



Faculteit Letteren en Wijsbegeerte  
Master Vergelijkende Moderne Letterkunde  
Academiejaar 2007-2008

# FEMINISME EN POPULAIRE CULTUUR

*Sex and the City:  
baanbrekend feministisch  
of normatief?*

*Verhandeling voorgelegd aan de Faculteit Letteren en Wijsbegeerte  
voor het verkrijgen van de graad van  
'Master in Vergelijkende Moderne Letterkunde'*

Stefanie DEPLA  
Promotor: Dr. Katrien De Moor

## **Dankwoord**

Deze masterscriptie kon ik niet gerealiseerd hebben zonder de nuttige adviezen en hulp van mijn promotor mevrouw Dr. Katrien De Moor. Ik wil haar via deze weg bedanken voor het geduld en de tijd die ze vrijgemaakt heeft om mijn voorlopige stukken tekst te lezen en te evalueren. Vervolgens wil ik mijn ouders en mijn zus bedanken, die mij doorheen het schrijfproces onafgebroken gesteund hebben.

## Inhoudsopgave

<b>Dankwoord .....</b>	<b>1</b>
<b>Inhoudsopgave .....</b>	<b>2</b>
<b>1 INLEIDING.....</b>	<b>3</b>
1.1 <i>Sex and the City</i> .....	3
1.2 Onderzoeksvraag en motivering methode .....	8
<b>2 Bondige historische schets over de verschillende golven van feminisme .....</b>	<b>11</b>
2.1 Vroegfeminisme en de eerste golf (“first wave feminism”).....	11
2.2 Tweede golf (“second wave feminism”) .....	14
2.3 Derde golf (“third wave feminism”).....	20
2.4 Postfeminisme.....	27
<b>3 SEKSUALITEIT .....</b>	<b>34</b>
<b>4 RELATIES EN LIEFDE .....</b>	<b>49</b>
4.1 De zoektocht naar Mr. Right.....	49
4.2 Doel: huwelijk.....	56
4.3 Vrouwelijke vriendschap .....	62
<b>5 MOEDERSCHAP.....</b>	<b>64</b>
<b>6 WERK, CARRIÈRE EN “DOMESTICITY” .....</b>	<b>71</b>
<b>7 KLASSE EN ETNICITEIT.....</b>	<b>81</b>
<b>8 CONCLUSIE.....</b>	<b>91</b>
<b>9 BIBLIOGRAFIE .....</b>	<b>95</b>
9.1 Primaire bibliografie .....	95
9.2 Secundaire bibliografie .....	100

# 1 INLEIDING

## 1.1 *Sex and the City*

De recente televisieserie *Sex and the City* werd meteen een succes toen ze voor het eerst werd uitgezonden op de Amerikaanse kabeltelevisie HBO (Home Box Office) in 1998. Gedurende de zes seizoenen ging *Sex and the City* van “cult hit” naar “award-winning success” (McCabe en Akass 2004: 2). Zoals Janet McCabe en Kim Akass argumenteren in hun essay “Welcome to the Age of Un-Innocence” heeft de serie bijgedragen tot zowel hedendaagse vertogen betreffende modetrends, discussies rond seksualiteit en relaties, als de huidige debatten rond het moderne feminisme en de alleenstaande vrouw (2004: 2). De televisieserie is gebaseerd op een reeks columns van de journaliste Candace Bushnell, gebundeld in het boek *Sex & the City* (Bushnell 1997). Tv-maker Darren Star werkte dit boek uit tot een televisieserie. Aanvankelijk was ABC Entertainment<sup>1</sup> geïnteresseerd in dit project, maar Star besliste dat netwerktelevisie geen uitgelezen plaats was om een extravagante komedie over seks en relaties in Manhattan uit te zenden. Het was uiteindelijk HBO die de serie opnam in zijn aanbod, waardoor de serie gedurfd uit de hoek kon komen (McCabe 2004: 3-4).

De Amerikaanse betaalzender HBO werd gelanceerd op 8 november 1972. Volgens Jim Smith specialiseerde deze kabeltelevisie zich aanvankelijk in het tonen van Hollywoodfilms zonder reclameonderbrekingen, wat een ongekende luxe was op de Amerikaanse televisie. De zender maakte volgens Smith echter al vlug de overgang naar de uitzending van eigen, originele programma's (Smith 2004: 1). HBO propageert zichzelf nu als een zender waar televisieprogramma's zonder reclameonderbrekingen uitgezonden worden. Op de Amerikaanse netwerktelevisie daarentegen worden er binnen een uur talrijke reclameonderbrekingen ingelast. HBO haalt zijn inkomsten bijgevolg niet uit sponsoring, maar uit maandelijkse of “pay-per-view” abonnementen. Dit heeft als gevolg dat deze betaaltelevisie zich niet moet houden aan netwerkcensuur en beperkingen vanuit de regering. De zender hoeft ook geen angst te hebben om adverteerders te schofferen en zo compromissen te moeten sluiten (McCabe en Akass 2004: 4). Daardoor kunnen de schrijvers van *Sex and the City* zich uitleven met gewaagde en gedurfd onderwerpen, die niet getolereerd zouden worden op de nationale zenders. Hoewel vele vrouwelijke schrijvers aan de serie bijgedragen hebben, wordt

---

<sup>1</sup> ABC Entertainment is een productiebedrijf van het Amerikaanse televisienetwerk ABC.

*Sex and the City* gezien als de creatie van twee homoseksuele mannen: Darren Star en Michael Patrick King, de initiële co-schrijvers (Merck 2004: 51).

Het verhaal van *Sex and the City* gaat als volgt: het hoofdpersonage Carrie Bradshaw (Sarah Jessica Parker) is een journaliste van in de dertig die in Manhattan woont. Ze schrijft een wekelijkse column voor de krant *New York Star* getiteld “Sex and the City”. Ze baseert haar materiaal op haar eigen ervaringen en die van haar drie beste vriendinnen: PR-vrouw en seksueel vrijgevochten Samantha Jones (Kim Cattrall), advocate Miranda Hobbes (Cynthia Nixon) die sceptisch is op vlak van relaties en Charlotte Yorke (Kristin Davis), manager van een kunstgalerie en romantische optimist. Elke aflevering is gestructureerd rond Carrie, die op onderzoek gaat voor haar wekelijkse column. Elk van de vier vrouwen zorgt voor een unieke kijk op seksuele ervaringen en datingperikelen (McCabe en Akass 2004: 2). Hun conversaties worden gekenmerkt door spitsvondige oneliners en pittige opmerkingen over vragen als “Can women have sex like men?” (waarbij seks als mannen gezien wordt als seks zonder emoties), “Are treesomes the new sexual frontier?”, “At what point do separate interests become separate bedrooms?”, “Have we become romance intolerant?”. Zoals verder in deze studie duidelijk zal worden, schetst de serie een zeer positief beeld van vrouwelijke vriendschap.

Ter verduidelijking geef ik eerst een bondige schets van de plot en evoluties doorheen de zes seizoenen. Bij de start van seizoen één zijn de vier vriendinnen allemaal alleenstaand. In de allereerste aflevering leert Carrie de knappe, rijke en gescheiden Mr. Big kennen. De kijker merkt al meteen dat er een seksuele spanning tussen hen in de lucht hangt. Mr. Big zal doorheen de zes seizoenen Carries belangrijkste en grootste liefde zijn. Gedurende seizoen één gaan de vrouwen op véél ‘dates’, vaak resulterend in seksuele betrekkingen, maar in dit seizoen is het enkel Carrie die na een aantal toevallige ontmoetingen en daaropvolgende afspraakjes een langdurige vaste relatie (met vallen en opstaan) aanknoopt met Mr. Big. Miranda is in seizoen één een periode samen met een vriend van Carrie, Skipper, maar ze ontkent dat ze een relatie hebben: “It’s a fuck thing” (“Valley of Twenty-Something Guys”, 1:4).<sup>2</sup> Samantha begint naar het einde van het seizoen een relatie met James, een advocaat. Alles gaat goed tussen die twee en Samantha zegt dat ze van hem houdt, tot het moment dat ze ontdekt dat hij een extra ‘kleine penis’ heeft. Vanaf dan is de pret over voor Samantha en

---

<sup>2</sup> In deze masterscriptie wordt er vaak verwezen naar afleveringen uit *Sex and the City*. Hiervoor gebruik ik steeds de volgende verwijzing: (“Titel”, seizoen: aflevering), bijvoorbeeld in dit geval (“Valley of Twenty-Something Guys”, 1:4) is het de vierde aflevering van seizoen één getiteld “Valley of Twenty-Something Guys”.

maakt ze een einde aan de relatie in het begin van seizoen twee. Ook de relatie tussen Carrie en Big begint al vlug barsten te vertonen. Deze beginnen op te duiken naar het einde van het seizoen toe, bijvoorbeeld nadat Big niet wil dat Carrie zijn moeder leert kennen. Hierdoor merkt Carrie dat hun relatie niet zo serieus is voor Big als voor haar. Wanneer hij er niet in slaagt om “I love you” te zeggen, maakt ze dan ook met pijn in het hart een einde aan haar relatie. De vier vrouwen zitten vaak samen in restaurants om te dineren of te brunchen en maken van deze gelegenheden gebruik om te discussiëren over hun (liefdes)leven. In seizoen één schuwen de makers van *Sex and the City* expliciete seksscènes niet en daarmee wordt de toon gezet voor de volgende vijf seizoenen.

Seizoen twee begint met Carrie die nog steeds om Big treurt. Samantha treurt ook maar voor een heel andere reden, namelijk James' kleine penis: “Me, James and his tiny penis, we're one big family” zegt ze ironisch (“Take Me Out to the Ball Game”, 2:1). Samantha maakt het uiteindelijk uit met James in het begin van dit seizoen. Miranda koopt haar eerste appartement, wat ze als een grote stap ervaart. In dit seizoen passeren, net als in het vorige, veel mannen de revue, maar telkens ontdekken de vrouwen na een korte tijd dat er iets ‘fout’ is aan hen. Carrie begint in dit seizoen opnieuw een relatie met Big, wat ze eerst verzwijgt voor haar vriendinnen. Opnieuw loopt deze relatie niet van een leien dakje, vooral door de bindingsangst van Mr. Big die opnieuw tot een breuk leidt. In de voorlaatste aflevering van dit seizoen ontdekt Carrie dat Big al een nieuwe relatie begonnen is met Natasha, een vrouw van in de twintig jaar die hij leerde kennen in Parijs. In de laatste aflevering verneemt ze dat Big en Natasha verloofd zijn. Miranda leert Steve Brady kennen en begint een relatie met hem. De relatie loopt echter spaak, doordat beiden zich ongemakkelijk voelen over het feit dat Miranda als succesvol advocate zoveel meer geld verdient dan Steve, die barman is. In dit seizoen blijkt uit een aantal uitspraken van de vier vrouwen dat ze niet voor eeuwig alleenstaand willen blijven en hopen vlug hun Mr. Right te ontmoeten.

Seizoen drie bulkt ook van de mannelijke gastpersonages, met wie de vrouwen (korte) romances beleven. In het begin van seizoen drie slapen Steve en Miranda met elkaar zonder een relatie te hebben, maar beginnen toch na een tijdje weer een relatie die naar het midden van het seizoen toe opnieuw verbroken wordt. Carrie ontmoet in seizoen drie de tweede belangrijke liefde van haar leven, namelijk Aidan Shaw, een meubelmaker met wie ze een serieuze relatie begint. Na een tijdje zoekt Big weer toenadering en vertelt hij Carrie dat zijn huwelijk helemaal niet goed gaat. Carrie probeert Bigs toenaderingspogingen te weerstaan,

maar begint uiteindelijk een affaire met hem, terwijl hij nog steeds getrouwd is. Ze voelt zich vreselijk schuldig tegenover Aidan, zet de affaire na een tijdje stop en beslist het te vertellen aan Aidan. Hij kan hier niet mee omgaan en verbreekt hun relatie. Na een tijdje vragen Big en Natasha, die weet had van de affaire, een scheiding aan. Ondanks het feit dat Charlotte met vele mannen eerste afspraakjes heeft, is ze tot haar spijt nog steeds niet de man van haar leven tegengekomen. Ze begint steeds wanhopiger te worden, aangezien ze dolgraag wil trouwen en kinderen krijgen. Rond het midden van het seizoen leert ze echter de aristocratische chirurg Trey MacDougal kennen, met wie ze in hetzelfde seizoen nog trouwt, ondanks haar ontdekking in de nacht voor het huwelijk dat Trey impotent is. Door Treys impotentieproblemen verloopt het huwelijk niet zoals Charlotte gehoopt had. Ze raakt daardoor meer en meer gefrustreerd en stelt voor om een tijdje uiteen te gaan. Op het einde van seizoen drie besluiten ze echter toch iets van hun huwelijk proberen te maken. Samantha ontmoet in dit seizoen vele mannen en gaat dus vele seksuele relaties aan.

In seizoen vier zijn Treys impotentieproblemen van de baan en trekt Charlotte opnieuw bij hem in. Ze beslist om ontslag te nemen als succesvol galeriehoudster om zich ten volle aan haar gezin te kunnen wijden, aangezien zij en Trey beslist hebben dat ze kinderen willen. Deze keer is er een nieuw obstakel in hun relatie, namelijk Treys moeder, Bunny MacDougal. Nadat ze na veel proberen nog steeds niet zwanger geworden is, besluit Charlotte te rade te gaan bij een specialist, die haar vertelt dat ze weinig tot geen kans heeft om natuurlijk zwanger te worden. Trey en Charlotte besluiten dat ze een hormonenbehandeling zal ondergaan, maar die eist zijn tol en ze groeien verder uit elkaar en gaan uiteen. Samantha, Miranda en Carrie zijn in het begin van het seizoen alledrie alleenstaand en ontmoeten veel verschillende mannen. Samantha leert echter niet enkel nieuwe mannen kennen, maar ook een nieuwe vrouw, Maria Diega Reas, met wie ze een lesbische relatie aangaat, die echter niet lang duurt. Uiteindelijk begint Samantha een relatie met haar baas, Richard Wright. Steve en Aidan zijn samen een bar begonnen. Wanneer Carrie Aidan voor het eerst sinds het stopzetten van hun relatie terugziet, beseft ze dat ze hem mist. Ze overtuigt uiteindelijk Aidan om terug een relatie met haar te beginnen. De beginperiode is woelig, maar na een tijdje hebben ze weer een stabiele en langdurige relatie. Aidan vraagt haar op het einde van het seizoen ten huwelijk en hoewel ze aanvankelijk “ja” zegt, breekt bij Carrie het angstzweet uit. Aidan verbreekt de relatie omdat Carrie zich nog niet klaar voelt om te trouwen. Miranda ontdekt dat ze zwanger is na een “one-night stand” met Steve. Eerst is ze van plan om een abortus te laten

plegen, maar besluit toch het kind op te voeden in co-ouderschap met Steve. In de allerlaatste aflevering bevalt Miranda van een zoontje, Brady.

Seizoen vijf bestaat uit slechts acht afleveringen en is dus zeer kort. Alle vrouwen zijn aan het begin van het seizoen tegelijkertijd alleenstaand, wat niet vaak gebeurt. Het seizoen begint met Samantha die Richard niet wil vergeven dat hij haar bedrogen heeft, maar al in de tweede aflevering is ze weer met hem samen. Ze maakt het echter na een tijdje opnieuw uit, omdat ze niet kan omgaan met haar jaloezie en paranoia tegenover andere vrouwen in de buurt van Richard. Charlotte is aan het scheiden, verandert haar naam terug naar Charlotte Yorke (in plaats van Yorke-MacDougal) en heeft vele afspraakjes. Ze leert Harry Goldblatt kennen, de joodse echtscheidingsadvocaat die ze in dienst neemt. Alhoewel hij helemaal Charlottes type niet is, beginnen ze toch een relatie. Doordat Charlotte geen joodse is, kan Harry niet met haar trouwen. Carrie krijgt een aanbod van een uitgeverij om haar columns te bundelen in een boek. Tijdens één van de besprekingen voor de “launch party” voor haar boek leert Carrie Jack Berger kennen, een minder succesvol collega-schrijver. Ze starten een relatie en alles lijkt goed te gaan. Miranda heeft moeite na haar bevalling van Brady, het moederschap blijkt niet zo rooskleurig te zijn.

In het begin van seizoen zes is Carrie nog steeds samen met Berger. Ze voelt zich gelukkig bij hem, tot er spanningen ontstaan tussen de twee, omdat Berger niet kan omgaan met haar succes. Hij laat haar uiteindelijk zitten door middel van een boodschap op een memosticker. Vanaf het begin van seizoen zes hebben Carrie en Big weer sporadisch (vaak telefonisch) contact op vriendschappelijke basis. In het midden van het seizoen moet hij een hartoperatie ondergaan. Carrie zorgt de hele tijd voor hem, maar beseft plots dat hij zijn hart nooit volledig zal openstellen voor haar. Ze leert hierna de Russische kunstenaar Aleskandr Petrovsky kennen, met wie ze een relatie begint. Die relatie wordt zeer serieus en uiteindelijk verhuist Carrie met hem naar Parijs. Ze voelt zich echter zeer eenzaam zonder haar vriendinnen en Aleksandr maakt nauwelijks tijd voor haar vrij. Ze krijgen op een avond hierdoor grote ruzie, waarna Carrie het uitmaakt. Op datzelfde moment is Big in Parijs op zoek naar haar, omdat hij ingezien heeft dat zij de grote liefde van zijn leven is. In de allerlaatste aflevering ziet de kijker dat Big en Carrie weer samen zijn en wordt er gesuggereerd dat het deze keer voor altijd zullen samenblijven. Samantha leert de onbekende acteur Smith Jerrod kennen in het restaurant waar hij bijklust als ober. Diezelfde avond gaat hij mee met haar naar huis en kan de kijker ongegeneerd mee kijken tijdens hun seksueel avontuur, wat typisch is voor de serie.



In het begin is hun relatie louter seksueel en hoewel Samantha er zich tegen verzet, beginnen ze een vaste relatie, die heel erg goed gaat. Wanneer Samantha een afspraak heeft bij een plastisch chirurg om haar borsten te laten vergroten, ontdekt hij dat ze een knobbeltje in haar borst heeft. Samantha besluit vastberaden het gevecht met de borstkanker aan te gaan en slaagt hierin met de liefdevolle steun van Smith Jerrod en haar vriendinnen. Charlotte besluit zich te bekeren tot het jodendom, zodat ze met Harry kan trouwen. Nadat ze een korte periode uiteen zijn gegaan, trouwen Harry en Charlotte tijdens een intieme plechtigheid. Opnieuw probeert Charlotte met hormoonbehandelingen zwanger te raken, zonder succes. Ze besluiten voor de zekerheid een adoptieaanvraag in te dienen. Op het einde van het seizoen krijgen ze een brief waarin staat dat ze een Chinees meisje toegewezen krijgen. Miranda beseft dat ze nog steeds van Steve houdt en maakt het uit met haar huidige vriend, de sportarts Robert Leeds. Op het verjaardagsfeestje van Brady, die één jaar geworden is, beginnen zij en Steve opnieuw een relatie en uiteindelijk trouwen ze. Aangezien haar appartement te klein wordt om haar gezin in te huisen, besluiten ze om naar een groter huis te verhuizen in een rustige buurt in Brooklyn. De serie begon in seizoen één met vier alleenstaande vrouwen, maar op het einde zijn de vrouwen gesetteld en hebben ze een gelukkige relatie, twee van hen zelfs een gelukkig huwelijk met kinderen.

## 1.2 Onderzoeksvraag en motivering methode

Alhoewel de vier hoofdpersonages nooit de term feminisme in de mond nemen, wordt de serie door velen toegejuicht als baanbrekend en vernieuwend feministisch. McCabe en Akass stellen echter correct dat de vier vrouwelijke personages van *Sex and the City* ook vaak onder vuur liggen. De kritieken zijn contrasterend: ze worden aangevallen omdat ze te feministisch zijn, of net niet feministisch genoeg (McCabe en Akass 2004: 9). De serie wordt door de schrijvers gepromoot als vooruitstrevend en feministisch, maar in deze scriptie zal ik deze stelling nuanceren en aantonen dat de serie op vele punten een normatief karakter vertoont. Ik zal dus onderzoeken in hoeverre *Sex and the City* als vooruitstrevend en feministisch bestempeld kan worden. In deze scriptie worden enkele inzichten uit de gender- en televisiestudies samengebracht met een thematologische studie van de zes seizoenen van *Sex and the City*. Vijf specifieke thema's zullen worden onderzocht: seksualiteit; relaties en liefde; moederschap; werk, carrière en "domesticity"; en klasse en etniciteit. Deze thematologische analyse wordt gecombineerd met een bondige historische schets over de verschillende golven

van het feminisme, en de complexe relatie tussen feminisme en populaire cultuur: vroegfeminisme en de eerste golf (“first wave feminism”); tweede golf (“second wave feminism”); derde golf (“third wave feminism”) en postfeminisme.

In het hoofdstuk over seksualiteit argumenteer ik dat de vier vrouwen zeer openlijk over seks en seksualiteit praten. De vier vriendinnen gaan uit met vele mannen, hebben vele bedpartners en beweren vaak zich hier niet schuldig om te voelen. Ze laten blijken dat ze als alleenstaande vrouw daar recht op hebben en lijken non-moralistisch te zijn op vlak van seksuele avonturen. Uit dit hoofdstuk zal echter blijken dat dit maar schijn is, want in sommige scènes merken we dat deze non-moralistische houding een façade is, waaronder veel vragen en twijfels schuilgaan over hun seksuele wandel.

In het hoofdstuk over relaties en liefde zal ik aantonen dat de vier vrouwen mannen aan een hoog tempo verslinden, maar dat ze mijns inziens hierbij wel steeds op zoek gaan naar hun ‘Mr. Right’. Hoewel de serie gepromoot wordt als een show die draait rond seks en de alleenstaande vrouw, vertoont ze ook de actieve zoektocht van de vrouwelijke hoofdrolspelers naar de heropleving van het klassieke liefdesverhaal (Di Mattia 2004: 17). Het doel van deze queeste blijkt het huwelijk te zijn.

In het hoofdstuk over moederschap concentreer ik me vooral op het personage van Miranda Hobbes, omdat in haar de dualistische visie van feminisme met betrekking tot moederschap samenkomt. Verder argumenteer ik dat *Sex and the City* een deels realistisch beeld schetst van zwangerschap en moederschap, een tegenstelling met andere televisieseries, waarin zwangerschap en het moederschap vaak verregaand geromantiseerd wordt.

Het volgende hoofdstuk handelt over de thema’s werk, carrière en “domesticity”. Hieruit blijkt dat de serie vrouwen steunt die hun carrière verkiezen boven moederschap en een gezinsleven. Dit hoofdstuk concentreert zich vooral op Charlotte Yorke, aangezien zij beslist om ontslag te nemen om een toegewijde echtgenote en moeder te worden. Het zal blijken dat deze keuze van Charlotte afgestraft wordt door de schrijvers.

In het hoofdstuk over klasse en etniciteit zal blijken dat de serie slechts een eenzijdig beeld van vrouwen ophangt. De vier vrouwelijk hoofdpersonages zijn namelijk allemaal blank, rijk, slank en heteroseksueel. Bovendien is de grote meerderheid van de mannen in de serie ook uit

deze klei opgebouwd. Er wordt ook geen realistisch beeld van (alleenstaande) vrouwen in New York geschetst. De serie wordt verder gekenmerkt door materialisme en massacultuur.

Vooraleer ik deze thema's bestudeer, zal ik eerst beknopt bepaalde evoluties in het Britse en Amerikaanse feminisme als achtergrond schetsen en mij hier vooral toespitsen op de relatie tussen feminisme en populaire cultuur.

## **2 Bondige historische schets over de verschillende golven van feminisme**

Deze bondige – en onvermijdelijk beperkte en selectieve – historische schets van Anglo-Amerikaanse feministische evoluties is opgesplitst in verschillende onderdelen, namelijk “vroegfeminisme”, “eerste golf”, “tweede golf”, “derde golf” en “postfeminisme”. Deze termen zijn echter problematisch, want hoewel ze in vele feministische werken gehanteerd worden, zijn niet alle wetenschappers die zich toeleggen op feminisme gelukkig met de opdeling in deze fases. Toch gebruik ik deze opdeling om een duidelijk overzicht te kunnen aanbieden. Verder wil ik er ook op wijzen dat de verschillende fases nog blijven doorwerken in de latere generaties en dat er geen strikte grens tussen de verschillende periodes in het feminisme kan worden getrokken

### **2.1 Vroegfeminisme en de eerste golf (“first wave feminism”)**

Al in de jaren 1550 tot 1700 kunnen we, volgens Stephanie Hodgson-Wright, spreken van “early feminism”. Dit “vroege feminisme” kunnen we echter nog niet zien als een georganiseerde vereniging, maar eerder als een verzameling van alle pogingen om het patriarchaat (de mannelijke dominantie op alle vlakken van de samenleving) te bestrijden (1998, 3). In deze periode hadden vrouwen geen stemrecht, noch in de lokale, noch in de nationale politiek en indien ze getrouwd waren, waren ze wettelijk afhankelijk van hun echtgenoten (Hodgson-Wright 1998: 4). Het feminisme van die tijd, zo stelt Hodgson-Wright, had nog niet als doel de condities van vrouwen te verbeteren, maar wel de houding tegenover vrouwen te veranderen. De meeste vroege feministische schrijvers in die periode waren er op uit om het heersende idee van de inferioriteit van de vrouw, gevormd op basis van onder andere de “zonde” van Eva in het Aards Paradijs, uit te roeien. De vrouw zou inferieur zijn tegenover de man, doordat ze minder morele en rationele bekwaamheid zou bezitten (Hodgson-Wright 1998: 4-5). Volgens Hodgson-Wright beseften vele vroege feministen toen echter al dat deze zogezegde inferioriteit van vrouwen een culturele constructie was in plaats van een natuurlijk en biologisch feit (1998: 11).

De lange en succesvolle regeringsperiode van Elizabeth I (1558-1603) in Engeland en de culturele invloeden van enkele succesvolle vrouwen als Anna van Denemarken (echtgenote

van koning Jacob I van Engeland), de gravinnen van Bedford en Pembroke en Henrietta Maria (echtgenote van koning Charles I) bewezen dat vrouwen wel degelijk in staat waren om toonaangevend te worden in politiek en de kunsten, mits de juiste kansen (1998: 5). Na de Restauratie van Charles II (1660), zo vervolgt Hodgson-Wright haar stelling, was er een stijging van vrouwen in de professionele kunsten waar te nemen. Dit gaf de vrouwen de kans om vroege feministische ideeën uit te dragen via hun werken (1998: 5). Pas in de late zestiende eeuw begonnen vrouwen hun stem te laten horen in debatten. Dit is volgens Hodgson-Wright een zeer belangrijke evolutie, want in een tijd waarin het ideaal van vrouwelijk gedrag “chaste, silent and obedient” was, was dit zeker niet vanzelfsprekend (1998: 6). Alleen al het feit dat vrouwen werken begonnen te publiceren en publiekelijk hun stem lieten horen in debatten, kan gezien worden als een aanval tegen het heersende patriërchaat en bijgevolg ook als vroeg “feministisch” (Hodgson-Wright 1998: 6). Enkele van die vroege feministen waren Jane Anger, Rachel Speght, Aemilia Lanyer, Margaret Fox, etc. Sommige van deze vrouwen gebruikten dezelfde – vaak bijbelse – argumenten die de dominante samenleving gebruikte om de mannelijke superioriteit te legitimeren. Hodgson-Wright stelt dat waar mannen oordeelden dat Eva “posterior et inferior” (“later en inferieur”) was, de feministes zeiden dat net logischerwijze Eva de laatste en de beste creatie van God was (1998: 7).

In het vroege feminisme vormden vrouwen nog geen echte organisaties, argumenteert Hodgson-Wright, maar er waren wel feministen zoals Aemilie Lanyer, die gedichten schreven uitsluitend gericht aan een vrouwelijk publiek. In de tweede helft van de zeventiende eeuw schreven vrouwelijke dichters, zoals Aphra Behn, Katherine Phillips en Anne Finch, gedichten met als onderwerp vriendschappen onder vrouwen (1998: 12). Hodgson-Wright stelt dat de mogelijkheid voor vrouwen om een onafhankelijk leven te leiden, afhing van economische omstandigheden. In de vroege zeventiende eeuw, zo gaat ze verder, werd “the Institute of the Blessed Virgin Mary” opgericht door Mary Ward, waarin een aantal vrouwen samenleefden. Dit was niet hetzelfde als een klooster. De leden waren actief in de plaatselijke gemeenschap en richtten scholen op, waar meisjes de unieke kans kregen op gratis onderwijs (Hodgson-Wright 1998: 13). De vrouwelijke schrijvers moesten tegen het einde van de zeventiende eeuw steeds meer opboksen tegen hun vaak vijandige mannelijke collega’s. Dit had als gevolg dat de publieke uiting van wederzijdse steun en appreciatie onder de vrouwelijke schrijvers een belangrijke strategie werd. Dit deden ze door bijvoorbeeld in hun werk te refereren naar het werk van andere schrijfsters (Hodgson-Wright 1998:14). Hoewel

meer en meer vrouwen hun stem lieten horen tegen het einde van de zeventiende eeuw, zo stelt Hodgson-Wright, leidde dit toch nog niet tot veranderingen in de (grond)wettelijke positie van de vrouw. Hun strijd bleef meer binnen de culturele en sociale sfeer van de samenleving, maar er kon wel een verandering in de houding tegenover de vrouw vastgesteld worden. Hun strijd was zeker van belang, omdat deze vroege feministen zo het pad hebben geëffend voor de volgende generaties feministen (Hodgson-Wright 1998: 15).

Sanders argumenteert in haar artikel “First Wave Feminism” dat de periode van “first wave” feminisme” startte met het werk van Mary Wollstonecraft “A Vindication of the Rights of Woman” (1792). Ze stelt verder dat het negentiende-eeuwse feminisme vaak “a response to the specific difficulties individual women encountered in their lives” is (1998: 16). Het werk van Wollstonecraft werd geschreven in de nasleep van de Franse Revolutie. Wollstonecraft was de eerste om de invloed aan te duiden van de vrouwen en moeders uit middenklasse op de samenleving. Ze had echter niet als doel vrouwen uit de huiselijke sfeer te halen of te strijden voor vrouwenstemrecht, maar wou intellectueel onderwijs voor vrouwen opdat ze rationeler zouden worden (Sanders 1998: 16).

In deze periode maakte het idee van “separate spheres” opgang: de man hield zich bezig met economische zaken en alle bijkomstigheden hiervan, terwijl de vrouw zich ophield in de huishoudelijke sfeer (Sanders 1998: 18). Hierop is volgens Sanders later kritiek gekomen, omdat dit enkel van toepassing was op vrouwen uit de middenklasse. Vrouwen uit de arbeidersklasse en alleenstaande vrouwen uit de middenklasse konden zich niet enkel in de huishoudelijke sfeer ophouden, aangezien ze genoodzaakt waren om betaald werk te verrichten (ibid.).

Sarah Gamble stelt dat “first wave” feminisme verwijst naar de eerste georganiseerde beweging die in de negentiende eeuw streed voor hervorming van de sociale en wettelijke ongelijkheden voor vrouwen. De belangrijkste kwesties voor “first wave” feministen waren volgens Gamble onderwijs, werkgelegenheid, de wetten omtrent huwelijk en de benarde positie voor alleenstaande middenklasse vrouwen: “first wave feminists largely responded to specific injustices they had themselves experienced” (2004a: 233). Hun grootste behaalde successen waren volgens Gamble: het toelaten van vrouwen tot hoger onderwijs, hervorming van het middelbaar schoolsysteem voor meisjes, de verbreding van de toegang tot diverse beroepen (in het bijzonder geneeskunde), eigendomsrechten voor gehuwde vrouwen en

verbetering in de voogdijrechten van gescheiden vrouwen. “First wave” feministen waren actief tot aan Wereldoorlog I, maar ze slaagden er niet in om stemrecht voor vrouwen te behalen (Gamble 2004a: 233).

Volgens Stevi Jackson en Sue Scott in hun artikel “Sexual Skirmishes and Feminist Factions. Twenty-Five Years of Debate on Women and Sexuality” streefden feministen van de eerste golf al naar de vrijheid van vrouwelijke seksualiteit, maar ze waren hierin beperkt door de materiële omstandigheden waarin ze leefden. Ze werden geconfronteerd met zowel gelimiteerde kansen voor economische onafhankelijkheid en controle op hun eigen vruchtbaarheid, als de heersende seksuele moraliteit (1996: 3).

Tegen het einde van de negentiende eeuw had het feminisme veel veranderingen teweeg kunnen brengen, maar de termen “feminisme” en “feministisch” kwamen toen nog maar pas echt in zwang (Sanders 1998: 16).

## **2.2 Tweede golf (“second wave feminism”)**

Joanne Hollows schetst in de inleiding van haar werk *Feminism, Femininity and Popular Culture* kort “second wave feminism” en spitst zich hier vooral toe op de evolutie in Groot-Brittannië en de Verenigde Staten. Ze stelt dat in 1966 de “National Organisation for Women” werd opgericht in de Verenigde Staten door onder anderen Betty Friedan, een organisatie die streefde naar gelijkheid in rechten en kansen voor mannen en vrouwen (Hollows 2000: 4). Vrouwen in de VS toen, zo gaat Hollows verder in het citaat hieronder, argumenteerden dat er geen hervorming nodig was om de onderdrukking van de vrouw te stoppen, maar een volledige transformatie van de samenleving, namelijk het tenietdoen van het patriarchaat (het systeem van mannelijke dominantie in de samenleving). In Engeland vonden feministen zowel het patriarchaat als het kapitalisme de reden voor de onderdrukking van de vrouw:

[...] by the late 1960s, women in the US who had been brought together through their involvement in student politics and the counter-culture would claim that an end to women’s oppression required not reform, but a radical transformation of society: the overthrow of patriarchy. In the UK, however, while feminists also called for a radical transformation of society, feminism developed in relation to a much stronger tradition of socialist and Marxist politics. As a result, British feminists were much more likely than their US counterparts to argue that the fight for women’s liberation required them to tackle both patriarchy *and* capitalism. (Hollows 2000: 4)

Hollows stelt verder dat de kern van “second wave feminism” de slogan “the personal is political” was: vrouwen begonnen gemeenschappelijke problemen en ervaringen te herkennen en te gebruiken in hun strijd, waardoor het idee van “sisterhood” belangrijk werd (2000: 4). Hollows poneert dat dit idee minder prominent is geworden, maar niettemin nog steeds aanwezig is in het hedendaagse, populaire feminisme (2000: 8).

Hollows duidt ook aan dat er in “second wave feminisme” een onderscheid gemaakt werd tussen de biologische “seks” en de culturele constructie “gender”. Ze stelt dat vele feministen van de jaren 70 van mening waren dat meisjes gesocialiseerd werden in vrouwelijke waarden en gedrag, geassocieerd met passiviteit, onderdanigheid en afhankelijkheid en zo ‘gekoloniseerd’ werden door het patriërchaat. Omdat je bijvoorbeeld als vrouw wordt geboren en dus kinderen kan baren, wil nog niet zeggen dat je automatisch over meer zorginstincten beschikt dan een man (2000: 10). Hollows stelt dat vrouwelijkheid aan de basis werd gesteld voor de onderdrukking van de vrouwen (2000: 8). Vele feministen vonden het nodig voor de ontwikkeling van een feministische identiteit en bewustzijn dat de klassieke vormen van “femininity” en “vrouwelijke identiteiten” werden verworpen (2000: 10). Hollows poneert dat de rode draad in de werken van deze periode de tegenstelling tussen feministische en vrouwelijke identiteiten is (2000: 17).

Sommige radicale feministen in de jaren 1970, zoals onder anderen Alice Embree en Betty Friedan, zo gaat Hollows verder, waren overtuigd van een samenzwering van massacultuur: massacultuur zou mensen in de rol van makke consumenten duwen (2000: 13). Het werd algemeen aangenomen tijdens het “second wave” feminisme dat de populaire cultuur een negatief effect uitoefende op vrouwen: het lezen van romantische boeken en zich opkleden duwde vrouwen, volgens deze feministen, in vrouwelijke identiteiten, waardoor ze blind werden voor hun onderdrukking (Hollows 2000: 20).

Hollows gaat verder in haar boek *Feminism, femininity and popular culture* dieper in op de notie ‘populaire cultuur’. Ze stelt dat er meerdere definities gebruikt worden om populaire cultuur te definiëren. De eerste definitie die sommige critici aanhangen, stelt dat populaire cultuur iets is wat van buitenaf wordt opgelegd aan de mensen en daardoor geen authentieke vorm van cultuur is (2000: 26). Een tweede visie verbindt populaire cultuur met folkcultuur en stelt dat ze wordt geproduceerd voor en door de mens. De derde definitie veronderstelt dat de populaire cultuur een inventaris is van alles wat mensen doen en gedaan hebben. (2000:



26). Hollows stelt dat critici zoals Stuart Hall en Tony Bennett, echter nog een alternatieve visie op populaire cultuur aanbieden en die als volgt conceptualiseren:

Popular culture should not be seen simply as either the means by which dominant groups impose their ideas on subordinate groups, or the way in which subordinate groups resist domination. Instead Hall defines popular culture as a site of struggle, a place where conflicts between dominant and subordinate groups are played out, and distinctions between the cultures of these groups are continually constructed and reconstructed. (2000: 27)

Hollows argumenteert dat deze aanpak enkele kernideeën veronderstelt: dat de analyse van populaire cultuur altijd de analyse is van machtsrelaties, en dat deze spanningen en subjectiviteit (of onze notie van wie we zijn) altijd historisch bestudeerd moeten worden. Deze interpretatie van populaire cultuur heeft volgens Hollows centraal gestaan bij vele feministen die geïnspireerd zijn door “cultural studies” (2000: 27).

Er zijn vele parallellen te vinden tussen de concepties van populaire cultuur en het feminisme. Een eerste parallel is het idee van populaire cultuur als massacultuur. In sommige vormen van het feminisme, argumenteert Hollows, wordt er een onderscheid gemaakt tussen “a ‘bad’ patriarchal popular or mass culture and a feminist avant-garde culture” (2000: 28). Feministische versies van populaire cultuur verbonden met folkcultuur, kunnen ‘folk’ feminisme genoemd worden. Hollows stelt “here ‘authentic’ feminine cultural forms and practices are privileged over commercially-produced popular culture and an attempt is made to unearth a women’s cultural tradition which has been hidden, marginalised or trivialised by a masculine cultural tradition and/or an ‘inauthentic’ women’s culture” (2000: 29). Ze argumenteert dat de voorkeur voor avant-garde vormen voortvloeit uit klasse (de intellectuele elite) en dat de voorkeur voor ‘folk’ vormen gevoed worden door een “popular nostalgia”. Feministische culturele overtuigingen volgens Hollows “can be seen to have a class basis which undercuts the claims for a common gendered experience or aesthetic” (2000: 29). Voorts verheft “populist nostalgia” niet alleen de populaire tradities van de blanke boeren- en werkende klasse in de Verenigde Staten en Groot-Brittannië, maar ook de culturele tradities van “an ethnic Other woman” (omdat deze natuurlijker zou zijn) tot ‘fetisjen’ (Hollows 2000: 29). De derde notie van populaire cultuur als een inventaris laat volgens Hollows niet veel ruimte voor culturele principes. Ze verwijst hierbij naar Hall die stelt dat specifieke culturele vormen en gebruiken niet intrinsiek ‘populair’ of ‘niet populair’ zijn, en in plaats hiervan het nodig is om te onderzoeken hoe bepaalde teksten zo geclassificeerd worden in specifieke historische condities. De ‘inventaris’-aanpak is niet enkel problematisch op vlak van het definiëren van

“the popular”, maar ook bij het definiëren van “the feminine”. Hollows stelt dat de ‘vrouwelijke’ culturele vormen en gebruiken zo zonder meer gelijkgesteld worden aan alles wat vrouwen doen en gedaan hebben. Hierdoor worden de processen waarbij culturele vormen geclassificeerd worden als ‘mannelijk’ en ‘vrouwelijk’ en de manier waarop deze classificaties kunnen veranderen in de loop van de tijd, genegeerd (2000: 30). Feministische “cultural studies” begonnen zich te concentreren op de populaire vormen en praktijken die afgedaan werden als ‘vrouwelijke rotzooi’ zoals soap opera’s, romantische fictie en vrouwenmagazines. Dit produceerde binnenin de feministische “cultural studies” een inventaris van ‘vrouwelijke’ gebieden (Hollows 2000: 30).

Ondanks deze inventaris concentreren feministische studies zich niet enkel op het belang van ‘vrouwenzaken’, maar worden ze ook ondersteund door de hierboven geciteerde alternatieve versie die Hall aanreikt. ‘Vrouwelijkheid’ en ‘mannelijkheid’ zijn bijvoorbeeld geen vaste culturele categorieën en identiteiten en hun betekenissen worden constant gerevalueerd in specifieke historische condities. Verder verandert de betekenis van “femininity” niet alleen in de loop van de tijd, maar binnen een historische periode zijn er ook twisten over de correcte betekenis van “femininity”. Hollows geeft als voorbeeld de blanke, middenklasse ‘vrouwelijkheid’: “white middle-class femininity has not only been privileged over other forms of feminine identities, but only gets its meaning through its difference to forms of feminine identity which have been labelled as ‘deviant’ or ‘dangerous’, identities which have usually been identified with black and white working-class women” (2000: 31). Verder stelt ze dat de kenmerken die toegeschreven worden aan deze verschillende vormen van “femininity”, en hun onderlinge relaties niet vast liggen, maar getransformeerd worden in specifieke historische contexten (2000: 31).

Joanne Hollows en Rachel Moseley stellen in hun artikel “Popularity Contests: The Meanings of Popular Feminism” dat de vrouwenbeweging in de “second wave” periode duidelijk een sociale beweging was, geëngageerd in de strijd voor gelijke rechten, gelijk loon voor gelijk werk, het voorkomen en tegengaan van huiselijk en seksueel geweld, en de seksuele ongelijkheid in werkgelegenheid. Vanuit dit perspectief werd “the popular” gezien als “a site for the cultural reproduction of gender inequalities, although there was considerable discussion about how this was achieved and how feminists should offer a challenge” (Hollows en Moseley 2006: 4). Hoe dan ook, wat volgens Hollows en Moseley deze verschillende “feminisms” aan elkaar bond, was de oppositie tussen feminisme en populaire cultuur, en de

tegenstelling tussen de feministe, die door de mystificatie van het populaire heen kan kijken, en de ‘normale, alledaagse vrouw’, die simpelweg passief de dominante cultuur herproduceert. Dit idee veronderstelt een hiërarchische volgorde tussen de feministe, die de ‘echte’ beelden van vrouwen kan onderscheiden van de ‘valse’ en het minder bewuste publiek, dat dit zagezegd niet kan (Hollows en Moseley 2006: 4-5).

Rond het midden van de jaren 1970 concentreerden vrouwenstudies zich vaak rond vragen over de “images of women” (Hollows 2000: 21). Hollows en Moseley stellen dat het idee dat vrouwen door de populaire cultuur gesocialiseerd werden in ‘valse’ “images of femininity”, één van de belangrijkste kernpunten was in “second wave feminisme”. Dit idee was beïnvloed door het boek van Betty Friedan *The Feminine Mystique* (1963) (Hollows en Moseley 2006: 4). Hollows stelt dat “in the US much of this research [...] examined how the media played a role in socialising women into restrictive notions of femininity” (ibid.). Ze gaat hier verder op in en stelt dat feministen van die tijd kritiek hadden op het feit dat vrouwen veel minder vaak getoond werden tijdens de uitvoering van een job buitenshuis dan mannen en dat ze ook gewoon minder in beeld kwamen dan mannen. Dit verschijnsel werd door hen “symbolic annihilation” (term van Gaye Tuchman) genoemd. De aanklacht tegen populaire cultuur luidde verder ook dat ze te weinig rekening hield met veranderingen in de samenleving “especially the ‘transformation’ of gender roles brought about by the women’s movement” (ibid.). De media boden dus anders gezegd stereotiepe beelden van vrouwen aan, waardoor het publiek als het ware geïndoctrineerd werd door het tonen van deze traditionele rolpatronen. Om te voorkomen dat mensen deze ‘negatieve’ beelden uit de media in zich opnamen, moesten deze beelden vervangen worden door ‘positieve’ beelden van werkende vrouwen (ibid.). Hollows en Moseley stellen dat niet alleen het idee dat mediaboodschappen directe effecten uitoefenen en simpelweg geïnternaliseerd worden door het publiek problematisch is, maar ook het idee dat media een venster op de wereld moeten zijn en dat ze de realiteit moeten/zouden moeten reflecteren. Verder veronderstelt deze aanpak dat het mogelijk is om te identificeren hoe een ‘echte vrouw’ eruit ziet (Hollows en Moseley 2006: 4).

Hollows en Moseley argumenteren dat ander feministisch werk uit de tweede golf een beroep doet op semiotiek, ideologie en Lacaniaanse psychoanalyse: “Although theoretically diverse, these approaches worked from the assumption that ‘representations were not expressive of some prior reality, but instead were actively constitutive of reality’” (McRobbie 1997 geciteerd in Hollows en Moseley 2006: 5). Voor vele feministische critici die met deze

aanpak werkten in de jaren 1970, herproduceerden de structuren en processen die de organisatie van de betekenis in populaire teksten ondersteunden, patriarchale ideologieën en deden ze culturele geconstrueerde genderverschillen natuurlijk en onontkoombaar lijken (ibid.). Hierdoor werd volgens Hollows en Moseley populaire cultuur gezien als een patriarchale massacultuur, die de patriarchale ideologie herproduceerde in zijn publiek. Enkel door het gebruik van theoretische methodes om teksten te lezen konden deze teksten gedenaturaliseerd worden. Men moest de uitdaging aangaan met de manier waarop deze betekenis werd georganiseerd om zo de patriarchale betekenissen te kunnen blootleggen. Feministische filmmakers maakten gebruik van avant-garde technieken om een non-narratieve en complexe cinema te maken en om zo de geneugten van Hollywoodfilms omver te werpen (ibid.). Hollows en Moseley geven in hun artikel enkele voorbeelden van deze feministische cinema:

Examples include films such as Mulvey and Wollen's *Riddles of the Sphinx* (1977), Sally Potter's *Thriller* (1979) and *The Gold Diggers* (1983), which aimed to show how ideology was reproduced in classical Hollywood cinema by attempting to deconstruct the patriarchal text and demonstrate the 'invisible' language and structures that underpinned them. (2006: 5)

Deze aanpak bleef echter gemarginaliseerd, aangezien het publiek waarop deze films zich toespitsen, vertrouwd moet zijn met de codes van avant-garde artistieke bewegingen (Hollows en Moseley 2006: 5).

Deze aanpakken waren niet alleen gebaseerd op een afwijzing van populaire cultuur, maar ook een "refusal of the pleasures and meanings that 'ordinary women' brought to their lives" (Hollows en Moseley 2006: 5). Hollows en Moseley stellen dat "second wave" feministisch werk niet alleen de autoriteit van de feministe om de correcte beelden te benoemen veronderstelde, maar dat deze werken ook gekenmerkt werden door een vijandigheid tegenover populaire cultuur (ibid.). Ze stellen verder:

similar relationships to the popular were adopted more widely within feminism. For example, a rejection of 'negative', 'demeaning' or 'restrictive' definitions of femininity underpinned protests against the 1968 Miss America Pageant in the US, graffiti on advertising billboards, the production of feminist magazines to challenge mainstream women's magazines and the adoption of 'alternative' forms of dress. (2006: 6)

De oppositie tussen feminisme en populaire cultuur in "second wave feminisme" heeft volgens Hollows en Moseley vaak de omvang verhuld van de aanwezigheid van sommige feministische ideeën en thema's in de populaire cultuur van de jaren 1960 en 1970. Betty

Friedan is hiervan een illustratie, aangezien zijzelf een journaliste was, die werkte voor de vrouwenmagazines die ze bekritiseerde. Verder waren er ook al elementen van de feministische dialoog, zoals vrouwelijke onafhankelijkheid en gelijke kansen in werkgelegenheid, aanwezig in populaire vormen, van bijvoorbeeld discomuziek tot de film *Charlie's Angels*. Bovendien stellen Hollows en Moseley dat vanaf de late jaren 1970 en in de jaren 1980 de feministische media en "cultural studies" vormen van vrouwelijke populaire cultuur serieuzer begonnen te nemen. Feministen uit deze periode begonnen in te zien dat vrouwelijke teksten zoals soap opera's, romantische fictie en vrouwenmagazines nuttig waren voor onderzoek en dat hun publiek niet simpelweg gezien kon worden als de passieve slachtoffers van patriarchale cultuur (2006: 6).

### 2.3 Derde golf ("third wave feminism")

"Third wave" feminisme is een beladen term, die gebruikt wordt op meerdere en ongelijke manieren in verschillende geografische contexten. Zo stellen Hollows en Moseley dat de term frequenter gebruikt wordt in de Verenigde Staten en sommige delen van continentaal Europa dan in het Verenigd Koninkrijk. De term lijkt op te duiken in dezelfde periode waarin de debatten rond postfeminisme gehouden worden, alhoewel de term "third wave" feminisme, meer dan de term "postfeminisme", gebruikt wordt om zowel een identiteit als een beweging aan te duiden (Hollows en Moseley 2006: 13). Sarah Gamble stelt in haar artikel "Postfeminism" dat sommige vrouwen van in de twintig en dertig jaar zich distantiëren van de problematische "politics of postfeminism" door te verkondigen dat ze tot "third wave" feminisme behoren, een term die zowel continuïteit als verandering incorporeert (2001: 52).

Daar waar "second wave" feministen zich vaak buiten de populaire cultuur plaatsten, zijn er volgens Hollows en Moseley vele vormen van "third wave" feminisme gevormd door populaire cultuur. Hollows en Moseley halen critici aan die stellen dat het idee van een derde golf van feminisme ontstaan is vanuit de problematische claims over een collectieve identiteit van alle vrouwen of een onkritische vorm van sisterhood (2006: 13). De derde golf stelt het contrast tussen vrouwelijkheid (femininity) en feminisme niet meer zo scherp, als bij de tweede golf feminisme: "third wave feminisms have refocalized the traditionally fraught relationship between feminism and popular culture to re-examine the politics of subjectivity including the opposition between feminism and femininity that structured second wave

thought” (ibid.). Kathleen Rowe Karlyn stelt in “Feminism in the Classroom: Teaching Towards the Third Wave” dat “third wave” feminisme niet alleen ontstaan is vanuit een gevoel van continuïteit met “second wave” feminisme, maar ook vanuit een drang om zich te distantiëren van deze voorgaande golf (2006: 61). “Third wave” feminisme omarmt de populaire cultuur en houdt zich bezig met de genoegens van de consumptiecultuur (Rowe Karlyn 2006: 62). Whelehan argumenteert in *Modern Feminist Thought. The Second Wave to ‘Post-Feminism’* dat er door sommige critici geopperd wordt dat bepaalde vormen van feminisme het plezier van vrouwen, hun recht om seksueel aantrekkelijk te zijn en om zich op te kleden, het recht om te flirten en om van huishoudelijke gelukzaligheid te genieten, bedorven heeft (1995: 221).

In deze periode worden deze geneugten van de consumptiecultuur, “girly pleasures” zoals winkelen en zich opmaken en opkleden, opnieuw opgeëist, terwijl die door “second wave” feminisme als medeverantwoordelijk voor seksisme werden afgedaan (Rowe Karlyn 2006: 64). Kathleen Rowe Karlyn stelt verder: “while retaining the critique of beauty culture and sexual abuse from the second wave, young women have complicated the older feminist critique of the male gaze as a weapon to put women in their place, and instead exploit the spotlight as a source of power and energy” (ibid.). Kortom, zo concludeert ze, deze vrouwen zien geen tegenstelling tussen vrouwelijke kracht en assertieve seksualiteit (ibid.). Volgens Rowe Karlyn behoudt “third wave” feminisme de “second wave” kritieken van seksualiteit in de patriarchale cultuur, maar onderzoekt met een open geest seksualiteit en vrouwelijkheid als gecompliceerde begrippen met een veelheid aan betekenissen. “Third wave” feminisme ziet populaire cultuur als een natuurlijke plaats van identiteitsvorming, waarin er een “abundant storehouse of images and narratives valuable less as a means of representing reality than as motifs available for contesting, rewriting and recoding” aangeboden wordt (Rowe Karlyn 2006: 62). Hoewel “third wave” feminisme de populaire cultuur omarmt, zijn critici toch verdeeld over de vraag of dit wel een succesvolle strategie is. Deze debatten doen denken aan de debatten uit de tweede golf van het feminisme over populaire cultuur (Hollows en Moseley 2006: 14).

Hollows en Moseley argumenteren dat de derde golf vaak bekritiseerd wordt omdat ze een aantal aspecten die gebruikelijk geassocieerd worden met het postfeminisme, zoals de klemtoon op het individualisme en middenklasse vrouwelijkheid, zou incorporeren (2006: 14). Hollows stelt dat de zogenaamde universaliteit van een gemeenschappelijke “sisterhood” uit

“second wave” feminisme evenwel in vraag gesteld werd en wordt reeds tijdens de tweede golf en aan het begin van de derde golf door verschillende critici, zoals onder anderen Audre Lorde in haar essay “Age, Race, Class, and Sex: Women Redefining Difference”.<sup>3</sup> De problemen die aangekaart werden in “second wave” feminisme, waren vooral die van blanke vrouwen uit de middenklasse, terwijl de onderdrukking van vrouwen uit de arbeidersklassen en “people of color” vergeten werd. Hun problemen waren vaak niet enkel gebaseerd op genderverschillen. (Hollows 2000: 6). Kathleen Rowe Karlyn stelt in haar artikel dat de mislukkingen van het “mainstream” feminisme in de Verenigde Staten om een “racially inclusive liberation movement” op te zetten, al begonnen in de 19de eeuw toen Susan B. Anthony weigerde het kiesrecht voor zwarte mannen te steunen, ondanks de origine van de beweging in de “abolitionist movement” (2006: 60).

“Second wave” feminisme liet volgens Rowe Karlyn minderheidsstemmen aan het woord, maar enkel op een selectieve manier, bijvoorbeeld de zeer intellectuele Gayatri Spivak of de ‘gemakkelijk verteerbare’ Maya Angelou (2006: 60). De spanningen hierdoor escaleerden en bereikten een climax in 1981 op de “National Women’s Association Conference”, waar niet-blanke vrouwen de beweging “US Third World Feminism” oprichtten, als gevolg van hun woede in verband met de structuur van deze conferentie (Rowe Karlyn 2006: 60). Deze organisatie ontwikkelde zich als een theoretisch onderbouwde en open beweging die, zoals het vroegere feminisme, zich concentreert op identiteit als basis voor een politiek geëngageerde wetenschap, maar gender echter beschouwt als enkel één van de vele categorieën van identiteit (Rowe Karlyn 2006: 61).

Een recente cover van *Time Magazine* kan volgens Rowe Karlyn gezien worden als een duidelijke illustratie van de constante associatie van feminisme met blankheid: de redacteurs koppelden de verschillende fases van feminisme telkens aan een blanke vrouwelijke vertegenwoordigster ervan (Susan B. Anthony, Betty Friedan, Gloria Steinem en het fictieve televisiepersonage Ally McBeal) (2006: 60).

---

<sup>3</sup> Dit wordt verder besproken onder hoofdstuk 7: Klasse en etniciteit.



4

Deze associatie met blankheid kan volgens Rowe Karlyn ook waargenomen worden in de recente teksten en artiesten die de aandacht getrokken hebben van academische feministen die geïnteresseerd zijn in populaire cultuur, zoals bijvoorbeeld Madonna in muziek, *Bridget Jones Diary* in de cinema en op de televisie *Buffy the Vampire Slayer*, *Alias* en *Sex and the City* (2006: 60). Gamble argumenteert dat de verbondenheid van “third wave” feminisme met politiek activisme, zoals “US Third World Feminism”, betekent dat deze beweging meer is dan louter theorie, maar ook een aanpak die sociale onrechtvaardigheden waar vrouwen nu nog steeds mee geconfronteerd worden in het alledaagse leven probeert tegen te gaan. Ze stelt dat het dan ook niet vreemd is dat één van de belangrijkste gezichten van “third wave” feminisme “the black theorist and writer” bell hooks is, “whose work has persistently challenged white bourgeois women’s unthinking assumption of an oppressed subject position” (2001: 53). Gamble concludeert door te zeggen dat de derde golf erkent dat de basis van de beweging uit andere en vroegere feministische bewegingen bestaat en elementen daaruit gebruikt als basis voor de eigen ideeën en zo vermijden “third wave” feministen een defensieve relatie met hun voorgangers. Ze stelt dat, doordat deze feministen onder andere

---

<sup>4</sup> Cover van *Time*, 29 juni 1998



teruggaan naar hun oorsprong in het activisme van Amerikaanse immigrantengemeenschappen, ze de beweging op die manier wortelen in “a process of a social and political endeavour that doesn’t begin and end with the white middle classes” (2001: 54).

Terwijl “second wave” feminisme (hetero)seksualiteit over het algemeen koppelde aan verdrukking, heeft de “third wave” minder problemen met seksualiteit in welke vorm dan ook (Rowe Karlyn 2006: 63). Zeer algemeen gesproken kunnen we twee tendensen met betrekking tot seksualiteit waarnemen in feminisme, die tot vele debatten leidde die de ‘sex wars’ genoemd werden. Sommige feministen zien bijvoorbeeld pornografie als “centrally implicated in women’s oppression” en voeren hevige anti-pornografie campagnes, terwijl anderen “seek to appropriate erotic imagery for women” en tegen een strengere regulatie zijn van pornografie (Jackson en Scott 1996: 20). Stevi Jackson en Sue Scott argumenteren in hun artikel “Sexual Skirmishes and Feminist Factions. Twenty-Five Years of Debate on Women and Sexuality” dat deze onenigheid te wijten is aan de rivaliserende visies op erotiek (1996: 2). Ze stellen dat gender en seksualiteit vastgekoppeld zijn aan andere sociale scheidingen, zoals die gebaseerd op ‘ras’ en klasse, waardoor de opvattingen betreffende seksualiteit zeer kunnen variëren. Ze poneren verder dat in de context van de vrouwenbeweging, die er over het algemeen naar streeft om de belangen van alle vrouwen te begunstigen en te steunen, deze verschillende opvattingen een cruciaal en heikel punt geworden zijn (1996: 3).

Volgens Jackson en Scott is het feit dat seksualiteit zo een belangrijke feministische kwestie geworden is, te wijten aan de inspanningen die zijn gedaan doorheen de geschiedenis om vrouwelijke seksualiteit te kunnen controleren. Ze stellen dat de dubbele morele standaard het recht van seksuele vrijheid gaf aan mannen, maar tegelijkertijd deze vrijheid ontzegde aan vrouwen en hen opsplitste in twee strikte groepen: “the respectable madonna and the rebarbative whore” (1996: 3). Een belangrijke ontwikkeling in de strijd voor seksuele vrijheid was volgens Jackson en Scott de ‘seksuele revolutie’ van de jaren 1960. Ze stellen echter dat achteraf gezien vele vrouwen van mening waren dat deze ‘seksuele vrijheid’ leidde tot ten eerste een grotere toegang voor mannen tot de lichamen van vrouwen en ten tweede het verlies van het vrouwelijk recht om “nee” te zeggen tegen seks zonder als ‘niet bevrijd’ te worden beschouwd (1996: 5). Volgens Jackson en Scott is er in feminisme rond het onderwerp seksualiteit al een geruime tijd een spanning waar te nemen tussen de potentiële aangename aspecten en potentiële gevaren ervan. Ze stellen: “much of feminist critique has

been concerned with heterosexuality as a locus of male power, with the policing of women through coercive sex, with the continuities between ‘normal’ heterosexual practice and sexual violence and abuse” (1996: 17).

Sommige radicale tweede golf feministen, zoals onder anderen Kate Millet die het boek *Sexual Politics* (1970) schreef, identificeren seksualiteit als een “key site of women’s oppression” en linken het met mannelijke dominantie (Jackson en Scott 1996: 17). Vele feministen hebben volgens Jackson en Scott kritische analyses over seksueel geweld ontwikkeld, die de manieren onderstrepen waarop seksualiteit als een mechanisme van sociale controle zou werken, dat vrouwen op hun plaats houdt. Één van de sleutelthema’s van deze kritische visie op seksualiteit is de koppeling van het standaardpatroon van heteroseksuele confrontaties met gedwongen en gewelddadige seks (ibid.). Jackson en Scott schrijven: “within dominant cultural discourses, men are cast as the active initiators of sexual activity and women as passive recipients of male advances; men’s desires are seen as uncontrollable urges which women are paradoxically expected both to satisfy and to restrain” (1996: 17-18). Deze groep radicale feministen zijn ook tegen pornografie en prostitutie, maar Jackson en Scott argumenteren dat deze feministische kritieken op pornografie en prostitutie niet enkel uitbuiting willen aankaarten, maar ook de manieren waarop deze praktijken “intersect[s] with other oppressive aspects of sexuality”, in het bijzonder seksueel geweld en de gegeven prioriteit aan mannelijke seksuele ‘noden’ (1996: 21). Deze groep vindt niet per se dat pornografie obscene is, maar hun feministische kritiek vloeit voort uit bredere bezorgdheden rond de controle van vrouwen over hun eigen lichamen (ibid.)

Jackson en Scott argumenteren dat seksueel geweld een belangrijke focus is van het feministische activisme. Ze stellen dat het lijkt alsof dit een punt is waarover feministen het eens zouden kunnen zijn, aangezien alle vrouwen slachtoffer kunnen zijn van (de dreiging van) geweld, ongeacht hun klasse, etniciteit of seksuele oriëntatie (1996: 18). In de praktijk echter, blijkt dit toch een heikel punt te zijn, vooral met betrekking tot de verweving met raciale en seksuele onderdrukking:

Sexual violence has very specific meanings for black women, since routine sexual exploitation, coercion and brutality towards women have been very much a part of the history of slavery and colonialism. This renders it inseparable from racism: enslaved and colonised women have been subject to specific racialised forms of patriarchal oppression and sexualised forms of racial oppression. (ibid.)

Activisme van blanke feministen is vaak het onderwerp van kritiek, omdat het ongevoelig zou zijn in betrekking tot deze kwesties. “Reclaim the night marches” werden bijvoorbeeld gehouden om een avondklok in te stellen voor mannen, zodat vrouwen zich ‘s avonds veilig konden voelen op straat. Deze marsen erkenden echter niet dat vele zwarte mannen niet dezelfde vrijheid hadden als blanke mannen om zich altijd en overal vrij op straat te begeven. (Jackson en Scott 1996: 18).

Een andere kritiek op deze radicale visie op seksualiteit is dat er te veel aandacht gevestigd wordt op het eventuele gevaar van seksualiteit, ten koste van het plezier dat vrouwen eraan kunnen beleven. Dit is volgens Jackson en Scott vooral de mening van zogenaamde sex-positieve feministen of “feminists with a libertarian perspective on sexuality (1996: 18). Amber Hollibaugh erkent in haar artikel “Desire for the Future: Radical Hope in Passion and Pleasure” dat seksualiteit soms gevaarlijk kan zijn voor vrouwen, maar stelt dat we evenveel aandacht moeten schenken aan de geneugten van seksualiteit als aan de gevaren ervan. Ze argumenteert dat in vele debatten over seks en seksualiteit er steeds gefocust wordt op slechts een deel van seksualiteit, waarin vrouwen slachtoffers zijn: “our rage, which had given us the courage to examine the terrible penalties attached to being female in this culture, had now trapped us into a singularly victimized perspective” (1996: 224-225). Hollibaugh stelt voor aan vrouwen om hun recht op te eisen om te strijden, te experimenteren, en kennis en onderwijs te eisen over seks en seksualiteit. Vervolgens poneert ze dat feminisme beschouwd zou moeten worden als “a critical edge in the struggle to allow women more room to confront the dangers of desire, not less” (1996: 228). Hollibaugh denkt dat er een manier is om een confrontatie aan te gaan met seksisme en racisme binnen seksualiteit, zonder de bronnen en intensiteit van vrouwelijke geneugten weg te vegen: “doing it side by side doesn’t guarantee that sex is free of any fantasy of power, and refusing to experiment with elements of our desires leaves us all the more terrified of our right to sex and satisfaction” (1996: 229). Ze verklaart dat we moeten zeggen dat we seks willen en onze eigen voorwaarden stellen. Vrouwen moeten volgens haar een beweging uitbouwen die het recht van vrouwen bekrachtigt om ‘ja’ te zeggen in plaats van ‘nee’. Er is volgens haar een beweging nodig die van mening is dat vrouwen nog niet genoeg over seks gehoord hebben ‘in plaats van te veel) en die opnieuw erotiek opeist die niet gedefinieerd wordt “by a simple political perspective or narrow vision which insists on excluding women to sustain its standards” (ibid.). Feminisme kan en mag volgens Hollibaugh niet de nieuwe stem van moraliteit en deugdzaamheid worden, die alle personen buitensluit van wie de klasse, etniciteit en verlangens ‘niet perfect’ passen in de heteroseksuele, blanke

mannelijke (of vrouwelijke) wereld. In plaats van de feministische beweging verder in de richting van rechts te laten schuiven, moeten vrouwen volgens haar proberen om een leefbare seksuele toekomst en een beweging uit te bouwen, die krachtig genoeg is om vrouwen tegelijkertijd te verdedigen tegen seksueel misbruik (ibid.).

## 2.4 Postfeminisme

Recente representaties van feminisme in de media zijn veelvoudig en niet altijd onderling compatibel. Volgens Sheridan *et. al.* vloeit de politieke identiteit van feminisme samen met aan de ene kant bredere culturele aspecten van “lifestyle” en aan de andere kant de publieke bezorgdheid over zaken zoals seksueel geweld en misbruik (Sheridan *et. al.* 2006: 25). Volgens Sarah Gamble, in haar artikel “Postfeminism”, is de term ‘postfeminisme’ ontstaan vanuit de media in de vroege jaren 1980 en wordt deze term vaak gebruikt om een zogenaamde “joyous liberation from the ideological shackles of a hopelessly outdated feminist movement” aan te duiden (2001: 44). Diegenen die door de media gekoppeld zijn aan postfeminisme, beschouwen zich doorgaans volgens Gamble evenwel niet als antifeministisch (ibid.).

Verder stelt ze dat de belangrijkste kwesties in de postfeministische debatten over het algemeen “victimisation, autonomy and responsibility” zijn (2001: 43). Het postfeminisme staat volgens haar kritisch tegenover elke definitie van vrouwen als slachtoffers, die geen controle hebben over hun eigen leven. Daarom is postfeminisme minder geneigd om pornografie te veroordelen en staat de beweging volgens Gamble sceptisch tegenover fenomenen zoals ‘date-rape’. Postfeminisme omarmt een soepele ideologie, die kan aangepast worden op basis van individuele noden en verlangens, ten gunste van “liberal feminism” (2001: 44). Vervolgens stelt Gamble dat postfeminisme “commonly seeks to develop an agenda which can find a place for men, as lovers, husbands and fathers as well as friends”, aangezien postfeminisme de (problematische) neiging heeft om impliciet een heteroseksistische oriëntatie te hebben (ibid.).

Joanne Hollows en Rachel Moseley stellen in hun artikel “Popularity Contests: The Meanings of Popular Feminism” dat de jongere generaties van vrouwen zich niet bewust werden van het feminisme door betrokkenheid in de feministische beweging, maar door de manier waarop het

feminisme voorgesteld wordt in populaire cultuur. Het algemeen inzicht in de vrouwenbeweging is volgens Hollows en Moseley te danken aan populaire, culturele teksten zoals de “Brat pack films” uit de jaren 1980, televisie-programma’s als *Charlie’s Angels* en *Wonder Woman*, meidenmagazines en zangeressen zoals Gloria Gaynor, Debbie Harry en later Madonna (2006: 2). Ze stellen dat de erfenis van de “second wave” feministische beweging een klimaat was, waarin sommige feministische bekommernissen opgenomen werden in de “mainstream” politieke, culturele en wettelijke kaders:

For example, legal changes around equal pay, sexual discrimination in the workplace and domestic violence may have been divorced from some of the radical politics of feminist movements, but they nonetheless involved a mainstreaming of feminist politics, and secured some real advances in addressing gender inequalities. (2006: 7)

Vanaf de jaren 1980 doken er een aantal verschillende manieren op om de relatie tussen feminisme en populaire cultuur te conceptualiseren. Dit debat is volgens Hollows en Moseley complex, omdat termen zoals populair feminisme, postfeminisme en “third-wave” feminisme op diverse manieren gebruikt worden in verschillende historische en nationale contexten. De term ‘postfeminisme’ is een problematische term, omdat het op verschillende manieren gebruikt wordt, wat te wijten is aan de verschillende visies op de relatie tussen feminisme en populaire cultuur (Hollows en Moseley 2006: 7).

Volgens Gamble is Naomi Wolf, auteur van onder andere *The Beauty Myth* (1990), één van de meest bekende gezichten van postfeminisme en voor vele critici vertegenwoordigt zij “the embodiment of a bias within postfeminism towards the young, white, liberal and media-attractive” (2001: 48). Imelda Whelehan schrijft in haar boek *Modern Feminist Thought. The Second Wave to ‘Post-Feminism’* dat Naomi Wolf argumenteert dat de succesvolle vrouwen van deze generatie nog steeds onderdrukt worden door de westerse standaarden van vrouwelijke schoonheid, vooral in dit tijdperk van cosmetische chirurgie waarin verkondigd wordt dat ‘perfectie’ bereikbaar en het ultieme doel is voor de welgestelde vrouwelijke consument. Whelehan stelt dat Naomi Wolf ten eerste poneert dat de cosmetische chirurgie “is tied into the consumerist culture of advanced capitalism” en ten tweede dat ze argumenteert dat de “beauty industry” een nieuwe vorm van patriarchale controle is en dat het vrouwenlichaam als onafgewerkt wordt beschouwd, waardoor vrouwen zich verplicht voelen om aan hun lichaam te laten werken (1995: 217). Mijns inziens maakt Naomi Wolf hier een interessant punt, maar het is evenwel frappant dat ze zich hier expliciet toespitst op de midden- tot hogereklassevrouw, die zich effectief cosmetische chirurgie kan permitteren.

Gamble stelt dat Wolfs belangrijkste argumenten gebaseerd zijn op de stelling “power is there for taking”. Maar Gamble maakt correct de bedenking dat dit inderdaad misschien het geval is voor een blank en hoogopgeleid persoon uit de middenklasse, maar minder of niet het geval is voor “people of color” of personen die of arm of onderworpen zijn aan een onderdrukkend politiek, militair of religieus regime (2001: 49). Dit is mijns inziens ook een belangrijke kritiek op de serie *Sex and the City*, wat verder in deze studie diepgaand besproken wordt.<sup>5</sup>

Volgens Gamble stelt Germaine Greer in haar boek *The Whole Woman* (1999) dat postfeminisme niet meer is dan een fenomeen dat door de markt geleid wordt: “the most powerful entities on earth are not governments, but the multi-national corporations that see women as their territory” (2001: 51). Gamble stelt dat de zekerheid voor vrouwen dat ze alles kunnen hebben (“have it all”) - een carrière, moederschap, schoonheid en een goed seksleven - vrouwen eigenlijk gewoon tot consumenten van pillen, make-up, lotions, cosmetische chirurgie en mode reduceert. Gamble schetst Greers argumentatie dat “the adoption of a postfeminist stance is a luxury in which the affluent western world can indulge only by ignoring the possibility that the exercising of one’s personal freedom may be directly linked to another’s oppression” (2001: 51). Gamble verwerpt evenwel postfeminisme niet volledig en stelt voor om postfeminisme te beschouwen als een in vraag stellen van essentialistisch feminisme en een mogelijke “pluralistic epistemology dedicated to disrupting universalising patterns of thought, and thus capable of being aligned to postmodernism, poststructuralism and postcolonialism” (2001: 50).

Hollows en Moseley argumenteren dat er, vooral (maar niet enkel) in het Verenigd Koninkrijk, een nieuwe visie op de relatie tussen feminisme en populaire cultuur ontstond vanaf de jaren 1980. In deze visie werd nauwelijks de term postfeminisme gebruikt, maar werd de voorkeur gegeven aan het idee van populair feminisme. Deze aanpak maakt het mogelijk om een complexer portret te schetsen van de historische veranderingen in vrouwelijkheid. Dit portret deed deze veranderingen niet zonder meer af als zijnde feministisch of antifeministisch (Hollows en Moseley 2006: 8-9).

Ondanks het feit dat feminisme vele politieke veranderingen teweegbracht, werd de term ‘postfeminisme’ door enkele critici, zoals onder anderen Susan Faludi, kritisch gebruikt om

---

<sup>5</sup> Zie hoofdstuk “Klasse en Etniciteit”

aan te tonen dat er een “backlash” plaats had gevonden in de jaren 1980 in de Verenigde Staten:

Here, post-feminism is used to mark a negative and retrogressive move and refers to a cultural shift during the Reagan era in the US where an emphasis on ‘family values’ created a backlash against feminism. This backlash, which for Faludi had reached epidemic proportions across media forms, is identified as post-feminist because it claims that women have achieved equality, yet feminism has ‘failed’ women. (Hollows en Moseley 2006: 7)

Hollows en Moseley stellen dat Faludi in haar werk argumenteert dat postfeminisme een periode voorstelt die gebaseerd is op de afwijzing van het feminisme en dat de representaties van feminisme in populaire cultuur antifeministisch zouden zijn. Dit idee waarin postfeminisme gezien wordt als antifeministisch, was aantrekkelijk voor een aantal critici, omdat dit een uitleg kon bieden over waarom feminisme als een sociale beweging minder belang had gekregen (Hollows en Moseley 2006: 7). Hollows en Moseley poneren echter dat de weigering om de feministische identiteit te accepteren niet automatisch betekent dat iemand antifeministisch is. Het kan echter wijzen op het feit dat jonge vrouwen sommige waarden van “second wave” feminisme in vraag stellen, of dat ze moeilijk de ‘regels’ van de tweede golf kunnen koppelen aan hun eigen ervaringen tijdens het opgroeien in de jaren 1980 en 1990. Verder negeert deze negatieve visie op postfeminisme soms hoe populaire cultuur fungeert als een plaats waarin twisten plaatsvinden over de betekenissen van feminisme (Hollows en Moseley 2006: 8).

Deze focus op de confrontatie tussen feminisme en populaire cultuur begon de manier waarop en waarom elementen van het feminisme kunnen geweigerd worden, bloot te leggen. De weigering van de identiteit ‘feministe’ in populaire cultuur werd ook gekoppeld aan de perceptie dat feminisme als een blanke, middenklasse beweging beschouwd wordt (Hollows en Moseley 2006: 9). Hollows en Moseley geven ter illustratie de situatie van Afro-Amerikaanse vrouwelijke rappers: zij zijn het eens met vele feministische ideeën, maar weigeren vaak zichzelf als feministen te zien, doordat ze sceptisch zijn over het idee van universele ‘sisterhood’ en de feministische focus op gender in plaats van op etniciteit en raciale politiek (2006: 9). Zoals verder in deze studie zal blijken, roepen debatten rond feminisme in de recente televisiereeks *Sex and the City* dezelfde vragen en thema’s op. In deze debatten wordt geargumenteed dat de beloofde vrijheid tot “liberated lifestyles” van het postfeminisme afhankelijk is van een specifieke klassenpositie, waarin deze levensstijlen gekocht kunnen worden (Hollows en Moseley 2006: 10). Critici van het populaire feminisme

duiden vaak aan dat deze beweging grotendeels geconcentreerd is rond blanke, middenklasse vrouwelikheden, waardoor feminisme gezien wordt als een beweging voor de geprivilegieerden “who can have it all” (Hollows en Moseley 2006: 11). Sommige critici stellen daardoor dat populaire teksten in de post-feministische televisiecultuur feministische aspecten enkel op een selectieve en specifieke manier representeren, waardoor de blinde vlekken en de verwaarlozing van bepaalde thema’s uit de feministische agenda’s (zoals ras, klasse en seksualiteit) versterkt worden of enkel terloops behandeld worden (Hollows en Moseley 2006: 11).

Vele studies behouden volgens Hollows en Moseley het idee dat de “popular culture” baat zou hebben bij een feministische “make-over”. Deze visie op het populaire feminisme wordt volgens hen ondersteund door de veronderstelling dat er een betere ‘onpopulaire’ vorm van feminisme bestaat. De critici die deze visie aanhangen, zijn van mening dat feministen zich moeten mengen in de “mainstream” en het ‘gezond verstand’ (“common sense”) moeten omzetten in ‘goed verstand’ (“good sense”). Anders gezegd, in deze visie hebben feministen een “good sense” en daardoor ook de morele autoriteit om maatregelen te treffen op vlak van genderrelaties. Deze aanpak herproduceert volgens Hollows en Moseley opnieuw het idee vanuit “second wave” feminisme van een hiërarchie tussen de ‘feministe’ buiten de populaire cultuur en de ‘alledaagse vrouw’ erbinnen (2006: 11).

Terwijl “second wave” feminisme een kritiek formuleerde op populaire cultuur, begonnen deze studies uit het postfeminisme in te zien dat populaire cultuur iets kon bijbrengen aan het feminisme. Hoewel deze debatten over populaire vormen van feminisme het potentieel erkenden in de bredere bespreking van feministische ideeën, was er toch nog vaak een onwil te bespeuren om de autoriteit van ‘de feministe’ op te geven om te beslissen wat ‘goede’ en ‘slechte’ relativismen tussen het feminisme en populaire cultuur waren (Hollows en Moseley 2006: 10). Charlotte Brundson stelt in haar artikel “The Feminist in the Kitchen: Martha, Martha and Nigella” dat “second-wave” feminisme door sommige jonge vrouwen herinnerd wordt als vitterig, ‘harig’ en al te politiek correct en dat het ‘de Ander’ voorstelt voor jongere vrouwen die enthousiast de vrouwelijkheid en feminisme van televisieseries zoals *Ally McBeal* en *Buffy, the Vampire Slayer* bewieroken (2006: 43). Brundson stelt verder dat er parallellen te vinden zijn tussen postfeminisme en “second wave” feminisme, vooral de verdediging van de vrouwelijke fictionele geneugten tegenover de verwerping ervan, die de vroege feministische werken over de soap opera en romantische literatuur in de late jaren



1970 en 1980 kenmerkte. Het is echter deze keer niet het patriarchale instituut dat de vijand voorstelt, maar “second wave” feminisme zelf (Brundson 2006: 45). Een ander idee dat centraal staat in debatten in verband met de relatie tussen feminisme en populaire cultuur is het idee van “co-option”. Hollows en Moseley stellen: “it is frequently claimed that those elements of feminism that can be ‘sold’ – for example, ideas of liberation, independence and freedom – are appropriated by consumer culture but, in the process, become detached from the feminist discourses that anchored their radical meaning” (2006: 10). In deze kritische visie is postfeminisme een feminisme dat getemd is en ontdaan van haar radicale betekenis, zodat ze kan ingebracht worden in de meer traditionele noties van vrouwelijkheid (Hollows en Moseley 2006: 10).

De feministische schrijvers uit het postfeminisme hanteren volgens Brundson vaak dezelfde structuur voor hun artikels: als onderwerp nemen ze een televisieprogramma (of film) dat een vrouwelijk personage(s) in de hoofdrol heeft en doorgaans een vrouwelijk publiek aanspreekt, bijvoorbeeld *Ally McBeal* en *Sex and the City*. Deze programma’s worden dan onderzocht binnen de woordenschat en de bekommernissen van het feminisme. De structuur van dit soort artikels, argumenteert Brundson, gaat vervolgens verder met wat volgens de auteur de klassieke feministische lezing van de tekst is, waaruit de conclusie afgeleid wordt dat de tekst (en bijgevolg ook de heldin) niet slaagt in deze feministische test. Brundson geeft een aantal mogelijke redenen voor deze mislukking: “the heroine is not independent enough; she cares too much about shoes; she is always confined to the domestic sphere; she’s always worrying about what she looks like; she just wants to find a man and settle down (Brundson 2006: 44). Uit mijn verdere studie van een aantal thema’s in de televisieserie *Sex and the City* zal blijken dat enkele van deze redenen zeker toepasbaar zijn op het programma in kwestie, bijvoorbeeld het feit dat de heldin(nen) van het verhaal te veel bezig is met uiterlijke schijn (zoals schoenen en kledij) en met haar zoektocht naar de ware waarmee ze haar leven kan delen. Wat de postfeministische auteur volgens Brundson vervolgens in deze situatie doet, is:

mobilize her own engagement with the text, her own liking for the treatment of the dreams and dilemmas of the heroine, to interrogate the harsh dismissal of this popular text on feminist grounds, and to reveal the complex and contradictory ways in which the text – and the heroine – negotiate the perilous path of living as a woman in a patriarchal world. (2006: 44)

Precies deze karakteristieken, die ervoor gezorgd hebben dat de tekst de feministische test niet doorstond, maken de tekst interessanter, sympathieker en realistischer voor hedendaagse

vrouwen (Brundson 2006: 44). Volgens Joke Hermes in haar artikel “‘Ally McBeal’, ‘Sex and the City’ and the Tragic Success of Feminism” representeren de televisieseries *Ally McBeal* en *Sex and the City* een belangrijke verandering op het gebied van televisie: ze waren niet alleen sleutelprogramma’s voor het vestigen van “the era of quality popular programming” of “must see television”, maar ze werden ook door het brede publiek herkend als postfeministische televisie (2006: 79). Hermes gaat in haar artikel verder en stelt dat postfeministische televisiepersonages herkend kunnen worden aan hun economische onafhankelijkheid, hun tewerkstelling in een respectabele job, hun provocatieve kledingstijl en de aanvaarding van hun keuzes en levensstijlen door hun vriendinnen. Wanneer vroegere komedies onafhankelijke vrouwelijke personages introduceerden, combineerden ze dit met verhaallijnen die dit personage bekritiseerden voor de manier waarop ze leefde (Hermes 2006: 80). Hermes argumenteert dat deze nieuwe soort populaire teksten op het feit duiden dat feministische bekommernissen nu geen onbespreekbare thema’s zijn, maar gekoppeld kunnen worden aan het bredere kijkerspubliek. Ze stelt dat er een nieuw type heldin ontstaat, die het publiek aantrekt en debatten stimuleert, niet alleen onderling tussen diegenen die zichzelf als feministe beschouwen, maar ook buiten deze kern (2006: 80).

### 3 SEKSUALITEIT

New York City is all about sex. People getting it, people trying to get it, people who can't get it. No wonder the city never sleeps. It's too busy trying to get laid. ("The Drought", 1:11)

In *Sex and the City* wordt er heel openlijk over seks en seksualiteit gepraat. Dit was nog nooit eerder het geval in andere televisieseries, waar er evenwel over seks gepraat werd, maar altijd in meer bedekte termen. Tijdens de conversaties van de vier vriendinnen is geen enkel onderwerp taboe. De onderwerpen gedurende de zes seizoenen variëren van orale seks: "Oral sex is like God's gift to women. You can get off without the worry of pregnancy" ("The Monogamists", 1:7) en vibrators: Carrie: "I'm not going to replace a man with some battery-operated device". Miranda: "You haven't met The Rabbit". Samantha: "Oh come on, if you're going to get a vibrator, at least get one called The Horse" ("The Turtle and the Hare", 1:9), tot orgasmes: Miranda: "I'd take an orgasm over a cup of French drip Colombian any day". Carrie: "For me, it's a toss up" ("They Shoot Single People, Don't They?", 2:4), overspel: Samantha: "Men cheat for the same reason that dogs lick their balls, because they can. It's part of their biology" ("The Cheating Curve", 2:6) en de grootte van het mannelijke geslachtsdeel: Samantha: "Why? Why? Why does he have a small dick? I really like him". Een memorabele conversatie vindt plaats in een taxi waar de vier vriendinnen discussiëren of Charlotte nu wel of niet anale seks moet toestaan met de man met wie ze al een periode samen is:

**Miranda:** It all depends on how much you like him?

**Charlotte:** A lot.

**Miranda:** "Dating a few months until somebody better comes along" a lot, or "marrying him and moving to the East Hampton's" a lot?

**Charlotte:** I don't know, I'm not sure.

[...]

**Miranda:** It's all about control. If he goes up there, there's gonna be a shift in power, either he'll have the upper hand or you will. Now there's a certain camp that believes whoever holds the dick, holds the power. [...] The question is, if he goes up your butt, will he respect you more or respect you less? That's the issue.

**Taxichauffeur:** No smoking in cab.

**Carrie:** Sir, we're talking "up the butt", a cigarette is in order.

**Samantha:** Front. Back. Who cares? A hole is a hole.

**Miranda:** Can I quote you?

**Samantha:** Don't be so judgmental. You could use a little back door.

**Charlotte:** I'm not a hole.

**Carrie:** Honey, we know.

**Samantha:** Look, all I'm saying is this is a physical expression that the body, well, it was designed to experience. And p.s., it's fabulous.

(“Valley of the Twenty-Something Guys”, 1:4)

Deze conversatie is een goed voorbeeld van hoe open de vier vrouwen alles met elkaar bespreken: alles wordt bij naam genoemd en plastisch beschreven, zoals het geval is met uitspraken uit de passage hierboven als “whoever holds the dick, holds the power” en “Front. Back. Who cares? A hole is a hole”. Dergelijke conversaties maken een zeer belangrijk deel uit van de serie. De schrijvers van *Sex and the City* hebben gedurfde en soms choquerende onderwerpen bespreekbaar gemaakt en dit is één van de belangrijkste redenen waarom de serie als vernieuwend wordt ervaren. Op televisie zijn het normaal de mannelijke personages die onderling over seks en vrouwen spreken, terwijl het hier de vrouwen zijn die hun seksuele avontuurtjes onder elkaar bespreken. Dit is opvallend, aangezien in de columns van Candace Bushnell het de mannen zijn die de conversaties over seks voeren. In de columns komt er tijdens deze discussies weinig of nooit een vrouw aan het woord. In het bronmateriaal van *Sex and the City* is het bijvoorbeeld een groepje mannen dat een gesprek voert over de voor- en nadelen van seksuele triootjes, terwijl de schrijvers van de serie dit herwerkt hebben tot een conversatie onder de vier vriendinnen.

Hoewel de serie op vlak van openheid over seksualiteit zeker als vooruitstrevend feministisch opgevat kan worden, kunnen we mijns inziens de reeks op dit vlak niet over de hele lijn baanbrekend noemen. Het is zoals Wendy Shalit poneert in haar artikel “Sex, Sadness and the City”: één van de redenen waarom *Sex and the City* bejubeld wordt als zijnde vooruitstrevend en feministisch is te wijten aan het feit dat er zoveel gevloekt wordt en een grove taal gehanteerd wordt, zoals vaak gebeurt in conversaties onder mannen. Ze stelt dat het daardoor lijkt alsof de serie streeft naar gelijkheid met de man, maar als je onderzoekt waarover de vrouwen in het algemeen vloeken, kom je tot een andere vaststelling: de vrouwen vernietigen verbaal hun (ex-)partners’ seksuele techniek en lichamen, maar enkel nadat die partners hun hart hadden gebroken (1994). Op een bepaald moment beschrijft Miranda bijvoorbeeld één van haar ex-partners als “that asshole I dated a couple of years ago”. De voice-over van Carrie nuanceert deze uitspraak echter door de volgende opmerking: “Miranda used to call Eric the love of her life, until he left her for another woman” (“Take me out to the Ballgame”, 2:1).

De vier vriendinnen gaan doorheen de zes seizoenen vele seksuele relaties aan met diverse mannen. Hoewel ze altijd laten uitschijnen dat een vrouw daar recht op heeft en non-moralistisch lijken met betrekking tot seksualiteit, blijkt dit echter schijn te zijn, wat af te

leiden valt uit sommige van hun uitspraken. De vier vrouwen vragen zich af of ze te licht omspringen met de zeden en zijn bang om gezien te worden als seksueel promiscue. In het volgende citaat vraagt Carrie zich bijvoorbeeld af hoeveel mannen te veel mannen zijn en of alleenstaande vrouwen die een bepaald aantal bedpartners gehad hebben, beschouwd worden als “sluts”. Hier geeft Carrie mijns inziens dus aan dat er wel een grens is aan de seksuele vrijheid, want als je met té veel mannen slaapt, zou je als “slut” gezien kunnen worden:

**Carrie:** “If you’re a thirty-something woman living in Manhattan, and you refuse to settle, and you’re sexually active, it’s inevitable that you’ll rack up a certain amount of partners, but, how many men, is too many men? Are we simply romantically challenged, or, are we sluts?” (“Are We Sluts?”, 3: 6)

Een tweede voorbeeld van deze twijfel over hun levenswandel is het volgende citaat, waarin Charlotte zich afvraagt of ze een “whore” is en ze hierover de mening van haar vriendinnen vraagt. Niemand van hen echter ontkent die stelling, omdat – zoals Miranda zegt – ze al veel mannen gehad heeft: “Well, you’ve had a decent amount of bone in you”. Wanneer Samantha verkondigt “Please, if you’re a whore what does that make me?” blijft het ook veelbetekenend stil bij de andere vriendinnen. In deze passage geven de vrouwen dus toe dat ze al met een groot aantal mannen geslapen hebben en dat ze daarom als ‘hoeren’ zouden kunnen beschouwd worden en zichzelf meer specifiek ook zo beschouwen:

**Charlotte:** Do you think I’m a whore?

**Samantha:** Please, if you’re a whore what does that make me?

*(Stilte)*

**Charlotte:** Do you think I’m a whore?

**Miranda:** Well, you’ve had a decent amount of bone in you.

**Charlotte:** This is bad, nobody wants to marry a whore.

(“Are We Sluts?”, 3: 6)

Zelfs Samantha, die de meest seksuele vrijgevochten vrouw is van de vier vriendinnen, vertoont soms conservatieve karaktertrekken. In het citaat hieronder verklaart ze dat overspel geoorloofd is als je huidige partner nog niet “I Love You” gezegd heeft. Ze beseft dat het niet van haar verwacht wordt om zich met zulke zaken bezig te houden en zich daar iets van aan te trekken, maar ze geeft toe dat ze ouderwetser is op het vlak van liefde en relaties dan ze soms laat uitschijnen (“See? I’m more old-fashioned than you think”).

**Samantha:** Don’t beat yourself up, Aidan hasn’t said “I love you” yet. Until he does, you’re a free agent.

**Carrie:** What is this? The Rules According to Samantha?

**Samantha:** See? I’m more old-fashioned than you think.

(“All or Nothing”, 3:10)

Het is zoals Wendy Shalit schrijft in haar artikel “Sex, Sadness and the City”: ondanks de hype draait de serie niet enkel rond meiden die vooral plezier en seksuele avontuurtjes willen beleven. Ze schrijft: “While promoters offer the show as one more brave step in the sexual liberation of women, leading to ever greater fulfilment, in fact it is a lament for all the things of inestimable value that the sexual revolution has wrecked, in this city and beyond” (1994).

Carries research voor haar columns is vaak de aanleiding voor deze pittige conversaties onder de vier vrouwen. Elke week structureert ze haar column rond een centrale vraag en toetst dit aan haar ervaringen en die van haar omgeving. In de allereerste aflevering van *Sex and the City*, voor Carrie Mr. Big (Chris Noth) leert kennen, probeert ze bijvoorbeeld seks te hebben als een man, omdat ze de resultaten van dit ‘experiment’ wil verwerken in haar volgende column:

*(nadat Carrie seks had met Kurt en hem zomaar achterlaat)*

**Carrie** [voice-over]: After I began to get dressed, I realized that I'd done it. I'd just had sex like a man. I left feeling powerful, potent and incredibly alive. I felt like I owned this city. Nothing and no one could get in my way.

(“Sex and the City”, 1:1).

De stelling dat seks hebben als een man gelijkgesteld kan worden met seks zonder liefde is mijns inziens een verregaande stereotypering, waarin gesuggereerd wordt dat alle mannen de liefde bedrijven zonder gevoelens en alle vrouwen enkel seks hebben als er emoties mee gemoeid zijn. Dit is een opvallende stelling, want je zou verwachten dat een (grotendeels) vooruitstrevende serie zoals *Sex and the City* deze traditionele opvatting over mannen en vrouwen in vraag zou stellen of ten minste zou nuanceren, wat echter niet gedaan wordt.

De voorstelling van mannen is op meerdere momenten problematisch in *Sex and the City*. De serie toont een hele processie van deze mannen, die hulpeloos zijn in de meedogenloze, kritische en gemeenschappelijke ogen van de vrouwen (Greven 2004: 39). Weinig mannen worden in de serie bijvoorbeeld bij hun naam genoemd, waardoor ze gereduceerd worden tot objecten: ze krijgen bijnamen als “Mr. Big”, “Mr. Pussy”, “GroovyGuy”, “Mr. Marvellous” of “ArtistGuy” (McCabe en Akass 2004: 7). Janet McCabe en Kim Akass argumenteren correct in hun artikel “Welcome to the Age of Un-Innocence” dat mannen geobjectiveerd worden als accessoires (ibid.). Carrie stelt bijvoorbeeld: “He was like the flesh and blood equivalent of a DKNY dress. You know it's not your style but it's right there, so you try it on anyway” en “He's not my boyfriend, he's just somebody I'm trying on” (“Bay of Married

Pigs”, 1:3). David Greven stelt in zijn artikel “The Museum of unnatural history: male freaks and *Sex and the City*” dat de vrouwen worden voorgesteld als consumenten van mannen (2004: 39). Dit kan worden beschouwd als een kritische (en soms zelfs humoristische) reactie op de veelvuldige objectivering van vrouwen in culturele representaties en populaire cultuur, bijvoorbeeld in films, muziekclips, mannenmagazines, etc. Wat *Sex and the City* bijgevolg kenmerkt, is volgens Greven het vertoon van de naakte mannelijke lichamen (2004: 36). Het is echter de vraag of het omkeren van deze objectivering wel een goede strategie is.

Sarah Gamble gebruikt “objectification” in de betekenis van een proces waarin een machtige groep dominantie vestigen en behouden over een minder machtige groep, door de ondergeschikte groep te laten geloven dat ze niet menselijk, maar objecten zijn (2001a: 286). Stevi Jackson en Sue Scott stellen in hun artikel “Sexual Skirmishes and Feminist Factions. Twenty-Five Years of Debate on Women and Sexuality” dat de toe-eigening van vrouwelijke lichamen door mannen (de “male gaze”), zoals bijvoorbeeld het geval is in pornografie, een fundamenteel feministische kwestie is. Ze stellen dat één van de feministische antwoorden op het feit dat vrouwen gereduceerd worden tot seksuele objecten de omgekeerde strategie is, waarin geargumenteed wordt dat heteroseksuele vrouwen genot kunnen halen uit het bekijken van het mannelijke lichaam (1996: 21). Deze critici gaan volgens Jackson en Scott er verkeerdelijk van uit dat er geen sprake meer is van ongelijkheid wanneer beide seksen elkaar objectiveren (ibid.). Jackson en Scott stellen dat objectivering enkel mogelijk is binnenin een systeem van ongelijkheid. Ze accepteren het feit dat vrouwen naar mannelijke lichamen kunnen kijken en er zelfs naar kunnen smachten, maar ze stellen dat ze niet vanuit een autoriteitspositie kijken en “hence their looking lacks the sexual frisson man gain from power” (1996: 22). Susanne Kappeler argumenteert in haar artikel “Subjects, Objects and Equal Opportunities” dat seksuele objectivering van mannen niet de manier is waarop feminisme een stap voorwaarts kan nemen: “The feminist challenge to advertising – that it exploits, degrades and objectifies women – is in the danger of seeing itself neutralized as an increasing number of inane males are smiling of posters and pages” (1996: 300). Ze stelt dat sommige feministen het zicht verliezen op de kritiek op het patriarchaat, seksisme en op de objectivering van vrouwen “in representation” (ibid.). Volgens haar wordt “the structure of representation” niet gewijzigd door het stijgende gebruik van mannen als slachtoffers of objecten (ibid.). Hoewel het positief is dat de ‘male gaze’ door de schrijvers van *Sex and the City* in vraag gesteld wordt, begaan ze dezelfde fout aangezien er nu gewoon een andere sekse geobjectiveerd wordt, waardoor ze de praktijk van objectivering laten bestaan.

In *Sex and the City* worden mannen niet enkel gereduceerd tot objecten, ze worden ook voorgesteld als “freaks”. David Greven stelt dat er tegenwoordig een infiltratie is van freaks in schijnbaar “non-freakish” genres. Vroeger verschenen freaks enkel in programma’s als bijvoorbeeld *The X-files*, maar nu maken ze ook hun opwachting in programma’s als *The Sopranos*, *Queer as Folk* en ook *Sex and the City*. Volgens Greven is dit voor de makers van *Sex and the City* een bewuste keuze: de première van het vijfde seizoen werd toepasselijk in het ‘Museum of Natural History’ in New York gehouden (2004: 33). *Sex and the City* staat bol van de mannelijke rariteiten, bijvoorbeeld de joodse advocaat Harry Goldblatt (Evan Handler) met zijn vreselijk harige rug (Greven 2004: 33).<sup>6</sup> *Sex and the City* toont volgens Greven de man als de nieuwe freak, gekarakteriseerd door een breed spectrum aan seksuele afwijkingen en lichamelijke onregelmatigheden (2004: 34). In het volgende citaat bevestigt Miranda deze stelling door te beweren dat er iets scheelt aan mannen die ouder dan dertig jaar zijn en nog steeds alleenstaand. Wanneer Carrie haar erop wijst dat zij ook ouder dan dertig en alleenstaand zijn, stelt Miranda dat zij gewoon kieskeurig zijn. Miranda beoordeelt mannen en vrouwen in deze situatie op een andere manier, mannen zijn freaks, maar vrouwen zijn gewoon kieskeurig:

**Miranda:** If a man is over thirty and single, there's something wrong with him. It's Darwinian. They're being weeded out from propagating the species.

**Carrie:** Okay, what about us?

**Miranda:** We're just choosy.  
 (“The Freak Show”, 2:3)

Elke week opnieuw wordt volgens Greven de “inevitable freakishness” van de mannelijke gastacteur ten toon gespreid (2004: 34). Een voorbeeld hiervan is de stelling van Miranda over mannen: “If they're not married, they're gay or burned from a divorce, or aliens from the planet don't-date-me” (“The Man, the Myth, the Viagra”, 2:8). Deze gastpersonages getuigen van een wegwerpkwaliteit (Greven 2004: 35). Carrie vergelijkt op een bepaald moment mannen met kledij en stelt dat vrouwen vlugger kleren bijhouden dan mannen: “We keep dresses we will never use again, but we throw away our ex-boyfriends” (“Ex and the City”, 2:18). Hymowitz gebruikt hiervoor het beeld van een zakencontract. In het artikel “Scoring on *Sex and the City*” verkondigt ze dat de vrouwen in *Sex and the City* hun seksuele partners behandelen als zakenpartners in een tijdelijk zakenakkoord. Als de man de job niet naar voldoening tot een goed einde kan brengen, wordt het contract geannuleerd, ongeacht hoe

---

<sup>6</sup> Harry Goldblatt wordt nog verder besproken onder het hoofdstuk ‘Klasse en etniciteit’.



vriendelijk en lief hij is (Hymowitz 2003). Ter illustratie is er de aflevering waarin Samantha ontdekt dat haar partner een abnormaal klein geslachtsdeel heeft. Voor ze dit ontdekte, had ze aan haar vriendinnen verkondigd dat ze van hem hield. Na haar ontdekking trekt ze echter snel haar woorden in:

**Miranda:** Don't beat yourself up, you had certain expectations, and you're disappointed.

**Samantha:** Why? Why? Why does he have a small dick? I really like him.

**Miranda:** I thought you loved him?

**Samantha:** Well...

("Oh Come, All Ye Faithful", 1:12)

Verder raden de drie vriendinnen Charlotte aan om het uit te maken met een kerel, omdat hij een slechte kusser is:

**Charlotte:** You'd dump a guy because he was a bad kisser?

**Samantha:** Honey, you have to. I mean, if their tongue is just going to lie there, what do you think their dicks are going to do.

**Carrie:** Point taken.

("No Ifs, Ands, or Butts", 3:5)

De serie erkent volgens Greven deze neiging naar mannelijke freaks wanneer Carrie zich afvraagt in de passend getitelde aflevering "The Freak Show" (2:3) of alle mannen freaks zijn. Deze aflevering wordt van begin tot einde dan ook opgeluisterd met circusmuziek (2004: 35). Greven argumenteert dat "the sexual (and, very occasionally, racial) abnormality of the male freak is deliberately not made coextensive with a bodily one, given the uniform perfection of most of the men" (ibid.). De gastacteurs zijn nagenoeg telkens gespierd, bruingebrand, gestroomlijnd en in overeenstemming met de maatschappelijke norm (ibid.). De mannen lijken op het eerste gezicht perfect. Ze zijn volgens Greven wel begerlijk van buitenaf, maar monsterlijk binnenin (2004: 36). Zoals al eerder opgemerkt in deze studie, getuigen de mannelijke personages van een wegwerpkwaliteit. Greven gaat zelfs zo ver als te beweren dat *Sex and the City* de atmosfeer van de Koude Oorlog in de jaren 1950 oproept: iedereen met een seksuele stoornis wordt aan de kant gezet en geïnstitutionaliseerd voor zijn storende non-conformistische eigenschappen op zowel gender-gerelateerd als seksueel gebied (Greven 2004: 43).

De meeste "freaks" in de serie kruisen het pad van Samantha, aangezien zij de meest seksueel vrijgevochten vrouw is uit de reeks. Tijdens een lunch vertelt ze bijvoorbeeld aan haar drie

vriendinnen over haar nieuwste verovering, die van buitenaf ‘normaal’ leek maar ‘seksueel abnormaal’ is, aangezien zijn sperma volgens haar vreselijk smaakt:

**Samantha:** I'm dating a guy with the nastiest tasting spunk

[*Charlotte stormt de deur uit*]

**Miranda:** And she's never coming back!

**Samantha:** Well, I'm sorry, who else can I talk to about this?

**Carrie:** Might I suggest no one.

**Samantha:** You are my girlfriends, help me? Have you ever had this problem?

**Miranda:** Not really, but I have to admit, that it's never been a trip to Baskin Robbins.<sup>7</sup>

(“Easy Come, Easy Go”, 3:9)

Volgens Greven tonen de makers van de serie hun verachting voor Samantha's openhartige bekentenis door Charlotte als reactie hierop naar buiten te laten stormen (Greven 2004: 43). Ik ben het echter niet eens met deze stelling. Volgens mij willen de makers met Charlotte ook de meer conservatieve stem laten horen. Uit deze scène kan de kijker opmaken dat niet alle hedendaagse vrouwen zo experimenteel zijn op seksueel vlak als Samantha. De schrijvers tonen aan dat je niet allerlei seksuele avontuurtjes moet aangaan om modern te zijn en mee met de tijd, maar net als Charlotte zowel een meer preutse als een seksuele kant kan hebben. De makers nemen mijns inziens met deze scène geen eenduidig of moralistisch standpunt in, in tegenstelling tot wat Greven stelt in zijn artikel, maar willen eerder aantonen dat vrouwen zeer verschillende standpunten kunnen hebben over diverse zaken. Doordat ze verscheidene stemmen aan het woord laten, kunnen mogelijk ook meer vrouwen zich inleven in hun verhaal.

Sommige critici, zoals onder anderen Mandy Merck, zijn van mening dat de serie het heteroseksuele materiaal dat de columns van Candace Bushnell inspireerde, herschrijft “to offer us a potentially radical new gay show” (McCabe en Akass 2004: 8). McCabe en Akass stellen dat deze critici argumenteren dat mannelijke homoseksualiteit optreedt als de uitgelezen identiteit die de persoonlijkheid en taal van de vier vrouwen inspireert (ibid.). Een argument dat deze opinie over een ‘homoshow’ kan ondersteunen, is mijns inziens het feit dat in de columns van Bushnell de hoofdpersonages overwegend mannelijk zijn. De gesprekken over allerlei gedurfde onderwerpen worden in de televisieserie gevoerd door de vier vrouwen, terwijl in de columns het de mannen zijn die dit soort gesprekken voeren. Hierdoor kan geargumenteed worden dat Darren Star en Michael Patrick King de dialogen en situaties uit

---

<sup>7</sup> Baskin Robbins is een Amerikaanse keten van ijswinkels.

de columns herschreven hebben voor vrouwen, omdat een serie over vier homomannen op dat moment nog te gewaagd zou zijn.

Andere critici, zoals David Greven, stellen echter dat hoewel de serie schijnbaar pro-vrouwen en pro-homoseksualiteit is, ze toch vaak de neiging heeft om het tegendeel uit te dragen. Het eerste voorbeeld hiervan is een voorval tussen de homoseksuele Stanford Blatch (Willie Garson) en de heteroseksuele Bill Kelley (John Slattery), een politicus met wie Carrie op dat moment een relatie heeft ("Politically Erect", 3:2). Carrie heeft Stanford, één van haar beste vrienden, uitgenodigd om haar te vergezellen op een politiek feestje, waar de politicus Bill Kelley ook op aanwezig is. Stanford vertelt Bill enthousiast dat hij de homoseksuele stem vertegenwoordigt op het feestje. Wanneer Stanford hem vraagt naar zijn populariteit in Chelsea (een wijk in New York City waar er veel homoseksuele mannen wonen) antwoordt Bill: "Of course they love me in Chelsea, have you seen my ass?" Deze uitspraak is volgens mij echter een ietwat stereotiepe onderschatting van de homoseksuele man. Bill, als heteroseksuele man, gaat ervan uit dat de homoseksuele mannen enkel geïnteresseerd zijn in zijn uiterlijk en zeker voor hem stemmen, omdat hij een knappe man is. Het komt echter niet bij Bill op dat ook de homoseksuele mannen geïnteresseerd zouden kunnen zijn in zijn politiek programma en dat het misschien wel eens daarvoor zou kunnen zijn dat ze op hem stemmen. Hoewel Bill zijn uitspraak hoogstwaarschijnlijk als een grapje bedoelde, toont deze scène, zoals zoveel in televisieprogramma's gebeurt, het stereotiepe beeld van de homoman als zijnde oppervlakkig.

Het tweede voorbeeld dat Greven geeft, is de vergelijking tussen twee verschillende relaties die tegelijkertijd bloeien. De ene relatie is een homorelatie tussen Stanford en Marty Mendleson (Donald Berman), die Carrie beschrijft als "warm, stylish and classic gay, just like his outfit" ("No Ifs, Ands, or Butts", 3:5). Marty is een verwoed verzamelaar van porseleinen poppen. Deze poppen liggen en staan uitgesteld in zijn slaapkamer. Elk heeft een naam en zijn eigen vaste plekje. Voor Marty en Stanford seks kunnen hebben, moeten ze eerst heel voorzichtig de poppen één voor één van Marty's bed verwijderen, wat voor Stanford een domper is op zijn seksuele drive. De relatie komt tot een einde wanneer Stanford Marty in een opwelling van lust vastgrijpt en passioneel op bed duwt waardoor één van de poppen zwaar ten val komt. De tweede relatie is de relatie van Carrie met de meubelmaker Aidan Shaw (John Corbett), die Carrie beschrijft als zijnde "warm, masculine and classic American, just like his furniture". Deze twee relaties worden in dezelfde aflevering geschetst ("No Ifs, Ands,

or Butts', 3:5), zodat Stanford en Marty gezien kunnen worden als dubbelgangers van het heteroseksuele koppel Carrie en Aidan: de "classic gay" en de "classic American". Vooral Aidan en Marty worden volgens Greven voortdurend tegenover elkaar geplaatst: Aidan spreekt met een zachte, verleidelijke stem, terwijl Marty clichématig "nichterig" praat. Aidan ontwerpt als timmerman mooie objecten, Marty verzamelt mooie objecten. Dit feit maakt Aidan sexy en aantrekkelijk, maar Marty wordt hierdoor eng en obsessief. De relatie tussen Carrie en Aidan blijft duren, terwijl de homoseksuele relatie nog in diezelfde aflevering ten einde loopt. Hieruit kan de kijker volgens Greven mogelijk afleiden dat homoseksuele relaties en seks vluchtig, vergankelijk en ongrijpbaar zijn (2004: 41). Dit is opvallend, want in het bronmateriaal van de serie, de columns van Candace Bushnell, zo stelt Merck, verkondigt Carrie op een bepaald moment dat de enige plaats in New York waar je liefde en romantiek kunt vinden, de homoseksuele gemeenschap is. Het bewijs dat de Carrie uit de columns hiervoor geeft, is de bezorgdheid van Roger voor zijn partner Parker, wanneer deze ziek is. Roger kookt en zorgt voor hem, iets wat heteroseksuele mannen volgens Carrie nooit zouden doen, aangezien dit huwelijksverwachtingen zou uitlokken (Merck 2004: 50).

Het ultieme bewijs van de ongemakkelijke relatie van de serie met homoseksuele erkenning, volgens Greven, is de aflevering 'Boy, Girl, Boy, Girl' (3:4) met zijn parade aan 'seksfreaks' (2004: 45). Carrie leert de jonge kerel Sean (Eddie Cahill) kennen. Hij bekent haar al vlug dat hij biseksueel is. Carrie heeft het daar moeilijk mee en wint de raad in van haar vriendinnen. Miranda, Charlotte en Carrie nemen een eerder negatief standpunt in tegenover biseksualiteit. Uiteindelijk loopt Carrie weg van een feestje met bijna allemaal bi- en homoseksuelen, waar ze samen met Sean naar toe is gegaan en maakt zo een einde aan haar relatie. In deze aflevering reveleren de vrouwen, behalve Samantha (die door Greven een vermomde homo wordt genoemd<sup>8</sup>), zich volgens Greven als vrij fobisch betreffende homo- en biseksualiteit, zoals het programma zelf, aldus Greven (2004: 45). Ik ga hiermee akkoord, want Miranda en Charlotte staan in deze scène ronduit negatief tegenover biseksualiteit. Zelfs Carrie gaat zover te ontkennen dat biseksualiteit bestaat en deze stelling krijgt direct bijval van Miranda en Charlotte:

**Samantha:** You know I think it's great. He's open to all sexual experiences. He's evolved. He's hot.

**Miranda:** He's not hot. It's greedy, he's double dipping.

**Samantha:** You're not marrying the guy. You're making out with him. Enjoy it and

---

<sup>8</sup> Deze visie op Samantha wordt later in dit hoofdstuk besproken.

don't worry about the label.

**Charlotte:** I'm very into labels; gay, straight, pick a side and stay there.

[...]

**Carrie:** You know I'm not even sure bi-sexuality exists? I think it's just a layover on the way to gay town.

[...]

**Carrie:** You know I did the date-the-bi-sexual-guy-thing in college, but in the end they all ended up with men.

**Samantha:** So did the bi-sexual women.

**Charlotte:** Which explains why there are no available men left for us.

("Boy, Girl, Boy, Girl", 3:4)

Enkel Samantha vindt het een goede zaak en voorspelt in meerdere afleveringen dat we in de toekomst allemaal biseksueel zullen zijn, dat enkel nog de persoonlijkheid van belang zal zijn en niet het geslacht:

**Samantha:** "I'm tri-sexual. I'll try anything once"

("Boy, Girl, Boy, Girl", 3:4)

**Samantha:** Soon everyone will be pan-sexual. It won't matter if you're gay or straight.

**Carrie:** Just if you're good or bad in bed?

**Samantha:** Exactly!

[...]

**Samantha:** Wake up! It's 2000. The new millennium won't be about sexual labels. It will be about sexual expression. It won't matter if you're sleeping with men or women. It'll be about sleeping with individuals.

("Was it good for You?", 2:16)

De aflevering "Cock a Doodle Do!" (3:18) toont eveneens de series moeilijke relatie met non-normatieve gender en seksualiteit. In deze aflevering is Samantha net verhuisd naar een chic appartement in de 'Meatpacking District' in Manhattan.<sup>9</sup> Ze leert er de drie transseksuelen Destiny (Michael Jefferson), Chyna (T. Oliver Reid) en Jo (Karen Covergirl) kennen. De ontmoeting verloopt evenwel onaangenaam, aangezien het drietal midden in de nacht onder Samantha's appartement luidruchtig hun seksuele escapades aan elkaar vertellen. Samantha probeert op een vriendelijke manier met hen te onderhandelen, maar wanneer dit niets uithaalt, zet ze de grove middelen in en beslist om een emmer water over hen te gieten. Het drietal neemt wraak door eieren te gooien tegen haar ramen. Ondanks hun moeilijke start is alles bijgelegd naar het einde van de aflevering toe en nodigt Samantha de dames uit op een feestje met haar vier vriendinnen en haar burens.

---

<sup>9</sup> De Meatpacking District is een hippe wijk in downtown Manhattan.

Ik volg Greven in zijn uitspraak over het feestje op het einde van de episode. Hij poneert dat de transseksuelen gebruikt worden door deze leden van een seksuele, raciale en economische geprivilegieerde groep vrouwen om te tonen dat ze hip zijn, omdat ze vlot omgaan met diversiteit. Wanneer Carrie op het einde van de episode de multiculturele transseksuelen imiteert, confronteert ze hen volgens Greven met haar eigen “toe-eigening van hun ongewone andersheid”: wat hip is bij haar, is afwijkend bij hen. Evenzeer als Carries designerschoenen, zijn de drie transseksuelen niet meer dan accessoires die zomaar afgedankt kunnen worden (Greven 2004: 46).

Greven argumenteert dat *Sex and the City* de boodschap uitdraagt dat de non-heteroseksuele seks de echte freakshow is:

The freakshow mentality of *Sex and the City* ends up being neither a post-feminist nor post-gay interrogation of privileged white male heterosexuality – despite the depiction of members of this group as freaks – but a reification of the very privileged status of the category. It is the women themselves, shakily stuck in their haunted liminal position between representing both ‘real’ women and gay men, who are ultimately revealed as the chief freaks. The freakishness of the suitors emerges not as a critique of male power but as a relentless assault on the essential unmarriageability of the women, ongoing examples of their terrible, jinxed luck. The show ultimately leaves men intact, women (and gays) flayed open. And it draws on homophobia, classism, racism and misogyny to draw ever-widening crowds to its fallacious freakshow festivities. (2004: 47)

Volgens Greven blijkt de freakshow mentaliteit van de serie met andere woorden noch een postfeministische, noch een posthomoseksuele invraagstelling van de geprivilegieerde blanke mannelijke heteroseksualiteit te zijn, ondanks dat deze mannen voorgesteld worden als freaks, maar een bevestiging is van de geprivilegieerde status van deze groep (2004: 46).

Het is ook opvallend dat Samantha door vele critici, onder anderen Greven, wordt gezien als een vermomde homoseksuele man. Hymowitz haalt dit feit ook aan in het artikel “Scoring on *Sex and the City*” en stelt dat de ontmoeting tussen Samantha en een vroegere bedpartner van haar in de aflevering “Old Dogs, New Dicks” (2:9) deze stelling legitimeert. Ze komt deze kerel tegen tijdens een avondje Bingo met haar vriendinnen in een travestietenbar. Hij is van top tot teen gekleed als een vrouw: blonde pruik, uitdagende décolleté en veel make-up. Hij noemt zijn alter ego dan ook Samantha, naar zijn rolmodel. Samantha reageert achteraf tegen haar vriendinnen dat ze toch veel knapper is dan hij (Hymowitz 2003). Het is ook frappant dat de schrijvers net Samantha een AIDS-test doen ondergaan in de aflevering “Running with Scissors” (3:11), aangezien vroeger en nu nog steeds door sommigen AIDS geassocieerd werd

met homomannen. Deze mannen zouden volgens hen door hun ‘seksuele promiscuïteit’ meer kans lopen om AIDS te krijgen. Het is echter schokkend hoe onverschillig Samantha tegenover een AIDS-test staat. Ook haar vriendinnen schrikken als ze horen dat Samantha nog nooit zo’n test onderging, zeker gezien haar vele seksuele avontuurtjes:

**Samantha:** Have you all had an AIDS test?

**Carrie:** Good morning, where did that come from?

**Samantha:** I just met this very hot guy and he won't sleep with me, unless I have a test.

**Charlotte:** Samantha, we're looking at wedding gowns, could you please not talk about AIDS right now?

**Carrie:** Wait, you've never had an HIV-test?

**Samantha:** No! Have you?

**Carrie:** Two.

**Miranda:** Three. How can you not have had an AIDS test?

**Carrie:** She doesn't mean that the way it sounds. It's just that, well, why not sweetie?

**Samantha:** I always practice safe sex.

*(Carrie staart haar aan)*

**Samantha:** Alright, I'm terrified. What if I have it?

**Carrie:** You don't have it.

**Samantha:** Sometimes, it takes me a really long time to get over a cold.

**Carrie:** That's not AIDS, that's central air.

*(“Running with Scissors”, 3:11)*

Mijns inziens werd Samantha’s positieve non-moralistische visie op promiscuïteit ontleend aan de populaire voorstelling van homoseksuele mannen.

Wanneer Samantha bij de dokter zit voor een AIDS-test, moet ze een aantal vragen beantwoorden. Op dit moment wordt pas echt duidelijk hoezeer ze seksueel actief is en hoe de manier waarop haar promiscuïteit wordt voorgesteld en beschreven inspiratie zoekt bij de populaire voorstelling van homoseksuele promiscuïteit:

**Nurse:** Do you have sex?

**Samantha:** Yes

**Nurse:** Do you have anal sex,

**Samantha:** Yes.

**Nurse:** Do you have oral sex, give, receive?

**Samantha:** Yes, yes.

**Nurse:** Do you swallow?

**Samantha:** Only when surprised.

**Nurse:** Do you use condoms?

**Samantha:** Yes.

**Nurse:** What kind of condoms?

**Samantha:** Trojan, Lifestyle, Chic, Wet’n’Wild...

**Nurse:** No, I meant, latex, lamb-skin?

**Samantha:** Oh, yes, yes.

**Nurse:** How many sexual partners have you had?

*(Stilte)*

**Samantha:** I'm counting. *(denkt na)* This year?

*(“Running with Scissors”, 3:11)*

Vrouwenliefde is mijn inziens een minder frequent onderwerp in het programma. Wanneer het onderwerp wel opduikt, wordt vrouwenliefde, na een kort experiment ermee, kortdaat afgewezen. In seizoen vier leert Samantha de lesbische kunstenares Maria Diega Reas (Sonia Braga) kennen (*“Defining Moments”, 4:3*). Maria nodigt Samantha uit bij haar thuis, maar wanneer Samantha merkt dat Maria haar probeert te verleiden, vraagt ze Maria of ze gewoon vrienden kunnen zijn. In de volgende aflevering *“What’s Sex Got To Do With It?” (4: 4)* besluit Samantha om toch een relatie aan te gaan met Maria, omdat ze haar echt graag heeft. Samantha verklaart aan haar vriendinnen: *“Yes ladies, I’m a lesbian”*. Hoewel haar drie vriendinnen Samantha’s relatie meteen aanvaarden, doen ze ook hier een aantal relatief negatieve opmerkingen over lesbiseksualiteit. Charlotte stelt dat Samantha lesbisch is geworden, omdat ze alle mannen in Manhattan opgebruikt heeft: *“I don’t think she’s a lesbian. I think she just ran out of men”*. Ze gaat dus zo ver als ontkennen dat Samantha een lesbienne is, nadat Samantha dit zelf verkondigde. Carrie trekt Samantha’s bekentenis in het belachelijke: *“How does that work? You go to bed one night, wake up the next morning, and poof - you're a lesbian?” ( “What’s Sex Got To Do With It?”, 4: 4)*. Samantha stelt zelf dat *“lesbian”* gewoon een label is, net als Gucci of Versace. Toch begint de relatie tussen Samantha en Maria al gauw breken te vertonen. Samantha klaagt tegen haar vriendinnen dat ze nauwelijks seks hebben en alleen maar praten, praten, praten, daardoor verliest ze interesse in de relatie en uiteindelijk zet ze hun relatie stop (*“Ghost Town”, 4: 5*). Na een tijdje te experimenteren, beseft Samantha dat het toch niks voor haar is.

Een tweede illustratie van deze stelling is de aflevering *“Bay of Married Pigs” (1:3)*, waarin Miranda door een collega wordt gekoppeld met Syd (Joanna Adler) voor een middagje softbal met de collega’s van het advocatenbureau waar ze werkt. Wanneer haar date opduikt, blijkt Syd echter een vrouw te zijn, aangezien Miranda’s collega’s ervan uit gaan dat ze een lesbienne is. Miranda is aanvankelijk niet opgezet hiermee en stelt *“Christ! When did single translate to being gay?” ( “Bay of Married Pigs”, 1:3)*. Wanneer Miranda en Syd die middag uitgenodigd worden door haar baas voor een intiem etentje bij hem thuis, besluit Miranda toch het spel mee te spelen en gaat ze in op de uitnodiging. Het is de eerste maal dat ze een invitatie ontvangt van haar baas, dus wil ze die kans niet laten schieten. Volgens haar krijgt ze



nu wel een uitnodiging omdat de collega's eindelijk weten wat haar (vermeende) geaardheid is: "I'm determined to make partner in this firm, even if I have to be a lesbian partner" ("Bay of Married Pigs", 1:3). Het etentje is een succes en op weg naar huis in de lift kust Miranda Syd om te testen of ze toch niet een lesbienne is. Hierna verklaart ze luidop dat ze toch zeker hetero is, wat meteen wordt bevestigd door Syd. Na deze test wendt Miranda zich af van vrouwenliefde.

## 4 RELATIES EN LIEFDE

**Charlotte:** Women just want to be rescued. I'm sorry but it's true. I've been dating since I was fifteen. I'm exhausted. Where is he?

**Miranda:** Who? The white knight?  
(“Where There’s Smoke”, 3:1)

### 4.1 De zoektocht naar Mr. Right

De serie begint vaak met de stem van Carrie die het najagen van echte liefde in de grote stad omvormt in een klassiek “er was eens”-spreekje. Joanna Di Mattia stelt in haar artikel “What’s the harm in believing? Mr Big, Mr Perfect, and the romantic quest for Sex and the City’s Mr Right” dat deze queeste naar Mr. Right een zeer belangrijk aspect is in het *Sex and the City*-verhaal (2004: 17). Hoewel de serie gepromoot wordt als een show die draait rond seks en de alleenstaande vrouw, vertoont ze volgens haar ook de actieve zoektocht van de vrouwelijke hoofdrolspelers naar de heropleving van het klassieke liefdesverhaal (ibid.).<sup>10</sup> De tweede feministische golf toonde onder andere dat de prins op het witte paard vaak een patriarchale fictie was, gebruikt om vrouwen voor te stellen als fragiele en passieve wezens, die behoefte hadden aan redding (Di Mattia 2004: 17). We hadden deze prins niet meer nodig om ons geluk te definiëren of om een lang en gelukkig leven te leiden. Di Mattia argumenteert dat de serie zich echter afvraagt: “is it still necessary for modern women to believe in Mr Right and, if so, what’s the harm?” (2004: 18). **Carrie:** “What’s the harm in believing?” (“Unoriginal Sin”, 5:2).

*Sex and the City* toont de kijker volgens Di Mattia een landschap waarin de wetten van heteroseksuele relaties steeds veranderen. De vrouwen zijn volgens haar niet langer van plan om de traditionele vormen van vrouwelijkheid over te nemen en de mannen zijn onzeker over wat van hen verwacht wordt in zowel hun publieke als private rol: “faced with a newly independent, sexually liberated woman, hegemonic masculinity repositions itself as an unstable identity in need of re-vision”, bijgevolg is de formule voor de ideale romantische held onduidelijk geworden (2004: 18). Het kernconcept van de klassieke liefdesvertelling is de liefde gezien als een queeste, een zoektocht om Mr. Right twee zaken te horen zeggen, namelijk ‘Ik hou van je’ en ‘Wil je met me trouwen’. (ibid.). Di Mattia poneert dat de huidige

---

<sup>10</sup> Dit patroon wordt later in dit hoofdstuk besproken, namelijk in 4.2.

afwezigheid van Mr. Right de drijvende narratieve kracht van het verhaal is, ondanks het feit dat in *Sex and the City* Manhattan voorgesteld wordt als een op zichzelf staand universum, waarin seks en liefde in conflict met elkaar zijn (Di Mattia 2004: 18). In de eerste aflevering van seizoen één stelt Carrie bijgevolg haar vriendinnen voor aan de hand van hun positie in deze zoektocht naar de perfecte man ('Sex and the City', 1:1). Charlotte wordt voorgesteld als hopeloos romantisch, Miranda als hopeloos cynisch en Samantha als iemand die ronduit beweert dat Mr. Right een illusie is. Carrie vraagt zich af of we echt allemaal zo cynisch geworden zijn en waar de liefde dan gebleven is? De spanning tussen optimisme en cynisme in verband met het bestaan van de perfecte man en de hoop dat liefde en romantiek het waard zijn om op te gokken, vormen volgens Di Mattia de rode draad in de zes seizoenen (ibid.).

Di Mattia haalt het idee van Janice Radway aan, die specifieke verhalen "women tell themselves about romance as readers of romantic fiction" bestudeert: de "genre's archetypal hero" wordt gekenmerkt door sterke mannelijkheid. Di Mattia stelt dat deze sterke mannelijkheid "phallicism beyond the body" suggereert en ze citeert Radway: "every aspect of his being, whether his body, his face, or his general demeanour, is informed by the purity of his maleness. Almost everything about him is hard, angular, and dark" (Radway 1984: 128 geciteerd in Di Mattia 2004: 18). Ze stelt dat Radway argumenteert dat ze deze "phallic masculinity" als de reden beschouwt voor de bekoring van de heldin, een verlangen om 'verwoest' te worden (2004: 18). Gamble stelt dat "phallocentrism" een term is die betrekking heeft op de bevordering van het 'mannelijke' als een bron van macht en betekenis door culturele, ideologische en sociale systemen (2001a: 294). In deze visie wordt het patriarchaat symbolisch voorgesteld door de fallus, die volgens Gamble echter niet verward mag worden met de biologische penis: "instead, it is a construct which advances the Name of the Father as the natural locus of law and meaning, thereby affording symbolic power to the penis" (ibid.).

*Sex and the City* speelt volgens Di Mattia met concurrerende romantische archetypes van mannelijkheid in de constructie van Mr. Right, hoofdzakelijk door Carries projectie van deze fantasie op twee mannen: Mr. Big, een klassieke fallische verleider en Aidan Shaw, een sterke, gevoelige redder. Met Big kan Carrie één kant van de archetypische fantasie vertolken: passionele en seksuele opwindning met een emotioneel moeilijk toegankelijke man over wie vrouwen vaak fantaseren om hem te veranderen (Di Mattia 2004: 19). Ook Carrie geeft toe Big te willen veranderen: "I feel I'm back in your life and nothing has really changed. I know you can't change a man and you definitely can't change a man like you, but I still want

something to change a little bit. For me.” (“Old Dogs, New Dicks”, 2:9) Aidan daarentegen is sterk, standvastig, loyaal en emotioneel toegankelijk en verschaft het redderverhaal dat eindigt in ‘ik wil’ (Di Mattia 2004: 19).

Mr. Big is een belangrijk figuur in het leven van Carrie. Hij blijft tot op het allerlaatste moment van de allerlaatste episode van de serie anoniem. Hij is 43 jaar oud, een gescheiden Wall Street-magnaat met een eigen chauffeur en een chic ‘uptown’ vrijgezellenappartement. Wanneer Samantha Mr. Big aanwijst voor Carrie, vergelijkt ze hem met de superrijke zakenman Donald Trump: “You see that guy? He's the next Donald Trump, except he's younger and much better looking” (“Sex and the City”, 1:1). Zijn bijnaam roept volgens Di Mattia fallische associaties op: hij verwijst naar zijn lengte, rijkdom, sociale status en seksuele bekwaamheid. De naam suggereert ook dat hij de grote liefde is van Carrie, maar evenzeer dat hij voor grote problemen kan zorgen. Deze anonimiteit werkt als een lege lei waarop Carrie al haar romantische fantasieën over Mr. Right projecteert en aanpast (Di Mattia 2004: 20).

De romance tussen Carrie en Mr. Big heeft een groot sprookjesgehalte. Dit wordt nog eens versterkt door de constructie van talrijke toevallige ontmoetingen tussen hen waarmee de vierde aflevering van seizoen één opent (Di Mattia 2004: 21):

Once upon a time, in a kingdom far away, a certain man and a slightly less certain woman kept bumping into one another. They seemed to meet everywhere – on street corners, at parties. It was almost as if they were dating accidentally.  
(‘Valley of the Twenty-Something Guys’, 1:4)

Na een tijdje worden Carrie en Big de hoofdrolspelers van hun eigen romantische film. Carrie stelt dan ook dat alles is zoals ze altijd al gedroomd had (“The Drought”, 1:11) (Di Mattia 2004: 22-23). Deze fantasie wordt volgens Di Mattia geproblematiseerd wanneer de realiteit begint op te steken. Carrie beseft dat ze zich in een fantasiewereld bevindt die ze niet realistisch kan onderhouden. De nieuwe doelstelling wordt nu Big ‘I love you’ te laten zeggen (ibid.):

**Carrie:** I've done the merry-go-round, I've been through the revolving door, I feel like I met somebody I can stand still with for a minute and... don't you wanna stand still with me?

**Big:** You dragged me out to a park at three in the morning to ask me if I wanna stand still with you?

**Carrie:** ...Yes.  
(“The Monogamists”, 1:7)

Hoewel Bigs bindingsangst een hindernis vormt voor het traditionele romantische einde met een huwelijk, houdt Carrie volgens Di Mattia ook de liefdesqueeste levendig, waardoor ze het gevoel krijgt dat ze altijd aan het bewegen is in de richting van een 'grote liefde' (2004: 22). In het tweede seizoen echter is Carrie gevangen in de paradox van verlangen naar de fantasie die Big voorstelt, maar toch hopen dat hij zou veranderen en bereid zou zijn zich te binden aan haar (ibid.). In de volgende citaten drukt Carrie haar angst uit over de bindingsangst van Big:

**Carrie:** (*voice-over*) "I wanted to tell him that I was afraid he could never love me the way I wanted to be loved. I was afraid that maybe he didn't really have the capacity to love anyone but himself. I was afraid that given the chance, he'd break my heart again. But I cheated and just said, (*luidop*) "I guess I was afraid".  
("The Cheating Curve", 2:6)

**Carrie:** After we made love I knew it was over. Did I ever really love Big or was I addicted to the pain, the exquisite pain of wanting someone so unattainable?  
("La Douleur Exquise", 2:12)

Ondanks het feit dat Carrie zich afvraagt waarom Big niet met haar wil trouwen, behoudt ze volgens Di Mattia het nodige optimisme om haar geloof in Mr. Right niet te verliezen (2004: 23). Ze stelt dat ze alleen door het leven zal wandelen, totdat ze iemand vindt om met haar mee te wandelen: "running free until she finds someone as wild to run with" ("Ex and the City", 2:18) (2004: 23).

Seizoen drie opent met Charlotte die wanhopig wordt nadat ze haar sprookjesprins nog steeds niet ontmoet heeft ("Where There's Smoke", 3:1). Later in deze aflevering stelt ze dat vrouwen zich aangetrokken voelen tot brandweermannen, omdat ze enkel gered willen worden:

**Charlotte:** Women just want to be rescued. I'm sorry but it's true. I've been dating since I was fifteen. I'm exhausted. Where is he?

**Miranda:** Who? The white knight?

**Samantha:** That only happens in fairy tales.  
("Where There's Smoke", 3:1)

Carrie begint daardoor na te denken of er wel een prins op het witte paard is voor iedereen of dat vrouwen simpelweg zichzelf moeten redden (Di Mattia 2004: 23). Hoewel Mr. Big niet in staat was om zich aan Carrie te binden, blijft ze nog steeds geloven dat er ooit iemand dit wel zal doen:

**Miranda:** You haven't had a crush since Big.

**Carrie:** Big wasn't a crush. He was a crash.  
("No Ifs, Ands, or Butts", 3:5)

Carrie's geloof in de ware wordt gesterkt door de ontmoeting met Aidan Shaw . Hij belichaamt de postfeministische fantasie in verband met mannelijkheid: een aangepaste fantasie die de traditionele fallische held vermengt met de gevoelige 'nieuwe man' (Di Mattia 2004: 24). Het idee van de 'nieuwe man' werd volgens Sarah Gamble gepopulariseerd in de massamedia van de jaren 1980. De term duidt op mannen van wie hun levensstijl beïnvloed is door feminisme en die (onbewust) het feministische gedachtegoed steunen (2004a: 283). Met de 'nieuwe man' worden volgens Gamble de samenwerking voor een herverdeling van huishoudelijke en opvoedingstaken, verzet tegen traditionele patronen van "male" en "masculine" en verzet tegen gender en seksuele stereotypering geassocieerd (ibid.). Het beeld van de 'nieuwe man' reflecteert de mogelijkheid om 'mannelijke' kracht en seksuele aantrekkelijkheid te handhaven en te behouden, in combinatie met een 'gevoelige', 'zorgende' en 'emotionele' kant (ibid.). Volgens Gamble is het duidelijk dat de 'nieuwe man' de verandering van de traditionele opvattingen over mannelijkheid en mannen in de samenleving zowel vergemakkelijkt als opnieuw bevestigt. Dit 'verkoopbare' beeld is hoofdzakelijk gericht op vrouwen en de vrouwelijke kijker en representeert een geconstrueerde weerspiegeling van hoe (post)feministische vrouwen de 'ideale man' zien (Gamble 2004a: 283).

Door Aidan leert Carrie opnieuw romantiek kennen ("Are We Sluts?", 3:6). Hoewel ze gelooft dat hij haar Mr. Right is, voelt ze zich slechts een korte tijd later opnieuw aangetrokken tot Big. Het dilemma illustreert volgens Di Mattia een paradoxaal verlangen tussen de stabiliteit die Aidan aanbiedt en de intense passie met Big (2004: 25):

**Carrie:** I have this non-married, wonderful boyfriend with all his hair waiting for me, who smells great.

**Samantha:** Don't beat yourself up, Aidan hasn't said "I love you" yet. Until he does, you're a free agent.

[...]

**Carrie:** How could it [de affaire met Big] feel so good, when it feels so bad.

**Samantha:** Oh, honey, they design it that way.

**Carrie:** It's like Big and I have this thing.

**Samantha:** It's all about the phermones, we're just animals reacting to each other's smell.

("All or Nothing", 3:10)

Di Mattia argumenteert dat Bigs mannelijkheid de norm is waaraan Carrie alle anderen afmeet. Aidan, hoewel hij perfect lijkt, kan haar de romantische fantasieën die ze met Big beleeft, niet geven. Geleidelijk wordt Carrie ongemakkelijk van Aidans perfectie. Ze verklaart dat ze drama nodig heeft om te kunnen geloven dat het echt is (Di Mattia 2004: 25):

**Carrie:** It's just smooth sailing, nothing but calm seas and blue horizons, as far as the eye can see. You understand what I'm saying?

**Miranda:** Absolutely! There's not a cloud in sight.

**Carrie:** We adore each other, we have fun together, we mesh.

**Charlotte:** And that is a problem?

**Carrie:** No, it's just, well, it's just, it feels odd. You know, I'm used to the hunt, and this is effortless. It's, just, it's freaking me out.

**Samantha:** I totally understand, you're not getting the stomach flip.

**Miranda:** Which is really just a fear of losing the guy.

**Carrie:** Maybe I'm just not used to someone who doesn't do the ever seductive withholding dance.

[...]

**Carrie:** The irony, is, Aidan is acting exactly the way I wished Big would behave, and I'm behaving just like Big.

**Miranda:** Maybe, you don't believe it's for real, unless someone is playing hard to get.

[...]

**Samantha:** I totally understand your dilemma, and from my experience, honey, if he seems to good to be true, then he probably is.

(“Drama Queens”, 3: 7)

Uiteindelijk begint Carrie een affaire met Mr. Big, waardoor haar relatie met Aidan strandt. De voice-over herinnert er ons echter aan dat er niets aanlokkelijks of romantisch is aan deze stiekeme affaire. Toch blijft Carrie geloven dat Big zal veranderen voor en door haar (Di Mattia 2004: 26-27).

Wanneer Aidan terug in haar leven verschijnt, beseft Carrie dat ze hem mist en nog steeds van hem houdt. Tijdens de aflevering “Baby, Talk is Cheap” (4:6) krijgen we een omgekeerd Romeo-en-Julia verhaal te zien: Carrie staat in Aidans straat, roept hem op het balkon en verklaart dat ze nog steeds van hem houdt. Hierdoor wordt ze de actieve najager van de liefde (Di Mattia 2004: 28). De schrijvers maken gebruik van een omkeringsstrategie: Carrie gedraagt zich tegenover Aidan, zoals Big zich tegenover haar gedroeg: “the irony is, Aidan is acting exactly the way I wished Big would behave, and I'm behaving just like Big” (“Drama Queens”, 3: 7). De schrijvers projecteren mijns inziens stereotiepe ‘mannelijke’ relatiepatronen op Carrie, maar zoals eerder vermeld is deze omkeringsstrategie geen goede oplossing.<sup>11</sup>

Carrie en Aidan worden na haar liefdesverklaring weer een koppel en tijdens deze relatie merk je dat Aidan een echte nieuwe man is: hij kookt, poetst, wil Carries leven beter maken en haar vrienden leren kennen (Di Mattia 2004: 28), een heel ander type man dan Big dus.

---

<sup>11</sup> De omkeringsstrategie van de schrijvers wordt besproken in het hoofdstuk over seksualiteit.

Aidan geeft haar alles waartoe Big niet in staat was. Hij heeft geen last van bindingsangst en vraagt haar ten huwelijk:

**Aidan:** [*geknield*] I love you, Carrie. There's no one I could love more. I want to live my life with you. What do you think?

**Carrie:** Yes

("Just Say Yes", 4: 12)

Niet lang daarna breekt het angstzweet haar uit en verbreekt ze de verloving en bijgevolg ook de relatie. Opnieuw gedraagt Carrie zich zoals Big deed, zij is nu degene met bindingsangst. Na vier seizoenen is het toch Mr. Big die Carrie beschouwt als haar "prince charming", wanneer ze samen met hem in een koets door New York rijdt. Dit maakt hem tot een archetype wiens aantrekkelijkheid uiteindelijk zwaarder doorweegt dan zijn fouten (Di Mattia 2004: 30).<sup>12</sup>

Gedurende seizoen vijf ziet Carrie zich genoodzaakt om haar positie in de romantische zoektocht opnieuw te revalueren nadat haar vorige romances allemaal op niets uitgedraaid zijn en ze alweer single is (Di Mattia 2004: 30). Haar baas bij het magazine *Vogue* adviseert haar dan ook "to stop expecting it to look like you thought it was going to look like" ("Plus One is the Loneliest Number", 5:5) (Di Mattia 2004: 30). Tijdens dit seizoen leert Carrie een nieuwe archetypische man kennen, Jack Berger (Ron Livingston). Berger is een aantrekkelijke, intelligente en praatgrage man. Hij is ook een schrijver, zij het minder succesvol dan Carrie. Ze voelt zich meteen goed in zijn aanwezigheid, hoewel hij al een relatie heeft. Wanneer ze Berger voor een tweede maal ontmoet ("I Love a Charade", 5:8), berijdt hij een zware, zwarte motorfiets en is hij van top tot teen gekleed in leer. Zoals Joanna Di Mattia correct aanduidt, lijkt Berger met dit imponerende en autoritaire vertoon van fallische mannelijkheid klaar "to sweep Carrie off her feet". Wat Carrie op dit moment echter nog niet weet, is dat onder dit stoere uiterlijk een heleboel onzekerheden schuilgaan (Di Mattia 2004: 30-31).

Seizoen vijf wordt met een positieve noot afgesloten, namelijk met een onconventioneel huwelijk. Bobby Fine (Nathan Lane), een oude vriend van de vier vrouwen en flamboyante zanger, verklaart aan het begin van de aflevering dat hij verloofd is met, volgens hem, de vrouw van zijn leven Bitzy Von Muffling (Julie Halston). Het enige probleem is dat de vier

---

<sup>12</sup> Dit – het feit dat Carrie steeds opnieuw Bigs fouten vergeeft – wordt doorgetrokken in de *Sex and the City*-film (2008): Big komt niet opdagen voor hun huwelijk en hoewel Carrie aanvankelijk niets van hem wil horen, slaagt hij er toch weer in om zijn fouten te laten vergeven.



vrouwen er altijd al van overtuigd waren dat Bobby homoseksueel was. Ze geloven niet in de verloving tot ze effectief de uitnodiging voor het huwelijk in de bus krijgen. Ze zijn er zeker van dat Bobby en Bitsy gewoon niet eenzaam oud wilden worden en daarom besloten hebben te trouwen. De vier vrouwen laten naar het einde van deze aflevering toe hun denkbeelden varen over hoe liefde en de mannelijke archetypes er uit zouden moeten zien (Di Mattia 2004: 31). Het huwelijk in de laatste episode tussen Bobby en Bitsy doet Carrie zich afvragen of single vrouwen niet beter zouden stoppen met het zoeken naar de geweldige relatie en genoeg nemen met een prima relatie (ibid.). Carries relaties herinneren ons eraan dat geen enkel archetype zowel het klassieke reddingsverhaal als verleidingsfantasieën kan vervullen. Uit de voorgaande analyse blijkt dat *Sex and the City* Mr. Right herpositioneert van een constant aantrekkelijk figuur tot een fantasie die steeds opnieuw individueel onderzocht en hergedefinieerd moet worden: “Carrie’s paradoxical desires remind us that no one archetype can fulfil both classic rescue or seduction fantasies. Ultimately, this dilemma exposes an irreconcilable gap between the fantasies and realities of romance” (Di Mattia 2004: 31).

## 4.2 Doel: huwelijk

“You know marriage doesn't guarantee a happy ending, just an ending”. (“Don’t Ask, Don’t Tell”, 3:12)

In *The Second Sex* (1949) schrijft Simone de Beauvoir volgens Gamble dat huwelijk de enige manier was voor vrouwen om zich te integreren in de gemeenschap, hoewel het hen onder mannelijke autoriteit plaatst. Zelfs in een era waarin feminisme vele sociale en professionele kansen voor vrouwen bereikt heeft, blijft het huwelijk volgens Gamble een blijvend instituut. Gamble argumenteert dat het ondersteund wordt door de “ideology of romance”, die huwelijk koestert als het gepast einde voor alle verhalen, van sprookje tot film (2004a: 269).

Feministen hebben volgens Gamble vaak geargumenteed dat het huwelijk als een hoeksteen van het patriarchaat functioneert. Marxistische feministen, zoals onderen anderen Christine Delphy, beschouwen huwelijk als een middel waarmee mannen controle winnen over de vrouwelijke voortplantingsfuncties en de huishoudelijke arbeid voor vrouwen (Gamble 2004b: 269). Vervolgens stelt Gamble dat “linguists claim that the western custom whereby the woman changes her name to that of her husband on marriage erases her identity in language” (ibid.). Radicale feministen behouden volgens Gamble het idee dat het huwelijk traditioneel

beschouwd wordt als een “private sphere, which exists outside the scope of public regulation, leaving abused wives with little opportunity of legal redress” (ibid.). Andrea Dworkin bijvoorbeeld poneert dat het echtelijk instituut “developed from rape as a practice”, dus de seksuele macht van mannen staande houdt: “it is thus a form of compulsory heterosexuality, and the means by which the oppression of women is perpetuated sexually, economically, and socially” (ibid.).

Zoals eerder vermeld, stelt Di Mattia dat de queeste naar Mr. Right een belangrijk aspect is in *Sex and the City*: de serie toont de actieve zoektocht van de vrouwelijke hoofdrolspelers naar de heropleving van het klassieke liefdesverhaal (2004: 17). Rosalind Gill en Elena Herdieckerhoff stellen in hun artikel “Re-writing the romance: New Femininities in Chick Lit?” dat de “Romance Writers of America” romantische verhalen definiëren als verhalen waarin het liefdesverhaal het centrale onderwerp is en die met een emotioneel bevredigende “happy ending” eindigen (2006: 5). Het basisplot gaat volgens hen als volgt: een jonge vrouw ontmoet een knappe en rijke man die normaal tien of vijftien jaar ouder is. De held is cynisch, vijandig en brutaal en de heldin is verward. Op het einde verklaart de held zijn liefde voor de heldin en bijgevolg worden al de misverstanden uit de wereld geholpen. De verhalen zijn geconstrueerd rond een aantal obstakels die overkomen moeten worden, zodat de held en heldin verliefd kunnen worden, “these include class, national, or racial differences, inhibitions, stubbornness and, last but not least, their mutual loathing” (ibid.).

The romance narrative progresses through hostility, separation and reconciliation which brings with it 'the transformation of the man into an emotional being with a heart who declares his love for the heroine alongside the restoration of a new sense of social identity for the female protagonist'. (ibid.)

In hun artikel onderzoeken Gill en Herdieckerhoff het hedendaagse genre van de “chick lit”. De heldinnen uit de chick lit worden – meer dan hun romantische voorgangers – voorgesteld als financieel onafhankelijk en seksueel assertief. Ze stellen echter dat de heldinnen nog vaak door de mannelijke personages gered moeten worden “from crooks and conmen, single motherhood, or even from themselves” (2006: 20). Ze stellen dat de heldinnen uit de “chick lit” voorgesteld worden als figuren van wantrouwen en competitie, waardoor het idee van “sisterhood” verdwijnt (ibid.).<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Verder in deze analyse (in 4.3) zal echter blijken dat *Sex and the City* wel een positief beeld schetst van vrouwelijke vriendschap.

Het klassieke liefdesverhaal kan beschouwd worden als een missieverhaal: de beginsituatie is in evenwicht, maar de held(in) gaat op missie om een aantal doelen te bereiken waarvoor hij/zij eerst een aantal obstakels moet overwinnen. Wanneer dit gelukt is, bereikt hij/zij de eindbestemming (Keunen 2007: 124). Bart Keunen stelt in zijn boek *Verhaal en Verbeelding: Chronotopen in de westerse verhaalcultuur* dat secundaire personages in het missieverhaal gereduceerd worden tot decor (2007: 130). Hij stelt dat in liefdesverhalen vaak de nadruk ligt op een “lineaire aaneenschakeling van toevalligheden” en hoewel er tekenen van hoop zijn, die de heldin herkent in haar toekomstige geliefde, blijft de onrust gedurende het hele verhaal aanwezig (2007: 141). Dit soort verhalen draait volgens hem niet om het behalen van “het grote evenwicht van de hele wereld”, maar om de “kleine evenwichten die voor een individu binnen handbereik komen” (2007: 141-142).

Uit de voorgaande analyse in 4.1 kunnen we concluderen dat *Sex and the City* zeker parallellen vertoont met dit missieverhaal. Terwijl de vier vrouwen doorheen de zes seizoenen vaak verkondigen dat ze geen mannen nodig hebben in hun leven en zelfs beter af zijn zonder, merkt de kijker dat ze toch steeds stiekem hopen om de ware tegen het lijf te lopen met wie ze de rest van hun leven kunnen delen. Doorheen de zes seizoenen zijn de vier vrouwelijke hoofdpersonages op missie om hun Mr. Right te vinden. De onrust die ze voelen, de angst dat ze misschien nooit de ware zullen vinden, blijft aanwezig tot op het einde van de serie. Doordat het *Sex and the City*-verhaal begint met een evenwichtige toestand, kan de kijker verkeerdelijk denken dat de vrouwen helemaal niet op een missie zijn. In seizoen één lijkt namelijk of de vrouwen gelukkig zijn met het single leven en hun vele seksuele avonturen, maar zoals bleek uit de schets van de evolutie in *Sex and the City* wordt geleidelijkaan duidelijker dat de vrouwen op een queeste zijn, waarvan het huwelijk (of ten minste een stabiele, gelukkige vaste relatie) de eindbestemming is. Hun seksuele avonturen en kortstondige romances zijn enkel een onderdeel van deze missie naar de ware. Het klassieke liefdesverhaal werd in *Sex and the City* wel in een modern kleedje gestoken: de zoektocht vindt plaats in het hippe New York en de vrouwen gaan met een (relatief) open geest de verschillende obstakels tegemoet.

Op een bepaald moment in de serie geeft Carrie toe dat alleenstaande vrouwen in Manhattan een queeste ondernemen op zoek naar Mr. Right, waarvan de eindbestemming het huwelijk is:

*(voice-over Carrie)* Manhattan, for millions of our forefathers a gateway to hope, opportunity and happiness beyond their wildest dreams. Today, that hope is still alive,

it is called a “first-date”. On Saturday nights, every restaurant in Lower Manhattan resembles its own little Ellis Island: hordes of single women crowded in a hot cramped space hoping to make it to their final destination: the state of matrimony. (“The Freak Show”, 2:3)

Zelf heeft ze trouwens op het moment van deze voice-over ook afgesproken in één van die restaurants waarover ze het heeft, waardoor de schrijvers impliciet stellen dat Carrie ook één van die “hordes single women” is.

Hoewel de vrouwelijke hoofdpersonages alle vier op missie zijn naar de man waarmee ze hun leven kunnen delen, is Charlotte de enige die hier openlijk voor uitkomt. Zelfs Samantha, die vaak verkondigt geen vaste partner in haar leven nodig te hebben, loopt toch meerdere malen in de val. Haar uitspraken over het feit dat ze geen man in haar leven nodig heeft, zijn schijn, want als ze mannen ontmoet die de moeite waard zijn, begint ze toch (onbewust) te fantaseren over een vaste relatie en zelfs huwelijk. In de aflevering “Evolution” (2:11) komt ze Dominic Delmonico (John Shea) opnieuw tegen. Ze hebben een hele tijd geleden een relatie gehad, maar die kwam ten einde toen Dominic haar dumpte. Nu ze hem opnieuw tegen het lijf loopt, beraamt ze een plan: ze wil hem weer verliefd op haar doen worden en wanneer dit lukt, zal ze hem dumpen zoals hij met haar gedaan heeft. Ze wordt echter slachtoffer van haar eigen plan, want ze laat hem te dicht bij haar komen en het is zij die weer verliefd wordt. Dominic is haar te vlug af en dumpt haar net zoals de vorige keer, waardoor Samantha opnieuw met een gebroken hart achterblijft.

In de aflevering “They Shoot Single People, Don’t They?” (2:4) begint ze een romance met William (Robert Montano), een clubeigenaar. Hij doet haar geloven dat ze samen een toekomst zullen uitbouwen, maar laat haar toch zitten na het tweede afspraakje. Samantha zit hierdoor wederom in zak en as, want ze was in de wolken over hun toekomst samen. William is volgens de vriendinnen “one of those men who faked a future to get what he wants in the present”. Samantha vertelt tegen haar vriendinnen: “I can’t believe I fell for some guy’s line, But sometimes you need to hear a ‘we’” (“They Shoot Single People, Don’t They”, 2:4).

In seizoen één leert Samantha de advocaat James kennen. Ongewoon voor haar doen verklaart ze aan haar vriendinnen dat ze van hem houdt. Ze gaat zelfs verder en stelt dat James het soort man is waarmee ze zich zou zien trouwen. Ze stelt dat door alle “rubbish” waarover Charlotte zo vaak praat (daarmee doelend op onder andere haar verlangen naar het vinden van de ware)

“some of it must have rubbed of on her” (“Oh Come All Ye Faithfull”, 1:12). Deze ontluikende liefde wordt echter door de schrijvers in de kiem gesmoord door Samantha te laten ontdekken dat James een ‘te kleine’ penis heeft. Hoewel ze veel pogingen onderneemt om errond te werken, zet ze toch uiteindelijk de relatie stop. Samantha is echter verbazingwekkend lang geduldig geweest, omdat ze hem echt graag zag. In andere situaties zet ze direct de man aan de kant als ze ontdekt dat er iets ‘fout’ is aan hem. Carrie stelt daardoor dat ze dus al die tijd gelijk had over Samantha: ze gebruikt cynisme als een wapen om te verhullen dat ze nog nooit de ‘juiste man’ tegen het lijf gelopen was (“Take Me Out to the Ball Game”, 2:1).

Uit verschillende uitspraken kunnen we afleiden dat ook de andere vrouwen er (onbewust) van uitgaan dat ze ooit wel zullen trouwen, als ze de juiste man tegen het lijf gelopen hebben. In de aflevering “Three’s a Crowd” (1:8) ontdekt Carrie dat Mr. Big gescheiden is. In de aflevering erna (“The Turtle and the Hare”, 1:9) verklaart Big aan Carrie dat het enige wat hij van zijn huwelijk geleerd heeft, is dat hij nooit meer wil trouwen. Hoewel Carrie tot op dat moment er nog nooit bewust aan gedacht had om te trouwen, in tegenstelling tot Charlotte, vraagt ze zich af of het wel een goed idee is voor haar om in een vaste relatie te stappen met een man die nooit wil trouwen. Hierdoor merkt de kijker dat het huwelijk toch (onbewust) één van Carries doelen is op lange termijn (Di Mattia 2004: 31).

In de aflevering “They Shoot Single People Don’t They?” (3:4) werd Carrie gevraagd om te poseren voor een artikel met de titel “Single and Fabulous!” voor “New York Magazine”. Carrie stemt in, maar de avond voor de fotoshoot gaan de vier vriendinnen tot vroeg in de morgen dansen, waardoor Carrie veel te laat op de fotoshoot arriveert en eruit ziet als een wrak. Op de shoot beginnen ze – terwijl ze er nog steeds belabberd uitziet zonder make-up en mooie kleren – meteen foto’s van haar te nemen onder het mom dat de fotograaf het licht moet testen. Wanneer het artikel uitkomt, blijkt echter dat de mensen van “New York Magazine” Carrie om de tuin geleid hebben. Het artikel heet “Single en Fabulous?” en laat zich kritisch uit over alleenstaande vrouwen vanaf dertig jaar. In het artikel komt het erop neer dat het zielig is voor alleenstaande vrouwen van een zekere leeftijd om uit te gaan zoals twintigers. Carrie is helemaal van streek wanneer ze het artikel onder ogen krijgt en ze bespreekt dit met haar vriendinnen:

**Miranda:** Every couple of years an article like this surfaces as a cautionary tale to scare young women into marriage.

[...]

**Miranda:** This piece of trash has nothing, I repeat nothing to do with us.

**Samantha:** Exactly, we are single and fabulous.

**Charlotte:** Absolutely!

**Carrie** [*voice-over*] But I had a sneaking suspicion they didn't quite believe it.

Somehow the question mark had leapt of my cover on to each of them, because within a week Miranda met Josh for old time's sake, Samantha met William for a dance and Charlotte met a deadline head-on.

(“They Single People, Don't They”, 3:4)

Uit dit citaat blijkt dat Carrie merkt en beseft dat haar drie vriendinnen niet zo zeker zijn over hun positie als alleenstaande vrouwen. Na de conversatie spreken ze namelijk alledrie vlug af met een man in de hoop niet te lang meer single hoeven te blijven.

Wat er frappant is aan de serie, is dat de vrouwen ervan uit gaan dat de samenleving bepaalde reacties en handelingen verwacht van individuen. Als je eigen verwachtingen niet stroken met die van de samenleving, is het volgens hen beter om te doen alsof.<sup>14</sup> Wanneer Aidan Carrie ten huwelijk vraagt, durft ze bijvoorbeeld niet anders dan “ja” te zeggen. Ze weigert echter de verlovingsring rond haar vinger te dragen en begrijpt niet waarom iedereen opgewonden reageert als ze het nieuws van de verloving horen. Ze voelt zich dan ook abnormaal, omdat ze zelf niet opgewonden reageert telkens iemand erover begint. Ze denkt dat de samenleving een andere houding van haar verwacht en doet alsof ze in de wolken is. Wanneer het huwelijk nadert, wordt ze angstig en verbreekt ze haar relatie met Aidan. Di Mattia stelt dat Carrie zich geprogrammeerd voelde om haar relatie met Aidan tot een goed einde te brengen (Di Mattia 2004: 29). Terwijl Carrie haar column schrijft, vraagt ze zich af of mensen echt willen trouwen, of dat ze juist geprogrammeerd zijn door de samenleving zodat ze denken dat ze willen huwen (“Change of a Dress”, 4: 15).

**Miranda:** I'm going to ask you an unpleasant question now. Why did you ever say yes?

**Carrie:** The man you love kneels down in the street and offers you a ring, you say yes, that's what you do.

(“Change of a Dress”, 4: 15)

In de allerlaatste aflevering uit Big de woorden waar Carrie al zes seizoenen naar smacht: “It took me a really long time to get here, but I'm here. Carrie, you're the one” (“American Girl in Paris (part deux), 6: 20).

---

<sup>14</sup> Dit idee komt ook terug in het hoofdstuk over moederschap.

Op het einde van de serie hebben de vrouwen alles waar ze al die tijd naar verlangd hebben: elk hebben ze een man die onvoorwaardelijk van hen houdt en twee van hen zijn zelfs gehuwd.

Deze queeste naar romantiek werd doorgetrokken in de recente film van *Sex and the City*. Opnieuw uiten de personages – vooral Carrie – hun verlangen naar een “happy ending”:

Carrie: “After years of living in the city I assumed that if my friends and I ever got our fairytale endings that would be the end of the story.”

[...]

Carrie: “I can’t believe I was running around in New York, believing I was finally getting my happy ending.”

(*Sex and the City*, 2008).

In de film bereikt Carrie na haar lange queeste naar haar Mr. Right eindelijk de eindbestemming: ze huwt met Mr. Big.

### 4.3 Vrouwelijke vriendschap

Yvonne Tasker stelt in haar boek *Working Girls: Gender and Sexuality in Popular Cinema* dat de populaire Amerikaanse cinema enkel gemarginaliseerde voorstellingen aanbiedt over vrouwelijke vriendschap. Ze stelt dat deze cinema vlugger de voorkeur geeft aan glamoureuze personages die in isolatie of in competitie met andere vrouwen leven (1998: 139). Joke Hermes stelt echter in haar artikel “‘Ally McBeal’, ‘Sex and the City’ and the Tragic Success of Feminism” dat comedy op de televisie een traditie heeft van ‘feministische’ personages en sterke vrouwelijke vriendschappen. De vrouwelijke personages voelen een sterke band en ze geven er niet om wat gepast gedrag is voor vrouwen, bijvoorbeeld *Roseanne*, *Murphy Brown* en *Golden Girls* (Hermes 2006: 79). Hermes stelt dat in de series *Sex and the City* en *Ally McBeal* de postfeministische heldinnen, zoals hun meer traditioneel gestemde “sisters”, nog steeds dromen van de prins op het witte paard (2006: 80). Die heeft echter een veel moeilijkere taak dan vroeger, want nu moet hij niet alleen aan de standaarden van één individuele vrouw voldoen, maar ook aan die van haar vriendschapsnetwerk. Mr. Right is niet langer meer de enige garantie voor het geluk en de emotionele gezondheid van de vrouw (Hermes 2006: 80).

Deze stelling kan gestaafd worden met het volgende citaat uit de voorlaatste aflevering uit het laatste seizoen. In deze aflevering is Carrie met haar partner Aleksandr Petrovsky (Mikhail Baryshnikov) in Parijs gaan wonen. Ze voelt zich daar echter eenzaam zonder haar vier vriendinnen bij zich en denkt de laatste tijd weer meer aan Big, omdat hij haar, vlak voor ze naar Parijs vertrok, gezegd had dat hij een fout gemaakt had en dat hij veranderd was. Ze vertelt dit aan de telefoon tegen Miranda, die nooit een grote fan was van de nieuwe liefde van Carrie. Big vraagt uiteindelijk de goedkeuring van Carries drie vriendinnen om Carrie achterna te gaan en zegt “You're the loves of her life and a guy's just lucky to come in fourth”. Waarop Miranda hun zegen geeft en zegt “Go get our girl” (“An American Girl in Paris (part one)”, 6:19).

De serie *Sex and the City* schetst een zeer positief beeld van vrouwelijke vriendschap (Merck 2004: 52). De vier vrouwen steunen elkaar tijdens zowel mooie, als moeilijke momenten. Ze steunen elkaar door en door en hoewel ze soms ruzie hebben, staan ze toch steeds voor elkaar klaar. In de aflevering “I Heart NY” (4:18) is Miranda hoogzwanger en wanneer ze moet bevallen, is het Carrie die bij haar in de bevallingskamer staat en haar steunt tijdens de bevalling. Carrie staat voor Miranda klaar, hoewel dit betekent dat ze geen afscheid meer kan nemen van Big die op dat moment verhuist naar Napa en New York City verlaat. Één van haar beste vriendinnen heeft haar nodig, dus aarzelt Carrie geen seconde om Big achter te laten en haar vriendin bij te staan. Een andere illustratie van deze loyaliteit en band tussen de vier vrouwen is de aflevering “The Agony and the Ex-tasy” (4:1) waarin Carrie, op dit moment alleenstaand, vijfendertig jaar wordt. Naar het einde van de aflevering toe vertelt Carrie aan haar vriendinnen dat ze verdrietig is omdat ze beseft dat ze niemand speciaal in haar leven heeft om haar verjaardag mee te delen, geen “soul mate”. Hierop antwoordt Charlotte: “Don't laugh at me, but maybe we could be each other's soulmates? And then we could let men be just these great nice guys to have fun with?”, waarop de vriendinnen akkoord gaan om elkaars soulmate te zijn. Samantha: “Well, that sounds like a plan”. Aangezien hun biologische familie niet centraal staat in hun leven en weinig tot nooit vernoemd wordt in de serie, zien de vrouwen elkaar als hun familie. In het citaat hieronder noemt Carrie letterlijk haar vriendinnen haar familie (“sometimes it's the one you make for yourself”):

The most important thing in life is your family. There are days you love them, and others you don't. But, in the end, they're the people you always come home to. Sometimes it's the family you're born into and sometimes it's the one you make for yourself. (“Shortcomings”, 2:15)



## 5 MOEDERSCHAP

**Miranda:** Since when did it become appropriate to bring babies in restaurants?

**Steve:** Aw, come on, he's cute.

**Miranda:** God invented babysitters for a reason. ('The Big Time', 3:8)

Vrouwen werden, in tegenstelling tot mannen, automatisch geassocieerd met "care", omdat ze voorbestemd zouden zijn om kinderen te baren (Kuhse 1997: 104). Zoals reeds vermeld werd er echter in "second wave" feminisme een onderscheid gemaakt tussen de biologische "seks" en de culturele constructie "gender": als vrouw beschik je bijvoorbeeld niet automatisch over meer zorginstincten dan een man (Hollows 2000, 10). E. Ann Kaplan stelt in haar artikel "Sex, Work and Motherhood: The Impossible Triangle" dat veranderingen in "sex/family/work spheres" in de cultuur zich voordoen in combinatie met veranderingen op technologisch, economisch en industrieel niveau. Volgens haar leeft er een angst in verband met vrouwen en deze "spheres", die deels te maken heeft met het feit dat het baren van kinderen en het zorgen ervoor niet langer een automatisch en 'natuurlijk' deel is van de levenscyclus van vrouwen: "this centrally affects women's sex and work lives, women may not only be sexual before marriage, but need not have children at all; meanwhile, they can compete with men in the work sphere" (1990: 411-412). Deze verandering heeft volgens Kaplan de recente "cultural imagery" in beslag genomen en ze illustreert dit aan de hand van een aantal films vanaf de jaren 1970 (1990: 412).

Volgens haar toonden populaire films vanaf de jaren 1970 dat de Amerikaanse cultuur zich begon aan te passen aan de pas ontdekte seksuele vrijheid van vrouwen buiten het huwelijk en het gezin. Ze stelt dat er angsten waren over het feit dat als vrouwen nu seksueel kunnen zijn zonder kinderen te baren, hun seksualiteit in zekere zin gevaarlijk 'ontketend' zou kunnen worden. Ter illustratie van haar stelling geeft Kaplan de films *Lipstick* (1976) en *Looking for Mr. Goodbar* (1977):

Richard Brooks' 1976 *Lipstick* showed the violent male desire such open sexuality (here in the body of the popular lipstick-model, played by Margo Hemingway) could provoke, although it interestingly went on to argue powerfully against allowing rapists to get away with it. The film was one of the first female "sexual revenge" films. (1990: 412)

Kaplan stelt dat Brooks' film *Looking for Mr. Goodbar* uit 1977 Diane Keaton positief presenteert als de nieuwe alleenstaande, seksueel avontuurlijke vrouw. Ze verklaart echter: "however, the film's ideology compelled it to demonstrate that she would come to a bad end" (ibid.). Kaplan schrijft dat er in de jaren 1980 in de dominante media een nog niet eerder geziene aandacht geschonken werd aan vrouwelijke seksualiteit: "it is important that the patriarchal imaginary has finally acknowledged that female sexuality is not, per se, dangerous" (ibid.). Ze nuanceert deze nieuwe aandacht echter door te stellen dat de meeste populaire media uit deze periode niet noodzakelijk een vrouwelijke kijk aanbieden op vrouwelijke seksualiteit: "they do open up the terrain of female desire, but arguably still within a patriarchal imaginary" (ibid.). Weinig tot geen films uit deze periode combineren volgens Kaplan vrouwelijke seksualiteit met werk of met moederschap. Volgens haar tonen deze films ten eerste hoe het patriarchaat nog steeds vrouwelijke seksualiteit, hoewel niet langer als gevaarlijk ervaren, zou willen controleren en ten tweede eenzelfde verlangen om vrouwelijke seksualiteit, werk en moederschap te behouden als drie gescheiden sferen. Ze argumenteert dat de nieuwe seksuele vrijheid als een bedreiging werd gezien voor moederschap:

If the patriarchal imaginary has to a degree accommodated woman's new-found sexual freedom in recent years, and has accepted woman's needs for work, new anxiety arises from the changed reality that childbirth and child care no longer signify either that woman need stay in the home, or that she be married and sexually monogamous. (1990: 413)

Binnen feminisme vond er ook een verandering plaats: namelijk van debatten over vrouwen in de late jaren 1960 en 1970 over vrouwelijke seksualiteit die 'de moeder' uitsluiten of marginaliseren, tot debatten vanaf de jaren 1980 waarin moederschap evenveel aandacht kreeg als seksualiteit (Kaplan 1990: 422). Kaplan argumenteert vervolgens in haar artikel: "whereas feminisms and popular culture had clearly polarized positions on female sexuality and motherhood in the 1960s and 1970s, such a clear polarity no longer pertains in relation to either discourse" (1990: 423). Medische ontdekkingen maken het nu mogelijk om vrouwen alternatieve manieren aan te bieden om om te gaan met zwangerschap en (on)vruchtbaarheid (ibid.).

*Sex and the City* toont met de vier vrouwelijke hoofdpersonages verschillende visies op moederschap. Miranda en Samantha zijn geen grote fans van kinderen en zijn dan ook niet van plan om vlug zwanger te worden. Carrie heeft geen problemen met kinderen, maar is toch niet zinnens om snel een gezinnetje te stichten. In de aflevering "The Baby Shower" (1:10)

zijn de vier vrouwen uitgenodigd door hun vroegere vriendin Laney Berlin (Dana Wheeler-Nicholson) op haar zwangerschapsfeestje in haar huis in de Hamptons. De op dat moment single vriendinnen voelen zich echter uiterst ongemakkelijk tussen al die getrouwde moeders, met uitzondering van Charlotte. Ze kunnen niet wachten om terug te keren naar New York. Kort hierop geeft Samantha in haar eigen typische stijl een “I don’t have a Baby- Party”. Wat er ook opvalt is dat Laney, nu ze kinderen gekregen heeft en zich settelde, geen vriendin meer is van de vier vrouwen. De vrouwelijke hoofdpersonages staan dus (zeker in het begin van de serie) niet erg positief tegenover kinderen en hun moeders. Degene die wel (wanhopig) kinderen wil, is Charlotte. Tijdens een afspraak bij de gynaecologe blijkt echter dat er weinig kans is dat ze ooit zwanger zal worden. Dit is frappant: de schrijvers laten het personage dat dolgraag zwanger wil worden, kinderloos blijven. Miranda daarentegen, die op dit moment echt geen kinderen wil en bovendien een “lazy ovary” heeft (“Evolution”, 2:11), wordt wel onverwacht zwanger in de serie (“Coulda, Woulda, Shoulda”, 4: 11).

Met het personage Miranda tonen de schrijvers van *Sex and the City*, in tegenstelling tot vroegere populaire media, wel de combinatie seksualiteit, moederschap en werk. De stelling dat vrouwen niet automatisch over meer zorginstincten beschikken dan mannen en dat moederschap niet langer een natuurlijk deel uitmaakt van hun leven, kan mijns inziens geïllustreerd worden aan de hand van het personage Miranda. Zij was altijd een fervente tegenstander van kinderen en verdedigde ooit op het zwangerschapsfeestje van Laney de heks uit het sprookje “Hans en Grietje” omdat die ‘ettertjes’ haar droomhuis vernielden; bovendien gaf ze als geboortecadeau een pak voorbehoedsmiddelen aan de aanstaande moeder (“The Baby Shower”, 1:10). In diezelfde aflevering stelt ze dat alle moeders van in de dertig zich op dezelfde manier kleden, op dezelfde manier praten en denken. Ze stelt “I have two sisters lost to the motherhood”. Miranda wou geen kinderen krijgen en nog specifieker: ze wou liefst geen kinderen in haar buurt, zeker niet in publieke plaatsen zoals restaurants:

**Miranda:** Since when did it become appropriate to bring babies in restaurants?

**Steve:** Aw, come on, his cute.

**Miranda:** God invented babysitters for a reason.  
 (“The Big Time”, 3:8)

Steve Brady, haar partner, lijkt daarentegen over meer zorginstincten te beschikken dan Miranda en wil wel heel graag aan kinderen beginnen:

**Steve:** Oh, come on, I want a baby, it would be fun

**Miranda :** It's not like owning a football table, Steve. You have any idea how much work a baby is?

**Steve:** Yeah, yeah I know, but, I could hang out with him during the day, you know watching Sesame Street with him, while you're at work, then I'd go work in the bar.

**Miranda:** And I will be up all night with the baby alone, and get no sleep, and then have to get up the next day and stay awake to work fourteen hours. I need to make partner, so I can afford the apartment you're watching all this Sesame Street in.

**Steve:** Let's hope the baby inherits my positive attitude.

(“The Big Time”, 3:8)

Wanneer Miranda in seizoen vier ontdekt zwanger te zijn, is ze dan ook allesbehalve blij. Ze neemt zich voor niets aan Steve, de vader van haar kind, te vertellen, want op dit moment zijn ze uit elkaar. Miranda plant een abortus, maar als het moment gekomen is, beslist ze om er toch niet mee door te gaan, het nieuws te vertellen aan Steve en het kind te houden en op te voeden als alleenstaande moeder in co-ouderschap. Voor ze beslist het kind te houden, vraagt ze aan haar vriendinnen hun mening over abortussen. Charlotte (die al een hele tijd tevergeefs probeert zwanger te raken) stormt bij het begin van deze conversatie naar buiten, als ze hoort dat Miranda van plan is abortus te plegen. Samantha en Carrie geven direct toe dat ze al elk abortussen hebben laten plegen (Samantha 2, Carrie 1). Dit gesprek tussen Miranda, Samantha en Carrie is volgens mij baanbrekend, aangezien er heel open gepraat wordt over een onderwerp dat nog niet zo lang geleden een groot taboe was. Kim Akass schrijft hierover: “If you consider that it was only in the 1950s that Lucille Ball changed the fact that pregnancy could not be alluded to on U.S. television and in 1992 that Vice President Dan Quayle berated the sitcom character Murphy Brown for having a child out of wedlock, you can see how radical and groundbreaking this discussion is” (2004: 1). Één van de hoekstenen van de feministische beweging is volgens Sarah Gamble al heel lang het recht van vrouwen geweest om hun eigen voortplanting te controleren, met voortplantingstechnologieën als contraceptie, sterilisatie en abortus. Het voeren van campagnes rond het recht voor abortus vormden een brandspunt voor “second wave” feminisme, en het blijft nog steeds een controversiële kwestie, want ze moeten opboksen tegen volgelingen van de proleven-beweging en diverse religieuze organisaties die strijden voor foedale rechten (Gamble 2004a: 185). Gamble argumenteert dat niet alle feministen het eens zijn over dit heikel punt en de meningen sterk verdeeld zijn: sommige radicale feministen, zoals onder anderen Adrienne Rich, beschouwen abortus als een instrument van mannelijke dominantie, dat toestaan dat mannen de “produce of women’s labour” controleren (ibid.).

Miranda’s zwangerschap en de eerste weken na haar bevalling zijn echter geen rozengeur en maneschijn, zo merkt de kijker. Tijdens haar zwangerschap gedraagt Miranda zich niet als een

stereotiepe nieuwe moeder. Wanneer de gynaecologe haar vertelt dat ze een zoontje zal krijgen, doet Miranda alsof ze in de wolken is met dit nieuws, omdat ze denkt dat dit van haar verwacht wordt:

**Gynaecologe:** [*enthousiast*] Do you want to know the sex? I can tell you right now if you do.

**Miranda:** [*koeltjes*] Eum ... okay

**Gynaecologe:** Sure? [*Miranda knikt*] Ah! It's a boy [*stilte*] It's a boy! How do you feel? [*stilte, gynaecologe begint bedenkelijk te kijken*]

**Miranda:** [*gemaakt enthousiast*] Wow, great a boy... boy o boy!

[...]

**Miranda** [*tegen Carrie*]: I just faked a sonogram

**Carrie:** Sorry?

**Miranda:** I was lying there, the technician is giving me a guided tour of my uterus and then she tells me I'm having a boy...

**Carrie:** [*blij en ontroerd*] Oh my God! Miranda, you're having a boy?

**Miranda:** You see, that. That is what the woman wanted out of me, but I couldn't get it up for her, so I faked it [...] Everyone else is glowing about my pregnancy, when will I?

(“Change of a Dress”, 4: 15).

Dit is, net zoals Carries gemaakte blijde reactie op het nieuws van haar verloving (besproken in het hoofdstuk “Relatie en Liefde”), een illustratie van hoe de samenleving in bepaalde situaties een bepaalde reactie verwacht. Als jouw reactie niet strookt met de verwachtingen van de samenleving, is het volgens Carrie en Miranda beter om te doen alsof.

Na de bevalling heeft Miranda het zeer moeilijk om én een moeder én een carrièrevrouw te zijn. Vroeger stond haar job altijd op de eerste plaats, maar nu merkt ze dat ze haar prioriteiten moet bijstellen, wat haar zeer zwaar valt. De opvoeding van haar zoon blijkt een hele opgave, het is pas enkele weken na de geboorte dat Miranda effectief een band voelt met haar zoon, Brady, en echt beseft dat ze vanaf nu altijd met hun tweetjes zullen zijn: “well Brady, I guess it's just you and me from now on”. (“Plus One is the Loneliest Number”, 5:5). Tegen het einde van de reeks is Miranda opnieuw samen met Steve en verhuizen ze naar Brooklyn, om hun gezin op te voeden in een groot huis in een rustigere buurt. Wanneer Steves oudere moeder, Mary Brady (Anne Meara), begint te dementeren, beslist Miranda om haar op te nemen in hun huis zodat ze voor haar kunnen zorgen. Kim Akass schrijft in haar artikel “Throwing the Baby Out with the Bath Water: Miranda and the Myth of Maternal Instinct on *Sex and the City*” dat de voorstelling van Miranda doorheen de zes seizoenen aan de kijker toont dat moederschap een aangeleerd gedrag is, in plaats van een natuurlijk en instinctief gedrag eigen aan alle vrouwen: “Miranda has been on a long journey of rejecting motherhood,

being ambivalent about taking on the role and then embracing it. [...] She has never been someone for whom mothering comes naturally” (2004: 1, 3). Akass stelt dat doordat de schrijvers de moeilijkheden die Miranda ervaart bij haar moederschap aangetoond hebben, de kijker beseft dat zelfs de meest intelligente en cynische vrouwen onvoorbereid kunnen zijn voor de moederrol, die door de media frequent geromantiseerd wordt (ibid.).

Janine Gibson beweert in haar artikel “Miranda, My Hero” dat er nog nooit eerder op televisie een realistischer portret werd geschetst van modern moederschap dan dat van Miranda in *Sex and the City*. Ze stelt dat nieuwe moeders beseffen dat hun baby’s irritant en lawaaierig kunnen zijn, maar dit er niet toe doet, wanneer het je eigen kinderen zijn. Volgens Gibson weten of vermoeden nieuwe moeders, zoals Miranda, dat hun kinderloze vrienden geïrriteerd zijn door de baby en denken dat de nieuwe moeders veranderd zijn door de geboorte van hun kind (2003, 6). Hoewel Miranda verklaart dat er niets hoeft te veranderen, is de stelling van Gibson zeker van toepassing op Samantha. Zij heeft totaal geen begrip voor de nieuwe situatie van Miranda en probeert haar en haar kind steeds te ontwijken. Carrie doet haar echter inzien dat Miranda nog steeds dezelfde vriendin is als vroeger, maar dat ze hun hulp nodig heeft. Hierdoor beseft Samantha dat haar houding verkeerd is en probeert ze toleranter te zijn tegenover Brady (“Anchors Away”, 5:1).

Gibson gaat verder door te stellen dat in andere televisieseries een verkeerd beeld wordt opgehangen van nieuwe moeders. In deze televisieseries lukt het de nieuwe moeders bijvoorbeeld altijd meteen na vijf minuten om hun kind borstvoeding te geven en de aflevering erna lijken ze al opnieuw veel slanker en compleet opgetut, zoals het geval is met bijvoorbeeld Rachel in de sitcom *Friends* (2003: 7). Dit is ook de tendens bij “celebrity moms”, zo stelt Akass. Bekende vrouwelijke mediafiguren die net moeder geworden zijn, zien er na enkele weken alweer slank en fit uit (2004: 3). Zij geven ook de indruk dat ze de perfecte balans gevonden hebben tussen het moederschap en een carrière. Dit legt mijns inziens een druk op de ‘gewone’ moeders, die er niet in lijken te slagen om eenzelfde evenwicht te vinden. Dit, zo geeft Gibson correct aan, is ook het geval met Miranda: na haar bevalling ziet ze er afgeleefd uit (wijde T-shirts, slordig haar, wallen onder de ogen, etc.) en ook de borstvoeding loopt niet van een leien dakje. Op een bepaald moment gebruikt Miranda een trillende babystoel om Brady kalmer te laten worden en te laten stoppen met schreeuwen. De dag na de uitzending van deze aflevering in Amerika, zo stelt Gibson, werden kinderwinkels overspoeld door de vraag naar zulke stoelen (2003: 7). Volgens Gibson toont

Miranda het leven zoals het is als nieuwe moeder: wanhoop, Weight Watchers, borstvoeding, slaaptekort, etc.

Ik ga tot op een bepaalde hoogte akkoord met Gibson. Ze heeft gelijk als ze stelt dat in *Sex and the City* moederschap minder romantisch voorgesteld wordt dan in andere televisieseries. De kijker kan zien dat Miranda een moeilijke periode doormaakt tijdens haar zwangerschap en de weken na de geboorte van Brady. Het publiek ziet ook dat de single vriendinnen van Miranda niet altijd evenveel begrip opbrengen voor haar nieuwe leven. Ze heeft het ook moeilijk om een balans te vinden tussen haar carrière als advocate en haar rol als moeder. De advocate die vroeger leefde voor haar werk, beseft dat haar carrière niet meer op de eerste plaats kan komen, nu ze een nieuwe moeder is. Op deze punten hangt *Sex and the City* zeker een realistisch beeld van moederschap op en is daarbij baanbrekend, aangezien moederschap in vele televisieseries sterk geromantiseerd wordt. Ik wil Gibsons stelling dat *Sex and the City* een volledig realistisch beeld schetst van moederschap, echter nuanceren, door erop te wijzen dat Miranda financieel geprivilegieerd genoeg is om een nanny/huishoudster, Magda (Lynn Cohen), in dienst te nemen. Hierdoor staat ze er niet alleen voor in haar huishouden en de opvoeding van haar kind, terwijl de overgrote meerderheid van vrouwen in het echte leven wel alleen instaan hiervoor. Moeders kunnen zich dus niet helemaal identificeren met Miranda, omdat zij wel over voldoende geld beschikt om hulp in te huren. De kritiek op het feit dat de vier vrouwelijke hoofdpersonages welgestelder zijn dan een heel groot deel vrouwen en dat *Sex and the City* daardoor minder realistisch en vooruitstrevend is, wordt verder in deze studie besproken onder het hoofdstuk “Klasse en etniciteit”.

## 6 WERK, CARRIÈRE EN “DOMESTICITY”

**Charlotte:** The women's movement is supposed to be about choice and if I choose to quit my job, *that* is my choice.

**Miranda:** The women's movement? Jesus Christ, I haven't even had coffee yet.  
 (“Time and Punishment”, 4:7)

De huisvrouw was een belangrijke figuur in de populaire media in de jaren 1950 en krijgt recent, volgens Lesley Johnson en Justine Lloyd in hun boek *Sentenced to Everyday Life: Feminism and the Housewife*, weer vernieuwde aandacht in de populaire media. Volgens hen is de huisvrouw de centrale figuur in feministische debatten over genderrelaties en de domeinen met betrekking tot het huishouden en werk buitenshuis (2004: 1).

Joanne Hollows argumenteert in haar artikel “Can I Go Home Yet? Feminism, Post-feminism and Domesticity” dat “domesticity” in “second-wave” feminisme vaak voorgesteld werd als iets wat vrouwen links moesten laten liggen ten einde ‘moderne en geëmancipeerde wezens’ te worden. Volgens haar maakten feministen van de “second wave” vaak gebruik van een woordenschat die “anti-home” was en die mobiliteit, beweging en de overschrijding van grenzen vierde. Hollows stelt dat er in de tweede golf een tegenstelling bestond tussen ‘de feministe’ en ‘de huismoeder’. De identiteit ‘feministe’ steunde volgens “second-wave” feministen op een “escape from ‘home’” en bijgevolg ook op een afstand met de vrouw die er leefde, de huisvrouw (Hollows 2006: 100). Hollows haalt Ann Oakley aan, die in 1974 in haar werk *Housewife* schreef dat een bekrachtiging van tevredenheid met de huismoederrol een vorm van antifeminisme zou zijn, wat ook de gender van de persoon is die dit idee tentoonstelt. Volgens Hollows maakte de tegenstelling tussen “these two different femininities, the feminist and the housewife”, het moeilijk voor “second wave” feminisme om om te gaan met “domesticity”: “domesticity and a suburban ‘home’ were things associated with the feminist’s ‘other’, and therefore needed to be kept at a distance” (2006: 101).

Hollows bemerkt in haar artikel dat algemene karakterschetsen van feminisme niet alleen geproblematiseerd worden door de algemene verschillen in feminisme, maar ook meer specifiek door de verschillende nationale ontstaanscontexten. Ze stelt dat in de context van het Verenigd Koninkrijk de klemtoon lag op “‘home’ in relation to domestic labour and the reproduction of the family”, wat volgens haar niet verrassend is aangezien



socialistisch/marxistisch feminisme daar vaak de dominante theorie was (ibid.). Hollows argumenteert dat de situatie in de Verenigde Staten meer complex was. Aan de ene kant portretteerde liberaal feminisme, geassocieerd met Betty Friedan, de huisvrouw als een ‘passieve’ en ‘ontmenselijke’ ‘robot’. Volgens Hollows was Friendans oplossing voor vrouwen om te stoppen met zoeken naar huishoudelijke voldoening en toe te treden tot de ‘mannelijke’ arbeidsmarkt (2006: 101-102). Aan de andere kant, stelt Hollows, stonden radicale feministen in de Verenigde Staten sceptischer tegenover deze omarming van mannelijke waarden: hoewel ze de neiging hadden om huisvrouwen te bestempelen als dupes van patriarchale waarden, was hun afwijzing van “home” minder uitgesproken:

[...] while patriarchal notions of domesticity and its practitioner, the housewife, were rejected, the domestic space of the home could operate as a site for ‘the nurturance of a female counter-culture’ where domestic skills and crafts might be revalued as a challenge to a male-dominated value system. (2004: 102)

Hollows argumenteert dat de problematische plaats van “domesticity” in de tweede golf de debatten over postfeminisme en zijn vermogen om met “domesticity” om te gaan, beïnvloed heeft. In de volgens haar pessimistische opstelling, die stelt dat postfeminisme een “backlash” voorstelt, wordt de tegenstelling tussen ‘de feministe’ en ‘de huisvrouw’ gebruikt om te demonstreren dat postfeminisme een poging inhoudt om de klok terug te draaien naar ‘prefeministische’ tijden (2004: 102). Deze critici, zoals onder anderen Susan Faludi, associeerden volgens Hollows “domesticity” met een ‘antifeminisme’ (2004: 103) Hollows argumenteert dat in deze debatten “domesticity” gezien werd als een deel van een ‘nieuw traditionalisme’ (ibid.). Sommige feministen stellen dat er een keuze moet gemaakt worden tussen feminisme en “domestic femininity” en dat het enige ‘rationele’ antwoord feminisme is (Hollows 2004: 106). Andere feministen argumenteren volgens Hollows dat ze niet de klok willen terugdraaien, maar “the home” zien als een keuze (2004: 103).

Een aantal feministen uit recente generaties, zoals onder anderen Catherine Hakim, die auteur is van het artikel “Five Feminist Myths about Women’s Employment”, maakt de bemerking dat feminisme moet erkennen dat niet alle vrouwen fulltime willen werken en sommigen van hen wel degelijk huismoeder willen zijn (Johnson en Lloyd 2004: 4). Johnson en Lloyd argumenteren dat er vele diverse kwesties aan de basis liggen van de discussie in de media over vrouwen en de fulltime rol van een huismoeder: de ambivalentie van vrouwen tegenover de “super-woman myth”, de permanente schaarste van voldoende en goedkope kinderopvang en de vrees veroorzaakt door hedendaagse studies over hoeveel tijd kleine kinderen nood

hebben aan fulltime “mothering” (ibid.). Ze stellen dat deze debatten over werk en huismoederschap niet erkennen dat vrouwen in de jaren 1960 en 1970 meer strenden voor parttime en flexibele werkuren, dan simpelweg voor toegang tot de arbeidsmarkt om te kunnen werken op dezelfde basis ‘zoals mannen’ (ibid.). Johnson en Lloyd poneren dat de figuur van de huismoeder, zowel in debatten rond de hedendaagse conditie van vrouwen, als in de geschiedenis van feminisme, een aanzienlijke ongerustheid veroorzaakt (ibid.). Volgens hen leidde de verheerlijking van betaald werk in feminisme van de jaren 1970 tot een devaluatie van “family work” (2004: 5).

Een belangrijke aflevering in *Sex and the City* rond de thema’s werk, carrière en de huismoederrol is de aflevering in seizoen vier waarin Charlotte beslist te stoppen met haar werk als galeriehoudster om zich volledig aan haar huwelijk met Trey McDougal en haar hobby’s te kunnen wijden (“Time and Punishment”, 4:7). Zoals al bleek uit het voorgaande hoofdstuk is Charlotte de enige van de vier vriendinnen die het verlangen heeft om te trouwen en kinderen te krijgen. Telkens ze een man ontmoet, ziet ze hem als een potentiële echtgenoot en vader van haar kinderen. Beth Montemurro stelt in haar artikel “Charlotte Chooses Her Choice: Liberal Feminism on *Sex and the City*” dat terwijl Carrie en Miranda vaak klagen over hun relaties of het ontbreken ervan, ze nooit fantaseren over huwelijk en moederschap en een traditioneel “feminine life” zoals Charlotte:

Traditional feminine expectations fall heavily on Charlotte's shoulders as the other three women are mostly portrayed as happily inept at or uninterested in cooking, cleaning, and other homemaking tasks. For Charlotte, fulfilling traditional roles is a fantasy to be realized with elegance. (2004: 1)

Nu Charlotte samen is met Trey, is ze van plan om ontslag te nemen als succesvol galeriehoudster om een toegewijde echtgenote en moeder te worden, Trey bij te staan bij liefdadigheidswerken en verder te gaan met het decoreren van hun huis. Haar drie vriendinnen zijn niet enthousiast als ze dit nieuws horen en gaan hier dan ook niet mee akkoord. Volgens Miranda is Charlotte nu het type vrouw die een bloeiende carrière heeft, maar die wanneer ze trouwt alles opgeeft om huismoeder te worden. Charlotte merkt dat Miranda haar veroordeelt en roept uit: “You think I'm one of those women . . . One of those women we hate who just works until she gets married!”. Charlotte verdedigt haar standpunt en stelt:

Well, soon I'll be pregnant and that'll be huge. Plus I'm redecorating the apartment and I always wanted to take one of those Indian cooking classes. And sometimes I'll walk by one of those Color-Me-Minepottery places and I'll see a woman having just a

lovely afternoon glazing a bowl. That'd be a nice change. ("Time and Punishment", 4:7)

Wanneer haar vriendinnen haar hierna meewarig aanstaren, voegt ze vlug "and I wanted to volunteer at Trey's hospital and raise money for the new pediatric AIDS wing" eraan toe om haar keuze te rechtvaardigen. Samantha, Carrie en Miranda begrijpen niet dat Charlotte haar carrière wil opgeven en staan bijgevolg niet achter haar beslissing. Montemurro stelt in haar artikel dat de beslissing van de makers om van Charlotte de minderheidsstem te maken een baanbrekende evolutie is. Op die manier maken de schrijvers van de serie het mogelijk om de traditionele "feminine voice" af te wijzen, terwijl de stemmen van de vrouwen die zich op hun carrière focussen, domineren. Ze stelt dat "Charlotte's decision to enter a life of domesticity - historically the domain and duty of women - is perceived negatively by the other women" (2004: 1).

Montemurro argumenteert correct dat Charlotte beseft dat haar plannen voor "domesticity" als een 'foute' keuze gezien worden. Dit merken we aan het feit dat ze zeer defensief is, telkens als ze mensen over haar keuze vertelt (ibid.). Wanneer een sollicitante haar bijvoorbeeld vraagt waarom ze deze droomjob opgeeft, merkt Charlotte op dat dit meisje verbaasd is wanneer ze de reden ("Well, I'm married and we're planning on a baby") hoort ("Time and Punishment", 4: 7). Ze vult telkens haar verkondiging aan dat ze ook van plan is om meer aan liefdadigheid te doen, zodat het niet lijkt alsof ze haar job enkel opgeeft om huismoeder te worden. Montemurro stelt "in this sense, Charlotte is cognizant that choosing to stay at home is not viewed positively for upper-middle-class women" (ibid.). Charlotte beseft echter ook volgens Montemurro het belang van de huishoudelijke rol: "in twenty-first-century American society, women, like their mothers and grandmothers were, are socialized and encouraged to view marriage and child rearing as goals they should want to achieve" (ibid.). Montemurro concludeert hieruit dat de ambivalente gevoelens in Charlotte, haar twijfels over haar keuze, kenmerkend zijn voor de tegenstrijdige eisen waarmee moderne vrouwen in het alledaagse leven geconfronteerd worden (ibid.). Wanneer Charlotte het heeft over "[one of] those women we hate who just works until she gets married" onthult ze volgens Montemurro haar eigen visie dat vrouwen onafhankelijk zouden moeten zijn: "This statement has feminist undertones [...] since it implies that women who change their lives, or who are primarily oriented to attracting a husband, sacrifice themselves and compromise their identities." (2004: 2) Montemurro stelt dat vrouwen geleerd hebben dat ze succesvol zouden moeten zijn in zowel

het domein van moederschap, als in het domein van werk. Deze eis aan vrouwen is volgens haar bijna tot niet haalbaar, aangezien de eisen vanuit het ene domein in strijd zijn met die uit het andere (ibid.).

Wanneer Charlotte later in de aflevering een telefoongesprek voert met Miranda, wordt het haar allemaal eventjes te veel:

**Charlotte:** The women's movement is supposed to be about choice and if I choose to quit my job, *that* is my choice.

**Miranda:** The women's movement? Jesus Christ, I haven't even had coffee yet.  
[...]

**Charlotte:** [*opgewonden*] I choose my choice! I choose my choice!  
("Time and Punishment", 4:7)

In dit citaat stelt Charlotte dat ze het recht heeft om te kiezen of ze wil werken of thuis blijven en een toegewijde huismoeder worden, want dit wordt volgens haar ondersteund door feminisme. Volgens Montemurro beroept Charlotte zich in dit telefoongesprek op de principes die geassocieerd worden met liberaal feminisme: elke vrouw heeft het recht om zelf te beslissen wat voor haar het beste is (2004: 2). Deze opvatting van Charlotte promoot volgens haar wel het kritische idee dat vrouwen divers zijn en dat hun beslissing in hun eigen handen zouden moeten liggen, ongeacht wat hun familie, vrienden of de samenleving in het algemeen ervan vinden.

Montemurro erkent dat vrouwen in het dagelijkse leven vaak moeten kiezen tussen een succesvolle carrière en moederschap. Volgens haar suggereren de schrijvers van *Sex and the City* dat het gepast of zelfs verkieslijk is om prioriteit te geven aan je carrière ten koste van moederschap. Toch kan hier opnieuw de bedenking gemaakt worden, wat Montemurro ook doet, dat de meeste vrouwen in het echte leven vaak niet eens de luxe hebben om een keuze te maken. De meerderheid van vrouwen beschikt niet over dezelfde financiële middelen als Charlotte. De meeste vrouwen móeten werken om zichzelf en hun familie financieel te kunnen ondersteunen (Montemurro 2004: 1). Deze kritiek op het feit dat de vier vrouwen uit *Sex and the City* rijker zijn dan de meeste vrouwen in het echte leven, komt uitgebreid terug in het volgende hoofdstuk, namelijk "Klasse en Etniciteit".

Montemurro maakt nog een tweede kritische opmerking, namelijk dat Charlottes opvatting de liberale feministische doelen zowel oversimplificeert als verkeerd interpreteert: "it articulates some of the problems associated with liberal feminism as a perspective and the consequent

misappropriation and misapplication of this perspective by women and various social institutions” (ibid.). Volgens Montemurro is liberaal feminisme gebaseerd op het idee dat verschillen tussen mannen en vrouwen niet verklaard kunnen worden op basis van biologie en dat bijgevolg “differential treatment” onrechtvaardig is. Ze argumenteert dat liberale feministen van mening zijn dat mensen gezien moeten worden als individuen, in plaats van ‘mannen’ en ‘vrouwen’ en dus in staat zouden moeten kunnen zijn om te beslissen wat het beste is voor “the Individual” (2004: 2).

In de aflevering “Time and Punishment” refereert Charlotte volgens Montemurro aan het idee dat vrouwen ‘bevrijd’ zijn van de beperkingen opgelegd door het patriarchaat, en nu in staat zijn om net als mannen succes te halen in verscheidene domeinen: Charlotte stelt dat “if she chooses not to work, then she is not succumbing to traditional feminine expectations; rather, she is doing what she sees as right for her and thus she should not be judged for this” (ibid.). Montemurro stelt echter resoluut dat deze opvatting op vele vlakken problematisch is. Ten eerste is het enkel een beperkt aantal vrouwen dat volgens haar ‘bevrijd’ werd en slechts enkele vrouwen hebben de mogelijkheid om een keuze te maken:

For example, bell hooks attributes the divisions within early second-wave feminism to the fact that women from different racial and class groups have different interests. She argues that many poor or working class women would have relished the opportunity to stay at home with their children, but this was not an economically viable choice. (ibid.)

Deze debatten over (on)mogelijkheid om keuzes te maken moeten volgens Montemurro geplaatst worden in de context van verdrukking. Charlottes keuze is volgens haar gestoeld op het ontbreken van keuzes voor andere vrouwen (2004: 2). Charlotte vermeldt ook dat Trey het voorstel lanceerde om haar baan op te geven, waardoor de kijker merkt dat ze deze beslissing niet alleen gemaakt heeft. Montemurro stelt dat liberale feministen vaak de neiging hebben om te veel de klemtoon te leggen op de individuele persoon ten koste van de gemeenschap en daardoor een blanke midden- en hogereklasse feminisme te creëren dat niet voor alle vrouwen toegankelijk is: “liberal feminism can be faulted for its assertion that if women and men are viewed as equals and given equal opportunities, then any woman or man can succeed, rather than critiquing the structure of society, calling attention to its institutions as racist and classist”. (ibid.)

Verder poneert Montemurro dat wanneer Charlotte stelt dat de vrouwenbeweging om individuele keuzes draait, ze suggereert dat elke keuze aanvaardbaar zou moeten zijn,

aangezien ze zelf zogezegd de beslissing genomen heeft. Montemurro argumenteert dat dit een tactiek is die ook door de media en adverteerders gebruikt wordt om vrouwen te manipuleren hun producten te kopen onder het mom dat ze het verdienen om zichzelf op de eerste plaats te stellen, aangezien ze zich volgens de media en reclame al veel te lang op de achtergrond verdrongen hebben. Een voorbeeld hiervan is de reclame van het merk L'Oreal met de slogan "Because I'm worth it!" (Montemurro 2004: 2). Deze industrieën hebben volgens Montemurro feministische ideeën over vrouwenrechten geëxploiteerd om vrouwen ertoe te leiden "to take 'pleasure' in themselves and to pursue their interests, to do what men can do" (ibid.). Een andere industrie die gretig deze feministische ideeën kapitaliseert, is volgens haar de lucratieve dieetindustrie:

Encouraging women to join weight-loss groups or purchase expensive dietary supplements or prepackaged meals under the artifice that they should do this for themselves, rather than be critical of impossible societal standards of beauty and body image, is also a co-optation of feminism. (ibid.)

Al deze strategieën resulteren volgens haar in de deelname van vrouwen aan hun eigen verdrukking onder het mom van "women's liberation" (ibid.).

Charlottes verdraaiing van feministische ideeën wordt door de schrijvers afgestraft, wat volgens Montemurro een nieuwe evolutie is op het gebied van televisie: "Charlotte's construction and employment of her own breed of feminism is depicted as one-dimensional, inappropriate, and certainly not feminist" (2004: 2). Doordat de andere personages haar beslissing sterk in vraag stellen, ziet de kijker dat Charlotte op de vingers getikt wordt voor haar keuze om ontslag te nemen (ibid.). Wat verder ook positief is aan *Sex and the City* is dat de schrijvers personages presenteren die complex zijn: ze zijn allemaal ouder dan dertig, meestal carrièregericht, en niet enkel echtgenotes of moeders (2004: 3).

De verhaallijn van Miranda's bevalling en moederschap is mijns inziens ook een belangrijke illustratie in het debat over "domesticity". Hoewel Miranda in de aflevering "Time and Punishment" (4:7) Charlottes keuze om ontslag te nemen ten voordele van haar gezinsleven veroordeelt, beslist ze na haar bevalling zelf om te minderen met werken en vraagt ze haar bazen om minder uren te krijgen ("Hop, Skip, and a Week", 6: 6). Kim Akkass schrijft in haar artikel "Throwing the Baby Out with the Bath Water: Miranda and the Myth of Maternal Instinct on *Sex and the City*" dat deze verhaallijn rond Miranda "demonstrates not only ambivalence toward motherhood but also the difficulties of adjusting to this new life in a

social context that continues to make mothering a contradiction with sex and work culture – a reality routinely ignored by the media” (Akass 2004: 2). In seizoen zes verhuist Miranda samen met haar partner Steve zelfs naar Brooklyn ten bate van hun gezin. Miranda beseft dat haar gezin een beter leven zal hebben in een groter huis in een rustiger buurt. Ze geeft dus zelf deels haar carrière als advocate op om meer tijd aan haar gezin te kunnen besteden, terwijl ze in het vorige seizoen Charlottes beslissing om een toegewijde moeder te worden niet steunde.

Hollows stelt dat er in de late jaren 1990 en de jaren 2000 de (vooral Britse) media te midden van algemene debatten over “work-life balance” een sterke fascinatie vertoonden voor “downshifting narratives” (2004: 107). Ze stelt dat, terwijl “downshifting” niet strikt een vrouwelijke doelstelling is, deze “downshifting narratives” gemakkelijk zouden kunnen gelezen worden als een klassiek “backlash” verhaal en bijgevolg begrepen kunnen worden als een weigering van vrouwen om te strijden “to have it all” (ibid.). Feministische voorstanders van “domesticity” daarentegen zien het als een kans om het idee ‘to have it all’ in vraag te stellen. Zij stellen volgens Hollows dat de vraag niet moet zijn of vrouwen een carrière moeten najagen of moederschap of beide, maar hoe ze de rollen die hun het best liggen, kunnen combineren: “debates about downshifting then offered the opportunity to revisit debates about the meanings of contemporary femininity that were constructed through lifestyle choices” (2004: 107-108).

De term “downshifting” omvat vele betekenissen, maar wordt volgens Hollows meestal gebruikt in de betekenis van een vermindering in werkuren en/of een vrijwillige daling van inkomen, zoals in Miranda’s geval. In de media betekent “downshifting” vaak ook dat mensen verhuizen uit de drukke stad naar een rustigere buurt, net als Miranda doet (2004: 108). Hollows argumenteert dat vele van deze narratieven niet genderspecifiek zijn: vaak gaat het om heteroseksuele koppels met ‘conventionele’ gezinnen. Ze stelt dat een kenmerk van deze “downshifting stories” het vermogen is om schijnbaar de problemen van “modern femininity” op te lossen via geografische verplaatsing:

the pressure to ‘have it all’ and the problems of achieving a ‘work-life balance’ are magically resolved through the process of relocation as urban femininities are abandoned in favour of rural femininities, which seem imbued with the balm of the ‘rural idyll’”.(ibid.)

Het “downshifting narrative” belooft volgens Hollows dat vrouwen hun carrière kunnen opgeven of hun werkuren verminderen, zodat ze meer tijd thuis kunnen spenderen zonder

simpelweg een 'huisvrouw' te worden: "by transforming giving up careers into 'leaving the rat race', the downshifting narrative enables voluntary domesticity to become a critique of the masculine values of corporate culture" (ibid.). De schrijvers van *Sex and the City* lijken deze opvatting te delen: Miranda wordt niet met de vinger gewezen omwille van haar keuze. De verwerping van de nood om bij wijze van spreken 24 uren per dag en 7 dagen per week te werken wordt volgens Hollows soms ook geassocieerd met de verwerping van de consumptiecultuur. Hollows stelt dat er vele parallellen bestaan tussen "post-second-wave ecofeminists" en "these downshifted rural femininities" (ibid.). In het hoofdstuk "Klasse en etniciteit" blijkt dat deze verwerping van de consumptiecultuur echter niet van toepassing is op *Sex and the City*.

De "downshifting narratives" beloven volgens Hollows alternatieve versies van 'het goede leven', "in which a new hybrid form of domestic femininity might emerge between the feminist and the housewife" (ibid.). Dit idee is volgens haar niet zonder problemen. De "downshifting narrative in its ecofeminist-inspired manifestations" construeert volgens haar een levensstijl waarin de consumptie hierin onderscheiden wordt van de "time-poor, the economically poor and the 'cultural poverty' of those who wish to flaunt their economic capital" (ibid.). Hollows stelt verder dat het najagen van het landelijke ingepast kan worden in de bestaande tegenstellingen: de onderscheiding tussen "urban" en "rural" kunnen uitgezet worden in de bestaande tweedeling tussen "public/modernity/masculinity" en "private/tradition/femininity" (ibid.). Een derde kritische bemerking van Hollows is dat deze "downshifting narratives" diepgaand "classed narratives" zijn (2004: 111). Ze argumenteert dat één van de sleutelkenmerken van deze verhalen de klemtoon op keuze is, voor diegenen "who inhabit specific middle-class femininities" (ibid.). Ze stelt dat dit niet verrassend is, aangezien "the 'post-feminist' femininities are produced in relation to second-wave feminist femininities which themselves were profoundly middle-class (and many debates about post-feminism generally frequently focus upon middle-class experience) (ibid.). De klemtoon op keuze en levensstijl, door velen toegeschreven aan postfeminisme, was vaak een kenmerk van de tweede golf (ibid.). Vele elementen van "domesticity" die vernieuwde aandacht krijgen, zijn deze die samengaan met nieuwe middenklasselevensstijlen: "elements that can be appropriated as pleasurable forms of labour/leisure which help maintain middle class identities" (2004: 112). De mogelijkheid voor sommige vrouwen om een keuze te maken tussen verschillende levensstijlen, moet volgens Hollows altijd gecontextualiseerd worden



door rekening te houden met diegenen die buiten “this discourse of choice” gepositioneerd zijn:

Women who are ‘securely’ middle-class, who possess the security of reserves of economic capital and the security of their middle-class habitus, risk less in choosing domesticity over careers: if they give up work, they are still middle-class women with reserves of capital that legitimate their choices. (2004: 113)

De “downshifting narrative” herziet volgens Hollows wel veel van de veronderstellingen over moderniteit en vele vormen van feminisme door “going home” te associëren met mobiliteit en de zin voor avontuur: “people seeking out home-based lifestyles (that both reject, and depend on, late modernity) in rural locations become the new frontierswomen” (2004: 110).

## 7 KLASSE EN ETNICITEIT

Ladies, let's just say it, we have it all, great apartments, great jobs, great friends, great sex....  
("All or Nothing", 3:10)

Hollows schrijft in haar werk "Feminism, femininity and popular culture" dat in het feminisme van de jaren 1970 veel kritiek ontstond op populaire cultuur en massamedia, vooral op de "images of women" (2000, 21). Zoals al eerder aangeduid werd in het hoofdstuk "Feminisme door de jaren heen", verweten de feministen van het "second wave feminism" de massamedia en populaire cultuur vrouwen tot makke en vrouwelijke wezens te maken en dat het beeld van vrouwen in de media te eenzijdig was.

Deze kritieken kunnen mijns inziens ook toegepast worden op *Sex and the City*. Hier wordt ook geen gevarieerd beeld van de vrouw aangeboden. De vrouwen kunnen zich dure luxeproducten veroorloven, terwijl ze niet of heel weinig schijnen ervoor hoeven te werken. De vriendinnen, met uitzondering van Charlotte, staan, volgens Hymowitz, ook onverschillig tegenover alle huishoudkundige taken. Carrie, Miranda en Samantha doen niet aan "nesting and cooking", doordat dit de mobiliteit is die vereist is voor ambitieuze carrièrevrouwen zoals zij, belemmert. Ze beschikken allemaal over luxueuze keukens (zij het Carries wat minder luxueus), maar denken er niet aan om zelf een gerecht klaar te maken (Hymowitz 2003). Niettegenstaande de vier vriendinnen allemaal alleenstaand zijn en dus enkel over één inkomen beschikken, leven ze alle vier in appartementen in prestigieuze buurten, waar vrouwen in het echte leven hard voor moeten werken (met uitzondering van enkele vrouwen die al over een riant startkapitaal beschikken).

New York City wordt vaak beschouwd als de "fifth lady" van de serie (Handyside 2007: 406). *Sex and the City* schets volgens mij geen realistisch beeld van New York en de vrouw die er woont. Zoals Hymowitz correct stelt, is het decor van *Sex and the City* niet gewoon New York, maar het A-list New York (2003). De personages houden zich vooral op in de hippe society, waar er ook veel modellen, regisseurs, acteurs, kunstenaars, etc. te vinden zijn. De vele conversaties tussen de personages vinden ook altijd plaats op feestjes, in restaurants, hippe bars en chique appartementen. Fiano Handyside stelt in haar artikel "It's Either Fake or Foreign: The Cityscape in Sex and the City" dat Manhattan voorgesteld wordt als een utopie waarin vrouwen "are free to negotiate their individual identities" (2007: 407).

Binnen het feminisme van de jaren 1980, kwam er ook kritiek op andere feministen die zich te veel zouden bezighouden met de problemen van de blanke, heteroseksuele vrouw uit de middenklasse, waardoor de moeilijkheden waarmee gekleurde en arme vrouwen dagelijks geconfronteerd werden, grotendeels genegeerd werden. Audre Lorde wijst correct aan in haar essay “Age, Race, Class, and Sex: Women Redefining Difference” dat de norm in Amerika blank, slank, mannelijk, jong, heteroseksueel, christelijk en financieel welgesteld is, waardoor deze groep het overgrote deel van de macht in handen heeft. Daarnaast stelt ze dat we geleerd hebben om menselijke verschillen op drie manieren te benaderen. De eerste manier is het bestaan ervan zonder meer te negeren, de tweede is om het verschil te adapteren ingeval van dominantie en de derde is om het compleet te vernietigen als het minderwaardig lijkt. Volgens haar slagen we er niet in om deze menselijke verschillen te gebruiken om creatieve verandering te stimuleren in ons leven (1984: 115). Zoals al aangeduid werd in het hoofdstuk “Postfeminisme”, duiden critici van het populaire feminisme vaak aan dat deze beweging frequent geconcentreerd is rond blanke, middenklasse vrouwelijkheden. Hierdoor wordt feminisme gezien als een beweging voor de geprivilegieerden “who can have it all” (Hollows en Moseley 2006:11). Zoals blijkt uit het motto van dit hoofdstuk, bevinden de vier vrouwelijke hoofdpersonages zich in deze geprivilegieerde positie en beseffen ze dit ook, bijvoorbeeld in het aangehaalde citaat als motto waarin Samantha verklaart: “Ladies [...] we have it all”.

Lynne Pearce en Sara Mills stellen in hun artikel “Marxist-feminism” dat de relatie tussen Marxisme en feminisme problematisch is (1996: 186). Vele marxisten zien feminisme als een bourgeois theorie dat een hervorming van het systeem najaagt, maar enkel voor een aantal vrouwen, in plaats van het afschudden van het systeem dat een enorm groot aantal van mannen en vrouwen onderdrukt (ibid.). Zij maken bijvoorbeeld de bemerking dat als Naomi Wolf een oproep doet aan vrouwen om toe te treden op de arbeidsmarkt als bazen en als werknemers in *Fire with Fire* (1993), dit volgens hen zou resulteren in één klasse van vrouwelijke bazen die een andere klasse van vrouwelijke arbeidsters exploiteert (ibid.). Gamble stelt echter dat feminisme de marxistische economische theorie bekritiseert omdat het blind zou zijn voor genderkwesties en dat feminisme stelt “Marxism has yet to explain with reference to capitalism how women’s oppression seems to exist in all known societies” (2004a: 270).

Volgens Sarah Gamble beschouwt marxistisch feminisme “class division”, meer dan “gender”, als de oorzaak van de onderdrukking van vrouwen (2004a: 269). Radicale feministen en Marxistische feministen hebben volgens Gamble lang gedebatteerd over wat de primaire reden is voor de onderdrukking van vrouwen: het patriarchaat of het kapitalisme. Radicale feministen stellen volgens Gamble dat de patriarchale ideologie onafhankelijk van kapitalistische structuren bestaat en dat de omverwerping van deze structuren niet veel effect zou hebben op de patriarchale ideologie. Marxistische feministen stellen echter dat de onderdrukking van vrouwen zijn wortels heeft in het klassensysteem en dat bijgevolg echte gelijkheid nooit kan bereikt worden in een kapitalistische samenleving (2004a: 201).

In haar essay stelt Lorde de problemen van de Afrikaanse-Amerikaanse vrouw op de voorgrond. Ze is van mening dat het verschil in etniciteit tussen vrouwen niet wordt erkend, waardoor dit de grootste bedreiging vormt voor de gezamenlijke strijd voor de rechten van de vrouw (1984: 117). Ze poneert verder ook dat in haar tijd, de jaren 80, binnen de vrouwengemeenschap een tendens bestaat van blanke vrouwen die enkel hun problemen aan de kaak stellen, terwijl ze andere verschillen in ras, seksuele voorkeur en dergelijke onderbelichten. Deze vrouwen zien verdrukking enkel in termen van sekse, dus de “sisterhood” die ze propageren, is dan ook een illusie (116). Hollows duidt ook in haar werk “Feminism, femininity and popular culture” aan dat er in de late jaren 1970 vragen rezen bij de idee van de “sisterhood”. Ze stelt dat “second wave feminisme” een cultureel product was van een specifieke historische periode, die zich vooral toespitste op theorieën van onderdrukking die geproduceerd waren vanuit een positie van macht en privilege (2000: 6).

Lorde gaat in “Age, Race, Class, and Sex: Women Redefining Difference” verder in op dit onderwerp en stelt dat blanke vrouwen hun aangeboren privilege van hun blankheid vergeten en dé vrouw definiëren aan de hand van hun eigen ervaringen, waardoor Afrikaans-Amerikaanse vrouwen buitenspel worden gezet en tot dé ander, de buitenstaander, gemaakt worden. Ter illustratie haalt ze het feit aan dat de ervaring van Afrikaans-Amerikaanse vrouwen niet gebruikt wordt in de vrouwenstudies en de literatuur ervan zelden opgenomen wordt in cursussen van literatuurstudies (1984: 117). De moeilijkheid die blanke vrouwen ervaren om literatuur van Afrikaans-Amerikaanse vrouwen te lezen en te onderzoeken, verklaart Lorde aan de hand van de stelling dat er een onwil is om zwarte vrouwen te zien als vrouwen en als verschillend van henzelf (1984: 118). Hoewel vrouwen sommige problemen delen, worden ze ook geconfronteerd met andere problemen die niet eigen zijn aan alle

vrouwen. (1984: 119). Lorde nuanceert echter haar stelling tegen de blanke vrouw door aan te duiden dat er in de zwarte gemeenschap eenzelfde blindheid kan ontwaard worden. Volgens haar is dit te wijten aan de constante strijd die zwarte mannen en vrouwen in de Verenigde Staten samen aangaan tegen racisme. Hierdoor weigeren sommige zwarte vrouwen te erkennen dat zij ook onderdrukt worden als vrouwen en dat ze seksisme en seksuele vijandigheid niet enkel ondervinden van blanke racisten, maar ook binnen de zwarte gemeenschap plaatsvindt (1984: 120).

Tijdens het bekijken van *Sex and the City* kwam ik tot de vaststelling dat de kritiek van Lorde over de geldende norm in Amerika niet in de verleden tijd hoeft geplaatst te worden, want deze tendens leeft nog steeds voort in de 21ste eeuw. In *Sex and the City* zijn de vier vrouwelijke hoofdpersonages immers ook verregaand geconformeerd aan deze Amerikaanse norm die Lorde in vraag stelt: ze zijn blank, heteroseksueel, slank en leven een geprivilegeerd bestaan in chique appartementen. Voor een zogezegd vooruistrevende serie komt deze representatie wel erg eng, normatief en zelfs conservatief over. In de aflevering met de veelbetekende titel “The Caste System” (2:10) verklaart Charlotte tijdens de pedicure aan haar drie vriendinnen dat Steve, de huidige vriend van Miranda, tot de arbeidersklasse behoort:

**Charlotte:** This guy is working class.

**Miranda:** Working class?

**Carrie:** It's the millennium, sweetie, we don't say things like working class anymore.

**Charlotte:** You're trying to pretend we live in a classless society and we don't.

**Carrie:** Ok Marie Antoinette, we get the picture.

(“The Caste System”, 2:10)

Ik ben het eens met Hymowitz wanneer ze in haar artikel “Scoring on Sex and the City” stelt dat de drie vriendinnen, hoewel ze eerst afkeurend reageren op Charlottes uitspraak, zich toch realiseren, wanneer ze naar beneden kijken naar de buitenlandse schoonheidsspecialistes die hun voeten aan het verzorgen zijn, dat de anders naïeve Charlotte voor deze keer de enige is met een realistische kijk op de werkelijkheid (Hymowitz 2003). Uit dit voorbeeld lijkt dat de serie zich op dat moment kort bewust is van zijn enge, blanke, rijke blik op verschillende kwesties. De schrijvers laten het echter na om deze blik bij te stellen of in vraag te stellen.

David Greven toont in zijn artikel aan dat de klei waaruit de mannelijke personages opgebouwd worden, vaak heteroseksueel en blank is. Waar vroeger in de negentiende-eeuwse circusshows de niet blanke lichamen afkeer opwekten, vertoont de *Sex and the City*-circusshow het blanke mannelijk lichaam (Greven 2004: 37). De fysieke perfectie van de

meeste mannen stemt overeen met hun geprivilegieerde status als blanke mannen en nog specifieker welgestelde, machtige en bourgeois blanke mannen (ibid.). Het is opvallend dat er maar één van de mannelijke personages niet financieel welgesteld is en dat is Steve Brady (David Eigenberg), de vader van Miranda's kind. Zijn financiële afwijking stemt volgens Greven overeen met de ongewone metamorfose die zijn lichaam ondergaat. Hij heeft teelbalkanker, waardoor een van zijn testikels geamputeerd moet worden. Uiteindelijk is hij wel in staat een eigen bar te openen, dus het leven gaat hem toch niet zo slecht af (Greven 2004: 37/8). De raciale uniformiteit en financiële stabiliteit van de blanke, welgestelde *Sex and the City*-mannen lijken volgens Greven een ondoordringbare buitenkant van veilige, aantrekkelijke perfectie te vormen. Deze buitenkant wordt echter telkens naar het einde van de aflevering toe door de schrijvers doorprikt, waardoor de mannen van hun sokkel worden gestoten (Greven 2004: 38).

Één voorbeeld van een schijnbaar perfecte man die uiteindelijk van zijn sokkel gestoten wordt, is Trey McDougal (Kyle MacLachlan). In seizoen drie leert Charlotte Trey kennen. Op het eerste gezicht lijkt hij de perfecte man voor Charlotte: een rijke chirurg, afkomstig van een excentrieke, adellijke familie. Hij is een man van middelbare leeftijd, maar heeft toch een opvallend gespierd en gebruind lichaam. Charlotte ontdekt echter pas de nacht voor hun huwelijk dat Trey impotent is, maar gaat uiteindelijk toch door met hun geplande sprookjeshuwelijk:

**Charlotte:** My marriage is a fake Fendi.

**Miranda:** Excuse me?

**Charlotte:** Trey and I look like the perfect couple from the outside but on the inside it's all fake, it's not special. He can't even get it up.

**Samantha:** What?

**Charlotte:** We've never had sex...

**Miranda:** But, you've been married for...

**Charlotte:** Over a month.

**Samantha:** You've never had sex?

**Carrie:** It's not a physical thing, it's emotional.

**Miranda:** You knew about this?

**Carrie:** She told me at the wedding.

(“Sex and Another City”, 3:14)

Ook blijkt al snel dat Trey, hoewel hij al de middelbare leeftijd bereikt heeft, een echt moederskindje is: zijn moeder, Bunny MacDougal (Frances Sternhagen), is het gewend om alle belangrijke (en minder belangrijke) beslissingen te nemen voor haar zoon. Charlotte is het hier echter niet mee eens en gaat in tegen Bunny. Dit is het begin van een moeilijke strijd met

haar schoonmoeder, maar uiteindelijk wint Charlotte en trekt Bunny zich terug. De impotentieproblemen van Trey worden steeds een groter probleem en uiteindelijk veroorzaken ze toch een breuk in de relatie.

Mijns inziens worden in de serie enkel de problemen van deze specifieke groep aangekaart, terwijl andere zaken waarmee vrouwen geconfronteerd kunnen worden, zoals bijvoorbeeld armoede en racisme, verzwegen worden. In *Sex and the City* komen er bijvoorbeeld niet veel zwarte vrouwen op de voorgrond. Één aflevering waarin volgens mij de moeilijke relatie tussen de blanke en de zwarte vrouw geschetst wordt en de moeilijkheid om over etniciteit te praten in het algemeen, is de aflevering “No Ifs, Ands, or Butts” (3:5). In deze aflevering leert Samantha Chivon (Asio Highsmith), een Afro-Amerikaanse man, kennen. Ze beginnen een relatie, maar wanneer Chivons zus de relatie tussen haar broer en een blanke vrouw afkeurt, zet Chivon de relatie stop. Tijdens conversaties tussen de vier vriendinnen wordt de gevoeligheid in verband met rassenverschil en racisme geschetst. Zoals vaak in de serie vertegenwoordigt Charlotte de conservatieve en gespannen stem. Een eerste illustratie is de conversatie tussen Samantha en Charlotte wanneer Samantha Chivon voor de eerste maal ontmoet:

**Samantha:** That is one fine looking man, I would like to get me some of that.

**Charlotte:** Don't talk like that.

**Samantha:** Like what?

**Charlotte:** You know.

**Samantha:** Oh, relax, with the knee-jerk, liberal reaction, that wasn't black talk, that was sex talk.

**Charlotte:** First, of all, it isn't black talk, it's African American talk, and you shouldn't be talking like that at all, Samantha, it's rude and politically incorrect.

**Carrie:** Sweetie, a reminder, Samantha is rude and politically incorrect.

**Miranda:** She's an equal opportunity offender.

**Samantha:** Precisely, I don't see colour, I see conquest.

(“No Ifs, Ands, or Butts”, 3:5)

Hoewel deze laatste zin van Samantha gevat is, vormt deze zin geen argument over de kwestie van racisme. Er wordt niet dieper ingegaan op deze complexe kwestie, wat te wijten is aan het format van de serie. *Sex and the City* is gekend voor de pittige oneliners, maar die brengen eigenlijk niets bij tot de kwestie waarover ze discussiëren.

Later in de aflevering stelt Charlotte voor om de relatie tussen Samantha en Chivon te verbreken, omdat ras een gevoelig onderwerp is:

**Charlotte:** Maybe you should stop seeing him, race is a very big issue.

**Samantha:** No, there is no reason to bring race into this, Chivon is a very sweet man, we have great sex together and he happens to have the biggest.....

**Charlotte:** Black cock, we know, he has a big black cock.

**Samantha:** I was about to say biggest heart, but yes, he does have a big black cock.  
("No Ifs, Ands, or Butts", 3:5)

Volgens mij is het net Charlotte die het rassenverschil extra onderlijnt en er een gevoelig onderwerp van maakt door er zo zenuwachtig en bedekt over te praten. Lorde verklaart in haar essay "Scratching the Surface: Some Notes on Barriers to Women and Loving" deels de vijandigheid van sommige Afro-Amerikaanse heteroseksuele vrouwen tegenover blanke vrouwen die een relatie aangaan met een zwarte man. Lorde stelt dat het aantal zwarte mannen met een huwelijksleeftijd sterk slinkt – onder andere door oorlogen, arrestaties, bendevoering op straat en de gevolgen hiervan – waardoor er een ongelijkheid ontstaat tussen het aantal beschikbare mannen en het aantal beschikbare vrouwen. De vijandigheid sommige Afro-Amerikaanse vrouw tegenover de blanke vrouw vindt hierin haar wortels: alles wat de ongelijkheid tussen deze aantallen vergroot, wordt verafschuwed (1984: 47). Zwarte vrouwen, zoals de zus van Chivon, vinden dat blanke vrouwen niet het recht hebben om "hun" mannen in te palmen.

De serie wordt mijns inziens verder gekenmerkt door een overvloedig materialisme en massaconsumptie. Ze promoot een luxelevensstijl die niet voor alle mensen is weggelegd: dure appartementen in hartje New York, merkkledij, dure accessoires, etentjes, uitstapjes, etc. De vrouwelijke hoofdpersonages zijn er op uit om telkens de nieuwste designeritems en de chicste appartementen te bemachtigen. Zoals Hymowitz argumenteert, is *Sex and the City* "a Yellow Pages of Manhattan's status fashion objects—Prada skirts, Richard Tyler dresses, DKNY jeans, Dolce and Gabbana tops, Fendi, Gucci, or Hermès bags, Cartier watches, Chanel earrings, and of course, Manolo Blahnik and Jimmy Choo shoes" (2003). Carrie beweert in de aflevering "The Power of the Female Sex" (1:5) dat "dolce, dolce, dolce" het enigste Italiaans is dat ze kent, hiermee verwijzend naar het peperdure modemerkt Dolce & Gabbana. Er wordt niet op een paar schoenen meer of minder gekeken en dan nog bij voorkeur *Manolo Blahnik*-schoenen die verkocht worden aan exuberante prijzen. Voor de meeste vrouwen zijn deze schoenen onbetaalbaar of kosten ze een maandloon, maar voor de vier vrouwen lijkt dit maar een peulschil. Carrie stelt in één van de afleveringen: "I decided, the only way to break free was to move from one addiction, to an even bigger one.....shoes" ("Valley of the Twenty-Something Guys", 1:4).



Susan Zeiger stelt in haar artikel “Sex and the Citizen in “Sex and the City’s” New York” dat de vormen van publiek burgerschap in *Sex and the City* georganiseerd zijn rond de constructie van de vrouwelijke burger als winkelende burger. Ze stelt “through its narratives, the series represents women fashioning public identities through consumption; through spin off web and print hype and tourism, the series encourages actual women and men to refashion their own public identities by exercising consumer choice (2004: 98). Mode neemt een zeer belangrijke plaats in in het leven van Carrie, Miranda, Samantha en Charlotte. Gamble stelt dat feministen vanaf “first wave” feminisme uiterst kritisch zijn geweest en argumenteerden dat mode een zichtbaar teken was van vrouwelijke onderdrukking. Bijgevolg poogde de eerste golf vrouwenbeweging comfortabele en praktische kledij te introduceren voor vrouwen en wezen de beperkingen van “corsetry” af, net zoals “second wave” feministen volgens Gamble weigerden om korte rokjes en hoge hakken te dragen (2004a: 228). Susan Faludi heeft meer recent geargumenteed dat mode een instrument is van de “backlash” en dat de industrie constant zijn tactieken verandert en aanpast om vrouwen hand te haven als ‘makke consumenten’ (Gamble 2004a: 228). Gamble stelt echter dat dit niet de enige bestaande visie op mode was/is: “one of the leading figures in this subversive reappropriation of fashion must surely be the postmodern icon Madonna, whose conically-breasted Gautier corset has become something of a postfeminist symbol in itself” (2004a: 229). De meest problematische aspecten van de iconografie van mode (zoals stilettohakken, korsetten en netkousen) kregen in de Madonna’s opvoering een extra dimensie doordat ze tentoongesteld werden op het lichaam van een vrouw die claimde dat ze volledig in controle is over haar eigen “self-fashioning” (ibid.). Postfeminististen gebruiken onder andere de muziekgroep de Spice Girls en de opkomst van het supermodel als bewijs dat mode een symbool kan zijn van “empowerment as well as a source of pleasure” (ibid.).

Een belangrijke aflevering in verband met het materialisme in de serie is “A Woman’s Right to Shoes” (6: 9). In deze aflevering is Carrie uitgenodigd op een geboortefeestje bij Kyra (Tatum O’Neal), een vriendin van haar. Ze koopt een duur cadeau voor de baby en gaat samen met Stanford naar het feestje. Wanneer ze aankomen, vraagt Kyra echter of ze hun schoenen willen uitdoen, aangezien dit dragers van bacteriën zijn en ze niet wil dat haar kinderen ermee in contact komen. Als Carrie en Stanford willen vertrekken, ontdekt Carrie dat haar Manolo Blahnik schoenen ter waarde van 485 dollar verdwenen zijn. Wanneer ze Kyra erover aanspreekt, reageert ze koeltjes en geeft ze haar oude schoenen mee zodat Carrie

niet op blote voeten naar huis moet. Carrie is hierdoor van streek en besluit enkele dagen later Kyra op te zoeken om haar subtiel duidelijk te maken dat ze de schoenen terug betaald wil zien. Kyra doorziet Carries plan en stelt voor een cheque uit te schrijven van 200 dollar. Carrie informeert haar dat haar schoenen meer dan het dubbele kosten, waardoor ze een preek krijgt van Kyra dat over haar veel te dure schoenen. Kyra stelt dat ze als een persoon met een ‘echt leven’, een persoon met kinderen dus, meer apprecieert wat belangrijk is in het leven en wat niet. Ze bedoelt duidelijk dat ze Carries schoenen niet belangrijk vind. Carrie besluit het over een andere boeg te gooien en stuurt een aankondiging naar Kyra van haar huwelijk met haarzelf, aangezien ze stelt dat je als alleenstaande vrouw nooit cadeaus krijgt, terwijl zij talloze cadeaus moet kopen voor vrienden die trouwen of kinderen krijgen. Bij de enveloppe steekt ze ‘de huwelijkslijst’, die klaar ligt in een Manolo Blahnik winkel. Kyra begrijpt de hint en besluit naar de winkel te gaan, waar ze ontdekt dat er maar één item op de lijst staat, namelijk de Manolo Blahnik schoenen van 485 dollar, die ze bijgevolg koopt voor Carrie ( “A Woman’s Right to Shoes”, 6: 9). In deze aflevering stelt Carrie dat schoenen even belangrijk zijn voor single vrouwen als zij, als kinderen voor vrouwen als Kyra. Carrie verklaart dat alleenstaande vrouwen zich niet schuldig hoeven te voelen om hun andere levensstijl en bijgevolg ook andere prioriteiten dan getrouwde moeders. Men kan zich hier echter de vraag stellen of het dit alles is wat van de lange strijd van de vrouwenbeweging is overgebleven: “a woman’s right to shoes”.

Een illustratie van het heersende materialisme in de serie is de aankondiging van de mannelijke gastpersonages in de show. Wanneer er een nieuw mannelijke personage wordt voorgesteld aan de kijker, zo duidt Hymowitz correct aan, gebeurt dit ook vaak aan de hand van zijn job en inkomen:

“a broker who made two million on bonds last year,” a litigator “who takes steam baths with Ronald Perelman,” a Harvard MBA, a publishing magnate, an architect, a documentary filmmaker, a composer of movie music, an actor, a labor lawyer, a divorce lawyer, a dermatologist, an ophthalmologist, an orthopedic surgeon, and an internist—and, of course, a full range of writers, the most creative of the brainy elite in this center of world journalism: “an editor at a hip political magazine,” a writer for *The Economist*, and a “short-story writer.”  
(Hymowitz, 2003)

Naar mijn mening wordt er in de serie soms tot vervelens toe aan *product placement* gedaan: telkens één van de vrouwen in een winkel is of bijvoorbeeld een exclusieve handtas koopt, laten de schrijvers niet na om de ontwerper bij naam te noemen of de naam van de winkel

secondelang in beeld te laten. Zoals McCabe correct aanduidt, bracht de serie exclusieve modemerken en couturiers tot in de populaire cultuur. De show zorgde ervoor dat dure of weinig bekende designerstukken na uitzending felbegeerde items werden (2004: 10). Een voorbeeld van product placement is de aflevering “My Motherboard, My Self” (4:8), waarin het computermerk Apple verbazingwekkend veel in beeld komt. Dit materialisme wordt in de serie verbeeld en voor de kijkers gepromoot: zelfden of nooit worden deze materialistische dromen in vraag gesteld.

## 8 CONCLUSIE

Uit de inleiding van deze masterscriptie, waarin de zes seizoenen van *Sex and the City* geschetst werden, kan afgeleid worden dat de televisiereeks een evolutie doormaakt. De schrijvers kozen in seizoen één voornamelijk voor luchtige onderwerpen: vier alleenstaande vrouwen in de hoofdrol, ouder dan dertig jaar, die gewoon plezier willen beleven zonder zich daarover schuldig te moeten voelen. Met andere woorden, het eerste seizoen is een ode aan de single vrouw. De enige ‘serieuze’ verhaallijn doorheen het seizoen is de relatie tussen Carrie en Mr. Big. Hoewel de vrouwen nog vaak korte seksuele romances beleven, verschuift de focus vanaf seizoen twee echter grotendeels: waar in het eerste seizoen de klemtoon vooral lag op hippe feestjes en seksuele escapades, ligt die in het tweede seizoen meer op relaties en de problemen die ze met zich meebrengen. Seizoen drie blijft de serieuze toer opgaan met de relatie van Carrie met Aidan en haar overspelige affaire met de getrouwde Big. In seizoen drie wordt ook het eerste huwelijk voltrokken tussen Charlotte en Trey. In seizoen vier experimenteren de schrijvers met het thema van lesbische seksualiteit door Samantha een relatie te laten aangaan met de lesbische kunstenaar Maria. In dit seizoen is de focus volledig verschoven naar relaties. De thema’s worden ook conventioneler, met bijvoorbeeld een zwangerschap en een huwelijksaanzoek, waar de schrijvers echter een onconventionele wending aan geven door Miranda te laten beslissen dat ze het kind als alleenstaande vrouw zal opvoeden en Carrie de verloving met Aidan af te doen breken. Vooral in het laatste seizoen worden er zeer serieuze onderwerpen aangesneden, zoals de strijd tegen kanker van Samantha en de twee huwelijken. Van de lichtvoetige en frivole toon uit seizoen één blijft er niet veel meer over. Hieruit kun je concluderen dat *Sex and the City* en de hoofdpersonages door de keuze van onderwerpen een evolutie doormaken: van een verhaal over vrijgevochten, alleenstaande vrouwen die gewoon plezier willen beleven zonder zich hier schuldig om te voelen naar een verhaal over gesettelde vrouwen in een volwassen relatie, vaak met kinderen en/of een huwelijk.

De centrale vraag in deze masterscriptie is of de recente televisieserie *Sex and the City* als baanbrekend feministisch beschouwd kan worden, ofwel de traditionele opvattingen bevestigt over vrouwen en over de problemen waarmee ze in het alledaagse leven geconfronteerd worden. De serie wordt door de schrijvers gepromoot als vooruitstrevend en feministisch, maar is dit wel zo? In deze studie wordt *Sex and the City* geanalyseerd aan de hand van vijf

thema's – seksualiteit; relaties en liefde; moederschap; werk, carrière en “domesticity”; klasse en etniciteit – die ook centraal staan in de feministische debatten door de jaren heen.

Er kan geen sluitend antwoord gegeven worden op mijn onderzoeksvraag “*Sex and the City*: baanbrekend feministisch of normatief?”, want op beide vragen kan “ja” geantwoord worden:

- Is *Sex and the City* baanbrekend feministisch? Ja, maar enkel een deel van de serie.
- Bevestigt *Sex and the City* traditionele opvattingen over vrouwen en hun problemen? Ja, maar enkel ten dele.

Hoewel de term feminisme nooit in de mond genomen wordt door de hoofdpersonages, kunnen Carrie, Samantha, Miranda en in mindere mate Charlotte door hun ideeën en daden soms als ‘feministisch’ bestempeld worden. Op het vlak van moederschap is de televisieserie *Sex and the City* vooruistrend, doordat er deels een realistisch beeld geschetst wordt van Miranda's zwangerschap en moederschap. De kijker ziet dat ze een evenwichtige balans probeert te vinden tussen de eisen van haar werk en die van moederschap. Miranda is het levende bewijs dat moederschap en zorginstincten niet natuurlijk eigen zijn aan vrouwen, maar dat je dit met vallen en opstaan moet leren. De vrouwelijke kijkers kunnen opgelucht ademhalen, nu dat blijkt dat zelfs hoogopgeleide, cynische vrouwen, zoals Miranda, onvoorbereid zijn op de zware rol van moeder en dat het bij hen ook niet van een leien dakje loopt.

De thema's werk, carrière en “domesticity” worden door de schrijvers ook op een vernieuwende manier behandeld. Ze suggereren dat vrouwen zich niet schuldig hoeven te voelen als ze de voorkeur geven aan een carrière in plaats van aan moederschap (terwijl dit vroeger gezien werd als de belangrijkste levenstaak van de vrouw). De schrijvers wijzen de traditionele ‘vrouwelijke’ stem af en geven voorkeur aan de vrouwen die durven voor hun carrière kiezen. Verder bespreken de makers ook het fenomeen van “downshifting” in de figuur van Miranda. Dit wordt door hen als positief ervaren, omdat ze er zo in slaagt een positieve balans te vinden tussen haar werkleven en haar moederrol.

Uit mijn analyse over het thema seksualiteit is gebleken dat de serie vooral baanbrekend is op het vlak van taalgebruik en taboedoorbreking, doordat de vier vrouwen onderwerpen die in andere televisieseries geschuwd worden, zonder schroom aan de eettafel bespreken. In de serie worden er ook vele expliciete seksscènes getoond, echter meer in het begin van de reeks

dan naar het einde toe. De mannen in de reeks worden voorgesteld als objecten en kunnen ‘weggeworpen’ worden wanneer ze niet meer nuttig blijken. Ze worden ook tentoongesteld, waardoor de ‘male gaze’ vervangen wordt door de ‘female gaze’. De vraag is echter of dit wel een juiste strategie is. Hoewel het positief is dat de ‘male gaze’ door de schrijvers in vraag gesteld wordt, begaan ze dezelfde fout doordat de vrouwen nu degenen zijn die objectiveren. Omkering is immers geen oplossing, aangezien er nu simpelweg een andere groep mensen geobjectiveerd wordt. De vrouwelijke hoofdpersonages slapen doorheen de zes seizoenen met veel mannen en hoewel het lijkt alsof ze hier geen gewetenskwesies van maken, vragen ze zich toch af of ze niet met té veel mannen naar bed gaan. Ze laten blijken dat ze non-moralistisch zijn op vlak van seksuele avonturen. Uit de analyse blijkt echter dat deze non-moralistische houding een façade is, waaronder veel vragen en twijfels schuilgaan over hun seksuele wandel. De schrijvers springen bovendien onhandig om met halebiseksualiteit, door bijvoorbeeld de dames (met uitzondering van Samantha) het bestaan van biseksualiteit in twijfel te laten trekken.

*Sex and the City* is vooral conservatief op het vlak van relaties en liefde en op het vlak van klasse en etniciteit. Er kan zware kritiek gegeven worden op de serie met betrekking tot klasse en etniciteit: *Sex and the City* schetst een zeer ongenueanceerd beeld van vrouwen, die bovendien rijk, heteroseksueel en blank zijn, waardoor bijvoorbeeld de problemen van arme of multiculturele vrouwen genegeerd worden. De serie wordt gekenmerkt door verregaand materialisme en massaconsumptie, waardoor de bemerking kan gemaakt worden of dit is wat van de strijd van de vrouwenbeweging is overgebleven: het recht om te winkelen?

In de analyse over relaties en liefde kan geconcludeerd worden dat, hoewel de vrouwen lijken te genieten van het vrijgezellenleven, ze toch (onbewust) op zoek blijven naar de ware met wie ze hun leven kunnen delen. Deze queeste naar romantiek met als eindbestemming het huwelijk volgt het patroon van het klassieke liefdesverhaal. Deze zoektocht wordt bovendien door de schrijvers niet in vraag gesteld. Het enige wat enigszins vooruitstrevend genoemd kan worden met betrekking tot relaties en liefde, is de modernisering van de zoektocht die zich nu afspeelt in het hippe Manhattan, waar de vier vrouwen met problemen te maken krijgen die hun einddoel in de weg staan, zoals onder andere overspel, ongewenste zwangerschap, ‘freaky’ mannen, enzovoort. De manier waarop ze met deze problemen omgaan, namelijk met een (relatief) open geest, is ook vernieuwend. Ze ontmoeten vele mannen en beginnen veel korte romances die heel vaak tegenvallen, maar wie haar prins wil vinden, moet het ervoor

over hebben om eerst veel kikkers te kussen. In hun zoektocht naar de ware steunen de vier vriendinnen elkaar onvoorwaardelijk. De serie schetst bijgevolg een zeer positief beeld van vrouwelijke vriendschap. De dames verkondigen in meerdere situaties dat hun vriendinnen hun echte familie zijn. De vier heldinnen overwinnen de obstakels en bereiken hun langverwachte eindbestemming: het huwelijk (of een stabiele en gelukkige relatie, zoals het geval is voor Samantha en Carrie).

Uit deze analyse kan ik besluiten dat de recente televisiereeks *Sex and the City* zowel vooruitstrevend feministisch is, als traditionele beelden van vrouwen bevestigt. De bevestiging van traditionele opvattingen weegt volgens mij meer door dan de baanbrekende vernieuwing. Hoewel de voorstelling thema's relaties; moederschap; en werk, carrière en "domesticity" verregaand vernieuwend zijn, blijkt uit de evolutie van de seizoenen dat de focus van de serie toch vooral ligt op het materialisme van de vrouwen en op de queeste naar Mr. Right (die zelfs nog toeneemt naar het einde van de reeks).

## 9 BIBLIOGRAFIE

### 9.1 Primaire bibliografie

1:1. "Sex and the City". *Sex and the City: The Complete Series*. Scenario Darren Star. Regie. Susan Seidelman. HBO. 6 juni 1998. DVD. Paramount Home Entertainment, 2005.

1:3. "Bay of Married Pigs". *Sex and the City: The Complete Series*. Scenario Michael Patrick King. Regie Nicole Holofcener. HBO. 21 juni 1998. DVD. Paramount Home Entertainment, 2005.

1:4. "Valley of the Twenty-Something Guys". *Sex and the City: The Complete Series*. Scenario Michael Patrick King. Regie Alison McLean. HBO. 28 juni 1998. DVD. Paramount Home Entertainment, 2005.

1:5. "The Power of Female Sex". *Sex and the City: The Complete Series*. Scenario Darren Star and Jenji Kohan. Regie Susan Seidelman. HBO. 5 juli 1998. DVD. Paramount Home Entertainment, 2005.

1:7. "The Monogamists". *Sex and the City: The Complete Series*. Scenario Darren Star. Regie Darren Star. HBO. 19 juli 1998. DVD. Paramount Home Entertainment, 2005.

1:8. "Three's a Crowd". *Sex and the City: The Complete Series*. Scenario Jenny Bicks. Regie Nicole Holofcener. HBO. 26 juli 1998. DVD. Paramount Home Entertainment, 2005.

1:9. "The Turtle and the Hare". *Sex and the City: The Complete Series*. Scenario Sue Kolinsky en Nicole Avril. Regie Michael Fields. HBO. 2 aug. 1998. DVD. Paramount Home Entertainment, 2005.

1:10. "The Baby Shower". *Sex and the City: The Complete Series*. Scenario. Terry Minsky. Regie Susan Seidelman. HBO. 9 aug. 1998. DVD. Paramount Home Entertainment, 2005.

1:11. "The Drought". *Sex and the City: The Complete Series*. Scenario Michael Green and Michael Patrick King. Regie Matthew Harrison. HBO. 16 aug. 1998. DVD. Paramount Home Entertainment, 2005.



1:12. "Oh Come, All Ye Faithful". *Sex and the City: The Complete Series*. Scenario Michael Patrick King. Regie Matthew Harrison. HBO. 23 aug. 1998. DVD. Paramount Home Entertainment, 2005.

2:1. "Take me out to the Ballgame". *Sex and the City: The Complete Series*. Scenario Michael Patrick King. Regie Allen Coulter. HBO. 6 June 1999. DVD. Paramount Home Entertainment, 2005.

2:3. "The Freak Show". *Sex and the City: The Complete Series*. Scenario Jenny Bicks. Regie Allen Coulter. HBO. 20 juni 1999. DVD. Paramount Home Entertainment, 2005.

2:4. "They Shoot Single People, Don't They?". *Sex and the City: The Complete Series*. Scenario Michael Patrick King. Regie John David Coles. HBO. 27 juni 1999. DVD. Paramount Home Entertainment, 2005.

2:5. "Four Women and a Funeral". *Sex and the City: The Complete Series*. Scenario Jenny Bicks. Regie Allen Coulter. HBO. 4 juli 1999. DVD. Paramount Home Entertainment, 2005.

2:6. "The Cheating Curve". *Sex and the City: The Complete Series*. Scenario Darren Star. Regie John David Coles. HBO. 11 juli 1999. DVD. Paramount Home Entertainment, 2005.

2:8. "The Man, the Myth, the Viagra". *Sex and the City: The Complete Series*. Scenario Michael Patrick King. Regie Victoria Hochberg. HBO. 25 juli 1999. DVD. Paramount Home Entertainment, 2005.

2:9. "Old Dogs, New Dicks". *Sex and the City: The Complete Series*. Scenario Jenny Bicks. Regie Alan Taylor. HBO. 1 aug. 1999. DVD. Paramount Home Entertainment, 2005.

2:10. "The Caste System". *Sex and the City: The Complete Series*. Scenario Darren Star. Regie Allison Anders. HBO. 8 aug. 1999. DVD. Paramount Home Entertainment, 2005.

2:11. "Evolution". *Sex and the City: The Complete Series*. Scenario Cindy Chupack. Regie Pam Thomas. HBO. 15 aug. 1999. DVD. Paramount Home Entertainment, 2005.

2:12. "La Douleur Exquise". *Sex and the City: The Complete Series*. Scenario Michael Patrick King and Olie Levy. Regie Allison Anders. HBO. 22 aug. 1999. DVD. Paramount Home Entertainment, 2005.

2:15. "Shortcomings". *Sex and the City: The Complete Series*. Scenario Terri Minsky. Regie Dan Algrant. HBO. 12 sept. 1999. DVD. Paramount Home Entertainment, 2005.

2:16. "Was it good for You?". *Sex and the City: The Complete Series*. Scenario Michael Patrick King. Regie Dan Algrant. HBO. 4 juni 2000. DVD. Paramount Home Entertainment, 2005.

2:18. "Ex and the City". *Sex and the City: The Complete Series*. Scenario Michael Patrick King. Regie Michael Patrick King. HBO. 3 okt. 1999. DVD. Paramount Home Entertainment, 2005.

3:1. "Where There's Smoke". *Sex and the City: The Complete Series*. Scenario Michael Patrick King. Regie Michael Patrick King. HBO. 4 juni 2000. DVD. Paramount Home Entertainment, 2005.

3:2. "Politically Erect". *Sex and the City: The Complete Series*. Scenario Darren Star. Regie Michael Patrick King. HBO. 11 juni 2000. DVD. Paramount Home Entertainment, 2005.

3: 4. "Boy, Girl, Boy, Girl". *Sex and the City: The Complete Series*. Scenario Jenny Bicks. Regie Pam Thomas. HBO. 25 juni 2000. DVD. Paramount Home Entertainment, 2005.

3: 5. "No Ifs, Ands, or Butts". *Sex and the City: The Complete Series*. Scenario Michael Patrick King. Regie Nicole Holofcener. HBO. 9 juli 2000. DVD. Paramount Home Entertainment, 2005.

3:6. "Are We Sluts?". *Sex and the City: The Complete Series*. Scenario Cindy Chupack. Regie Nicole Holofcener. HBO. 16 juli 2000. DVD. Paramount Home Entertainment, 2005.

3:7. "Drama Queens". *Sex and the City: The Complete Series*. Scenario Darren Star. Regie Allison Anders. HBO. 23 juli 2000. DVD. Paramount Home Entertainment, 2005.

3:8. "The Big Time". *Sex and the City: The Complete Series*. Scenario Jenny Bicks. Regie Allison Anders. HBO. 30 juli 2000. DVD. Paramount Home Entertainment, 2005.

3:9. "Easy Come, Easy Go". *Sex and the City: The Complete Series*. Scenario Darren Star. Regie Charles McDougall. HBO. 6 aug. 2000. DVD. Paramount Home Entertainment, 2005.

3:10. "All or Nothing". *Sex and the City: The Complete Series*. Scenario Jenny Bicks. Regie Charles McDougall. HBO. 13 aug. 2000. DVD. Paramount Home Entertainment, 2005.

- 3:11. "Running with Scissors". *Sex and the City: The Complete Series*. Scenario Michael Patrick King. Regie Dennis Erdman. HBO. 20 aug. 2000. DVD. Paramount Home Entertainment, 2005.
- 3:12. "Don't Ask, Don't Tell". *Sex and the City: The Complete Series*. Scenario Cindy Chupack. Regie Dan Algrant. HBO. 27 aug. 2000. DVD. Paramount Home Entertainment, 2005.
- 3:13. "Escape from New York". *Sex and the City: The Complete Series*. Scenario Michael Patrick King. Regie Becky Hartman Edwards. HBO. 10 sept. 2000. DVD. Paramount Home Entertainment, 2005.
- 3:14. "Sex and Another City". *Sex and the City: The Complete Series*. Scenario Jenny Bicks. Regie John David Coles. HBO. 17 sept. 2000. DVD. Paramount Home Entertainment, 2005.
- 3:18. "Cock a Doodle Do!". *Sex and the City: The Complete Series*. Scenario Michael Patrick King. Regie Allen Coulter. HBO. 15 oct. 2000. DVD. Paramount Home Entertainment, 2005.
- 4:1. "The Agony and the Ex-tasy". *Sex and the City: The Complete Series*. Scenario Michael Patrick King. Regie Michael Patrick King. HBO. 3 juni 2001. DVD. Paramount Home Entertainment, 2005.
- 4:3. "Defining Moments". *Sex and the City: The Complete Series*. Scenario Jenny Bicks. Regie Allen Coulter. HBO. 10 juni 2001. DVD. Paramount Home Entertainment, 2005.
- 4:4. "What's Sex Got To Do With It?". *Sex and the City: The Complete Series*. Scenario Nicole Avril. Regie Allen Coulter. HBO. 17 juni 2001. DVD. Paramount Home Entertainment, 2005.
- 4:5. "Ghost Town". *Sex and the City: The Complete Series*. Scenario Allan Heinberg. Regie Michael Spiller. HBO. 24 juni 2001. DVD. Paramount Home Entertainment, 2005.
- 4:6. "Baby, Talk is Cheap". *Sex and the City: The Complete Series*. Scenario Cindy Chupack. Regie Michael Spiller. HBO. 1 July 2001. DVD. Paramount Home Entertainment, 2005.
- 4:7. "Time and Punishment". *Sex and the City: The Complete Series*. Scenario Jessica Bendinger. Regie Michael Engler. HBO. 8 juni 2001. DVD. Paramount Home Entertainment, 2005.

4:8. "My Motherboard, My Self". *Sex and the City: The Complete Series*. Scenario Julie Rottenberg en Elisa Zuritsky. Regie Michael Engler. HBO. 15 July 2001. DVD. Paramount Home Entertainment, 2005.

4:11. "Coulda, Woulda, Shoulda". *Sex and the City: The Complete Series*. Scenario Jenny Bicks. Regie David Frankel. HBO. 5 aug. 2001. DVD. Paramount Home Entertainment, 2005.

4:12. "Just Say Yes". *Sex and the City: The Complete Series*. Scenario. Cindy Chupack. Regie David Frankel. HBO. 12 aug. 2001. DVD. Paramount Home Entertainment, 2005.

4:15. "Change of a Dress". *Sex and the City: The Complete Series*. Scenario Julie Rottenberg en Elisa Zuritsky. Regie Alan Taylor. HBO. 20 jan. 2002. DVD. Paramount Home Entertainment, 2005.

4:18. "I Heart NY". *Sex and the City: The Complete Series*. Scenario Michael Patrick King. Regie Martha Coolidge. HBO. 10 feb. 2002. DVD. Paramount Home Entertainment, 2005.

5:1. "Anchors Away". *Sex and the City: The Complete Series*. Scenario Michael Patrick King. Regie Charles McDougall. HBO. 21 juli 2002. DVD. Paramount Home Entertainment, 2005.

5:2. "Unoriginal Sin". *Sex and the City: The Complete Series*. Scenario Cindy Chupack. Regie Charles MacDougall. HBO. 28 juli 2002. DVD. Paramount Home Entertainment, 2005.

5:5. "Plus One is the Loneliest Number". *Sex and the City: The Complete Series*. Scenario Cindy Chupack. Regie Michael Patrick King. HBO. 18 aug. 2002. DVD. Paramount Home Entertainment, 2005.

5:8. "I Love a Charade". *Sex and the City: The Complete Series*. Scenario Cindy Chupack and Michael Patrick King. Regie Michael Engler. HBO. 8 sept. 2002. DVD. Paramount Home Entertainment, 2005.

6:6. "Hop, Skip, and a Week". *Sex and the City: The Complete Series*. Scenario Amy B. Harris. Regie Michael Engler. HBO. 27 juli 2003. DVD. Paramount Home Entertainment, 2005.

6:9. "A Woman's Right to Shoes". *Sex and the City: The Complete Series*. Scenario Jenny Bicks. Regie Tim Van Patten. HBO. 17 aug. 2003. DVD. Paramount Home Entertainment, 2005.

6: 19. "An American Girl in Paris (part une)". *Sex and the City: The Complete Series*. Scenario Michael Patrick King. Regie Tim Van Patten. HBO. 15 feb. 2004. DVD. Paramount Home Entertainment, 2005.

6:20. "An American Girl in Paris (part deux)". *Sex and the City: The Complete Series*. Scenario Michael Patrick King. Regie Tim Van Patten. HBO. 22 feb. 2004. DVD. Paramount Home Entertainment, 2005.

## 9.2 Secundaire bibliografie

Akass, Kim. (2004). "Throwing the Baby Out with the Bath Water: Miranda and the Myth of Maternal Instinct on *Sex and the City*". *The Scholar and Feminist Online: Feminist Television Studies: The Case of HBO*. 3.1.  
<http://www.barnard.edu/sfonline/hbo/printkak.htm> [geconsulteerd op 17/07/08]

Brundson, Charlotte. (2006). "The Feminist in the Kitchen: Martha, Martha and Nigella". *Feminism in Popular Culture*. Red. Joanne Hollows & Rachel Moseley. Oxford: Berg. 41-56.

Bushnell, Candace. (1997). *Sex & the City*. New York: Warner.

Di Mattia, Joanna. (2004). "What's the harm in believing? Mr Big, Mr Perfect, and the romantic quest for Sex and the City's Mr Right". *Reading Sex and the City*. Red. Kim Akass, Janet McCabe. New York: I.B. Tauris. 17-32.

Gamble, Sarah. (2001a). "A-Z of Key Themes and Major Figures". *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*. Red. Sarah Gamble. Londen/New York: Routledge. 184-342.

----. (2001b). "Postfeminism". *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*. Ed. Sarah Gamble. Londen/New York: Routledge. 43-54.

Gibson, Janice. (2003). "Miranda, My Hero". *The Guardian*. 21 Feb. 2003. 6-8.

Gill, Rosalind en Elena Herdieckerhoff. (2006). "Re-writing the Romance: New Femininities in Chick Lit?" *Feminist Media Studies*. 6: 4. 487-504.

Gill, Rosalind. (2007). "Postfeminist Media Culture: Elements of a Sensibility". *European Journal of Cultural Studies*. 147: 10. 147-166.

Greven, David. (2004). "The Museum of unnatural history: male freaks and *Sex and the City*". *Reading Sex and the City*. Red. Kim Akass, Janet McCabe. New York: I.B. Tauris. 33-47.

Handyside, Fiona. (2007). "It's Either Fake or Foreign: The Cityscape in *Sex and the City*". *Journal of Media & Cultural Studies*. 21:3. 405-418.

Hermes, Joke. (2006). "'Ally McBeal', 'Sex and the City' and the Tragic Success of Feminism". *Feminism in Popular Culture*. Red. Joanne Hollows en Rachel Moseley. Oxford: Berg. 79-96.

Hodgson-Wright, Stephanie. (1998). "Early Feminism". *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*. Red. Sarah Gamble. Londen/New York. 3-15.

Hollibaugh, Amber. (1996). "Desire for the Future: Radical Hope in Passion and Pleasure". *Feminism and Sexuality. A Reader*. Red. Stevi Jackson en Sue Scott. Edinburgh: Edinburgh University Press. 224-229.

Hollows, Joanna. (2000). *Feminism, Femininity and Popular Culture*. Manchester: Manchester University Press.

----. (2006). "Can I Go Home Yet? Feminism, Post-feminism and Domesticity". *Feminism in Popular Culture*. Red. Joanne Hollows en Rachel Moseley. Oxford: Berg. 96-118.

Hollows, Joanna en Rachel Moseley. (2006). "Popularity Contests: The Meanings of Popular Feminism". *Feminism in Popular Culture*. Red. Joanne Hollows en Rachel Moseley. Oxford: Berg. 1-22.

Hymowitz, Kay S. (2003). "Scoring on *Sex and the City*". *Urbanities*. Autumn. 13. 84-93.

Jackson, Stevi en Sue Scott. (1996). "Sexual Skirmishes and Feminist Factions. Twenty-Five Years of Debate on Women and Sexuality". *Feminism and Sexuality. A Reader*. Red. Stevi Jackson en Sue Scott. Edinburgh: Edinburgh University Press. 1-31.

Johnson, Lesley en Justine Lloyd. (2004). *Sentenced to Everyday Life: Feminism and the Housewife*. Kent: Berg.

Kaplan, Ann. E. (1990). "Sex, Work and Motherhood: The Impossible Triangle". *The Journal of Sex Research: Feminist Perspectives on Sexuality. Part 2* . Aug. 27. 3, 409-425.

Kappeler, Susanne. (1996). "Subjects, Objects and Equal Opportunities". *Feminism and Sexuality. A Reader*. Red. Stevi Jackson en Sue Scott. Edinburgh: Edinburgh University Press. 300-306.

Keunen, Bart. (2007). *Verhaal en verbeelding: Chronotopen in de westerse verhaalcultuur*. Gent: Academia Press.

Kuhse, Helga. (1997). *Caring: Nurses, Women and Ethics*. Oxford: Blackwell Publishers.

Lorde, Audre. (1984). "Age, Race, Class, and Sex: Women Redefining Difference". *Sister Outsider. Essays en Speeches by Audre Lorde*. Freedom, Californië: The Crossing Press. 114-124.

----. (1984). "Scratching the Surface: Some Notes on Barriers to Women and Loving". *Sister Outsider. Essays en Speeches by Audre Lorde*. The Crossing Press. 45-53.

McCabe, Janet en Kim Akass. (2004). "Welcome to the Age of Un-Innocence". *Reading Sex and the City*. Red. Kim Akass, Janet McCabe. New York: I.B. Tauris. 1-14.

McRobbie, Angela. (1997). "More! New Sexualities in Girls' and Women's Magazines". *Back to Reality? Social Experience and Cultural Studies*. Manchester: Manchester University Press

Merck, Mandy. (2004). "Sexuality in the City". *Reading Sex and the City*. Red. Kim Akass, Janet McCabe. New York: I.B. Tauris. 48-62.

Montemurro, Beth. (2004). "Charlotte Chooses Her Choice: Liberal Feminism on *Sex and the City*". *The Scholar and Feminist Online: Feminist Television Studies: The Case of HBO*. Fall 2004, 3.1.

[http://www.barnard.edu/sfonline/hbo/montemurro\\_01.htm](http://www.barnard.edu/sfonline/hbo/montemurro_01.htm) [geconsulteerd op 11/07/2008]

Pearce, Lynne en Sara Mills. (1996). "Marxist Feminism". *Feminist Readings*. Red. Lynne Pearce en Sara Mills. Hertfordshire: T.J. Press. 185-224.

Radway, Janice. (1984). *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*. Londen: Verso.

Rowe Karlyn, Kathleen. (2006). "Feminism in the Classroom: Teaching Towards the Third Wave". *Feminism in Popular Culture*. Red. Joanne Hollows en Rachel Moseley. UK/USA: Berg. 57-75.

Sanders, Valerie. (1998). "First Wave Feminism". *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*. Red. Sarah Gamble. Londen/New York. 16-28.

*Sex and the City*. (2008). Dir. Michael Patrick King. Perf. Sarah Jessica Parker, Cynthia Nixon, Kristin Davis, en Kim Cattrall. New Line Cinema. HBO.

Shalit, Wendy. (1994). "Sex, Sadness and the City". *Urbanities*. Autumn. 9:4.

Sheridan, Susan, Susan Magarey en Sandra Lilburn.(2006). "Feminism in the News". *Feminism in Popular Culture*. Red. Joanne Hollows en Rachel Moseley. Oxford: Berg. 25-40.

Smith, Jim. (2004). *Manhattan Dating Channel. An Unofficial and Unauthorised Guide to Every Episode of Sex and the City*. London: Virgin Books.

Tasker, Yvonne. (1998). *Working Girls: Gender and Sexuality in Popular Cinema*. New York: Routledge.

*Time Magazine*. (1998). Vol. 151. No. 25. 29 juni.

Whelehan, Imelda. (1995). *Modern Feminist Thought. The Second Wave to 'Post-Feminism'*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Zeiger, Susan. (2004). "Sex and the Citizen in "Sex and the City's" New York". *Reading Sex and the City*. Red. Kim Akass, Janet McCabe. New York: I.B. Tauris. 96-113.