Mediji, seksualnost i pornografija

Puklavec, Krešo

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University North / Sveučilište Sjever**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:122:101904

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

Repository / Repozitorij:

University North Digital Repository



Diplomski rad br. 26 _NOVD_2020

Mediji, seksualnost i pornografija

Krešo Puklavec, 0560/336D

Koprivnica, rujan 2020.

Odjel za komunikologiju, medije i novinarstvo

Diplomski rad br. 26_NOVD_2020

Mediji, seksualnost i pornografija

Student

Krešo Puklavec, 0560/336D

Mentor

Sead Alić, prof. dr. sc.

Koprivnica, rujan 2020.

Sveučilište Sjever
Sveučilišni centar Koprivnica
Trg dr. Žarka Dolinara 1, HR–48000 Koprivnica

Prijava diplomskog rada

Definiranje teme diplomskog rada i povjerenstva

ODJEL Odjel za komunikologiju, medije i novinarstvo

STUDIJ diplomski sveu ilišni studij Novinarstvo

PRISTUPNIK Krešo Puklavec | MATIČNI BROJ 0560/336D

DATUM 22/3/2020 | KOLEGIJ Teorija suvremenih medija

NASLOV RADA Mediji, seksualnost i pornografija

NASLOV RADA NA ENGL. JEZIKU Media, sexuality and pornography

MENTOR Sead Alić | ZVANJE Prof. dr

ČLANOVI POVJERENSTVA

1. doc. Lidija Dujić
2. izv. prof. Iva Rosanda-Žigo
3. Prof dr. Sead Alić
4. izv. prof. Gordana Tkalec
5.

Zadatak diplomskog rada

BROJ 26_NOVD_2020

OPIS

U radu je potrebno:
Predstaviti kratku povijest seksualnosti kao kontekst vlastitog propitivanja
Definirati fenomen 'striptiz kulture' u sustavima mišljenja i suvremenih medijskih posredovanja
Tematizirati odnos seksualnosti i pornografije
Locirati u povijesti pojavu intenzivnog promišljanja odnosa seksualnosti i rodnosti
Interpretirati medijske aspekte u umjetnosti i posebno na filmu
Zaključno definirati utjecaje suvremenih medija i utjecaje medijske industrije na ljudsku seksualnost, te općenito na ljudsku kulturu i civilizaciju.

ZADATAK URUČEN 22.09.2020. | POTPIS MENTORA

SVEUČILIŠTE SJEVER

Predgovor

Knjiga autora Briana McNaira *Striptiz kultura: Seks, mediji i demokratizacija žudnje* poslužila je kao okosnica teme ovog diplomskog rada. Radi se o tematici koja je dijelom dotaknuta u literaturi u sklopu nekoliko kolegija na studiju novinarstva, a pobliže analizirala kao dio kolegija Teorija suvremenih medija u sklopu diplomskog studija.

Knjiga se ponajviše bavi načinom na koji mediji utječu na liberalizaciju seksualnosti i srodne teme. Međutim, poglavlja u knjizi uglavnom služe tek kao pregled, prema autoru najvažnijih činjenica koje sačinjavaju cjelinu za fakultativni predmet koji proučava temu i pojavu seksualnosti (tzv. „striptiz kulture“) u medijima.

Naime, ako pogledamo današnje trendove u medijima, čitajući McNaira najčešće ćemo se složiti s njim. No, u knjizi postoji niz tema koje su tek začete i koje valja dodatno proširiti i istražiti.

Fokus ovog diplomskog rada je, koristeći McNairovu knjigu kao bazu, na istraživanju i proširivanju teme seksualnosti u medijima kroz kraći povijesni pregled do danas, stavljajući naglasak na dobre i loše strane tzv. „demokratizacije žudnje“ i referirati se na brojne primjere koje je spomenuo McNair.

Krajnji cilj ovog rada bio bi pokušati odrediti odnos između trendova medija i društva, odnosno vidjeti kako je točno došlo do demokratizacije žudnje kao i odrediti njezin značaj u odnosu na kretanje suvremenog društva.

Sažetak

Ovaj se rad bavi pregledom i istraživanjem tema tzv. striptiz kulture. Bazirajući se na knjizi Briana McNaira *Striptiz kultura: mediji, seksualnost i demokratizacija žudnje* (2004.), fokus je na prikazu seksualnosti i srodnih tema u medijima kroz povijest do danas, ali i njihov utjecaj na politički, kulturni i umjetnički društveni život. Cilj rada je prikazati odnose između trendova medija i društva po pitanju seksualnih sloboda, odnosno odrediti značaj demokratizacije žudnje kroz prizmu važnijih društvenih događaja kroz povijest u odnosu na današnje stanje.

Ključne riječi: striptiz kultura, seksualnost, mediji, umjetnost, kultura

Summary

This thesis deals with the review and research topics of the so-called “striptease culture”. Based on Brian McNair’s book ‘Striptease Culture: Media, Sexuality and the Democratization of Desire’ (2004), the focus is on portraying sexuality and related topics in the media through history to this date, but also their impact on political, cultural and artistic social life. The aim of this thesis is to present the relations between the trends of the media and society regarding sexual freedoms, i.e. to determine the importance of democratization of desire through the prism of important social events throughout history in relation to the current situation.

Key words: striptease culture, sexuality, media, art, culture

Sadržaj

1. Uvod 1
2. Povijest seksualnosti 2
   2.1. Od Freuda do Foucaulta 2
   2.2. Seksualnost kroz povijest 5
   2.3. Seksualna revolucija 7
3. Striptiz kultura 10
   3.1. Demokratizacija žudnje 10
   3.2. Pornografija 10
   3.3. Porno-šik ili pornografizacija kulture 15
   3.4. Seksualizacija javne sfere 20
4. Rodna revolucija 27
   4.1. Rodna emancipacija 27
   4.2. Afirmacija homoseksualnosti 29
   4.3. Kriza muškosti 33
5. Estetika seksualne transgresije 36
   5.1. Nagost u umjetnosti 36
   5.2. Žene i film 39
   5.3. Pornografija i umjetnost 42
   5.4. Estetika seksualne transgresije 45
6. Zaključak 47
7. Literatura 48
8. Popis slika 50

1. Uvod

Liberalizacija seksualnosti pojam je koji se uglavnom veže uz zapadnjačko društvo i od „seksualne revolucije“ u 60-im godinama prošlog stoljeća bilježi stalan rast. Nesporno je da veliku ulogu u širenju liberalnih ideja imaju upravo mediji, a ideje oslobođenja postale su dio trendova koji su obilježili društveni i kulturni, ali i politički život od navedenog razdoblja.

Upravo su u tom razdoblju nastala važna djela autora koja se vezuju uz filozofiju, ali i druga područja i koje su u do tada popriličnom konzervativnom društvu imali snažan utjecaj u redefiniranju određenih pojmova i odnosa koje se tiču seksualnosti. Primjerice, pojava feminizma utjecala je na potrebu redefiniranja pojma „rod“, a LGBT zajednica od tada postaje sve priznatija u društvu.

Seksualno oslobođenje podrazumijeva postepeno širenje liberalnih ideja, a u ovom kontekstu ono podrazumijeva oslobađanje srama od seksualnog užitka, što je suprotno konzervativnim idejama koje su vladale do tad. Primjerice, pornografija počinje bilježiti svoj rast i u roku nekoliko desetljeća postaje profitabilna industrija kojoj se povećala vrijednost za nekoliko puta.

To je samo jedna od tema kojih se dotiče McNair. U knjizi *Striptiz kultura: Seks, mediji i demokratizacija žudnj*e autor progovara o pozitivnim i negativnim stranama medijske prezentacije seksualnosti, a za ovaj su rad odabrane neke od ideja koje su dovoljno zanimljive te se mogu proširiti i sagledati s više različitih aspekata te kronološkim pregledom rasta i kulminacija pojedinih trendova.

Pod pojmom „striptiz kultura“ podrazumijeva se ponašanje gledatelja i medija u odnosu egzibicionizam-voajerizam i sama po sebi nudi zaista širok pregled tema koje vrijedi proučavati, no za ovaj je rad uzet pojam „demokratizacija žudnje“ koji uvodi McNair i pod kojim se misli uglavnom na širenje liberalnih ideja glede seksualnosti, a pomoću kojeg će se pokušati vrednovati njezin utjecaj na određene društvene pojave.

Iako je ideja dati kronološki pregled do analize pojedinih McNairovih tumačenja, poseban će fokus biti na primjerima iz medija, *showbusinessa* i filmske umjetnosti koje je ponudio sam McNair, uz dodatak drugih izvora po njihovoj relevantnosti, kao i osobnom izboru.

2. Povijest seksualnosti

2.1. Od Freuda do Foucaulta

Brian McNair u svojoj knjizi razradu teme počinje jednostavnim definicijama roda i spola u vidu biološkog, odnosno društvenog određenja, koje bi u okviru ove teme trebale imati širi pregled. Iako se seksualnost gleda kao psihološka odrednica, društveno određenje na seksualnost ima poveći utjecaj, čemu svjedoče brojni primjeri iz povijesti.

Otkada točno postoji svijest o ljudskoj seksualnosti, ne možemo točno odrediti. Međutim, kao jedna od centralnih tema kojom se bavi utemeljitelj psihoanalize Sigmund Freud, sasvim je sigurno da ona postoji još od primitivnih društava, što je, između ostalog, opisano u knjizi *Totem i tabu*. Uzimajući u obzir antropološka istraživanja o životu u primitivnom plemenu, posebna pozornost dana je „totemu" kao svojevrsnoj preteči religije, ali i oznake pripadnosti nekoj obitelji. Posebna pozornost dana je društvenim pravilima plemena koji ukazuju najprije na odnos sina i majke. Taj je odnos zbog niza uvjerenja bio restriktivan, najprije zbog svojevrsnog straha od incesta.

Iako iz današnje perspektive možemo pretpostavljati da se radi o naivnom shvaćanju degenerativnih posljedica incestuoznih odnosa iz kojeg su i nastale takve društvene regule, ovdje je važan zaključak kako se radi vjerojatno o prvom društveno uređenom pravilu koje u obzir uzima ljudsko seksualno ponašanje. Dok Freudu primjer totema služi kao podloga za istraživanje seksualne represije i drugih teorija, za ovaj je rad važan kao dokaz postojanja svijesti o ljudskoj seksualnosti u primitivnom društvu.

Međutim, puno bliže razdoblju glavne teme ovog rada jest društvena svijest o seksualnosti i seksualnom ponašanju u građanskom društvu, kojem je određenje pobliže dao francuski filozof Michel Foucault u svoje tri knjige *Povijest seksualnosti*.

Foucault počinje s opisom pravila ponašanja u viktorijanskom građanskom društvu koje na seksualne slobode ne gleda previše blagonaklono. Štoviše, prema Foucaultu, u 19. stoljeću zabranjuje se ikakvo spominjanje seksualnosti koje je samo rezervirano za roditeljsku sobu i k tome sve za jednu svrhu: prokreaciju (Foucault 2013: 10).

Pritom treba uzeti u obzir način, stil, ali i razdoblje Foucaultovog pisanja. S obzirom na to da se radi o autoru koji je djelovao u razdoblju sredine prema drugoj polovici 20. stoljeća, kada sveopća liberalizacija u društvu doživljava svoj procvat, on o seksualnosti progovara kao o temi kojoj je dano premalo pažnje. Iznijevši svoju ideju povijesnog pregleda odnosa društva prema seksualnosti i seksualnim temama, Foucault najprije kritizira njihovo negiranje u građanskom društvu.

Serija knjiga *Povijest seksualnosti* esejističkog je tipa, ali s obzirom na količinu informacija i predočenih argumenata, kronologija prikazana u knjigama je vrlo fluentna i lako se čita. Iako postoje reference na Freudova djela i teorija koje se dotiču seksualnosti gdje je u mnogočemu Freud postavio znanstvene temelje, taj pristup Foucault opisuje „previše obazrivim i medicinski opreznim, pa čak i konformističkim (Foucault 2013: 10)".

Ukratko, Foucault smatra da se do tog vremena tema seksualnosti uvijek gurala u stranu i da je bila podložna represiji. Međutim, razdoblje liberalizacije i prihvaćanja seksualnih sloboda u kojem je živio Foucault nije smatrao oslobađajućim, već naprotiv, smatrao je cijeli pristup oslobađanja seksualnosti za čovjekovu prirodu fundamentalno pogrešnim i neprirodnim.

Naime, kako je 17. stoljeće imenovao početkom doba represije, „svojstvenog društvima koja se nazivaju građanskim i kojih se još nismo posve oslobodili (Foucault 2013: 19)", seks se sveo isključivo na govor i pažljiviji verbalni izraz. U tom je razdoblju, smatra Foucault, seks postao predmet ekonomskog i političkog problema populacije (Foucault 2013: 26), koja za jednu od posljedica ima grananje cijelog niza zabilježenih opažanja o seksualnosti. „Rađa se analiza seksualnih ponašanja, njihovih opredijeljenja i učinaka, na granici biološkog i ekonomskog. Javljaju se također one sustavne kampanje, što onkraj tradicionalnih načina – moralnih i vjerskih uvjeravanja, poreznih mjera – od seksualnog ponašanja parova pokušavaju stvoriti usklađeno gospodarsko i političko ponašanje (isto)".

Drugim riječima, seksualnost je podređena nekim drugim ciljevima koji nisu u skladu s fundamentalnom ljudskom prirodom. Foucault tu zaključuje da se i dalje radi o potiskivanju i jednom obliku cenzure, što govori u prilog njegovoj represivnoj hipotezi. Ističući kako je „za moderna društva svojstveno ne da su seks osudili da ostane u sjeni, nego da su se posvetila stalnom

govorenju o njemu, ističući ga kao Tajnu (Foucault, 2013: 33)“, Foucault ustvari govori kako se problem seksualne represije ovim pristupom dodatno produbljuje.

Knjigama *Povijest seksualnosti* u tri sveska Foucault nastavlja misli razrađene u prijašnjim djelima, a tiču se proučavanja odnosa moći u društvu, kao i paradigmi medicinskog diskursa koje su, iako najučinkovitije za razvoj i primjenu medicine u modernom društvu, zbog svoje analitičke prirode dehumanizirane. Nadalje, u njima „autor pokazuje kako se zapadna misao, očarana spolom, već tri stoljeća žarko trudi izgraditi nešto što bi bilo *scentia sexualis,* a zamijenila bi ono što je kod starih bila *ars erotica.* Ta znanost razvija neki suptilan oblik moći, sveprisutan i međuprostoran, koji, iako nema vlasti, vlada čitavim životom (Knibiehler 2004: 15).“

Srećom, uzlet različitih filozofskih i znanstvenih grana koje se bave tom tematikom uzeo je maha i do dana današnjeg doživljavaju svoj napredak, propitujući rodno-spolne uloge u suvremenom društvu, kao i metode koje se bave tom problematikom nudeći nova rješenja. Veliku ulogu u tome imaju i suvremeni masovni mediji, kao i sveprisutne društvene mreže.

Da je o seksualnosti i problematici koju ona nosi važno progovarati u javnosti, vidimo i danas na brojnim primjerima gdje se o njoj, iako posredno, odlučuje kroz političke odluke ili barem potiče na dijalog. Ne tako davno u Hrvatskoj održan je i referendum kojim je u Ustav Republike Hrvatske unesena definicija braka kao zajednice između muškarca i žene, što je, prema mišljenju mnogih, zabrana homoseksualnim parovima na iste životne mogućnosti i uvjete koje imaju heteroseksualni parovi.

Nadalje, česta je polemika oko svjetonazorskog pitanja eventualne zakonske zabrane pobačaja, što ustvari označava direktno uplitanje države u kontrolu demografske slike vlastitog stanovništva, a što se nadovezuje na Foucaultovu tezu kako je seksualnost predmet za koji se država itekako zanima.

Kada tome još pridodamo potrebu za uvođenjem školskog predmeta Seksualnog odgoja u škole, nameće se zaključak kako je javni dijalog o seksualnosti danas i više nego potreban, pogotovo zato što se pokazala kao vrlo osjetljiva tema podložna različitim manipulacijama.

2.2. Seksualnost kroz povijest

Kada bismo željeli konkretizirati problematiku koju bismo oko seksualnosti željeli istražiti, ona bi se najviše bazirala na odnosu rod – spol, a upravo su šezdesete i sedamdesete godine prošlog stoljeća doprinijele uzletu propitivanja upravo tih tema.

Autorica Yvonne Knibiehler upućuje da je upravo to razdoblje glavnih promjena stavivši naglasak na svijest o ženskoj emancipaciji: „Veliki prevrat 1960-ih i 1970-ih godina oslobodio je žene njihove stare podređenosti i protjerao frustracije koje su one tako dugo trpile. Ta značajna promjena običaja i mentaliteta omogućila je lijepe godine euforije, popraćene bezgraničnom nadom, jer se seksualna emancipacija postavljala kao preduvjet svih ostalih (Knibiehler 2004: 7)".

Također, naglasak je stavljen na društvene odnose muškog i ženskog roda, čije su razlike rezultat kulturnog djelovanja kroz povijest, nasuprot uvjerenju da se ti odnosi baziraju na prirodnim zakonitostima prema spolnim odrednicama, odnosno ulogama koje su im dane (Knibiehler 2004: 9).

Djevojčice su tako odmalena pripremane za zadaću reprodukcije i održavanja života u kućanstvu, a dječaci za zadaću proizvodnje i obrane zajednice: „To je razgraničavanje nedvojbeno u početku bio najbolji način da se osigura preživljavanje vrste i prenošenje tečevina (Knibiehler 2004: 17)", odnosno radilo se o preobrazbi spolova u rodove (isto).

Očito je da se radi o patrijarhalnoj hijerarhiji društva, koja potiče osposobljavanje dječaka da preuzimaju inicijativu i vode glavnu riječ, a djevojčice da je prihvate (isto). Uvjerenje da upravo muškarci stvaraju djecu, dok ih žene nose i hrane, bilo je prisutno i u Aristotelovo vrijeme, naglašavajući kako je glavna svrha spolnog sjedinjavanja muškarca i žene preživljavanje vrste, a stvaranje potomstva pravi zalog muške vlasti (Knibiehler 2004: 50). Da takvo uvjerenje nije slučajno, vidimo i u grčkoj mitologiji, prema kojoj su bogovi imali izrazitu razvijenu seksualnu konotaciju, a njihovi simboli uvijek su bili visoko seksualizirani, i to prema točno zadanoj hijerarhiji: naglasak na to da je vrhovni bog Zeus ipak muškarac, često prikazivan kao veliki zavodnik s mnoštvo djece koju je imao s različitim ženama, dok su žene uvijek prikazivane u podređenom položaju. Tako je Zeusova supruga Hera, ljubomorna zbog muževih nevjera osvetoljubiva te želi ubiti njegovu djecu koju je imao s drugim ženama, dok su druge „moćnije"

žene iz grčke mitologije prikazivane kao djevice, poput Atene, Artemide i Hestije (Knibiehler 2004: 51).

Ta se hijerarhija, smatra Knibiehler, prenosi na ljude koji, iako smrtni, kroz potomstvo osiguravaju neku vrstu besmrtnosti, dok izum braka osigurava preživljavanje pojedinih loza spajajući obitelji (Knibiehler 2004: 52). Pritom Knibiehler povezuje samo društveno uređenje u obliku države-grada, kakve su prevladave u grčkom, a kasnije u rimskom društvu, kao pogodnom uređenju za održavanje te hijerarhije. Ipak se „pojedini građanin ženi kćeri drugog građanina kako bi nastavio lozu, osigurao poštovanje kućnog ognjišta i priskrbio zajednici dobre građane (isto).“ Žene, naglašava Knibiehler, nisu po tom pitanju imale pravo glasa, dok se odrastao muškarac smio oženiti bez odobrenja roditelja (isto).

Shodno značaju reproduktivne uloge, u seksualnosti se dugo negirao značaj užitka. Štoviše, antički su se mislioci zalagali za ovladavanje vlastitom seksualnošću i porivima koji nisu imali plemenite tendencije. Nastavno na antičku filozofiju, pa sve do pojave kršćanstva, slične nazore spram seksualnosti imali su i stoički mislioci, pozivajući se na bit skromnosti i smirenosti naspram strasti, koja sprečava da se postigne mudrost i vrlina (isto).

Patrijarhat koji se od antike nastavio i kroz srednji vijek, a čije utjecaje vidimo i u modernoj filozofiji (primjerice kod Schopenhauera), nerijetko nalaže da „ženska inferiornost proizlazi iz bjelodanih obilježja: manjeg su rasta, slabije razvijenih mišića, manje smione naravi, neznatnije društvene uloge, kao i sa samom funkcijom reprodukcije (Knibiehler 2004: 54)“. Nadalje, kršćanstvo svojevrstan arhetip zapadnjačkog para prikazuje u biblijskom prikazu prvih ljudi, Adama i Eve, kojima pripisuje niz simboličnih značajki: kako je Bog stvorio čovjeka na sliku svoju, pa Evu od Adamovog rebra, potvrđujući kako su stvoreni ipak kao jedna cjelina. Nadalje, počinivši Istočni grijeh, Bog Adama i Evu kažnjava protjerivanjem, zbog toga što su vlastitim neposluhom odbili surađivati u božanskom planu – Stvaranju (Knibiehler 2004: 52). Kršćanskim se brakom „nastojalo ovladati seksualnošću kako bi se usmjerila prema funkciji stvaranja potomstva (Knibiehler 2004: 65)“ i iako u vjerskim zajednicima prisutno i danas, jedna od glavnih značajki koja je postepeno dovela do promjene jest činjenica kako se sam pojam ljubavi, pa tek kasnije značaj užitka, počeo vrednovati u slobodnijem društvu, kada se u brak počelo ulaziti iz ljubavi, u čemu su jednako prava glasa imali i muškarac i žena.

Možda najveći utjecaj imalo je ponovno uvažavanje „romantične ljubavi“, koja se aktualizirala u razdoblju romantizma. Iako je bila prisutna u kazalištu i književnosti i prije, tek je u 19. stoljeću postala društvenom temom (Knibiehler 2004: 105). Upravo je romantična ljubav doprinijela prvom koraku emancipacije, koja će se nastaviti u 20. stoljeću.

2.3. Seksualna revolucija

Iako se početak seksualne revolucije uglavnom smješta u 60-e godine 20. stoljeća, rodna liberalizacija odvijala se postepeno kroz cijelo 20. stoljeće, počevši od datuma kada su žene dobile pravo glasa na izborima. Valja naglasiti kako se seksualna revolucija odnosi na sveobuhvatan pojam ljudske seksualnosti, dok se usporedno stavlja uz bok procvatu feminizma, koji se u odnosu na seksualnost ipak diferencira, s obzirom na problematizaciju ženskog roda u „progresivnom“, zapadnjačkom društvu.

Autorica Laura Kipnis početak seksualne revolucije ukratko označava datumom izuma kontracepcijske pilule 1960. godine (Kipnis 2009: 40), pritom ukazujući da se tu ustvari radi o svojevrsnom simboličnom priznanju značaja zadovoljstva u spolnom odnosu, nasuprot njegovoj dotad isključivo reproduktivnoj ulozi.

McNair pritom nadodaje da važnost seksualne revolucije leži u značajnoj promjeni uvjeta života ugnjetavanih seksualnih zajednica, što uključuje i žene, ali i homoseksualce: „Prisjetimo se da je 1895. Oscar Wilde bio osuđen na tri godine teškog rada jer je imao seksualni odnos s muškarcem. Godine 1999. stariji član britanske konzervativne stranke, Michael Portillo, priznao je kako je u mladosti imao seksualne odnose s muškarcima, što nije utjecalo na njegovu kandidaturu za premijera. (...) U studenom 2000. Hillary Clinton slavila uspjeh svoje newyorške senatorske kampanje, ideja o prvoj predsjednici SAD-a više se nije činila neostvarivom. Očito je da su se tijekom 20. stoljeća stajališta o seksualnosti radikalno promijenila, istodobno sa seksualizacijom kulture (Mcnair 2004: 10)“.

No, seksualizacija kulture, kao i usporedno razvijajuća rodna ravnopravnost, proširile su se upravo putem medija, svakodnevno oblikujući javno mnijenje, postepeno vođene marketinškim idejama. Sve progresivnije ideje tog su vremena implementirane u reklamne slogane kako bi proširile potrošačko društvo. Najpoznatija reklamna kampanja možda pripada Bernaysovoj ideji

oko prodaje cigareta marke *Phillip Morris* upravo ženama, koja se odvijala pod nazivom *Torches of freedom* (*baklje slobode*).[1]



Slika 2.2.1. Reklamni plakat kampanje „Baklje slobode“

Naime, pušenje cigareta sve do tog vremena nije bilo uobičajeno kod žena, a s obzirom na uzlet popularnosti ideja ženske emancipacije duhanska je tvrtka u marketinškom smislu naišla na plodno tlo – ideja da bi pušenjem cigareta žene bile ravnopravnije muškarcima, svakako je proširilo tržište na žensku populaciju, a cilj se pokazao i više nego uspješnim.

Na sličan način općenito funkcionira tzv. „kulturni kapitalizam“, čija je baza ne toliko materijalna koliko informacijska i vizualna. Bit je u slanju poruka koje su u skladu s vremenom, koje su privlačne i *trendy*, i koje potencijalni potrošači žele implementirati u svoje živote. Kako to kaže McNair: „Zbog sve pametnijih i upućenijih potrošača, koji su svjesni feminizma i borbe za prava homoseksualaca, ili ih prihvaćaju kao način života, kao i zbog zarade na širokom medijskom tržištu koje zadovoljava različite stilove i ukuse, proizvodi moraju odražavati i izražavati ideje koje stalno izviru iz složene, kaotične interakcije između ljudi te između ljudi i medija. Oni postaju

[1] Prema: https://biblio.uottawa.ca/omeka2/jmccutcheon/exhibits/show/american-women-in-tobacco-adve/torches-of-freedom-campaign

sredstva širenja i transformacije tih ideja, memetički 'pokretači' njihovog neprekidnog razvoja (McNair 2004: 12).“

Prema navedenom, McNair zaključuje kako su mediji glavni pokretači iznad spomenutog kulturnog kapitalizma, čije se gospodarstvo razlikuje od onog materijalnog upravo zbog njihovih poruka prije nego zbog privlačnog vanjskog izgleda ili neke praktične svrhe. Moć slanja takvih poruka, ističe McNair, leži u oblikovanju cijele kulturne epohe čiji je utjecaj i danas itekako vidljiv. Samo u 20. stoljeću je, primjerice, kinematografija uvelike „oblikovala seksualnu želju“, pritom navodeći zaključak autora knjige *The Sexual Century,* Toma Hickmana, kako su upravo mediji „glavni pokretači seksualne revolucije (McNair 2004: 11)“.

3. Striptiz kultura

3.1. Demokratizacija žudnje

Nastavno na seksualnu revoluciju i ulogu medija u njezinom doprinosu, dolazimo do ključnog termina ovog rada. Pod pojmom „demokratizacija žudnje“ McNair ukratko misli na „slobodniji pristup građana svim sredstvima seksualnog izražavanja i na pojavu seksualne kulture koja je raznolikija i pluralističnija od one koja tradicionalno postoji u patrijarhalnom kapitalizmu (McNair 2004: 13).“ Nakon okvirnog određenja termina demokratizacije žudnje, dolazimo do termina „striptiz kulture“ koja označava skupne kategorije seksualnih prikaza, a koje se temelje na voajerizmu i egzibicionizmu.

Striptiz kultura tako uključuje sve rastuće medijske trendove, od pornografije preko umjetnosti do različitih *reality showova*, televizijskih emisija i kvizova, ali i sve ono što ih prati, a da utječe na sam proces demokratizacije žudnje. U ovom ćemo se poglavlju dotaknuti nekih od najvažnijih stavki, najviše se oslanjajući na McNairovu podjelu po kategorijama i važnosti, no nećemo stati samo na tome, već i neke stavke po potrebi proširiti, dok neke druge teme koje također ovamo pripadaju ostaviti za neko od kasnijih poglavlja.

Međutim, valjalo bi napomenuti kako se fenomeni uočeni oko striptiz kulture isključivo odnose na Zapadni svijet, konkretno na napredna kapitalistička društva koje karakterizira relativno ekonomsko bogatstvo i moralni liberalizam, nasuprot društvima u kojima vlada patrijarhalna diktatura i vjerski fundamentalizam, gdje se seksualna revolucija koja uključuje spolnu jednakost i ostale značajke smatra opasnom (McNair 2004: 16).

3.2. Pornografija

Možda najočitija značajka striptiz kulture, iako ne i najvažnija, jest pornografija. U najopćenitijem smislu pornografija bi označavala „naturalističko, vulgarno opisivanje bluda, opscenih i lascivnih prizora (Hrvatski opći leksikon 1996: 783).“ Iz ovog najopćenitijeg opisa ne može se ne primijetiti negativan prizvuk, opisujući nešto prirodno i svojstveno ljudskoj prirodi poput prikaza spolnog odnosa „opscenim i lascivnim“. Naravno, u pitanju je umjetnička vrijednost takvog prikaza koji je tradicionalnom društvu u javnoj sferi moralno upitan i kao takav

neprihvatljiv. No, za razliku od aktova i prikaza golog ljudskog tijela, što je u umjetnosti prisutno od njezinih samih početaka, pornografija ima i direktnu voajerističku značajku zbog koje se prijepori oko moralnosti njezine upotrebe vode i danas.

McNair pornografiju prepoznaje kao „isplativi sektor kulturne industrije koji se iz svojih aristokratskih i slobodoumnih početaka u 16. stoljeću postepeno razvijao (McNair 2004: 14)". Osim toga, ističe da „ona nije samo područje u kojem se samootkrivanje, tjelesna golotinja i voajerizam najočitije i najotvorenije zahtjevaju, nego da je i njezin razvoj u posljednjih nekoliko godina potaknuo širu seksualizaciju kulture (isto)".

Istina je da pornografija ima svoje negativne i pozitivne strane te je kao takva podložna kritici, no koliko je ona važna pokazuju brojni trendovi i smjerovi u koje se ona danas razvila. Od opskuriteta i činjenice da se sve do sredine 20. stoljeća gurala u stranu te dugo vremena postojala na margini kulturne djelatnosti, ona je u međuvremenu postala predmetom brojnih polemika, ali i umjetničkih tema, pa i metadiskursa, što je možda najprisutnije u kinematografiji, iako je na druge načine prisutna i drugdje.

U svakom slučaju pornografija je za neke, naročito za njezine konzumente, „pokazatelj seksualne demokratizacije, dok je za druge osuđujuća oznaka nepoželjnih oblika kulturne seksualizacije (isto)". Nadalje, ne možemo pobjeći od činjenice da je pornografija danas usko vezana s nečim što nazivamo *mainstreamom* u medijima, makar u obliku tzv. *porno-šika*, koji prema McNairu, čini most između pornosfere i one javne, u kojoj seks postaje tema javne rasprave u manje očitim kontekstima (isto).

To podrazumijeva bilo kakav dijalog o seksualnim temama u medijima, od primjerice, samorazotkrivanja slavnih i anonimnih osoba, kalendara s golim ženama Britanskog instituta za žene 1999. godine do fotoalbuma američkog fotografa Grega Friedlera *Naked* i, recimo, naslovnih stranica časopisa s obnaženim poznatim trudnicama (poput američke glumice Demi Moore) (isto). Ovim se primjerima mogu pridružiti i brojni recentniji zabilježeni slučajevi, no za neku reprezentativnu ilustraciju dovoljni su i navedeni.

Koliko je tržište pornografije dobilo na vrijednosti, zorno prikazuje podatak koji je naveo McNair, a to je da je 1972. u SAD-u ono vrijedilo oko 10 milijuna dolara, dok je krajem 20. stoljeća, točnije 1996. godine, ta vrijednost skočila na 8 milijardi (McNair 2004: 41).

Razlog razvitka pornografije u gospodarski važnu granu leži u tome što je postala brže i lakše dostupna, ponajviše zbog tehnološkog napretka. Svemu tome je kumovala digitalna revolucija koja je krajnjem korisniku olakšala pristup pornografskom sadržaju. „Najnovija tehnologija koju koristi pornografska industrija – video, DVD i Internet – posebno je učinkovito omogućila pojedincima da izbjegnu mnoge negativne psihološke posljedice povezane s kupovanjem i upotrebom pornografskog materijala, jer ga je približila privatnoj sferi doma i udaljila od tajnog, društveno nepoželjnog svijeta *peep showa i* knjižara za odrasle (McNair 2004: 42)".

Zanimljivost je i ta da, „usprkos liberalizaciji medijskog okruženja, do tog je vremena pornografska industrija i dalje skrivena od javnosti. Ljudi koji se bave tim poslom nerado otkrivaju informacije o veličini i strukturi pornografske industrije, pa su se one samo mogle nagađati (isto)". Danas je ta slika malo drugačija, budući da se u medijima sve više govori o tome, a i brojne su bivše i sadašnje zvijezde te industrije počele otvoreno pričati o pozitivnim, ali i negativnim stranama tog posla.

Medijske ispovijesti krenule su posebno u jeku tzv. *Me too* pokreta, u kojem su brojne žene iz svijeta *showbusinessa* počele otvoreno govoriti o slučajevima seksualnog zlostavljanja koje su doživljavale, a koja su najčešće provodile utjecajne osobe iz tog svijeta, ali i drugih branši.[2] Pokazalo se da je pornografska industrija još i podložnija takvim slučajevima, što zbog same prirode posla, a što zbog anonimnosti koju ta industrija pruža.

Da se vratimo na tehnološki aspekt procvata ove industrije, možemo se složiti s McNairom u tvrdnji da je na njega „presudnu ulogu imao izum fotografije u 19. stoljeću, zbog revolucioniziranosti dostupnosti svih oblika prikazivanja, što je omogućilo da se proizvodi seksualne kulture pretvore u potrošnu robu (isto)". Možemo reći da je u tom trenutku pornografija po prvi puta dobila svoj prepoznatljiv oblik, dok je prethodno bila prisutna u u ograničenoj nakladi tekstova, najčešće za užu publiku visokog sloja društva. McNair tu spominje rane primjerke pornografskih tekstova, poput Aretinovih *Soneta* (1527), *L'Ecole des filles* (1624) te djela Markiza de Sadea i *Fanny Hill* Johna Clelanda (McNair 2004: 43).

[2] Prema: https://www.jutarnji.hr/vijesti/svijet/pokret-koji-se-pretvara-u-revoluciju-ogroman-skandal-trese-sad-pljuste-ostavke-zastupnika-americka-povijest-tako-nesto-ne-pamti-od-gradanskog-rata-6831621

U daljnjem razvoju pornografije, pokraj fotografije, pomogli su i prvi kratkometražni nijemi filmovi snimljeni na celuloidnoj traci, koji su ustvari i dominirali tržištem sve do sredine 20. stoljeća. Tada se pojavljuju i prvi pornografski časopisi, čiji se broj tijekom 60-ih godina naglo povećao. Tijekom seksualne revolucije pornofilmovi postaju širokodostupni, kako u SAD-u, tako i u Europi, a s izumom videorekordera omogućena je masovna distribucija pornografskih filmova izravno u domove potrošača. Nadalje, satelitski programi omogućili su šire područje emitiranja pornografskih televizijskih programa, a sredinom 90-ih zahvaljujući internetu, pornografski materijal postao je još dostupniji (isto).

Tehnološke inovacije uvelike su pripomogle trendovima šire potrošnje pornografije, a ujedno su i potvrdile da upravo seks „ima važnu ulogu u izumu novih komunikacijskih tehnologija (McNair 2004: 44).“ Iako ta tvrdnja stoji još od 1994. godine, danas smo tim veći svjedoci njezine ispravnosti, naročito u jeku eksplozije društvenih mreža i specijaliziranih internetskih stranica koje promoviraju upravo takav sadržaj.

Naravno da „taj tehnološki procvat pornografije ne bi bio moguć da ljudi nisu željeli posredovani seks i da nije postojala potražnja za 'potrošnjom opasnih užitaka', a koja je ujedno i postala važnim čimbenikom u razvoju informacijske tehnologije (isto)“, no pritom valja uzeti u obzir kako je glavni cilj pornografije proizvesti seksualno uzbuđenje kod konzumenta, odnosno „potaknuti seksualnu aktivnost kod korisnika poput spolnog odnosa ili masturbacije (isto)“, što je u samom startu manjkava definicija, budući da se kroz umjetnost i na druge načine može postići to isto, čak s puno većom suptilnošću, dok s druge strane neke eksplicitne snimke i fotografije koje se mogu opisati kao pornografske nemaju nužno taj efekt.

Nadalje, pitanje privlačnosti same pornografije leži u prikazu gotovo „idealnog svijeta svedenog na mehaniku seksualnog čina, gdje su muškarci uvijek uzbuđeni, a žene uvijek spremne na seks. Ograničenja, obveze i odgovornosti iz stvarnog života u pornografiji ne postoje. Želja je prisutna čak i u opisima silovanja i drugih seksualnih aktivnosti koje uključuju prisilu i dominaciju (McNair 2004: 45)“. Iz ovog opisa možemo između redaka iščitati kako se radi o izdacima „muške fantazije“, koja je uvelike bila presudna u oblikovanju pornografskih prikaza i za koje postoji stereotipno uvjerenje da su većinski potrošači pornografije oduvijek bili upravo muškarci, odnosno da je pornografija i rađena pretežito za mušku populaciju.

U prilog toj tezi možemo staviti kritiku upućenu pornografiji, prema kojoj je žena objektificirana i gotovo uvijek podložna muškom protagonistu i njegovim željama. Pritom uzmimo u obzir kako su u pornografskim filmovima žene uvijek u većem fokusu od muškaraca, a pornoglumice uvijek veće zvijezde od njihovih muških kolega.

Što se tiče narativne strukture, uobičajeno je obilježje pornofilmova da je „priča sporedna, a seksualna aktivnost ta koja je glavna, zbog čega je kontekst u kojem se radnja odvija nevažan, a shodno tome i često nevjerodostojan i nelogičan (isto)“. Rijetko rađena s umjetničkim tendencijama i estetikom, pornografija je uvijek funkcionirala kao zabavan sadržaj za probranu publiku, što je trend kojem se tek suvremeni pravci suprotstavljaju i nastoje je redefinirati. Iako u svojoj suštini nepornografski, postoje sada već brojni umjetnički i igrani filmovi koji koriste pornografske elemente, a u kojima je eksplicitni prikaz seksualnog čina tek dio priče.

No, narativna struktura pornografskog filma gotovo uvijek prati prirodu seksualnog čina, od predigre do orgazma, zbog čega su „mjesto zbivanja i karakterizacija likova rijetko dovoljno složeni da bi imali umjetničku vrijednost (isto)“. Iako su neki filmski redatelji dovoljno fascinirani pornografijom da bi ju implementirali u složeniju narativnu strukturu i stvorili umjetnički film, definirana „mjerila pornografskog žanra i zahtjev za komercijalnim uspjehom filma kao potrošne robe često spriječi svaku autorsku intervenciju koja smeta seksu, vjerujući kako će samo frustrirati i 'ohladiti' korisnika (isto)“. Po pitanju estetike, ona se više odnosi na ostvarenje erotskih ciljeva (McNair 2004: 46) nego na tehničku strukturu filma. Tako će se prije paziti da tijela glumaca i glumica izgledaju gotovo savršeno iz svakog kuta snimanja, nego da, primjerice, scenarij i karakterizacija likova budu pomnije razrađeni.

Važnost pornografije također leži u njezinoj pragmatičnosti. U odnosu na prostituciju, koja, iako ima svoju svrhu direktne prodaje seksa te je uvijek rizična, bilo iz zdravstvenih, emocionalnih ili moralnih razloga, pornografija također prodaje seks, ali na posredan način. Drugim riječima, „pornografija nudi posredovanu verziju seksualne transakcije koja nas sve više zadovoljava jer su tehnologije reprodukcije slika povećale njezinu realističnost i učinile suvišnim opasan osobni kontakt koji postoji u stvarnoj prostituciji (McNair 2004: 46)“. Iako se McNairova tvrdnja uglavnom odnosi na pornografske filmove, isto vrijedi i za sve veći rastući trend „pornografije uživo“, koja uključuje gledanje erotskih i pornografskih modela uživo na kameri posredstvom

interneta i to u realnom vremenu, čiji je efekt tim osobniji po konzumenta, budući da često može i direktno komunicirati s modelom kojeg u tom trenutku gleda.

Iako se po svemu rečenom može očekivati i daljnje stapanje pornosfere s *mainstream* medijskom sferom, McNair smatra da se to neće dogoditi, upravo zbog činjenice kako se ona oslanja na kršenje tabua koji vladaju u društvu, tvrdeći kako se privlačnost pornografije djelomično temelji baš na toj društvenoj neprihvatljivosti. Iako je u našoj kulturi postalo popularno rušiti tabue, slike eksplicitnog sadržaja neizbježno će uvrijediti neke pojedince ako postanu dio središnje nacionalne kulture te će biti manje privlačne ako ih svi prihvate (McNair, 2004: 47), odnosno, „upravo u činjenici što je ona uglavnom zabranjena leži razlog njezine erotičnosti (isto)".

Međutim, približavanje pornosfere nacionalnoj medijskoj postoji u određenom obliku, a njega McNair naziva iznad spomenutim *porno-šikom,* odnosno determinira ju pornografizacijom kulture o čemu ćemo reći više u idućem potpoglavlju.

3.3. Porno-šik ili pornografizacija kulture

Pornografija, već navedeno, nije dio *mainstream* kulture, što ne znači da se njezini elementi u javnoj sferi ne pojavljuju. Da seks sve prodaje nije najnovija ideja, to znamo već otprije, no način na koji se ona pojavljuje u medijima, oglasima, televiziji i nepornografskim filmovima pa čak i modi uvelike je poprimio pornografsku estetiku.

Reklamni plakati za automobile, motorne pile i bušilice bez naerotiziranih i privlačnih ženskih modela sigurno da mogu, no isto tako sigurno postoji i razlog zašto se upravo tim elementima marketinški želi pospješiti prodaja tih proizvoda.

Prema članku iz *New York Timesa*, negdje iz 1999. godine, tvrdi McNair, izrečeno je da postoji stalni zahtjev za eksplicitinijim seksualnim prikazima u oglasima, filmovima i televiziji kao i preuzimanje konvencija pornografije u industriji zabave i mode (McNair 2004: 69). Možemo se složiti da se radi o prepoznatoj marketinškoj ideji koja je ujedno i predvidjela moguće pravce razvoja prisutnosti pornografije u oglašivačkoj i sveprisutnoj medijskoj sferi, no potreba za tim datira iz ranijih vremena. Iako je, primjerice, u Velikoj Britaniji pornografija sve do 90-ih godina prošlog stoljeća bila službeno zabranjena, u Americi je odnos prema njoj još od seksualne revolucije bio ne samo blaži, već se u jednom trenutku pojavio kao poželjan, gotovo modni trend.

Otud i dolazi sama kovanica „porno-šik“, kojom se želio opisati komercijalni uspjeh dugometražnih pornografskih filmova *Duboko grlo* i *Đavao u gospođici Jones.* „U kratkom vremenu između procvata seksualne revolucije i antipornografskih kampanja kasnih 1970-ih, potrošnja pornografije nije bila sramotna opsesija emocionalno zakinutih perverznjaka ni sadistička zabava patrijarhalnih predatora, nego opravdan izbor zabavnog, zrelog i seksualno oslobođenog 'svingerskog' društva (McNair 2004: 70)“. Istodobno, bilježi McNair, naklada *Playboya* bilježi oko 7 milijuna prodanih primjeraka mjesečno, a bilo je „šik“ (pomodno, poželjno) biti viđen u redu ispred pornokina (isto).

Međutim, porno-šik u današnjem smislu nije pornografija, već „prikaz pornografije u nepornografskoj umjetnosti i kulturi, pastiš i parodija, posveta i istraživanje pornografije (McNair 2004: 69)“. Iako možda najočitiji u filmu koji kao medij, prema McNairu, ima i ključnu ulogu u širenju porno-šika, kinematografija je za ovo potpoglavlje preopširna te će više riječi o njoj biti kasnije.

Prije svega kod definiranja porno-šika treba navesti kada se počeo razvijati široki interes za njega. Budući da smo već naveli i objasnili zašto sama pornografija ne bi mogla biti dijelom *mainstreama,* valjalo bi istražiti kako je u određenom obliku ipak prodrla u njega. Da bi ijedan trend uspio proći, prvo je potrebno osigurati prihvatljivost takvog trenda, pa tek onda podići zanimanje za njega kod šire javnosti.

Pornografija je i u 70-ima i 80-ima smatrana društvenim zlom, a sve kritike upućene na nju isticale su upravo to. Tako je pornografija i industrija bila „ženomrzačka i izrabljujuća te je imala opasan i demonski utjecaj na seksualni moral i norme ponašanja (McNair 2004: 71)“. Negativan prikaz pornografije prevladavao je i u pop kulturi, od književnosti do igranih filmova, gdje su pornografi kao likovi uvijek prikazivani kao zlikovci, često sa psihopatskim tendencijama (McNair 2004: 71).

Tek krajem 80-ih ta se slika polako počela mijenjati, i to u jeku napora akademske zajednice koja ju je najviše i proučavala. No, i tu su izazivale prijepore bilokakve teze koje nisu bile na strani antipornografskog feminizma (isto). Tek početkom 90-ih, kada se u pornografiji uvidio i pozitivan trend oslobađanja ženske seksualnosti, kao i one LGBT zajednice, gledište se prema pornografiji počelo mijenjati. Međutim, iako je interes akademske zajednice imao svoj doprinos mijenjanju

percepcije pornografije u javnoj sferi, nije ni to bilo presudno, jer je „izvan akademske zajednice, u umjetnosti, novinarstvu, zabavi i oglašavanju, porno-šik već označio postmodernizaciju pornosfere – kulturnu transformaciju pornografije i često uznemirujućeg kršenja seksualnih tabua u intelektualnu, ironičnu i seksualnu igru (McNair 2004: 72).“

Porno-šik je u javnu sferu ušao na vrata umjetnosti. Iako je naznaka porno-šika u umjetničkom izražavanju postojala već u 60-ima, tek kao kulturni trend je prihvaćen u razdoblju kraja 80-ih, odnosno početka 90-ih. McNair spominje seriju fotografija i skulptura *Made in Heaven* američkog umjetnika Jeffa Koonsa kao jedan od prvih primjera umjetničkih porno-šikova, a koja je prikazivala njega i njegovu suprugu Cicciolinu (poznatu talijansku porno zvijezdu) u spolnom odnosu (McNair 2004: 73). Iako seksualno eksplicitna i bez obzira što mašti ostavlja malo toga, ova serija vrednuje se kao umjetnička, a u javnosti je imala dovoljno odjeka da se u medijima često koristi kao ilustracija uz prikladne tekstove i članke u novinama i časopisima. Tako *Made in Heaven* možemo slobodno uvrstiti kao datum početka poigravanja elementima pornografije u kulturnoj i medijskoj sferi (McNair 2004: 74).



Slika 3.3.1. Made in Heaven, fotografija iz serije autora Jeffa Koonsa

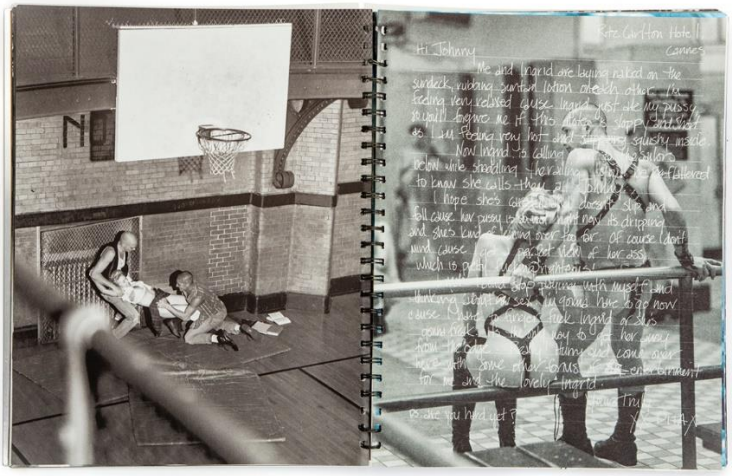
Nadalje, u glazbenom svijetu veliki utjecaj uvođenja porno-šika bila je pop pjevačica Madonna. Nakon probijanja u sam vrh globalne glazbene scene krajem 80-ih, njezin stil, kako na

nastupima, tako i u pratećim video-spotovima uspješnih hitova, oslanjao se na visoku erotiziranost, što je kulminiralo objavljenjivanjem albuma *Erotica* iz 1992. godine (McNair 2004: 74-75).

Dakle, „nakon što je Madonna kasnih 1980-ih postigla globalnu slavu svojim visoko seksualiziranim albumima i popratnim video materijalima (u *Open your Heart* iz 1987. godine glumila je striptizetu koju promatra mladić, *Like A Prayer* opisuje Krista crne boje kože s kojim razmjenjuje nježnosti, a *Vogue* je bio provokativno feminizirano i kičasto veličanje muške homoseksualnosti), 1990. godine objavila je singl i videospot *Justify My Love*. U promotivnom filmu Stevena Meisela Madonna se upušta u biseksualni seks u troje sa sadomazohističkim elementima, sudionici su obučeni u seksi crno rublje i fetišističku djeću, a njezino se tijelo vrlo izravno erotizira, što se do tada rijetko viđalo u glazbenim spotovima (McNair 2004: 74)“.

Madona je albumom *Erotica* otišla korak dalje i potpuno uronila u porno-šik. Osim tematike romanse i seksa, album je pratila knjiga fotografija *Sex* Stevena Meisela koja vrvi erotskim fotografijama same Madonne, koja je prikazana u tipičnim pornografskim seksualnim položajima (McNair 2004: 75).

Iako aludira i sliči na pornografiju, album kod publike, smatra McNair, ne bi mogao proći kada bi se klasificirao kao pornografija, već kao umjetničko izražavanje koje je unatoč pornografskim obilježjima djelovalo puno mekše od same pornografije. Promoviran kao umjetnički koncept koji sadrži erotiku, ovaj album je jedan od prvih pokušaja popularnog umjetnika da prisvoji obilježja pornografije u kontekstu masovnog tržišta (McNair 2004: 75-76).



Slika 3.3.2. Primjer stranica iz fotoknjige Sex Madonne i Stevena Meisela

Zanimljivost ovakvog pothvata jest u tome što se ne može reći da se tu radilo o želji još većeg probijanja na tržište, budući da se pokazalo da je upravo *Erotica* jedan od Madonninih komercijalno neuspješnijih albuma, prije bi vrijedilo da se, osim želje za izazivanjem šoka, skine tabu s teme seksualnosti, naročito nakon više od desetljeća stigmatiziranja pornografije, feminističke kritike iste, kao i straha od zaraza spolnih bolesti, a naročito HIV-a (McNair 2004: 76).

Madonnin uspjeh tim je veći, osim što se pojavila u pravo vrijeme, na tron se smjestila kao dominantna autorica pop glazbe (i to u svijetu u kojem su i dalje dominirali muškarci) te kao globalno poznata žena doprinijela destigmatizaciji ženske seksualnosti i seksualnog izražavanja kod žena. Ona je svojevoljno objektificirala vlastitu seksualnost i ujedno imala kontrolu nad tim, za razliku od drugih pop autora i bendova čije su spotove krasile anonimne gole ili polugole djevojke, a sve u svrhu užitka muškog voajera (isto).

Drugim riječima, „Madonna i njezini suradnici bili su posebno pronicljivi i prepoznali su kako je, nakon desetljeća seksualne tjeskobe uzrokovane epidemijom HIV-a, stigao trenutak za ponovno veličanje tjelesnih užitaka, a Madoona je umjetnica koja će učiniti važan korak u tom smjeru (McNair 2004: 77)“. Objava albuma kao i knjige s fotografijama na Madonnu je djelovalo oslobađajuće, s obzirom na odgoj i potiskivanje vlastite seksualnosti, što se ujedno i prezentiralo kao proizvodom dvadesetogodišnje feminističke borbe, nasuprot kritikama da te fotografije ustvari obezvrjeđuju nju, svode je na seksualni objekt i da općenito ponižavaju žene McNair 2004: 77).

Nadalje, kritike da Madonna time iskorištava seks u komercijalne svrhe, s obzirom na već ustanovljenu slabu prodaju albuma, također ne stoje (isto). Čak naprotiv, trebalo joj je punih šest godina da joj se prodaja nosača zvuka vrati na prijašnju razinu. Međutim, unatoč slabijoj zaradi, Madonna je tim potezom osigurala status ikone, a utjecaj na suvremenu seksualnu kulturu bio je gotovo nemjerljiv. *Sex* je prekršio mnoge tabue, a istodobno je bio popularan komercijalan proizvod. Sve to je rezultiralo približavanjem seksualnosti *mainstreamu* (McNair 2004: 78-79).

A kakav je točno utjecaj *Sex* imao, McNair opisuje kako se „nakon *Sexa* dogodio procvat dviju širokih kategorija porno-šika: tekstova koji su oponašali Sex poigravajući se estetikom i pripovjednim konvencijama pornografije i tekstova koji su raspravljali o pornografiji u različitim diskursima (npr. povijest, filozofija, umjetničke kritike i sociologije) (McNair 2004: 79).“

Nakon takvih revolucionarnih događaja poput *Made in Heaven,* pa i Madonninih uradaka, moglo se očekivati više takvih umjetnika koji će slijediti njihov primjer, a osim u fotografiji i glazbi, trend se počeo mijenjati i u dominantnoj umjetnosti 20. stoljeća – kinematografiji. Pornografija tako postaje zanimljiva brojnim redateljima koji u njoj vide više inspiracije za neku priču u kojoj će ona biti korištena u pozitivnom svjetlu, za razliku od već spomenutih filmova iz 70-ih i 80-ih u kojima se osjeti strah od pornografije, kao i gađenje, prikazujući je uvijek u negativnom svjetlu (McNair 2004: 81). Istaknutijim redateljima pripadaju, primjerice Paul Verhoeven, Paul Thomas Anderson kao i možda najistaknutiji, Lars von Trier, čija produkcijska kuća u to vrijeme već proizvodi tzv. „pornografske filmove za žene", iako i sam koristi nesimulirane pornografske elemente u vlastitim igranim filmovima[3], o čemu će više riječi biti u zasebnom poglavlju.

Da zaključimo ovo potpoglavlje o porno-šiku, zajedničko svim ovim primjerima jest „pokušaj integriranja pornografske estetike u nepornografsku umjetnost i promocijsku kulturu (McNair 2004: 93)" i to je, ukratko, sve što porno-šik podrazumijeva. Medijska sfera sve je više porno-šik implementirala u svoj sadržaj, a ujedno je željela reći kako je pornografija ustvari privlačna i *cool,* a pripomogla ostalim oblicima samorazotkrivanja, odnosno „striptiz kulturi" da dobije na popularnosti. S ekonomske pak strane, porno-šik je pomogao „u procesu pretvaranja seksa u potrošnu robu, kao i širenju seksualne potrošačke kulture na skupine koje do tada nisu imale pristup pornografskim sadržajima (McNair 2004: 100)".

3.4. Seksualizacija javne sfere

Popularnost pornografije, porno-šika i detabuizacija seksualnosti i progovaranje o njoj u javnosti i medijima prate dvije psihosocijalne karakteristike kod ljudi – voajerizam i egzibicionizam. Upravo se na njima temelje trendovi koji su u jednom trenutku počeli prevladavati na široj medijskoj sceni. Za razliku od porno-šika gdje su glavni akteri poznate osobe i to uglavnom u umjetničkom okruženju, striptiz kultura se najviše odnosi na neumjetničku, čistu medijsku presliku stvarnosti sačinjenu od anonimnih, običnih ljudi koji se razotkrivaju pred javnosti.

Dakle, ono što striptiz kulturu čini uopće fenomenom jest želja publike da gleda subjekt anonimnih, običnih ljudi u činu razgolićavanja, doslovnog ili metaforičkog. Za razliku od

[3] Prema: https://brightlightsfilm.com/lars-von-trier-pornographer/

pornografije i porno-šika, striptiz kulturi nije u cilju seksualno uzbuđivanje publike, „iako uključuje otkrivanje i samorazoktrivanje koje uključuje seksualnost i koje može biti seksualno eksplicitno (McNair 2004: 101).“

Svoj je zamah striptiz kultura dobila najviše u televizijskim formatima, od raznih t*alk showova*, tzv. „dokumentarnih sapunica“ do tzv. *reality showova* pa čak i kvizova, a pravi *boom* doživjela je 2000-ih godina. *Reality showovi* postajali su sve popularniji i na neki način „normalizirali“ teme koje bi se do tog vremena smatrale neprikladnima za televizijske emisije. Iako su kasnovečernji termini odavno bili prihvatljivi za filmove za odraslu publiku, one s prikazom golotinje, seksa i nasilja, priliku za egzibicionizam su konačno dobili obični ljudi iz naše svakodnevice, a emisije poput *Big Brothera* (*Veliki Brat*) i drugih upravo su to omogućavale.



Slika 3.4.1. Prepoznatljivi logo Velikog Brata

Iako su sami počeci ideja iz kojih je proizašla ova popularna franšizna emisija koja se godinama prikazivala u državama diljem svijeta bili malo drugačiji nego ono u što se emisija razvila, McNair *Velikog brata* ističe kao eklatantan primjer proizvoda kulturnog kapitalizma opisanog u jednom od prethodnih poglavlja. Dakle, radi se o emisiji „gdje bez obzira što deset sudionika govori ili čini na ekranu, njihova etnička pripadnost, seksualno opredijeljenje, politički stavovi i demografski profil šalju makroporuku o britanskom društvu 2001. godine (to se odnosi i na druge zemlje koje su proizvele svoje verzije *Velikog brata*): to je Britanija, a ovo je mikrosvemir ljudi koji u njoj žive (Mcnair 2004: 12)“. McNair zaključuje kako se ovdje radi o emisiji koja prikazuje suživot različitih stanovnika, i to običnih ljudi koji u malome predstavljaju stanovništvo Velike Britanije, koji unatoč međusobnim razlikama mogu koegzistirati.

Međutim, ovdje je zanimljiv način na koji se medijski pratila ova emisija; u konačnici, i mi smo u Hrvatskoj bili svjedoci senzacionalističkih naslova u različitim medijima koji su s uzbuđenjem obavještavali novosti iz kuće *Velikog brata*, a najpraćenije su bile vijesti o međusobnim odnosima samih stanara, bilo da se radi o svađama, ogovaranju ili pak ljubavnim odnosima koji su se nerijetko pretvarali u medijske trakavice, ponekad čak i dugo nakon emitiranja pojedinih sezona.

Elementi egzibicionizma, spominje McNair, nalaze se u blagom seksualnom sadržaju, bilo da se natjecatelji tuširaju, svlače i odijevaju ili zavode jedni druge, ali i drugim aspektima života u zatvorenoj kući koji se prate pod budnim okom mnoštva kamera. Naime, upravo su zbog takvog egzibicionizma sudionici postale medijske zvijezde (McNair, 2004: 118).

Spominjući kontekst „ispovjedničke kulture“, gledanost emisija u kojima se obični ljudi razotkrivaju pričajući o sebi i svojoj intimi u jednom trenutku je bila izrazito velika, što je pratio i porast broja takvih emisija. Opet, iako je glavno obilježje takvih emisija egzibicionizam njezinih sudionika koji osobne razloge u stilu Warholovih 15 minuta slave niti ne kriju, ipak ovdje, prema McNairu, postoji i pozitivan pomak, barem što se tiče progovaranja o važnim temama koje ne dobivaju dovoljno prostora u javnoj sferi, a tiču se podizanja svijesti o nekom problemu ili povećanja vidljivosti neke dotad marginalizirane skupine (isto).

Posebnu pozornost počele su dobivati emisije koje su se izravno bavile – seksom. Američka autorica Laura Kipnis ističe britansku emisiju iz 2005. *Seksualni inspektori* kao jednu od primjera takvih emisija. Iako edukativnog karaktera, ta je emisija prikazivala stvarne ljude koji su pristali da ih se snimi i javno prikaže njihova intima.

„Britanska televizijska serija *Seksualni inspektori* temelji se na sljedećoj pretpostavci: neustrašiva ekipa stvarnih seksualnih terapeuta pronalazi parove s nezadovoljavajućim seksualnim životom, u njihovu kuću postavlja male nadzorne kamere i proučava kako vode ljubav; terapeuti zatim predstavljaju paru tehnike i poboljšanja koja ih dijele od zajedničkoga dostizanja transcedencije. To je najnoviji oblik televizijske preinake: plastična kirurgija za vaš ocvali seksualni život (Kipnis 2009: 39)“.

Iako spomenuta u ironičnom kontekstu, Kipnis ovu emisiju označava važnom zbog javnog razgovora o seksualnosti, posebice ženskoj, spominjući orgazme kao kontroverzno političko

pitanje u spolnom sestrinstvu (isto) o kojoj je postala očita potreba da se razgovara u javnom prostoru. S tim se slaže i McNair, navodeći kako u takvim, „seksualno usmjerenim programima sudionike često potiče želja da razgovaraju o vlastitoj ili tuđoj, ponekad i devijantnoj ili neshvaćenoj seksualnosti i tako pridonesu društvenoj toleranciji ili prihvaćanju te seksualnosti (McNair 2004: 118)".

Međutim, s druge strane tog pristupa nalazi se i kritika trenda kulture ispovijesti, navodeći kako se ponekad „zbog brzopletog otkrivanja tajni i izlaganja javnosti, takvi događaji dovode u opasnost sudionike i ponižavaju one članove voajerističkog gledateljstva koji u njima uživaju. Čak i ako su sudionici striptiz kulture odrasli dobrovoljci koji su slobodno izabrali sudjelovati, smatra se da ponekad nije u njihovom najboljem interesu dopustiti im da to učine, a proizvođači programa dužni su intervenirati ako je to potrebno (McNair 2004: 119)".

Iznošenje intimnih podataka na televiziji također može imati i negativne posljedice. Prije *Velikog brata* u 90-im godinama tabloidni *talk-show Jerry Springer* uvelike je popularizirao ispovjedničku kulturu. Isprva politički orijentirana emisija, 1994. je godine dobila zaokret kada je format izmijenjen u senzacionalističku emisiju u kojoj su gosti bili obični ljudi i gdje su se javno, pred kamerama i publikom, sukobili s članovima vlastite obitelji, prijateljima, bivšim supružnicima na temelju kontroverznih tema poput bračne nevjere, homoseksualnosti, prostitucije, transvestitizma i slično. Emisija bi najčešće započinjala predstavljanjem problematične teme i gosta koji bi pričao o njoj. Zatim bi, u drugom dijelu emisije, pozvali drugog gosta (najčešće blisku osobu prvog gosta) koji bi se suprotstavio prvom gostu.[4]



Slika 3.4.2. Jerry Springer Show

[4] Prema: https://culture.fandom.com/wiki/The_Jerry_Springer_Show)

Tijek tih sukoba znao je varirati od verbalnih svađa, uvreda do fizičkog nasrtanja. Općenita kritika na račun ove emisije išla na račun poticanja nasilja i ponižavanja među sudionicima[5], u čemu je nerijetko sudjelovala navijački nastrojena publika, zbog čega je emisija bila zloglasna, ali i popularna. Oprez u kulturi ispovijedanja je, navodi McNair, tim više i opravdan, pogotovo kad uzmemo u obzir slučajeve ubojstava koji su uslijedili nakon što su neke od emisija *Jerry Springer Showa* bile emitirane (isto).

Nastavno na kulturu ispovijedanja, posebne kontroverze svojevremeno izazivala je kviz emisija *Trenutak istine* (izvorno *Moment of truth*). Natjecateljima su se u toj emisiji postavljala vrlo intimna pitanja koja su ulazila u detalje iz privatnog života za novčanu nagradu, a poligraf bi odlučio je li natjecatelj bio iskren ili je lagao. Natjecatelji su tako, osim detalja iz intimnog života, znali priznavati i kaznena djela, nakon čega su u pojedinim državama gdje je emisija prikazivana natjecatelji dobili kaznene prijave, dok je možda najkontroverzniji slučaj zabilježen u Kolumbiji gdje je natjecateljica priznala da je naručila ubojstvo svog vlastitog supruga, nakon čega su emisiju i ukinuli.[6]



Slika 3.4.3. Trenutak istine, hrvatsko izdanje (Nova TV)

Trendovi gledanosti takvih emisija ukazivali su na to da publika ustvari ima izniman interes za njih, iz čega proizlazi da je dobar dio gledateljstva voajerski nastrojen. McNair iz toga zaključuje da, budući da već postoji takav zahtjev za voajerizmom u medijima, mora postojati i kritična masa onih koji će javno htjeti istupiti i ulaskom u egzibicionizam zadovoljiti interese te

[5] Prema: https://filmdaily.co/news/jerry-springer-show-murder/
[6] Prema: https://www.vecernji.hr/showbiz/svercala-sam-lagala-bjezala-s-pumpe-krala-od-stopera-25050

iste voajerske publike. Primjerice, samo za *Big Brother* koji se emitirao 2000. godine u Velikoj Britaniji prijavilo se četrdeset tisuća ljudi (u emisiji je na kraju bilo deset stanara) (McNair, 2004: 102).

Provodila su se i istraživanja kojima se htjelo utvrditi iz kojeg razloga ljudi pristaju sudjelovati u tim emisijama, a najčešći odgovori su bili, osim izravnog egzibicionizma i slave, podizanje svijesti o nekom problemu ili povećavanje javne vidljivosti dotad marginalizirane društvene skupine (McNair, 2004 : 118).

Nadalje, interes javnosti za seksualne teme pokazao se iznimnim u aferama političara: u Britaniji su u jeku seksualnih skandala tadašnje Vlade konzervativaca na čelu s Johnom Majorom dovele do izborne pobjede Laburista s Tonyjem Blairom na čelu, a u SAD-u pak seksualni skandal tadašnjeg američkog predsjednika Billa Clintona s tajnicom Monicom Lewinsky doveo je do pobjede republikanskog kandidata na sljedećim izborima (McNair 2004: 105). Tu je također, smatra McNair, kumovao i razvoj interneta, čiji je brzi prijenos informacija otežao mogućnost političkim elitama da prikriju informacije, a ujedno je oduzeo važnoj javnoj osobi poput američkog predsjednika njegovu privatnost kao i dostojanstvo (McNair 2004: 105-107).

To je samo primjer javnog zanimanja za seksualni život slavnih koji se nije pojavio tada u tim okolnostima, već je postojao vjerojatno oduvijek: McNair spominje primjere novinskih članaka iz 18. stoljeća koji razotkrivaju skandalozne ljubavne veze aristokracije Europe, a iz samih početaka „žutog novinarstva“ iz 1920-ih godina spominje trač-kolumnu novinara Waltera Winchella u kojima se pozivao na „demokratizirajuću moć razotkrivanja elite“ (McNair 2004: 107).



Slika 3.4.4. Kolumna Waltera Winchella

U konačnici, značajan datum u hrvatskom novinarstvu svakako predstavlja vijest o kućnom pornouratku pjevačice Severine, koju je objavio domaći portal *Index.hr*, nakon čega je u Hrvatskoj zabilježen instantni porast broja korisnika interneta (Brautović, 2010: 33).

Etički je nesumnjivo dvojbeno ulaziti u intiman prostor neke javne osobe, pogotovo kad nema elemenata za osobiti javni interes, no slučajeve gdje se nedobrovoljno narušava nečija privatnost, a svejedno se potencira u medijima McNair ne svrstava u dio striptiz kulture, zbog toga što bi, da bi pripadali široj definiciji tog izraza, seksualni istupi u javnosti trebali biti dobrovoljni (McNair, 2004: 109).

Portal *Index* je ovim potezom zauzeo važno mjesto među domaćim internetskim *news-portalima* koje ima i danas, a otprilike istu stvar su još prije shvatili brojni mediji, posebice u SAD-u i Velikoj Britaniji, gdje su se u zaoštrenoj konkurenciji sve pikantnijim sadržajem međusobno borili za publiku (isto). Nastavno na porno-šik, sad su televizije nastavile kršiti tabue po principu „seks sve prodaje“. No, za razliku od porno-šika koji pripada umjetnosti, televizijska opčinjenost seksualnošću motivirana je uglavnom njezinom gledanošću (McNair, 2004: 110).

Ono što se postiglo striptiz kulturom jest suočavanje s promjenama iz konzervativnijeg u liberalnije društvo, koje opuštenije gleda prema seksu i seksualnim temama, polako prihvaćajući nekad tabu i intimne teme kao nešto o čemu se može normalno razgovarati. Ona doprinosi demokratizaciji raznovrsnosti i nastoji prikazati različite, dotad možda i smatrane pomalo neobičnima, strane ljudske prirode. Njezina kontroverznost leži najviše u činjenici što „osporava jednako važnu podjelu na opsceno i dolično u zapadnjačkim društvima (McNair 2004: 123)“.

Posljedično, granica između javne i privatne sfere se polako briše, što ima svojih pozitivnih i negativnih strana. No, možda najvažniju ulogu ima u suzbijanju tradicionalne društvene podjele, kojom je vladala heteroseksualna muška elita i tako dala jednaku priliku dosad marginaliziranim skupinama da zajedno s njom oblikuju javnu sferu (isto).

4. Rodna revolucija

4.1. Rodna emancipacija

Kako su upravo akademski i kulturni krugovi uveli pornografiju u svijet *mainstreama* gdje je pornografija (točnije, njezini elementi u već opisanom porno-šiku) postala prihvatljiva i s pozitivnim konotacijama, tako je sveopćom seksualizacijom kulture počela i postepena revolucija društvenog poretka.

Napredak je, osim u tehnološkom i komercijalnom smislu, vidljiv i na politici spolova, a rezultat čega je sve veća prepoznatost trendova emancipacije, od same borbe spolova koja ženama jamči jednaku vrijednost i prilike muškarcima u svijetu biznisa, visine plaća i političkog utjecaja (u čemu su sve dotad uglavnom dominirali upravo muškarci), pa i općenitiju emancipaciju ostalih, dotad marginaliziranih društvenih skupina.

Ti su trendovi, ne treba posebno naglašavati, najvidljiviji u zapadnom, liberalnom i kapitalističkom svijetu, a neki socijalni teoretičari, poput Jordana Petersona, već sad negiraju postojanje tradicionalne, patrijarhalne strukture društva. Možda ne u smislu da svijetom dominira jedna određena skupina ljudi, već da je novi sustav baziran na individualnosti i međusobnoj kompetenciji na slobodnom tržištu u brojčanom smislu izbrisao temeljne razlike između rodova i spolova. Drugim riječima, danas ne moraš biti bijeli heteroseksualni muškarac da bi bio u statistički boljoj prilici za dobro plaćen posao ili politički moćnu poziciju.

Emancipacija rodova u društvu se možda najbolje odražava u medijskoj agendi, koja se mijenjala s vremenom, s kojom se od možda i nenamjerne marginalizacije, počelo pridavati sve više pozornosti prikazu rodova u medijskom okruženju. „Oni se (prikazi rodova op. a.) temelje na idejama o tome kako se muškarci i žene, homoseksualci i heteroseksualci, odnose te kako bi se trebali odnositi jedni prema drugima i sebi (McNair 2004: 127)“. Mediji tu, navodi McNair, imaju čak trostruku funkciju: prije svega otkrivaju seksualne norme u društvu, nositelji su ideologije i poučavaju nas o našim ulogama, pravima i obavezama, i na kraju krajeva, šire ideje o seksualnosti medijskim prikazima u stilu potrošne robe (isto).

Iako su takva uvjerenja prisutna i danas, neki su još 90-ih godina prošlog stoljeća izjavu „da su prikazi žena u medijima 'neprekidan niz uvreda' (McNair 2004: 129)“ što je izrečena u jednom analitičkom članku smatrali pretjeranom. No, i tada bi se mogli djelomično složiti s njim, ako tu tvrdnju gledamo kroz prizmu patrijarhalne kulture, u kojoj se odražava podređeni seksualni, politički i društveno-ekonomski položaj žena (isto). No, danas se možda nećemo složiti s njom zato što živimo u patrijarhalnom društvu, već prije zbog toga što je feministička kritika implementirana u suvremeni društveni poredak te ne dozvoljava povratak reakcionarnim agendama u medijsku sferu bez kritičkog odgovora.

Međutim, takva medijska agenda ne prolazi bez otpora sa suprotnog ideološkog spektra, koji kritzira tzv. rodnu revoluciju pripisujući joj nedostatak uporišta u znanosti, donoseći zaključak kako se radi o neprirodnim trendovima koji se pod utjecajem lobija interesnih skupina gura u promjene zakona, nametanjem u medijske teme i na kraju krajeva, i u obrazovni sustav. Takvi, najčešće konzervativni krugovi negiraju rodnu revoluciju na razini društvenih konstrukata koji nemaju svoju pojavnost u prirodi već su umjetno stvorene, ne uzevši u obzir kako je postmodernističko okruženje u zapadnjačkom društvu dalo prostora upravo tome.[7]

Primjerice, autorica Marguerite Peeters iz akademskog kruga katoličke zajednice upozorava na sve to kao na opasnost koja prijeti sadašnjem društvu. Ona upozorava kako „sve dosadašnje strukture društva, obitelji i odnosa muškaraca i žena ova ideologija promatra kao društvene konstrukcije koje valja dekonstruirati. To znači da ih treba najprije raščlaniti, oslabjeti i rastočiti, a potom preoblikovati u nove ili konstruirati sasvim drugačije strukture (Peeters 2016: 5)“.

Možemo razumjeti kako se u konzervativnim krugovima društva pojavljuje strah od bilo kakvih promjena, a društveni poredak je uvijek osjetljivo pitanje, no rodnoj ideologiji, ako takva uopće postoji, nije u interesu uništiti ili napasti postojeće strukture ili instituciju poput braka, već isključivo afirmirati i ukazati na probleme marginaliziranih i potlačenih društvenih skupina. Još do početka 20. stoljeća tim su skupinama pripadale žene, a danas se lagano otvaraju vrata primjerice homoseksualcima, ali i ostalim, društveno još neafirmiranim skupinama.

[7] Prema: http://kurziv.net/sto-je-post-postmodernizam/

4.2. Afirmacija homoseksualnosti

Još se početkom 1991. godine pisalo, kako navodi McNair, da „žene i homoseksualci 'dijele zajedničku sudbinu relativne nevidljivosti i ponižavajućih stereotipa' unutar *mainsream* kulture koja je 'utjelovljene dominantne ideologije' (McNair 2004: 149)“, da bi se već šest godina kasnije u *Guardianu* pisalo kako „homoseksualnost u Birtaniji, umjesto neprijateljskih stavova heteroseksualne publike, izaziva sve više znatiželje, a komercijalni entuzijazam zamjenjuje nekadašnju tjeskobu (isto)“. Iako ne možemo očekivati da se u tako kratkom razdoblju agenda promijenila (što potvrđuje kontekst iznenađenja u samom članku, konkretno ponašanjem heteroseksualne kulture od koje se valjda očekivao suprotan odnos prema homoseksualnoj kulturi), ali se svakako već tada osjetio pomak.

Godinu nakon tog išlo se već korak dalje s tvrdnjom u časopisu za modu i glazbu *The Face* kako je „svijet postao homoseksualan, od politike do pop glazbe, žutog tiska do glavnih televizijskih termina i reklama, homoseksualna je kultura vidljivija nego ikad prije (isto)“.

1990-ih je, ukratko, homoseksualnost postala ne samo prihvaćena, već i privlačna. Njezina pojavnost na televiziji u obliku likova u serijama i reklamama više nije bila ironična i simbol ismijavanja i poruge, već je počela označavati nešto što posjeduje stil, eleganciju i poželjnost (McNair 2004: 151). Pitanje koje tu postavlja McNair, jest: što ustvari predstavlja cilj oslobođenja homoseksualnosti?

Prije odgovora, McNair je podsjetio da je u jeku takve kulturne transgresije bio važan utjecaj suzbijanja muške dominacije u kulturnoj industriji, koja je sve dotad diktirala prikaz, ne samo muževnosti karakteristične za patrijarhalan sustav, već i ženstvenosti. O razvoju prikaza žena u umjetnosti više ćemo reći u idućem poglavlju, dok ćemo ovdje samo navesti kako je i u slučaju homoseksualnosti vrijedila pretežito muška dominacija. Nije bilo neuobičajeno da i u industriji kulture bude više homoseksualnih muškaraca nego heteroseksualnih žena i lezbijki, no taj se podatak uvijek skrivao i smatrao se sramotnim (isto).

Nadalje, brojni redatelji i glumci bili su homoseksualci, od ruskog redatelja Sergeia Eisensteina, pa do američkih glumaca Rocka Hudsona, Jamesa Deana, Montgomeryja Clifta, Caryja Granta, Marlona Branda i mnogih drugih. Za razliku od danas, tada su negativna značenja

koja su se pripisivala homoseksualnosti sprječavala i najveće zvijezde da „izađu iz ormara“ (McNair 2004: 152).

Pogotovo kad se prisjetimo ranije spomenutog slučaja Oscara Wildea koji je zbog homoseksualnosti bio u zatvoru, stigma homoseksualnosti postala je tim jača, sve do Seksualne revolucije 60-ih zbog koje je liberalizacija zakona o istospolnim zajednicama postepeno počela (isto). Naime, „nadahnuta feminističkom kritikom patrijarhata počela je javno istupati – isprva nesigurno, a kasnije odlučnije (McNair 2004: 33)“. U 70-im godinama prošlog stoljeća po prvi put se javlja izraz „gay“ koji je postao uobičajen izraz za homoseksualce. Liberalna seksualna kultura povezala se s potrošačkom moći homoseksualaca, a rezultat svega bila je njihova kulturna vidljivost (McNair 2004: 33).

Međutim, prve reakcije im nisu bile baš previše blagonaklone, što je rezultiralo, danas povijesnim događajem, racijom newyorške policije 28. lipnja 1969. u *Stonewall Innu*, baru gdje su se okupljali homoseksualci. Umjesto očekivanog bijega, gosti su tu večer pružili otpor policiji, što je imalo odjeka u homoseksualnoj zajednici diljem SAD-a. U tom trenutku možemo reći da počinje politizacija pokreta temeljenog na nečijoj seksualnosti (isto). U tom razdoblju ukratko počinje politička borba za prava homoseksualaca.

Dokazi priznavanja homoseksualnosti u medijima postojali su i u razdoblju prije seksualne revolucije, iako vrlo suptilno, a često u ironičnom kontekstu koji je podrazumijevao i izrugivanje, a nerijetko je doživljavao cenzuru, što se primjerice dogodilo s ekraniziranom dramom Tennesseja Williamsa *Mačka na vrućem limenom krovu*. U radnji vidimo nesretan bračni par u kojem je muškarac posebno ljut i tužan zbog samoubojstva njegovog najboljeg prijatelja, zbog čega je često odsutan i hladan prema vlastitoj supruzi, koja mu se konstantno željela približiti. Ono što se u filmskoj verziji prešutilo, odnosno izmijenilo u odnosu na originalnu priču, jest činjenica kako je glavni lik bio zaljubljen u svojeg najboljeg prijatelja, i premda je nejasno jesu li imali homoseksualni odnos, cenzuriranjem tog motiva u filmu dramaturški su osakatili smislenu nit priče, a ujedno i lišili teme seksizma i homofobije kojom se drama bavi. No, za filmske produkcije tad je postojao tzv. *Hays Code*, prema kojem su određene regule moralnosti prikazivanog,[8] a prema kojem je radnja filma morala biti izmijenjena.

[8] Prema: https://www.theguardian.com/stage/2012/sep/30/cat-on-a-hot-tin-roof

Drugim riječima, cenzura je bila na snazi za sve što je otvoreno govorilo o homoseksualnosti (McNair 2004: 152). Ako je i bilo aluzija na homoseksualnost, one su se uglavnom odnosile na komične epizode sa ženskastim muškarcima, ali i u slučaju feminiziranih komičara i voditelja emisija. O homoseksualnosti se nije govorilo, iako je i to ipak bilo, doduše prešutno, bavljenje tom temom (isto).

McNair također primjećuje kako „feminiziranost podrazumijeva feminizaciju prikaza i simbola iz heteroseksualne kulture, čije se značenje mijenja tako da označuje homoseksualni identitet i stil života“, a ironični kontekst takvog prikaza ujedno i kritizira homoseksualnost s heteroseksualnog stajališta (isto).

No, nisu svi prikazi homoseksualnosti u medijima tog doba bili nužno humoristični, ali ni sasvim negativni, što McNair primjećuje na primjeru nekoliko filmova: „Film Alfreda Hitchcocka iz 1948. godine, *Uže* (izv. *Rope*), opisuje dvojicu homoseksualaca, moralno slabih, sadističkih i okrutnih ubojica. Iako u scenariju to nigdje nije otvoreno pokazano, gledatelji mogu naslutiti njihov homoseksualni odnos i povezanost njihove seksualnosti i okrutnog zločina koji na kraju razotkriva James Stewart, ikona američke heteroseksualne muškosti (McNair 2004: 153).“

U spomenutom se filmu, dakle, ne tematizira homoseksualnost, ali ona postoji u određenim naznakama zbog čega gledatelj zaista može ostati takvog dojma. Nije izravna kritika homoseksualnosti, ali spomenuta moralna slabost uz ostale osobine upućuje na vrlo suptilnu stereotipnu karakterizaciju.

Tek malo pozitivniji prikaz homoseksualnosti imamo u kasnijim filmovima, od britanskog filma *Žrtva* (*Victim*) (kod kojeg je prvi put zabilježeno da je u nekom filmu izrečena riječ „homoseksualac“ te se izravno bavio njezinom problematikom) (McNair 2004: 154), zatim nekih filmova u kojima je homoseksualnost samo dotaknuta poput Kubrickovog *Spartaka* (u dijalogu koji je isprva cenzuriran i maknut iz filma, a tek kasnije vraćen) (isto) pa do *Ponoćnog kauboja* (*Midnight Cowboy*) s cijelim nizom simbola homoseksualnosti (a gdje je sam glavni lik kojeg glumi Jon Voight rađen po modelu muškarca iz muških homoseksualnih fantazija) (McNair 2004: 155) pa sve do revolucionarnog *The Boys in the Band* koji je prema tadašnjim kritikama učinio veliki napredak „jer predstavlja homoseksualca u njegovoj sredini, umjesto kao izopćenika u heteroseksualnom svijetu (McNair 2004: 155)“.

Isti je redatelj nanizao još nekoliko filmova u kojima prikazuje homoseksualce, a s filmom *Cruising* (1980) je uspio izazvati i prve prosvjede homoseksualnih aktivista, koji su mu zamjerali homofobičnost i povezivanje homoseksualnosti s nasiljem (McNair 2004: 156). Iako je to Friedkin odlučno odbacivao kao namjeru, mora se priznati da se upravo činom tih prosvjeda osjetila promjena agende glede homoseksualnosti.

Pokraj filmske umjetnosti, prikaz homoseksualnosti važnu je ulogu imao u imidžu tadašnje glazbene scene, koja je kulminirala s disco skupinom *Village People*. Za razliku od stereotipa feminiziranosti, *Village People* su ipak bili prikaz „supermuškosti“, s obzirom na to da su na nastupima članovi grupe obavezno nosili kostime koji su naglašavali maskuliziranost, a i sami su bili izraženo muževni i mišićavi (isto).



Slika 4.2.1. Village People

Iako su djelovali parodično, oni su ipak doprinijeli pozitivnijoj slici homoseksualnosti, koja, za razliku od filma *Cruising* prikazuje mračno kriminalno podzemlje gdje su homoseksualni muškarci u lateksu i koži prikazani izrazito negativno, isti stereotip uspjeli izvući u drugačijem svjetlu.

Međutim, razdoblje 80-ih godina prošlog stoljeća donosi jednu drugu prepreku potpune emancipacije homoseksualne zajednice, a to je epidemija side. Unatoč tome što je može dobiti bilo

tko tijekom spolnog odnosa, ali i na druge načine, infekcija HIV-om pripisivala se uglavnom homoseksualcima, pogotovo u jeku stereotipnih prikaza mondenog i promiskuitetnog načina života (McNair 2004: 34). To je sa sobom povuklo reakciju konzervativnih krugova koja je počela suzbijati cijeli trud homoseksualne zajednice oko postizanja jednakih prava kao onih heteroseksualnih.

No, ideje oko emancipacije homoseksualnosti svoj ponovni uzlet 90-ih godina mogu zahvaliti cijelom nizu okolnosti: u jeku epidemije uslijedilo je veliko preispitivanje što je doprinijelo prakticiranju zdravijeg i odgovornijeg načina života, čemu svjedoči sve manje slučajeva zaraženih HIV-om u razdobljima koja su uslijedila, zatim već spomenuta feministička kritika patrijarhalnog društva koja je doprinijela emancipaciji ženskog roda, pa i otvorila vrata emancipaciji LGBT zajednice te kulturni nasljednici *Village Peoplea* u vidu homoseksualnog imidža na estradnoj sceni: od Davida Bowiea, preko Eltona Johna do sastava poput *Bronski Beat* i *Frankie goes to Hollywood*, čiji su se članovi otvoreno predstavljali kao homoseksualci (McNair 2004: 157).

Da zaključimo, iako je prikazima homoseksualnosti dugo upravljalo dominantno heteroseksualno gledište, ono se do danas uvelike promijenilo, a utjecaj na to imalo je sve u ovom potpoglavlju nabrojano i prikazano. Ukratko, „prikazi homoseksualnosti u mainstream kulturi promijenili su se zbog snažnog utjecaja ideologije ravnopravnosti na relativno liberalnu profesionalnu sredinu kao što su mediji, zbog side i drugih spolno prenosivih bolesti s kojima se tradicionalna seksualna kultura suočava te zbog neodoljive gospodarske moći seksualne potrošačke kulture i ekonomskog osnaživanja žena i homoseksualaca te tehnologijom potaknute fragmentacije kulturnog tržišta (McNair 2004: 161).“

4.3. Kriza muškosti

Afirmacija feminizma 1990-ih je osim promjene politike spolova donijela i neke druge, pomalo neočekivane promjene, a tiče se samih muškaraca, ipak glavnih nositelja patrijarhalnog poretka koji su se u jeku emancipacije marginaliziranih skupina i sami našli u trendu marginalizacije, što potvrđuje i McNair, koji kazuje kako su muškarci i „bili zanemareni, čak i u znanstvenim radovima tog doba (McNair 2004: 173)“.

U borbi za prava žena feminističkom se ustrajnošću na kritici patrijarhata nesvjesno ustrajalo na isključivim mitovima koji također funkcioniraju na razini stereotipiziranih pretpostavki o

spolovima. Fokusom na teme represije žena i njihove objektivizacije zanemaruje se činjenica da nisu žene jedine koje su u patrijarhalnoj kulturi bile objektivizirane, dok se s druge strane zaboravlja da i muškarci mogu biti izloženi seksualiziranim pogledima (McNair 2004: 175).

Uostalom, muškost, kao i ženstvenost, „nisu nepromjenjiva obilježja, nego sustav rodno specifičnih ponašanja koja se s vremenom prilagođavaju promjenama u stvarnom životu (isto)". Radi se o fluidnim, a ne čvrstim strukturama koje su istodobno i biološki određena i plod društvenog konstrukta (isto). Kriza muškosti koja se javlja imala je svoj postepeni tijek još od seksualne revolucije: od priznanja značaja ženskog seksualnog užitka počele su se javljati nesigurnosti oko izvedbe, zatim kritika na račun tradicionalne superiornosti muškaraca u sve progresivnijem kapitalističkom svijetu, pa i prikaza muške homoseksualnosti kao alternativnog modela muškosti; sve je to utjecalo na preispitivanje usvojenih ideja o samoj muškosti i kakva bi ona trebala biti (McNair 2004: 174).

Iako ne postoji točno određeni muški identitet, „prikazi muškosti u medijima uvijek su izražavali i poticali određene ideale 'dominantne heteroseksualne muškosti', sustava normativnih osobina kojima muškarci u stvarnom svijetu trebaju težiti, ali ih vjerojatno nikad neće dostići (McNair 2004: 175)". Drugim riječima, onaj isti patrijarhalni sustav koji je žene stoljećima gurao u stranu, od muškaraca je tražio da budu nešto što vjerojatno nikada nisu ni mogli biti.

Međutim, u samo nekoliko desetljeća 20. stoljeća imali smo primjere kako su se prikazi idealnih muškaraca mijenjali, što je možda najočitije u filmskoj kulturi koju je kreirao Hollywood (u principu ne da ju je kreirao, nego je dominantne muške junake prikazivao u skladu s tadašnjim vremenom). Tako su, primjerice u doba klasičnog Hollywooda kada su najpopularniji bili vesterni s Johnom Wayneom i Garyjem Cooperom u glavnim ulogama, prikazivali junake koji su se suočavali s „bezakonjem i divljaštvom u filmovima Johna Forda (McNair 2004: 176)". U vrijeme Hladnog rata ideal muškosti bili su modeli prizemljenih i racionalnih boraca za pravdu i demokraciju koje su glumili James Stewart i Henry Fonda, a u jeku kontrakulture za vrijeme rata u Vijetnamu glavnu riječ slike muževnosti preuzeo je Clint Eastwood s ulogama u *spaghetti-vesternima* te akcijskim krimićima o *Prljavom Harryju,* ulogama kojim simbolizira buntovništvo i cinizam (McNair 2004: 176).

Nakon njih, u 80-ima i 90-ima glavnu su riječ preuzeli *macho* junaci poput *Rockyja* i *Ramba* Sylvestera Stalonea, Mela Gibsona u *Smrtonosnom oružju* (*Lethal Weapon*) i Bruce Willisa u *Umri muški* (*Die Hard*) kojima možemo pridodati i Arnolda Schwarzeneggera u nizu sličnih uloga u akcijskim filmovima.

Posebnu priču, kada bismo je analizirali, nose uloge glumca Michaela Douglasa. Ono što McNair primjećuje, jest da se njegove uloge gotovo uvijek svode na muškarca u krizi, što u svojoj biti može prikazivati američkog muškarca na kraju 20. stoljeća (kada je Douglas i imao najviše značajnih uloga). Od *Kobne privlačnosti* (*Fatal Attraction*) (gdje se suočava s personifikacijom otrovnog feminizma), zatim *Sirove strasti* (*Basic Instinct*) (gdje žena dominira muškarcima, a Douglasov lik je lovina od samog početka do kraja filma), *Razotkrivanje* (*Disclosure*) (menadžer kojeg na poslu seksualno uznemirava žena), *Dan ludila* (*Falling Down*) (potlačenost muškarca u jeku multikulturalizma, feminizma, liberalnog kapitalizma), pa do drugih, kasnijih filmova (McNair 2004: 177-179).

Ono što se ovim modelima želi istaknuti jest da su muškost i njezini prikazi podložni mijenjanju s vremenom i s vlastitom kulturom, a te promjene odražavaju političke trendove, kao i reakcije na njih (McNair 2004: 177).

Kriza muškosti se na kraju krajeva najviše odražava na sličan način na koji se nekad to odražavalo na ženama. Idealan prikaz muškarca ranih 2000-ih bio je feminizirani muškarac koji povećanu pozornost pridaje stilu i njegovanom izgledu, što jasno označava da se velika promjena od *macho* muškarca s početka 90-ih pa do poželjno homoseksualiziranog muškarca dogodila u razdoblju manjem od desetljeća.

Međutim, „neki kritičari takvu objektivizaciju smatraju jednim od negativnih učinaka represivnog 'potrošačkog društva' u kojem se muškost ostvaruje i feminizira kroz potrošnju stila (McNair 2004: 183)“, a što se na sličan način desetljećima događalo i ženama, inzistirajući na modnim trendovima, ali i na trendovima mršavosti kao ideal tijela (ideal ljepote od filmskih zvijezda sredine 20. stoljeća poput Marilyn Monroe do današnjih supermodela ženskih *glossy* časopisa).

5. Estetika seksualne transgresije

5.1. Nagost u umjetnosti

Prikaz nagog tijela postoji otkako je umjetnosti, a primjere toga nalazimo još iz razdoblja prapovijesti. Možda je najpoznatiji primjer arheološki nalaz skulpture *Venere iz Willendorfa* iz razdoblja paleolitika (28 000-25 000 godina pr. n. e.), koja prikazuje nagu ženu, a naglasak na njezina obilježja sugeriraju prikaz plodnosti, totema za sreću ili pak majke božice.[9] Ne isključuje se mogućnost da se radi o primjeru afrodizijaka za muškarce, što bi pak sugeriralo da bi ovo mogao biti prehistorijski primjer ako ne idealnog, onda svakako privlačnog ženskog tijela. Posebna pozornost dana je prikazu trupa, dok facijalnih ekspresija ni nema, budući da glavu pokriva neka vrsta kape ili vela. Ruke i noge prikazane su samo u naznakama. Veličina skulpture ne prelazi 11 cm, što govori da stane u dlan ruke i time je bila lako prenosiva.



Slika 5.1.1. Venera iz Willendorfa

Na primjeru Venere vidimo da društvo nikada nije zaziralo od prikaza nagosti, što vidimo u umjetničkim prikazima skulptura i slika i u kasnijim razdobljima. Upravo su skulpture iz razdoblja grčke antike možda najpoznatiji primjeri prikaza idealnog tijela, budući da su često prikazivana u

[9] Prema: https://www.britannica.com/topic/Venus-of-Willendorf)

atletskom izdanju idealnih proporcija. Iako je golotinja postala sramotna i pohotna tek u razdoblju kršćanstva, čak se ni u tom razdoblju nije prestalo prikazivati nago ljudsko tijelo (Knibiehler 2004: 110).

Međutim, Venera iz Willendorfa svakako nije jedina skulptura iz tog razdoblja. Nešto istočnije nađene su brojne slične skulpture s izraženim spolnim obilježjima ženskog tijela, s obavezno izraženim grudima, stražnjicom, pa čak i spolnim organom (Knibiehler 2004: 111). U ruševinama Pompeja pronađene su „dvorane ukrašene penisima u erekciji (isto)". To je jasan pokazatelj društvene fascinacije plodnošću, ali i snage muške seksualne energije.

No, prikaz golotinje nije svojstven svim kulturama. Primjerice, u Kini nije bilo svojevrsnog fokusa na golotinju kao što je to bilo u zapadnjačkim kulturama, koja je ipak najviše utjecaja imala iz već spomenute antičke Grčke. Valja napomenuti kako su se Grci divili atletskoj građi zato što su je smatrali savršenstvom u odnosu na sav ostali pojavni svijet. „Grčki su muškarci bili goli na palestri gdje su vježbali (nisu mogli zadržati odjeću koja je bila nepraktična jer se spajala samo kopčama ili pojasom) i divili su se fizičkom naporu muškarca koji je nastojao nadmašiti samog sebe (isto)". Zanimljivost je da su isprva bili prikazivani samo muškarci, a to je bilo najčešće zato što ženama nije bilo dopušteno ići na vježbališta. Prve nage ženske skulpture izrađene su tek u 4. stoljeću prije nove ere (isto).

I dok je prikaz nagog muškog tijela imao određeno dostojanstvo, u početku to nije vrijedilo i za žensko. Pokušaj postavljanja prvog nagog kipa božice Afrodite isprva je naišao na odbijanje, navodno jer su se mještani bojali skandala. No, kada su je ipak mještani jednog drugog grada prihvatili, iduće jutro nakon postavljanja, prema nekim zapisima, našli su je uprljanu muškim ejakulatom (isto).

Nastavno na razdoblje kršćanstva, golotinja je poprimila negativna obilježja, od ljudske slabosti do moralne bijede. „Nakon Istočnog grijeha, Adam i Eva vide svoju golotinju kao sramotu. Prokletnici padaju goli u pakao jer su lišeni svega, poniženi i napušteni (Knibiehler 2004: 112)". Tek tisuću godina kasnije umjetnici se vraćaju antičkom idealu, čime i golotinju prikazuju u drugačijem svjetlu.

Ono što cijelo vrijeme definira ženski prikaz u umjetnosti svakako je perspektiva muškarca, što je i svojstveno patrijarhalnom sustavu. To je primijetio i britanski povjesničar umjetnosti John

Berger koji svoja viđenja elaborira u BBC-evoj dokumentarnoj seriji *Ways of seeing* iz 1972. godine. Seriju također prati istoimena knjiga koja se sastoji od niza eseja na istu temu. Berger u njima prikazuje razvoj uljanog slikarstva 18. i 19. stoljeća te analizira ono što se iz njih može iščitati, a iz zaključaka kritizira modernu zapadnu kulturnu estetiku koja počiva upravo na toj tradiciji slikarstva.

U drugoj epizodi serije fokus je na prikazu ženskih aktova u europskoj tradiciji uljanog slikarstva, iz kojih Berger primjećuje odnos društva prema ženama. Epizodu započinje riječima kako „muškarci sanjaju o ženama, dok žene sanjaju o tome kako se o njima sanja. Muškarci gledaju žene, dok žene gledaju kako ih se gleda“[10]. Uvodne riječi iz spomenute epizode simbolična su ilustracija onoga što u nastavku elaborira, a to je da je prikaz žene determiniran prema željama muškog voajera. Iza svakog pogleda upućenog ženama kao da se krije kritika ili prosuđivanje s obzirom na to kako žena izgleda ili bi trebala izgledati. U knjizi Berger pojašnjava da se ovdje radi o odnosima moći, gdje je muškarac dominantan u odnosu na ženu. Uvodnim riječima Berger kazuje kako je muškarac taj koji djeluje, dok je na ženi samo da postoji (Berger 1972: 47). „To determinira ne samo odnos muškarca prema ženi, već i odnos žene prema samoj sebi (isto).“

Biblijska priča o Adamu i Evi ovdje je čest i ponavljajući motiv, iz kojeg je jasno odakle takav odnos i proizlazi: osim što je osvještena golotinja kao nešto čega se treba sramiti, Eva je kažnjena tako da mora biti podčinjena muškarcu. U odnosu na ženu, muškarac ovom kaznom djeluje kao božji poslanik (Berger 1972: 48).

Iako je u kasnijem slikarstvu isti motiv lišen kršćanskih ideoloških konvencija, ostaje nam primijetiti kako je Adam češće prikazivan kao dominantna muževna figura koja je samopouzdana, dok je Eva i dalje prikazivana kao da se srami, odnosno prikazivana je uvijek sa sviješću da je netko gleda. Upravo se to, smatra Berger, prenijelo na ono što će se nazvati europskom tradicijom uljanog slikarstva (Berger 1972: 49). Slike ženskih aktova u toj tradiciji, dakle, nikad nisu žene kakve jesu, već kakve ih zamišljaju ili bi ih voljeli vidjeti muškarci. To se posebno naglašava u naručenim slikama aktova koje su platili muškarci, odnosno budući vlasnici tih slika, a na kojima su vrlo često bile prikazivane njihove supruge i ljubavnice. Osim što žene na tim slikama djeluju pasivno, kao da se radi o predmetima (dakle kao da su nečije vlasništvo), one u nekom širem smislu

[10] https://www.youtube.com/watch?v=MgZCWewreKo&t=1993s

nisu ni protagonistice slika na kojima se nalaze. Unatoč ženama kao centralnom motivu, protagonist je muškarac koji se nalazi izvan slike (Berger 1972: 54). Čak i u slučaju da je prikazana žena u ljubavnom odnosu s muškarcem, taj muškarac najčešće nije protagonist, već neki zamišljeni ljubavnik, dok je protagonist voajer koji promatra tu sliku. Žena često u tim slikama ne izgleda kao da uživa u takvom odnosu, često gledajući u protagonista/voajera/vlasnika izvan slike ili u stranu (Berger 1972: 56). Takve su slike produkt fantazije voajera, odnosno vlasnika.

Poveznicu takvih prikaza golih žena Berger vidi s erotskim časopisima iz sredine 20. stoljeća, scenom kojom su, kako je već navedeno, vladali i koju su stvarali muškarci. Naravno da je uvijek bilo iznimaka, no kao što smo zaključili i u ranijim poglavljima, dominantna ideologija jest ta koja određuje medijske prikaze.

5.2. Žene i film

Kada pogledamo omjer muškaraca i žena u svijetu kinematografije, ovdje bismo također vrlo lako došli do zaključka da i danas njime pretežno vladaju muškarci. Primjerice, u jednom je istraživaju zabilježeno kako su u razdoblju od 1949. godine pa sve do 1979. svega 0,2% od svih snimljenih filmova režirale žene (1990. godine ta je slika bila malo povoljnija, brojala je svega 5,6%) (McNair 2004: 144). U prilog tome govori i činjenica kako je nagradu Oscar za režiju u gotovo stogodišnjoj povijesti do danas dobila samo jedna žena, Kathryn Bigelow, i to 2009. godine za film *Hurt Locker*. Zanimljivost u vezi njezinog uspjeha jest ta da je ona ustvari kroz svoju karijeru izbjegavala feminističke teme i bavila se konvencionalnijim žanrovima uz tradicionalan pristup stvaranju, iako s važnim ženskim likovima (isto).

Nastavno na prethodno potpoglavlje, ne treba puno razmišljati da su umjetnički prikazi tema vezanih za seksualnost i na filmu uvijek bili determinirani pretežno muškom vizijom. U *Guardianu* se još 80-ih godina prošlog stoljeća pisalo kako je „kinematografija dominantno muška industrija koja se bavi projekcijom muških maštarija (McNair 2004: 138)“. Iako se od tog vremena dogodio određeni pomak, svijet filma u odnosu na ostatak medijske i kulturne industrije bilježi puno sporiji rast promjena u tom segmentu. Međutim, politika koja se danas vodi na *Oscarima* osjetna je, gdje su nominirani filmovi najčešće oni koji odgovaraju današnjoj agendi, gdje se potenciraju društveni problemi potlačenih skupina uz sve vidljiviju političku korektnost, kao i onih koji veličaju zapadni dio svijeta (poglavito ratne i vanjskopolitičke uspjehe SAD-a). Pritom nije teško steći dojam kako

je samo potenciranje takve agende postalo puno važnije nego kvaliteta i umjetnička vrijednost filmova. Međutim, bez obzira na podložnost kritikama, teme koje se potenciraju i prolaze na *Oscarima* i dalje su važne, a s obzirom na agendu, i očekivane.

Nadalje, prikaz žena u filmovima desetljećima se postepeno mijenjao. „Kao i u oglašavanju i modnim časopisima, prikazi žena u popularnoj kinematografiji neizbježno odražavaju prodor feminizma u patrijarhalnu kulturu. Da bi bili uspješni na novom tržištu osnaženih ženskih potrošača, filmovi moraju odražavati promjene u vrijednostima i stilu života žena (McNair 2004: 139)“. Primjerice, u 80-ima i 90-ima tako se pojavljuju snažni ženski likovi u glavnim ulogama koje su igrale Sigourney Weaver, Nicole Kidman, Sharon Stone i druge.

Iako je pomak kod karakterizacija ženskih likova bio vidljiv, u većini tih filmova i dalje je prevladalo patrijarhalno gledište, što se ogledavalo najčešće u kontekstu priče, gdje su, iako moćne, često bile suprotstavljene simpatičnijim ženskim likovima i tako bile poražene, čime je ustvari, prevladao patrijarhalan sustav (isto). Postoje naravno i iznimke, poput Ripley iz filma *Alien* (*Osmi putnik*) Ridleyja Scotta. Ona je prije svega akcijska junakinja, čija se važnost ogleda u tome što je pobijedila seksualno označenog izvanzemaljskog monstruma te nadjačala sve ostale muške likove u filmu (isto). Nevjerojatan uspjeh tog filma na polju estetike seksualne transgresije bilježi i pokraj lika Ripley, budući da se elementi horora baziraju na silovanju muškaraca u usta, pomoću čega stvor može oploditi muškarca, iz kojeg se onda rađa novi stvor, što na (muško) gledateljstvo djeluje tim sugestivnije.

U svijetu moćnih ženskih likova posebnu je pozornost privukla lik Catherine Trammel u filmu *Sirove strasti* (*Basic Instinct*) iz 1992. godine. Iako očito seksualno objektificirana, njezin lik od početka do kraja dominira muškarcima u filmu. Možemo se složiti i da film tematizira određeni muški strah od ženske moći, što također potvrđuje da redatelj i autor *Sirovih strasti* Paul Verhoeven pripada tradicionalnoj, patrijarhalnoj struji filmaša, no njezin je lik i unatoč negativnom prikazu manipulatorice i serijskog ubojice kod publike ocijenjen u maniri pozitivne slike ženstvenosti i ženskog samopouzdanja (McNair 2004: 140). Unatoč nasilju i ostalim elementima koji možda i s pravom kritiziraju film i ocjenjuju ga ženomrzačkim, ovaj film zbog dotad neviđenog obrata u priči gdje muškarac biva poražen od žene, pokazuje „važno odstupanje od muških konvencija žanra detektivskog trilera (McNair 2004: 142)“.



Slika 5.2.1. Sharon Stone u ulozi Catherine Trammel (Sirove strasti, 1992.)

Feministički povoljnijem prikazu žena na filmu nastavlja redatelj *Aliena,* Ridley Scott, i to filmom *Thelma i Louise* (1991), gdje se priča vrti oko dvije žene koje su odlučile ubiti muške zlostavljače i pobjeći od njih. U filmu se pojavljuje tada mladi glumac u usponu Brad Pitt, koji je angažiran ubrzo nakon reklame za Levi's u kojoj je seksualno objektificiran, dok su glavne protagonistice ovdje prikazane kao odmetnice u borbi protiv patrijarhalnih sila, što se u svakom slučaju može nazvati revoluiconarnim obratom u filmovima takvog žanra. Film je zbog takvog obrata i postao prepozatljiv kao feministička ikona nove politike spolova (isto).

Devedesete su godine obilježili novi trendovi i na televiziji, gdje su u serijama ženski likovi dobili i veći prostor kakav na filmu nije bio iskorišten. Od *Dosjea X,* preko *Prijatelja* do *Seksa i Grada*, ali i drugih televizijskih drama i serija značajno je proširen raspon prikaza žena, koje su od tada mogle biti društveno samouvjerene, intelektualno dominantne pa čak i seksualno agresivne (McNair 2004: 146). Međutim, i ti prikazi ne predstavljaju „stvarnu ženu“, već opisuju poželjne ženstvene likove koji bi bili privlačni gledateljima, što je samo pokazatelj kako i film i televizija još uvijek odražavaju poželjne maštarije puno prije nego grubu stvarnost (McNair 2004: 147).

5.3. Pornografija i umjetnost

Pitanjem može li pornografija biti umjetnost bavio sam se u sklopu preddiplomskog studija u obliku opsežnijeg članka o kulturi i medijima, a tad sam zaključio da može, što je suprotno McNairovoj definiciji pornografije, odnosno distinkcije između pornografije i porno-šika. Već objašnjeno ranije u tekstu, pornografija prema McNairu ne može prolaziti pod umjetnost, ali se može u umjetnosti javljati u obliku porno-šika. Doduše, McNair ne tvrdi izravno da pornografija ne može biti umjetnost, već da ne može biti dio *mainstream* kulture zbog karakteristike kršenja tabua koji nisu prihvatljivi cijeloj publici.

Hrvatski filmolog i teoretičar Hrvoje Turković pak uspoređuje pornografski žanr s drugima ukazujući na njegovu važnu socijalnu značajku. Pornografski filmovi tako spadaju i u socijalni žanr, imajući gotovo „status krađe, ubojstva, nasilja i tome sličnog (Turković 1988: 79)“. Gotovo vizionarski, Turković je također predvidio kako će jednom u budućnosti pornografija postati dominantna u filmskoj kulturi, te će, barem na neko vrijeme, postati dominantnim žanrom (Turković 1988: 80).

U vrijeme objavljivanja McNairove knjige postojali su igrani filmovi s elementima pornografije, no u današnje se vrijeme otišlo korak dalje. No, budući da pripadaju umjetničkim igranim filmovima koji su se prikazivali u kinima, zbog eksplicitnog sadržaja nije za očekivati da bi se oni mogli uskoro prikazivati i na televiziji.

Pornografija je tematski posebno zanimljiva kod nekih filmskih redatelja, bilo kao tema ili prostor za žanrovsko istraživanje i eksperimentiranje. U jeku negativne slike potpomognuti kritikom pornografije kasnih 70-ih, pornografi kao likovi bili su prikazivani kao mračni perverznjaci skloni kriminalu, kao u filmu *Hardcore* (1979), a pornografija je izravan neprijatelj obitelji kojoj prijeti njezinim uništenjem (McNair 2004: 81).

Ovdje se radi o prikazu pornografije u kontekstu priče koja nije pornografska, no eksperimentiranje s elementima pornografije u filmu datira još od puno ranije. Naime, „eksperimentiranja s pornografijom u *mainstream* filmu počinju u ranim 50-im godinama prošlog stoljeća (Puklavec 2017)“, i da stvar bude zanimljivija, u fokusu je muški homoseksualni odnos ili muška homoseksualna fantazija. I dok su u eksperimentiranju s pornografijom u filmskoj umjetnosti prednjačili Danci i Francuzi, ni jugoslavenska scena nije previše kaskala za njima.

Možda najznačanije ime tzv. *crnog vala*, Dušan Makavejev, kod nas je prvi snimio film koji koristi elemente pornografije *W.R. Misterije organizma* (1971), kojim je pokrenuo trend, nastavljen i u kasnijim filmovima. Film je politička satira na zbivanja u Jugoslaviji i bio je zabranjen.[11]

Zapravo, kad bolje pogledamo, od 60-ih godina naovamo postoji cijeli niz filmova s elementima pornografije, koji se ne klasificiraju kao pornografski. No, većina se svrstava u filmove B produkcije s ograničenom distribucijom, kao i u „art" kategoriju filmova za probranu publiku koji ionako ne bi mogli pripadati *mainstreamu*. Nadalje, europski su filmovi oduvijek prednjačili u tome i imali više umjetničke slobode, za razliku od komercijalnih hollywoodskih filmova. No, da bi se osigurao pravi ulazak pornografije u *mainstream*, prvo što je trebalo napraviti da se to postigne jest pornografiju učiniti zanimljivom Hollywoodu.

Iako seksualno eksplicitne, *Sirove strasti* Paula Verhoevena nikako ne pripadaju pornografiji. No, to je tad uspješnog i osebujnog autora ohrabrilo na sljedeći potez, film *Showgirls* (1994) koji je podbacio u svakom smislu. Suviše voajeristički i eksploatacijski koncipiran, nije dobro prošao ni kod kritike niti kod publike. Dakle, film vrvi eksplicitnim seksualnim prikazima, no ipak je ocijenjen kao neerotičan (McNair 2004: 80). Prvi pozitivan odmak pornografije kao teme u hollywoodskom filmu imao je možda *Narod protiv Larryja Flinta* (*The People vs Larry Flint*) redatelja Miloša Formana. Biografska je to drama koja prati život i karijeru osnivača *Hustlera*, u jednom razdoblju vodećeg pornografskog časopisa, u legalnoj bitci za pornografskim izričajem kao vrsti slobode govora i cenzure, koju je na kraju i dobio (McNair 2004: 82).

U isto vrijeme u Europi pak stvaraju značajni autori Catherine Breillat u Francuskoj, kao i Lars von Trier u Danskoj. Oni bez straha implementiraju nesimulirani seks u svoje filmove koji se ne bave direktno seksualnim aktivnostima. U filmovima *Carstvo čula* (1972) i *Romance* (1999) pornografski su elementi sporedni dio priče, dok se filmovi bave seksualnim identitetom i sličnim temama (McNair 2004: 45). U redatelje novije generacije možemo uvrstiti i Gaspara Noea, koji je filmom *Love* (2015) otišao korak dalje i snimio 3D film, vjerojatno i prvi takav s elementima pornografije.

[11] Prema: https://www.telegraf.rs/vesti/kultura/2999283-svi-zaboravljamo-najkontroverzniji-film-jugoslavije-zabranjen-15-godina-milena-je-u-njemu-bila-maestralna

Takav pristup pornografiji s vremenom je rezultirao zasebnim žanrom, koji za svoju publiku ciljaju žene, s namjerom da pornografske elemente upotpune dubljom pričom. Drugi spomenuti redatelj, Lars von Trier, vlasnik je produkcijske tvrtke Pussy Power koji krajem 90-ih godina stvara tvrde pornofilmove za žene koji se, za razliku od filmova koje snima Breaillat, ne trude izbjeći etiketu pornografije (McNair 2004: 81). Upravo von Trier pornografiju implementira i u svoje, umjetničke igrane filmove, počevši s filmom *Idioti*, a nastavlja filmovima *Antikrist* (2009) i *Nimfomanka* (2013). Međutim, način na koji von Trier implementira pornografiju u svoje filmove drugačiji je od bilo čijih drugih prikaza, budući da njegov pristup ne cilja nužno biti vulgaran i uzbudljiv, već je, s obzirom na ostatak priča i tema koje obrađuje, pornografija najmanje šokantan detalj.[12]

U Hollywoodu je, nakon *Larryja Flinta*, snimljen film *Kralj pornića* (*Boogie Nights*) (1999) u kojem se tematizira život izmišljene pornozvijezde Dirka Diglera. Iako se sve vrti oko pornografije i seksa, dojam koji film ostavlja uopće nije pornografski, seksualno eksplicitnim prikazima unatoč. Priča je vrlo kompleksna i slojevita, a teme su višestruke: utjecaj slave na pojedinca, kao i njezine negativne strane i iskušenja, pa tek onda svijet pornografije i utjecaj promjena u tom svijetu industrije na pojedinca koji živi od nje, od tehnološkog napretka koji mijenja distribuciju i seli pornofilmove iz kina na videorekordere do sverastuće feminističke kritike tog razdoblja koja također utječe na promjenu trendova.

Dok su u fokusu ozbiljniji društveni i obiteljski problemi pojedinih likova, svijet pornografije prikazan je kao posao, ali i utočište, gdje unatoč spolnim odnosima između likova, ljubav koja vlada među njima je platonska uz uzajamno poštovanje i međusobno pomaganje. Redatelj Paul Thomas Anderson htio je pornografski svijet tog razdoblja prikazati romantičnim, a zbog načina na koji je prikazan u filmu, tim je pozitivnije odjeknuo, što je rezultiralo pozitivnijom slikom pornografije općenito (McNair 2004: 45).

Iako neumjetnički, danas je prisutan cijeli zaseban pravac pornografije koji koncipiraju žene, a jedna od najznačajnijih takvih autorica je švedska redateljica Erika Lust. Kao feministička aktivistica, njezin cilj je staviti naglasak na nedovoljno diskutirane teme o ženskoj seksualnosti i značaju obostranog užitka uz ostale ne toliko poznate aspekte ljudske seksualnosti. Taj pravac

[12] Prema: https://seksoteka.eu/moze-li-pornografija-biti-umjetnost/

pornografije odbacuje tradicionalnu narativnu strukturu pornofilmova u kojem nijedan protagonist nije objektificiran, već je dobrovoljno pristao na spolni odnos iz vlastitog zadovoljstva.

U takvim filmovima postoji tendencija da se spolni odnos prikaže spontanije, realnije i prirodnije s tendencijom zaobilaženja klasičnih narativnih klišeja kakvi su vladali u pornofilmovima. Iako profinjenije estetike, sva ostala obilježja pornofilmova su zadržana, gdje je temeljna razlika ta da se ovdje nikog ne eksploatira, a konačni je cilj seksualni užitak.

5.4. Estetika seksualne transgresije

Seks je, ukratko, jedna od „glavnih tema umjetnosti 20. stoljeća koja se prikazuje, analizira i čiji se tabui krše (McNair 2004: 191)“, a danas je možda prisutnija i potencira se više nego ikad prije. Umjetnost je, kao i u slučaju porno-šika, najpogodnije područje za istraživanje tih tema i pomicanje granica. Pojam „transgresija“ koji koristi McNair odnosi se na kršenje postojećih tabua, a brojni umjetnici i autori, ponekad nenamjerno, izazovu prave kontroverze.

Iako pripada 19. stoljeću i k tome slikarskom razdoblju realizma, slikar Gustave Courbet izazvao je prave kontroverze tako što je naslikao ženski akt, ali raširenih nogu i s vrlo eksplicitnim, realistično detaljnim, prikazom spolnog organa. Prikaz je isprva bio smatran gotovo pornografskim i šokirao je tadašnju akademsku zajednicu, iako se danas smatra klasikom i ima svoje mjesto u muzeju d'Orsay. Ono što je Courbet htio ovom slikom jest odgovoriti na tadašnji trend glorificiranja mitoloških motiva u nekom sanjivom izdanju, posuđenih iz antike i renesanse, i to prikazom stvari onakve kakva jest, bez fantastičnih i izmišljenih elemenata.[13] To je možda najraniji prikaz oblika seksualne transgresije koja je prisutna u umjetnosti kroz 20. i 21. stoljeće, jer se ovim postupkom pomaknula granica i učinilo nešto dosad neviđeno (a pritom je samo naslikao nešto onakvo kakvo ustvari i jest). Naravno da je izvor šoka u samom odabiru prikazanog motiva, što je na svojevrstan način bila pljuska tadašnjoj akademskoj zajednici, ali je imala značajan utjecaj na umjetničko stvaralaštvo u razdoblju koje slijedi.

Sve što riskira cenzuru i sablazan javnosti svog doba pripada transgresivnoj umjetnosti, a u ovom smo poglavlju na primjeru nagog ljudskog tijela i seksualnosti i prikazali osjetljivost tih tema, koje u svakom kasnijem razdoblju ide korak naprijed. Ono što je u početku predstavljao nagi

[13] Prema: https://www.pariscityvision.com/en/paris/museums/orsay-museum/origin-of-the-world

kip Afrodite, to je u 20. stoljeću bio *Playboy*, ono što je Courbet predstavljao akademskoj zajednici svog doba, to je u 20. stoljeću bio *Hustler*. U 21. stoljeću smo se utoliko pomaknuli da je seksualnost u umjetnosti poprimila nove pravce, lišene negativnih i represivnih svojstava patrijarhalnog sustava. Iako obrasci istoga nisu i neće biti iskorijenjeni, možemo očekivati da će se omjeri snaga u budućnosti dovoljno promijeniti da otpor jedne opcije prema drugoj više neće biti potreban.

Ono što i sam McNair primjećuje, zapadnjačko društvo s progresivnim idejama jednakosti i slobode unutar okvira kapitalizma postiže mjerljive rezultate: u odnosu na istočnije države i društva, društvo je tolerantnije i manje je zabilježenih slučajeva kriminala i međurasne i religijske mržnje, zatim to da je sve manje zabilježenih slučejava silovanja i drugih vrsta prijestupa.

Nastavno na ulogu umjetnosti, ona je obično prvi glasnik progresivnih ideja koje će stupiti na snagu. Nije rijetkost da joj se pripisuju razni epiteti poput „opsceno“, „kontroverzno“ i slično, zbog čega se na pojavnost nečeg novog reagira strahom, dizanjem panike ili pak cenzurom. Navodno su takve reakcije izazvali i neki filmovi koji istražuju seksualnost, poput već spomenutih *Idiota* (*Idioterne*) Larsa von Triera ili pak Cronenbergovog *Sudara* (*Crash*) (1996).

Potonji je film koji prikazuje skupinu fetišista koji vode ljubav nakon prometnih nesreća, koje zbog seksualnog užitka vrlo često i namjerno izazivaju. Neke su lokalne vlasti zabranile prikazivanje tog filma zbog straha da ne potakne gledatelje na seksualno devijantno ponašanje (McNair 2004: 45).

I dok javnost bilježi još takvih slučajeva, osuđujući i opisujući umjetničke prikaze i pravce „opscenima“ i „vulgarnima“, McNair takve optužbe odbacuje, kazujući kako se radi o umjetnosti oslobođenja i samoprepispitivanja, nasuprot moralne degeneracije suvremenog društva (McNair 2004: 193).

Nastavno na ulogu umjetnosti u demokratizaciji žudnje, možemo zaključiti da je ona, iako podložna ideološkoj i estetskoj kritici, važan instrument izražavanja osjećaja i stavova, kao i istraživanja dosad nedovoljno istraženih tema. Radi se samo o pravu na izražavanje vlastite seksualnosti istodobno poštujući tuđe.

6. Zaključak

Striptiz kultura je skup seksualnog, egzibicionističkog ili voajerskog ponašanja i pojavnosti, odnosno razotkrivanja u nekom medijskom obliku. Ona postoji u masovnim medijima, umjetnosti, pornografiji, modi i drugim oblicima društvenog i kulturnog života.

Kroz povijesni pregled vidjeli smo kako se postepeno odvijala promjena, kako političkog života, tako i svjetonazora i ideja koje su se provlačile kroz umjetnost i polako dovele do sve većih sloboda izražavanja koje se razvijaju i dan danas.

Veliku ulogu u političkim društvenim promjenama imali su mediji, ali i umjetnički prikazi, koji su gotovo uvijek nagovještavali nadolazeću promjenu, ali ujedno i bili reprezentativan pokazatelj vladajuće ideologije, stanja i trendova u društvu.

Od gotovo tisućljetne patrijarhalne vladavine u Zapadnom svijetu sredinom 20. stoljeća seksualnom se revolucijom počinju događati promjene u politici spolova, koja ženama jamči sve veću ravnopravnost s muškarcima, kao i usporedni uzlet afirmacije dotad potisnutih društvenih skupina.

Sve se veći značaj pridaje seksualnom užitku, a seksualni prikazi u medijima i umjetnosti postaju sve slobodniji, često testirajući granice ukusa i prihvatljivosti šireg auditorija, a ponekad izazivajući kontroverze pa i cenzuru.

U svijetu umjetnosti, ali i pornografije i drugih kulturnih segmenata kojima su dugo vremena dominirali muškarci, sve je više žena koje uvode nove pravce i utječu na njihov daljnji razvoj.

Konačni cilj demokratizacije žudnje jest afirmirati i dati pravo dotad neafirmiranim društvenim skupinama da se slobodno izraze istodobno tolerirajući i poštivajući druge.

U Koprivnici, dana 3.11.2020.

Student: Krešo Puklavec



7. Literatura

Knjige:

[1] Berger, John, 1972. *Ways of seeing,* Penguin Books, London

[2] Foucault, Michel, 2013. *Povijest seksualnosti 1* Domino, Zagreb

[3] *Hrvatski opći leksikon,* 1996. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb

[4] Kipnis, Laura, 2009. *Ženska psiha***,** Algoritam Zagreb

[5] Knibiehler, Yvonne, 2004. *Seksualnost kroz povijest*, AGM, Zagreb

[6] Mcnair, Brian, 2004. *Striptiz kultura: Seks, mediji, demokratizacija žudnje*, Jesenski i Turk, Zagreb

[7] Peeters, Marguerite A. 2013. *Rodna revolucija: Vodič za razlučivanje*, Verbum, Split

[8] Turković, Hrvoje 1988. *Razumijevanje filma*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb

Članci:

[1] Brautović, Mato, 2010. *Razvoj hrvatskog online novinarstva 1993-2010*. MediAnali, Vol. 4, No. 7, https://hrcak.srce.hr/65463 (pristupljeno: 10.6. 2020. 11:06)

Internetski izvori:

[1] https://biblio.uottawa.ca/omeka2/jmccutcheon/exhibits/show/american-women-in-tobacco-adve/torches-of-freedom-campaign (pristupljeno 15.10.2019. 22:25)

[2] https://www.jutarnji.hr/vijesti/svijet/pokret-koji-se-pretvara-u-revoluciju-ogroman-skandal-trese-sad-pljuste-ostavke-zastupnika-americka-povijest-tako-nesto-ne-pamti-od-gradanskog-rata-6831621 (pristupljeno 15.05.2020. 13:48)

[3] https://brightlightsfilm.com/lars-von-trier-pornographer/ (pristupljeno 16.05.2020. 18:43)

[4] https://culture.fandom.com/wiki/The_Jerry_Springer_Show (23.05.2020. 20:15)

[5] https://filmdaily.co/news/jerry-springer-show-murder/ (23.05.2020. 21:30)

[6] https://www.vecernji.hr/showbiz/svercala-sam-lagala-bjezala-s-pumpe-krala-od-stopera-25050 (pristupljeno 24.05.2020 01:20)

[7] http://kurziv.net/sto-je-post-postmodernizam/ (pristupljeno 17.6.2020. 16:24)
[8] https://www.theguardian.com/stage/2012/sep/30/cat-on-a-hot-tin-roof (pristupljeno 25.06.2020. 19:03)
[9] https://www.britannica.com/topic/Venus-of-Willendorf (pristupljeno 15.7.2020. 11:49)

[10] https://www.pariscityvision.com/en/paris/museums/orsay-museum/origin-of-the-world (pristupljeno 4.8.2020. 19:39)

[11] https://www.telegraf.rs/vesti/kultura/2999283-svi-zaboravljamo-najkontroverzniji-film-jugoslavije-zabranjen-15-godina-milena-je-u-njemu-bila-maestralna (pristupljeno 26.7.2020. 16:35)

8. Popis slika

Slika 2.2.1. *Reklamni plakat kampanje „Baklje slobode“,* preuzeto 12.04.2020. 19:30 (Dostupno na: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c5/Cigarette_ad_cyclist_1900.jpg/800px-Cigarette_ad_cyclist_1900.jpg), str. 9

Slika 3.3.1. *Made in Heaven, fotografija iz serije autora Jeffa Koonsa*, preuzeto 15.05.2020. 22:38 (dostupno na: https://www.telegraph.co.uk/art/artists/shocking-controversial-pieces-modern-art/made-heaven-1990-91-jeff-koons/) str. 17

Slika 3.3.2. *Primjer stranica iz fotoknjige Sex Madonne i Stevena Meisela*, preuzeto 17.05.2020. 21:58 (dostupno na: https://www.rollingstone.com/music/music-news/madonnas-erotica-sex-why-musical-masterpiece-defiant-book-still-matter-200685/), str. 18

Slika 3.4.1. *Logo Velikog Brata*, preuzeto 11.06.2020. 13:48 (dostupno na: http://cdn.bbspy.co.uk/images/uploads/2019/01/650_bigbrother_original_logo.jpg) str. 19

Slika 3.4.2 *Jerry Springer Show*, preuzeto 12.06.2020. 16:40 (dostupno na: https://filmdaily.co/news/jerry-springer-show-murder/) str. 23

Slika 3.4.3. *Trenutak istine, hrvatsko izdanje (Nova TV)*, preuzeto 13.06.2020. 07:55 (dostupno na: https://www.index.hr/magazin/clanak/trenutak-istine-djevojka-ga-ostavila-nakon-sto-ju-je-javno-osramotio/401809.aspx) str. 24

Slika 3.4.4. *Kolumna Waltera Winchella*, preuzeto 15.06.2020. 18:34 (dostpno na: https://www.newspapers.com/clip/14066755/peter-and-susans-engagement-in-walter/) str. 25

Slika 4.2.1. *Village People*, preuzeto 23.06.2020., 21:38 (dostupno na: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/21/VillagePeople1978.jpg) str. 32

Slika 5.1.1. *Venera iz Willendorfa*, preuzeto 1.7.2020. 11:24 (dotupno na: https://en.wikipedia.org/wiki/Venus_of_Willendorf#/media/File:Venus_von_Willendorf_01.jpg) str. 36

Slika 5.2.1. *Sharon Stone u ulozi Catherine Trammel (Sirove strasti, 1992.)*, preuzeto 25.07.2020., 13:33 (dostupno na: https://pbs.twimg.com/profile_images/743540575597641728/S0r5j2ZN_400x400.jpg) str.41

IZJAVA O AUTORSTVU

I SUGLASNOST ZA JAVNU OBJAVU

Diplomski rad isključivo je autorsko djelo studenta koji je isti izradio te student odgovara za istinitost, izvornost i ispravnost teksta rada. U radu se ne smiju koristiti dijelovi tuđih radova (knjiga, članaka, doktorskih disertacija, magistarskih radova, izvora s interneta i drugih izvora) bez navođenja izvora i autora navedenih radova. Svi dijelovi tuđih radova moraju biti pravilno navedeni i citirani. Dijelovi tuđih radova koji nisu pravilno citirani smatraju se plagijatom, odnosno nezakonitim prisvajanjem tuđeg znanstvenog ili stručnog rada. Sukladno navedenom studenti su dužni potpisati izjavu o autorstvu rada.

Ja, Krešo Puklavec, pod punom moralnom, materijalnom i kaznenom odgovornošću, izjavljujem da sam isključivi autor diplomskog rada pod nazivom *Mediji, seksualnost i pornografija,* te da u navedenom radu nisu na nedozvoljeni način (bez pravilnog citiranja) korišteni dijelovi tuđih radova.

Student: Krešo Puklavec



Vlastoručni potpis

Sukladno Zakonu o znanstvenoj djelatnosti i visokom obrazovanju završne/diplomske radove sveučilišta su dužna trajno objaviti na javnoj internetskoj bazi sveučilišne knjižnice u sastavu sveučilišta te kopirati u javnu internetsku bazu završnih/diplomskih radova Nacionalne i sveučilišne knjižnice. Završni radovi istovrsnih umjetničkih studija koji se realiziraju kroz umjetnička ostvarenja objavljuju se na odgovarajući način.

Ja, Krešo Puklavec, neopozivo izjavljujem da sam suglasan s javnom objavom diplomskog rada pod nazivom *Mediji, seksualnost i pornografija* čiji sam autor.

Student: Krešo Puklavec



Vlastoručni potpis