukturna ženska nadmoć od glavnoga muškog junaka stvara impotentnog muškarca koji nije u stanju ponovno uspostaviti patrijarhalnu hijerarhiju, zaštitničku i skrbničku dimenziju muškog identiteta i postaviti vlastitu muškost u prvi plan. Žensko oslobođenje utječe na propitivanje muške moći, "izvedbena kompetencija *frajera*" (Jansen, 2008: 55) postaje upitna, a "normativna, naturalizirana rodna očekivanja" (Jansen, 2008: 55) muškarci ne uspijevaju ispuniti. Kao što je američka nacija padom tornjeva izgubila moć, tako i dosad dominantan muškarac u ključnom trenutku gubi erekciju, iako se neprestano trudi zadržati svoj dominantni položaj. Istodobno, očajnički se drži za penis kao jedini važan, njemu poznat, izvor moći. I neprestano ponavlja isto pitanje: "Tko ima veća muda ući u žešću vatru?"

"Ženska" pričljivost muškaraca, ambivalentna muškost, vanjsko poziranje i potreba neprestana dokazivanja svoje muškosti i moći, plasiranje samih sebe kao poželjne robe, te intimna nemoć, nesigurnost i ranjivost na privatnome planu osnovne su značajke muškaraca iz serije *Vatreni dečki*. S jedne strane gledamo snažne, aktivne muškarce, kojima smo povjerali spašavanje ljudskih života, a s druge emocionalno nezrele, nesigurne, ranjive muškarce koji ne znaju što bi s vlastitim životima. Gledamo muškarce čiji se identitet nalazi pod povećalom, muškarce koji su pod neprestanim pritiscima za promjenom koju sami još ne uspijevaju oblikovati.

Zaključak

Iako dominantna heteroseksualna muška pozicija nije poljuljana, ekonomije označavanja roda proširile su se i ispreplele, te su se osobine koje su tradicionalno pripadale isključivo jednome spolu sada izmiješale. Općenito se privilegiraju samouvjerenost i neovisnost, djelovanje i akcija, i barem samo izvanjsko pokazivanje da se vlastiti život drži pod kontrolom. Zahvaljujući orijentaciji medijskoga tržišta

prema suvremenom potrošaču koji se i sam nalazi u razdoblju nesigurnosti i nefiksiranosti što ga utemeljuje razdoblje postmodernizma, otvorio se prostor reprezentacijama zasnovanima na objektivizaciji i seksualizaciji tijela, pri čemu su se i muškarci i žene našli u istoj potrošačkoj košarici u kojoj se i jedni i drugi prodaju kao poželjni proizvodi. Medijski imperativi muškosti izraženi su kroz tjelesnost i istaknutu vizualnu kodifikaciju seksualnosti, a ženstvenosti kroz ljepotu, erotičnost i stalno promjenjivu modu koja inzistira na čimbenicima novog i iznenađenja.

“Doista, muškarci i žene različitim su putovima došli do svojeg ukrasnog zatvora. Žene su onamo stigle podmićene zbog toga što su isključene iz muškoga područja težnje za moći. A muškarci kao rezultat vlastite težnje za moći koja je stvorila društvo lišeno konteksta, prezasićeno natjecateljskim individualizmom bez umijeća i koristi, kojim upravljaju komercijalne vrijednosti koje se vrte oko toga tko ima više, bolje, veće i brže. Uništenje obaju putova bilo je robovanje glamuru” (Faludi, 1999, u Gauntlett, 2002: 9).

Dubravka Oraić Tolić piše kako je suvremeni Zapad ušao u virtualno doba u kojem se identiteti ne utemeljuju u supstancijama, istinama i stajalištima, nego u znakovima, projektima, “brendovima”. “Nisu više bit, nego – “hit” (Oraić, 2001: 3). Medijska industrija koja se neprestano bori za tržište te je u stalnoj potrazi za inovacijama koje bi ponudile nove teme i užitke cirkulira već postojeće reprezentacije, ali im stalno upisuje i nova značenja pomičući granice identiteta koje nika da ne mogu biti konačno fiksirane. Voajeristička uporaba tijela i fetišizirane “seksualnosti u procesu prodaje” (Nixon, u Hall, 1997: 293) muškarcima je donijela novu kodifikaciju muškosti i seksualnu objektivizaciju muškoga tijela, ženama odavno poznatu, te ih oboje smjestila u kategoriju proizvoda nužnih potrošačkom tržištu. Dok se god subjekt upakirava kao lijepi dar s mašnom od perja i potpisom Vivienne Westwood, dotle je tek marketinški dobro osmišljen proizvod koji pomodnim slikama, navodno oslobođene i naturalizirane “autentične ženstvenosti ili muškosti”, pokušava privući kupce.

BILJEŠKE:

- ¹ Serija se kroz smijeh poigrava idejom Tommyja kao poluboga tako što uvodi lik koji ga obožava do te mjere da ga počinje uhoditi, oponašati, odijevati se kao on, hodati s njegovom bivšom djevojkom i sl.
- ² Tommy ne može bez vlastite obitelji, zato pronalazi stan u blizini svoje bivše supruge i troje djece, te im se tijekom četiri sezone prikazivanja serije nekoliko puta vraća. Ipak, ne može izdržati ni odgovornost ni obveze koje institucija obitelji zahtijeva, te svaki put odlazi progonjen novim demonima.

LITERATURA:

- Bordo, S. (1993) "Tijelo i reprodukcija ženstvenosti". [http://www.razlika-difference.com/Razlika 34/RD3-Bordo.pdf](http://www.razlika-difference.com/Razlika%2034/RD3-Bordo.pdf)
- Cook, P. (2007) ur. *The Cinema Book*. British Film Institute. London.
- Curti, L. (1992) "Šta je stvarno a šta nije: Ženske fabulacije u kulturalnoj analizi" <http://www.razlika-difference.com/Razlika%2034/RD3-Curti.pdf>
- Dyer, R. (2002) *The culture of queers*. Routledge. London and New York.
- Gauntlett, D. (2002) *Media, Gender and Identity An Introduction*. Routledge. London and New York.
- Grdešić, M. (2006) "Seks i grad – (a)političnost ženskih žanrova", (32-42), *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 46. Zagreb.
- Hall, S. (1997) ur. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Sage Publications & The Open University. London. Thousand Oaks. New Delhi.
- Jansen, S. (2008) "Frajer i otac: Međunacionalna prepoznavanja muškosti poslije rata u Bosni i Hercegovini" (42-62), *Feminizmi u transnacionalnoj perspektivi, Promišljanje sjevera i juga u postkolonijalnosti*, ur. Jambrešić Kirin, Renata i Prlenda, Sandra, Institut za etnologiju i folkloristiku i Centar za ženske studije. Zagreb.
- McChesney, R. W. (2000) "U. S. Media at the Dawn of the Twenty-first Century" (15-77), *Rich Media, Poor Democracy, Communication Politics in Dubious Times*. New York. The New Press.
- McNair, B. (2004): *Striptiz kultura – Seks, mediji i demokratizacija žudnje*, Jesenski i Turk, Zagreb.
- Nixon, S. (1997) "Exhibiting Masculinity". *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. (1997) ur. Hall, Stewart, Sage Publications & The Open University. London. Thousand Oaks. New Delhi.
- Oraić Tolić, D. (2001) "Muška moderna i ženska postmoderna" *Kolo* <http://www.matica.hr/Kolo/kolo0201.nsf/AllWebDocs/postm>
- Smelik, A. (2007) "Feminist Film Theory" *The Cinema Book*. ur. Cook, Pam. (490-504) British Film Institute. London.
- Sonnet, E. (2003) "Just a Book, She Said..." *Reconfiguring Ethnography for the Female Readers of Sexual Fiction* (254-273), *The Audience Studies Reader*, ed. Booker, Will, Jermyn, Deborah, Routledge. London. New York.
- Soulliere, M. D. (2006) *Wrestling With Masculinity: Messages About Manhood in the WWE*, preuzeto 2.06.2008. s http://findarticles.com/p/articles/mi_m2294/is_55/ai_n19328330/print
- Stacey, J. (2007) "Queer Theory and New Queer Cinema" *The Cinema Book*. ur. Cook, Pam. (505-507) British Film Institute. London.

Contemporary Male-Female Constructs in American TV Series *Sex and the City*, *Desperate Housewives* and *Rescue me*

Silvana Kosanović

SUMMARY

Research concerning gender representation in popular culture was initiated by feminist studies on the construction of femininity. Representation of men tended to be implicitly included as normative so was not studied separately. With socio-economic changes, assertion of feminist theory, British cultural studies, American television studies, post feminist and queer theory, question of media representation of gender, especially of masculinity, gains a more important position.

This article aims to examine contemporary media constructions of femininity and masculinity by using examples from some recent American television shows (*Rescue Me*, *Desperate Housewives*, and *Sex and the City*). The aim is to illustrate traits attributed to men and women which arise as a result of our consumer society needs. The idealization of looks, cult of the body and sexuality have become some of the most important gender expectations. Our mass consumer society establishes new criteria and suggests that an attractive appearance conveys a greater sense of power, success, self-centeredness and self-control, so media representations support these socially dominant gender categories and position them as desirable identity.

The methods employed are based on secondary analysis of theoretical bodies of work and on the analysis of the above mentioned television series.

Results show that conventional understanding of gender is not potentially threatened, but the once rigid gender division is no longer so unbending. Independent of gender, preferential and dominant cultural imperatives become sexualized looks, body, entertainment, pleasure, self-consciousness and personal choice. An important role is assigned to the objectification of the male body, while some other stereotypically accepted male traits are beginning to lose their primacy, intersect with some traditionally accepted female traits or disappear. Even though some feminist critics claim that women have freed themselves from their phallogocentric, patriarchal position and have become mistresses of their own destinies by consciously permitting women's appearance for media employment, this article aims

to show that that liberation is really deceptive. Women and men have become victims of the consumer culture which, obsessed by youth, looks and body, primarily fixes its concentration on the visual and physical, and only secondarily on other social indicators of identity, such as language, performativity or belonging to some social group.

Key words: contemporary media constructions of gender, representation, consumer culture, cult of the body and looks, objectification