



Џори Лајервеј, Џулија Лејда и Дајана Нејра

## ТЕЛЕВИЗИЈА У ЖЕНСКОМ КЉУЧУ У ДОБА НЕИЗВЕСНОСТИ

Током последњих двадесет година одређена врста програма углавном означена као „квалитетна телевизија“ и оличена серијама као што су *Људи са Менхейна* (*Mad Men*, 2007–15), *Дошници* (*The Wire*, 2002–08), *Породица Сојрано* (*The Sopranos*, 1999–2007), *Чисџа хемија* (*Breaking Bad*, 2008–13) и *Синови анархије* (*Sons of Anarchy*, 2008–14) стекла је високу културну вредност што се тиче креативног особља окупљеног око ње и разборите публике наклоњене тој форми. Похвале за овај циклус квалитетне телевизије (КТВ) често опочињу позитивним поређењем ових серија и њима сличних са културним облицима вишег статуса, називајући њихову естетику „филмском“, а њихову сложеност „романеском“, тиме их удаљавајући од историјски феминизованих (и феминистичких) дискурса телевизијских студија (Doherty, 2013; McCabe и Akass, 2007; Mittell, 2015; Smith, 2013). Како су ове серије почеле да образују укус средње класе и културну писменост, приписане су им одређене претпоставке о уметности и роду, укључујући ону која нас првенствено занима – доскора релативно неконтроверзну претпоставку да је средишње место мушких ликова један од заштитних знакова такозване квалитетне телевизије. Та перспектива, која се заговара у књигама попут *Тешки мушкарци* Брета Мартина, која разматра психологију генијалних извршних продуцентата, а доводи се у везу с многим од горенаведених серија, такође је била заступљена у академским приказима на мање очигледан начин (2013).

Тек смо пред другу деценију двадесет првог века видели распрострањену појаву низа серија које су завредиле похвале критике, с наглашеним фокусом на женске ликове, а које оповргавају (бели) маскулинитет такозване КТВ који се и даље узима здраво за готово.<sup>1</sup> Упечатљиви примери укључују серије као што су *Добра жена* (*The Good Wife*, 2009–2016), *Домовина* (*Homeland*, 2011–2020), *Наранџасџа је нова црна* (*Orange is the New Black*, 2013–2019), *Девојке* (*Girls*, 2012–2017), *Болничарка Џеки* (*Nurse Jackie*, 2009–2015), *Часна жена* (*The Honourable Woman*, 2014), *Пошћредседница* (*Veep*, 2012–2019), *Скандал* (*Scandal*, 2012–2018) и друге. Ове серије се донекле уклапају у прихваћене дефиније КТВ, али у главним улогама су жене и имају велику женску публику; такође уживају културни значај и критичку пажњу који се знатно разликују од телевизије у женском кључу из претходних раздобља.

<sup>1</sup> Од најранијих расправа о дефиницијама квалитетне телевизије, род је фактор који ствара компликације. Као што истиче Ешли Сајо, будући да су многе гледане емисије у женском кључу протеклих година биле комедије (*Шоу Мери Тајлер Мур*, *Марфи Браун*, *Секс и траг*), често нису успевале да привуку ону критичку пажњу којом су обасипане драмске серије с мушким антијунацима у фокусу. Тривијализација серије *Секс и траг* проширила је ову тенденцију чак и на свети канон НВО-а.

Кад се тај процес посматра са феминистичког становишта, јасно је да су серије КТВ најпре биле окићене ловорикама престижа на грбачама мушких главних глумаца и извршних продуцената, па су се тек онда прошириле и обухватиле емисије у женском кључу као што су горепоменуте. Без уплитања у дебате о природи телевизијског квалитета, наш задатак је да испитамо особености овде поменутих серија и да образложимо како их културни контекст после 2008. године тематски и идеолошки уједињује. Критична маса телевизије у женском кључу нарочито се образује око 2008. године, у годинама непосредно после глобалне финансијске кризе, чије су последице добро документоване у медијским студијама (Negra и Tasker, 2014; Bramall, 2013; Leyda, 2016. и 2014). У покушају да јасније изразимо услове под којим је овај нови правац могућ, износимо тврдњу да међусобно зависне афективне екологије немаштине, неизвесности и финансијализације изразито модулирају англоамеричку телевизију у женском кључу.

Овај чланак се бави низом телевизијских серија у женском кључу које су настале у време масовног незадовољства капитализмом удруженим са осећајем системске непопустљивости. Истовремена појава ових серија прилично се прецизно поклапа с периодом после глобалне финансијске кризе кад се неизвесност ушуњала у средње слојеве друштва, кад су начини економске субјективности чију су противтежу некад представљале друге форме сопства задобили супериоран положај, а тржишна логика одлучно заменила друге, претходно истакнуте, системе вредности и погледе на свет. Стога ову групу текстова карактеришу важне одлике као што је свест о новом економском и културном режиму, тенденција да се узима здраво за готово чињеница да радни живот жена подразумева борбу с отворено корумпираним и структурно расистичким капиталистичким праксама, и истовремено представљање афирмације положаја жене и пристанка на структурални *status quo*.

Ми имамо осећај да је скорашња рекалибрација места феминизма у популарној култури производ истих сила које делују у оперативној логици ових телевизијских серија. У мањој мери њихове белкиње у главној улози одражавају део класних и расних привилегија које изразито испољавају познате феминисткиње. Њихова постигнућа осмишљена су као инспиративне приче о женским успесима, мада њихов успех обично омогућују помоћни ликови који су, узнемирујуће често, људи других раса. На пример, у првој сезони серије *Трава* (*Weeds*, 2005–2012), предузетнички успех Ненси Ботвин делимично је омогућен емоционалном подршком и пословном стручношћу коју јој пружају добављач траве и Афроамериканец с којим на крају ступа у романтичну везу, Конрад Шепард. Упркос огромном доприносу расту њеног посла, сам Конрад никад не убире ни приближну добит. Слична динамика обликује однос између Алише Флорик и истражитељке Калинде Шарме у њеној адвокатској канцеларији у серији *Добра жена*, где Калинда обично ступа у контакт с маргиналним и злогласним ликовима, често походи криминално подземље Чикага и обавља друге радње како би Алиша остала „чиста“.

### Преобликовање и кориговање постфеминизма

Многи критичари су окарактерисали период између 1990. и 2008. године као суштински постфеминистички по оријентацији. Постфеминистички културни живот

обележен је поштовањем корпоративних и технократских начина процене и вредновања у оквиру ширег контекста бујања финансијализованих субјективности.<sup>2</sup> Омогућена појавом наизглед значајног и трајног просперитета, настајући усред широког културног преокрета ка конзервативном усвајању породичних вредности и улога, неолибералне економије и распрострањеног културног презира према политичким циљевима феминизма, овај постфеминистички сензибилитет, како примећује Розалинда Џил, био је како разливен тако и веома ефикасан у регулисању родних правила (2007). Стога је у окриљу постфеминизма феминизам изузетно стигматизован (понекад чак и парадоксално под кринком слављења).

Серије које овде анализирамо нуде доказ да неки утврђени протоколи постфеминистичког начина представљања губе на важности. Савремене телевизијске серије као што су *Сугуја Ејми* (*Judging Amy*, 1999–2005) и *Граућ Провиденс* (*Providence*, 1999–2002) фаворизовале су наративну стратегију коју је Дајана Негра означила као „стратегија повлачења“ у којој се главна глумица у улози урбане пословне жене враћа у родни град, почиње да живи са својом породицом и смањује амбиције, те тиме решава дилему „посао или живот“ једнострано и крајње конзервативно (2008). Нова телевизија у женском кључу јесте заокупљена „равнотежом између посла и живота“ као раније серије, али тежи да варира ову динамику на нове начине вредне пажње. Породични живот женских ликова у новијим серијама непрестано задире у њихове пословне животе и обрнуто; на пример, у *Доброј жени* Алишина деца Зак и Грејс се непрекидно позивају у помоћ да реше њене пословне дилеме и Алишин посао често улази у породични дом, пошто она предузима политичку кампању и образовање нове адвокатске канцеларије из своје дневне собе. У серијама као што су *Часна жена*, *Домовина* и *Скангал*, једноставно раздвајање пословног и породичног живота постаје немогуће; лични и породични животи ових жена су потпуно испреплетани.

Осетљивост на економску напетост након финансијског краха изгледа да је умањила кредибилитет радње засноване на повлачењу: за разлику од изузетно романтизованог материнства које често карактерише постфеминистичку популарну културу, ове серије испољавају мањи степен сентименталне емоционалне логике. Често неко други брине о деци жена у главним улогама док оне улажу сву своју енергију у захтеве посла и других ствари кључних за њихов опстанак. Алиша Флорик из *Добре жене* ослања се на свекрву кад треба да јој се причува дете онда кад се она враћа на посао, док Кери Матисон из *Домовине* оставља сестри новорођену бебу и прихвата положај шефа прекоокеанске станице у Карачију. У *Часној жени*, Неса Стајн јавно се одриче материнства и допушта пријатељици запосленој у породичној фирми Атики да одгаја њено дете како би сачувала Несин ауторитет као шефа породичне компаније. У серији *Пошћипредседница*, лакоћа с којом потпредседница Селина Мајер користи своју ћерку као политички капитал сведочи о новом прагматизму у погледу равнотеже између посла и приватног живота и о новој моралној флексибилности која руши постфемини-

<sup>2</sup> Од деведесетих година двадесетог века, финансијализација је продирала у приватну сферу, у виду све распрострањенијих професија усредсређених на финансије и ризичне праксе секјуритизације приватних некретнина, те стога и пребацивања ризика и стрепњи с тржишта у породични дом (Martin, 46).

стички кредо да мајчинство односи превагу над свим другим облицима женског идентитета (још један пример је политичка драма *Госпођа секретарка* [*Madam Secretary*, 2014–2019]). Упечатљиво је то што на ове изборе нико не гледа благонаклоно нити их оштро критикује.

Како процес финансијализације наставља да ескалира након финансијске кризе, већ изражено преклапање финансијског језика и тржишне логике с приватним животом постаје још интензивније. Сад се учоава да неизвесност као услов економске егзистенције нарочито дефинише живот жена чије улоге рутински обухватају прилагодљиве одговоре на захтеве рецесије. Овај нагласак на прилагодљивости и способности упркос неизвесности и доказу да је неолиберализам заменио послератне социодемократске фантазије о „добром животу“ јесте оно што Лорен Берлан назива „суровим оптимизмом“ (2011). Како су приметиле Џули Ен Вилсон и Емили Чајверс Јоким, „приватизован ризик ствара од личне одговорности ново средство социјалног осигурања; следствено томе, праксе свакодневног живота поистовећују се са управљањем ризиком“ (2015, 673).

У сличном теоретском смислу, једна одлика нове неизвесности јесте распрострањена употреба идеје о „резилијентности“, која води порекло из друштвених наука, а означава способност заједнице да се опорави након неке катастрофе, која је прешла пут „прилично брзо од размишљања о динамици система до наглашавања индивидуалне одговорности, прилагодљивости и приправности“ (Joseph, 2013, 40). У све израженије неолибералним применама, резилијентност очигледно може да служи као потпора слици славних феминисткиња као индивидуалистичких јунакиња које су превазишле родно угњетавање захваљујући властитој снази и одлучности, те стога могу да постану славни узорци. Према речима Робин Џејмс, „дискурс резилијентности нормализује сексистичку, расистичку штету коју је традиционални бели супериорни патријархат нанео белкињама и женама других раса као крајње безазлену штету за чије су превазилажење саме одговорне“ (2015, 7 и поглавље 3). Нове афективне економије стога захтевају одређену женску резилијентност која има приватне и јавне димензије, обично испреплетане на сложен начин. Стога не изненађује то што су теме резилијентности кључне за наративно функционисање серија које овде анализирамо. На пример, салва којом отпочиње *Добра жена* има за циљ нагло и хитро дестабилизовање живота мајке и домаћице Алише Флорик кад се сексуалне афере њеног мужа политичара изнесу на видело на спектакуларан начин. У чину преокрета постфеминистичког наратива повлачења, Алиша је потом приморана да прода велику кућу у предграђу, да се врати адвокатској каријери и одсели с два тинејџера у стан у центру Чикага.

Сасвим супротно овој серији, култна серија у женском кључу *Секс и грађанка* (*Sex and the City*, 1998–2004) спојила је афирмацију положаја жена (беле расе, средње класе) с непоколебљивом економског сигурношћу; у њој фантазије о конзумеризму и непобитној женствености непрестано ублажавају евентуалне назнаке идеолошких тензија. Хиперженствене и потрошачке земље снова серија *Секс и грађанка* и *Очајне домаћице* (*Desperate Housewives*, 2004–2012) знатно одступају од економских притисака и идеолошких недаћа приказаних у скоријем низу телевизијских серија, али могу се пронаћи и неки транзициони текстови. На пример, у серији *Трава* предузетништво засновано на узгајању траве отвара простор за домаћицу и удовицу која се труди да одржи

породични животни стандард у дистопијском калифорнијском предграђу. Друге серије у изразито женском кључу настале пре рецесије, као што је *Алијас* (*Alias*, 2001–2006), настојале су да обраде геополитичке тензије и, док су испољавале неповерење према владиним агенцијама и власти САД, напослетку су поново окупиле идеје о породици и влади, приказавши их у великој мери структурно истоветним.

### Телевизијска женственост и институционална нормативност

Типична премиса у новијем низу серија наглашава (погрешно постављен) идеализам и сврсисходност жене у главној улози која ради у неком виду институционалног контекста. Ове емисије се одликују фигуром у фокусу која се све више придржава институционалних норми, а спектар тумачења овог развоја иде од моралне трагедије до прагматичне неопходности. На пример, кроз доживљаје насиља и породичне издаје, Неса Стајн из *Часне жене* спознаје немогућност бекства од динамике корупције. Она најпре инсистира на апсолутној транспарентности и непристрасности у породичном пословању на Блиском истоку; иако се гнуша тога што њен брат (Ендру Бакан) пристаје на корупцију, она преокреће позицију моралног ауторитета како би заштитила њега и друге чланове породице, жртвујући снажну посвећеност корпоративној и личној етици. До четврте сезоне *Домовине*, Кери је названа „Краљицом дронова“ због спремности да употреби ту технологију у својству шефа станице у Карачију. У наредној сезони, кад се увери да неко покушава да је убије, Кери саставља дугачак списак људи би могли да имају неки мотив (делимично због броја циљаних убистава Ције за која је издала овлашћење), што наводи њеног дечка Џонаса да изјави: „Не знам како живиш сама са собом“, а ова опаска је сматрана довољно важном да је додата шпици серије (С5Е3 „Супермоћи“). У затворској драми *Наранџаста је нова црна*, неочекивано стављање у затвор припаднице средње класе Пајпер Чапман због давнашње улоге достављача дроге радикално преиспитује поглед на свет који је пријатан и стабилан на почетку серије. Ова динамика кулминира на крају прве сезоне кад Пајпер постаје свесна колико може да буде насилна како би се одбранила у затвору, кад брутално пребија затвореника Пенсатакија, очигледно насмрт.

Придржавање институционалних норми захтева сталну ситуациону моралност за жене у главним улогама ових серија; не постоји очекивање да су организације које имају истакнуту улогу у њиховим (пословним) животима поштене или функционалне. На различите начине ове серије се баве оним што Дејвид Грејбер означава као изузетан раст бирократије и пад њене (организоване) опозиције. Светови њихових прича живописно одражавају финансијализовану трансформацију која има за последицу, према Грејберовим речима, „убеђивање већег дела средње класе да су имали некаквог удела у капитализму који покрећу финансије“ (2015: 20). Успешне жене у многим од ових серија напослетку закључују да морају да одложе етичка питања са стране и да се повинују конвенцијама својих професија, обично у потрази за моћи и/или профитом, чак и кад су свесне људске цене таквог пристанка.

У овом контексту вредно је споменути да ове серије обично наглашавају идеализам белкиња као да је у великој мери производ расних и класних привилегија, најчешће

појачаних физичким радом и емоционалном подршком ликова других раса, што смо видели горе у случају Конрада Шепарда и Ненси Ботвин у серији *Трава*. У *Часној жени* Неса је уплетена у сложenu везу насталу из заједничке трауме и непрекидног поређења с Атиком, палестинском преводитељком и касније кућном помоћницом ангажованом на породичном послу Стајнових; Атикина способност и цинична свест о политичкој стварности на терену на Блиском истоку осујећују Несин неискусни оптимизам. Док је прва сезона серије *Наранџаста је нова црна* заузела средишње место у расправама о раси и роду, пошто је у фокусу централни лик беле расе и средње класе који живи усред групе жена других раса, што је изазвало срџбу интерсекционалних феминисткиња у медијима и академским круговима (Mustakeem, 2015; Pramaggiore, 2014), може се рећи да су наредне сезоне ово закомпликовале тако што су се чешће фокусирали на друге чланове глумачке екипе, укључујући популарни лик трансродне Софије друге расе.

У свим овим серијама достојанство и морална утемељеност институција попут закона и владе одбачени су зарад сталних приказа моралне неизвесности. Професионалне казне које се изнова приписују Кери у *Домовини* због истражитељске ефикасности указују на потпуно бирократски дисфункционалну и морално пропалу Цију. Разочарање у политичке институције у серији саставни је део њеног мисаоног процеса тако да, кад некадашњи ратни заробљеник Николас Броди буде изабран у Конгрес, серија третира његов избор и политичку каријеру као плитке трикове који једино илуструју наивно бирачко тело и политички поредак у ком се константно манипулише симболичком вредношћу. У сличној карактеризацији Алише Флорик у *Доброј жени*, Емили Нусбаум запажа да „што Алиша више напредује – остаје на позицији две године, постаје партнер, одлази како би покренула нову фирму – све се више излаже ризику и са све већом лакоћом то прихвата“ (2014, 110). У наставку каже: „Године 2009. серија је могла да изгледа сасвим као процедурална драма за афирмацију положаја жена, бајка у маниру књиге *Корак напред* о јакој жени која ће пронаћи свој пут. Уместо тога, показало се да је она прикривена осуда готово сваке институције под капитализмом“ (112). Нарочито је током садашњих седам сезона серије Алиша постала оличење начина на који се традиционални атрибути жене као жртве преиначују у популарној култури у женском кључу. Као што примећује Сузан Леонард, у већем обиму „у постклинтоновској ери промењена је перцепција жене којој је учињена неправда и она се посматра као фигура веома другачије врсте; она има властите амбиције и циљеве, а њена имплицитна виктимизација не изражава сложеност и прорачунатост њене позиције“. Дедалијски, понекад парадоксални, положај жена у главним улогама у овим серијама настаје из њиховог крајње хотимичног управљања женским афектима, што такође делује као додатни одраз нових стрепњи око економског положаја и институционалне моћи.

### Модулирање женског афекта

Вилијам Дејвис запажа да су „од шездесетих година двадесетог века западне економије погођене озбиљним проблемом при ком све више зависе од нашег психолошког и емоционалног ангажовања (било да је реч о послу, брендovima, властитом здрављу



или добростању), док им је истовремено све теже да ово одрже“ (2015, б). Афективна контрола чини један људски одговор на нове претње економској сигурности и друштвеном здрављу; између осталог, она представља одбијање да се предају сопствени емоционални ресурси у институционалним контекстима обележеним корупцијом и израбљивањем. Док се крећу по радним местима испуњеним јаком конкуренцијом и стресом, жене приказане у серијама у женском кључу морају да покажу способност да одглуме сталоженост. Њихов пажљиво модулиран афекат сведочи о њиховој посвећености одржавању женске емоционалне пристојности у јавности. Ове серије повећавају улог чврсто успостављене постфеминистичке динамике о којој је писала Дајана Негра, која тврди да је „афективно обележје постфеминизма сталоженост“ (2008, 139). Обично се ослањају на интензивну визуелну економичност честих групних планова које дају предност суптилним изразима лица као реакцијама жена и скрећу нашу пажњу на лепа, недокучива лица. Фацијалне реакције жена у главним улогама као што су Алиша Флорик и Стела Гибсон у серији *Fall* (*The Fall*, 2013–2016) показују изостанак емоција и сходно томе нам стављају до знања њихову потребу да управљају и, у неким случајевима, потискују „традиционалну“ женску емотивност. У многим од ових серија, елегантно скројена одећа функционише као упадљив симболички корелатив контролисаном афекту. За разлику од раскошне и претеране моде и афеката у серијама *Секс и траг* и *Очајне домаћице*, савршено скројена али релативно сведена пословна гардероба у серијама *Добра жена*, *Часна жена*, *Паг* и другима означава овај нови истакнути облик женске глуме и ограниченог афекта. У серији *Паг* свилене блузе крем боје детективке Гибсон и њена леденоплава коса у спрези са њеним одмереним изразима лица испољавају селективну употребу сексуалности у обазривој равнотежи са челичним професионализмом. Јачина и контрола женских афеката стога одговара свести да су професионалне позиције ових жена изузетне и, у неку руку, крхке.

Ове серије такође умањују значај или на други начин маргинализују традиционална „женска“ емоционална питања као што су присни породични односи; пре свега, изразито професионално способне жене без партнера или с проблематичним партнерима настајују нове телевизијске серије у женском кључу. Заиста, најдубља присност у овим серијама обично се остварује на радном месту, у виду веома сложених и дубоких пријатељстава и непромишљеним или злосрећним сексуалним односима с колегама. Међутим, ове везе неизбежно представљају ниже приоритете за жене у овим серијама, будући да, према речима Мелисе Грег, „ако се наше способности за присност посве редовно користе у немилосрдној потражи за професионалном добити, суочавамо се с могућом неспособношћу да видимо предности присности у непрофитабилне сврхе“ (2011, 18). Пример за ово јесу четири прилично слична низа завађених парова чије су развојне путање у жижи интересовања и заузимају средишње место у емоционалном смислу: Неса Стајн из *Часне жене* и њен постојани телохранитељ Натанијел Блум, Алиша из *Дobre жене* и њен старији колега Вил Гарднер, и Кери и потенцијални терориста Николас Броди из серије *Домовина*. Упркос важности ових веза за заплете датих серија, напослетку професионални приоритети жене у главној улози односе превагу над улагањем у љубав и жртвовањем зарад ње. На пример,

пред крај треће сезоне *Домовине*, Кери тера Бродија на мисију за коју обоје изгледа знају да ће довести до његове смрти. У овом случају, политички приоритети јасно односе превагу над личним питањима будући да Кери, која носи његово дете, присуствује Бродијевом драматичном погубљењу јавним вешањем.

Чак и посве дуге везе у овим серијама не завршавају се трајним романтичним партнерским односима и многе жене у главним улогама испољавају тврдоглаве склоности према везама за једну ноћ и необавезном сексу, а не према романтичној емотивној присности. За разлику од сигурних љубавних одлука у ранијим серијама као што су *Секс и траг*, која се завршава дуго одлаганом оданошћу Зверке Кери и *Алијас*, у којој се Сидни и Вон радују заједно са својом децом у идеализованој будућности, ове серије не гледају на романтику као на решење свих проблема. Упечатљив пример је Стела Гибсон из серије *Паг* која користи професионални стаж на месту злочина како би се сексуално набацивала млађем полицајцу и њих двоје касније уживају у хотелској соби. У серији *Пошћредседница*, потпредседница Селина Мајер је дуго разведена жена чија се сексуална веза с бившим мужем повремено обнавља; у трећој сезони серије њено особље тајно унајмљује личног тренера као предмет њеног повремениог романтичног интересовања.

Док су романтичне везе мање изражене одлике нових серија у женском кључу, породичне везе такође често задобијају негативне призвукe. Очеви или очинске фигуре у овим серијама не функционишу у обичним отрцаним квазифројдовским улогама, већ су сасвим уграђени у пословне и личне животе ових жена. У *Часној жени*, отац Неси Стајн, истакнути израелски произвођач оружја, убијен је пред њом и њеним братом кад су обоје били деца. Касније она дефинише животну мисију у супротности с каријером свог оца ционисте, залажући се за мирна решења палестинске кризе, у чему се види његов трајни утицај на њен вредносни систем. Подједнако илуструјући сталну петљу повратне спреге професионалних и личних питања, у осмој епизоди прве сезоне *Домовине* Кери разговара о напретку свог случаја с ментором, вишим оперативцем Ције Солом, кад разговор доживи нагли али речити обрт:

*Сол: Први новински извештаји о [пошћредседнику] Вокеру љушћени су у ешар љре мање од љећ саћи. Већ смо имали скоро две хиљаде дојава, од којих вероваћно ниједна није љрава. Да сам ја Вокер, сад бих се крио у мишћој руйи. [Кад њејова шћићеница не одговара] Кери? До јућра ћемо бићи зашћрћани дојавама. Тешко ћемо се искобељаћи. Мораћемо да одредимо љриоритћеће.*

*Кери: Данас сам доживела некакву ећифанију.*

*Сол: О Вокеру?*

*Кери: Камо среће. Не, о себи. Осћаћу сама целој живоћи, зар не?*

Овај тренутак, мада утицајан, не оставља утисак трагичне процене као у отворено постфеминистичкој наративној средини. Уместо тога, делује као моћно одбацавање поједностављене и можда застареле бинарне опозиције „посао–живот“, што указује на потпуну неодвојивост ове две сфере за Кери и друге жене у главним улогама. Теоретишући о застарелости такве бинарне опозиције, концепт Мелисе Грег „цурење присуства“ описује „савремену канцеларијску културу где чврсте границе између



личног и професионалног идентитета више не важе“ (2011, 2). Оливија, Кери и Неса, као и друге пословне жене, приказане су тако да воде животе обележене цурењем присуства као симптомом неизвесности; чак и на нивоу њихових мисаоних процеса, лични и професионални план потпуно су сједињени.

## Литература:

- Akass, Kim, и Janet McCabe. 2007. *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. New York: IB Tauris.
- Berlant, Lauren. 2011. *Cruel Optimism*. Durham, NC: Duke University Press.
- Bramall, Rebecca. 2013. *The Cultural Politics of Austerity: Past and Present in Austere Times*. Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan.
- Davies, William. 2015. *The Happiness Industry: How the Government and Big Business Sold Us Well-Being*. London: Verso.
- Doherty, Thomas. 17. септембар 2012. “Storied TV: Cable is the New Novel”, *Chronicle of Higher Education*. <http://www.chronicle.com/article/Cable-Is-the-New-Novel/134420/>.
- Gill, Rosalind. 2007. “Postfeminist Media Culture: Elements of a Sensibility”, *European Journal of Cultural Studies* 10(2): 147–66.
- Graeber, David. 2015. *The Utopia of Rules: On Technology, Stupidity and the Secret Joys of Bureaucracy*. Brooklyn, NY: Melville House.
- Gregg, Melissa. 2011. *Work's Intimacy*. Cambridge, UK: Polity.
- James, Robin. 2015. *Resilience & Melancholy: Pop Music, Feminism, Neoliberalism*. London: Zero Books.
- Joseph, Jonathan. 2013. “Resilience as Embedded Neoliberalism: A Governmentality Approach”, *Resilience: International Policies, Practices, and Discourses* 1(1): 38–52.
- Langley, Paul. 2007. “Uncertain Subjects of Anglo-American Financialization”, *Cultural Critique* 65: 67–91. <http://0-www.jstor.org/libraries.colorado.edu/stable/4539797>.
- Leonard, Suzanne. Forthcoming. *Wife Inc.: The Business of Marriage in Twenty-First Century American Culture*. New York: New York University Press.
- Leyda, Julia. 2016. “The Financialization of Domestic Space in *Arrested Development* and *Breaking Bad*”, *Class Divisions in Serial Television*. ур. Wibke Schniederemann и Sieglinde Lemke. New York: Palgrave-Macmillan, forthcoming. <http://www.ejumpcut.org/currentissue/LeydaParanormalActivity/>
- Martin, Brett. 2013. *Difficult Men: Behind the Scenes of a Creative Revolution: From The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad*. New York: Penguin.
- Miller, Toby, ур. 2014. *Routledge Companion to Global Popular Culture*. New York and London: Routledge.
- Mittell, Jason. 2015. *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York: New York University Press.
- Mustakeem, Sowande. 2014. “Suffering at the Margins: (Re)Centering Black Women in Discourses on Violence and Crime”, *WSQ: Women's Studies Quarterly* 42 (3–4): 323–27. <http://0-www.jstor.org/libraries.colorado.edu/stable/24365019>.
- Nash, Meredith, and Ruby Grant. 2015. “Twenty-Something *Girls* v. Thirty-Something *Sex and the City Women*: Paving the Way for ‘Post?’ Feminism”, *Feminist Media Studies* 15(6): 976–91.
- Negra, Diane. 2008. *What a Girl Wants? Fantasizing the Reclamation of Self in Postfeminism*. New York: Routledge.
- \_\_\_\_\_. 2014. “Claiming Feminism: Commentary, Autobiography, and Advice Literature for Women in the Recession”, *Journal of Gender Studies* 23 (3): 275–86.
- Negra, Diane, и Yvonne Tasker, ур. 2014. *Gendering the Recession: Media and Culture in an Age of Austerity*. Durham, NC: Duke University Press.
- Nussbaum, Emily. 13. октобар 2014. “Shedding Her Skin: The Good Wife’s Thrilling Transformation”, *The New Yorker*. [www.newyorker.com/magazine/2014/10/13/shedding-skin](http://www.newyorker.com/magazine/2014/10/13/shedding-skin).

- Pramaggiore, Maria. 2014. "Privatization is the New Black: Quality Television and the Re-Fashioning of the US Prison Industrial Complex", у: *The Routledge Companion to Global Popular Culture*, ур. Toby Miller, 187–96. New York и London: Routledge.
- Sayeau, Ashley. 2007. "As Seen on TV: Women's Rights and Quality Television", у: Akass and McCabe 52–61.
- Smith, Anthony N. 2013. "Putting the Premium into Basic: Slow-Burn Narratives and the Loss-Leader Function of AMC's Original Drama Series", *Television & New Media* 14(2): 150–66.
- Wilson, Julie Ann, и Emily Chivers Yochim. 2015. "Mothering Through Precarity: Becoming Mamapreneurial", *Cultural Studies* 29 (5–6): 669–86.

**Изворник:** *Genders on line Magazine*, University of Colorado. Issue 1.1, 2016. (уређена верзија текста) <https://www.colorado.edu/genders/2016/05/19/female-centered-tv-age-precarity>

(С енглеској превела **Најаша Сргућ**)