



КАКО КАЖЕ ТВ: ПРАВА ЖЕНА И КВАЛИТЕТАН ТЕЛЕВИЗИЈСКИ САДРЖАЈ

[...] Телевизија је закомпликовала традиционалне родне односе, делом зато што је обећавала да ће увести спољни свет у кућу: јавно у приватно. Са телевизијом, „спољни свет може да уђе у кућу и тако оствари једну од старих амбиција људског рода“ (Thomas H. Hutchinson, према: Spigel, 1992: 7). [...] Желела бих да понудим неколико примера, фокусирајући се на период од 1970-их до данас, у којима се срећу телевизија и права жена. Нека од питања која ће се узети у обзир су: Како се положај жена у друштву посредује у америчком телевизијском програму? Како се телевизија користи да промовише или оспорава права жена? Да ли телевизија мора да рефлектује стварност да би била учинковита, или питање женских права може да буде плод маште? И, најзад, ко одлучује шта јесте, а шта није квалитетан телевизијски програм?

[...] Женама није ишла наруку чињеница да су скоро две трећине јунака који су изговарали текст у емисијама у ударном термину током 1950-их били мушкарци, а да су 1960-их у само две од десет најгледанијих емисија учествовале жене (Faludi, 1991: 143). Међутим, чак и током тих раних година телевизије, неколико емисија је успевало да комуницира са женама и њиховом наметнутом изолацијом. Ниједна серија није то радила боље од *Волим Луси* (*I Love Lucy*) у којој се појављивала Луси Рикардо (играла ју је Лусил Бол), енергична, али повучена домаћица која очајнички покушава да се пробије у сферу јавног живота помоћу свог супруга Рикија, власника ноћног клуба. Такве емисије су наглашавале своју способност да ступе у контакт са свакодневним жељама жена. У *Шоу Марџе Пеј* (*The Martha Raye Show*) појављивале су се тзв. обичне девојке заједно са водећим мушкарцима Холивуда. За разлику од Мерилин Монро и њој сличних звезда, ове телевизијске звезде су деловане аутентичније и природније од недоступних старлета са великог екрана. Ако су домаћице веровале да Луси заиста чисти свој стан, онда су такође могле да замисле да ће се ослободити из окружења свог дома и доћи под сјај Рикијевих рефлектора.

Ипак, почетком 1970-их је телевизија још увек имала дуг пут пред собом. Тада су 90% нарације снимали мушкарци, а и глумили су 70% јунака (Douglas, 1994: 200). Како су друштвени покрети већ били присутни, људи су почињали да се навикавају да озбиљне догађаје – од саслушања Макартија до Вијетнамског рата – виде и на телевизији. И жене су такође постајале способније да доспеју у медије. Протест за женску равноправност 1970. године, који се највише усмерио на бојкот производа чије су рекламе понижавале жене, привукао је стотине учесника. У то време се 75% реклама бавило производима који су помагали женама да очисте своју кућу, своју одећу и себе саме.

Стога су током 1970-их емисије на америчким каналима постале додатно заинтересоване за сопствен значај. Док су неке од највећих америчких филмова тог периода истраживали мушкост – *Ловац на јелене (The Deer Hunter)*, *Голи у сеглу (Easy Rider)* и *Апокалипса данас (Apocalypse Now)* – телевизија се усмерила на промену у улози жене. Нико није учествовао у томе од више Нормана Лира, сценаристе и продуцента који је постао познат 1970-их својим конкретним, напредним обликом друштвеног реализма. Кокетирајући на граници контроверзе, Лир је веровао да телевизија – која је 1978. године доспела до 98% људи – може да утиче на друштво уколико не постоји страх да се открије бахатост, сексизам и друге предрасуде свакодневног живота. Серија *Сви у њорогици (All in the Family, CBS, 1971)* усмерила се на Арчија Банкера, расисту и сексistu из радничке класе, и на његову супругу Идит која је лудо заљубљена у њега и која увек заборавља на његове увреде и досетке о њеној интелигенцији, али која такође може – на свог благ начин – да му узврати. Овај ситком, који је гледало педесет милиона гледалаца сваке недеље, обрађивао је већи број интригантних женских тема, укључујући рак дојке, силовање и менопаузу. [...]

Доводећи спољни свет у домове гледалаца, серија *Сви у њорогици* испунила је рано обећање телевизије. 1970-е су биле период изузетног напретка за америчке жене. У само једној деценији, она су добиле право на абортус, на кредит у банци, на неоспоран развод, на поверљиве мале огласе који нису родно разврстани. У најбољем случају, телевизијске емисије су допринеле да ови закони оживе. Серија *Сви у њорогици* је 1978. испитала границе закона о равноправности из 1974. године, када Идит покушава да купи Арчију телевизор у боји, али не успева да добије позајмицу од банке без његовог потписа, што представља кршење тог закона (епизода „Идит против банке“ [„Edith Versus the Bank“], осма епизода девете сезоне). Пошто нема сопственог новца, Идит напослетку надмудри Арчија питањем да ли њен посао по кући протеклих двадесет и пет година вреди макар један долар дневно. Када он призна да то јесте тако, она израчуна да јој дугује десет хиљада долара. На крају, прихвата петсто, али не пре но што истакне поенту епизоде: иако закон јесте донет са добрим намерама, не придржавају га се увек, а посао домаћице је такође посао као и сваки други. У другој епизоди, „Мајку се смеши доживотна казна“ („Mike Faces Life“, седма епизода шесте сезоне), серија је предвидела будућност када је приказала како Идитина и Арчијева ћерка Глорија неправедно – али законито – губи посао након што остане трудна. Прошло је још три године пре но што је Конгрес изгласао закон против дискриминације трудница који би спречио ту ситуацију.

Ове независне, политички настројене емисије су такође имале дидактичку улогу. Када Мери Ричардс, као слободна тридесетогодишњакиња, у серији *Мери Тајлер Мур (Mary Tyler Moore Show)* одлази у Минеаполис 1970. године и тражи посао на локалној станици WJM-TV као секретарица, крупни управник станице Лу Грант јој одговара да је неко већ добио посао, и изазива је речима: „Постоји још једно упражњено место, али сам планирао да запослим мушкарца.“ (епизода „Љубав је свуда око нас“ [„Love is All Around“], прва епизода прве сезоне). Наравно, он на крају запосли Мери јер је „жу-стра“, али прво успоставља нека основна правила. Мери је узбуђена због свог новог посла као „помоћнице продуцента“, док не открије да је недељна плата десет долара

нижа од плате секретарице. Али њу није лако гурнути у страну. Када се Лу распитује о њеним верским опредељењима, она говори њему и свима у публици да послодавцима „није дозвољено да то питају на разговору за посао“. Он наставља: „Да ли бих кршио ваша грађанска права ако бих вас питао да ли сте удати?“ „Презбетеријанка сам“, Мери се излане, и устаје да крене: „Чини ми се да ме питате много приватних питања који немају никакве везе са мојим способностима да радим овај посао.“ Како примећује Сузан Даглас (1994: 206), ова сцена је за милионе младих жена којима је, као и Мери, каријера битнија од брака, инспиративна, али и поучна. Не дешава се често да у ситкому сазнате нешто о грађанским правима које нисте ни знали да имате.

Наредни пример долази из серије *Mog (Maude)*, најексплицитније феминистичке серије 1970-их коју је такође продуцирао Норман Лир. Ова високо оцењена серија прати Мод Финдли, прву разведену жену – три пута разведену – у телевизијским комедијама. Она је била галамцијка која се поносила тиме, те најгора ноћна мора конзервативаца јер је пропагирала либералне ставове о свему, од силовања и развода до абортуса, што је и било најпамтљивије. У првој сезони серије, Мод одлучује да абортира након што остане трудна у четрдесет и седмој години (епизоде „Модина дилема 1“ и „Модина дилема 2“ [„Maude’s Dilemma: Part 1“ и „Maude’s Dilemma: Part 2“], девета и десета епизода прве сезоне). Сем тога што се жали на архаичне контрацептивне методе које су доступне женама (оне доступне мушкарцима се и не помињу), сврха епизоде је умногоме педагошког карактера. Премда одобрен у одређеним савезним државама, абортус није био озаконен широм САД у тренутку када су те епизоде емитоване.

[...] Поменуте серије су такође биле и контроверзне. Мери Ричардс диже буру у медијима када случајно открива да пије контрацептивне пилуле (епизода „Имаш пријатеља“ [“You’ve Got a Friend“], једанаеста епизода треће сезоне). Одређене подружнице су одбиле да емитују Модин абортус, а хиљаде протесних писама због садржаја поменутих епизода је стигло на адресу мреже CBS. И упркос томе, ове серије су, више него раније, биле у дијалогу са друштвом које је прихватало права жена, а њихова висока гледаност током целе деценије говори у прилог томе. Роналд Реган је наводно био један од највернијих гледалаца серије *Козби шоу (The Cosby Show)* која је, према једном од директора мреже NBC, напokon „вратила мушкост у ситком“ (према Faludi, 1991: 154). [...] Како истиче Сузан Фалуди, до средине 1980-их су са телевизије нестале паметне, дрске и независне жене из претходне деценије: „Током сезоне 1987/88, 60% нових серија или није имало јунакиње у сталној поставци или су имале само секундарне женске ликове. У 20% серија уопште није било жена“ (Faludi, 1991: 142). И 1970-их и 1980-их је телевизија ступала у дијалог са актуелном политичком климом, али са једном битном разликом: у серијама *Сви у Њорогоци*, *Мери Тајлер Мур* и *Мог* присутне су конкретне промене које су утицала на живот стварних жена, док су серије из 1980-их биле симптоматичне за културни протест против права жена на општем плану – али нису биле укоренење у стварности. Жене су биле одсутне и из ситкома, свог уобичајеног простора, а у две трећине комедија које су се бавиле домаћинствима самохраних родитеља били су присутни очеви или мушкарци као старатељи (Faludi, 1991: 143). Према Фалуди, ове често бесмислене заплете су стварали сексистички продуценти удаљени од стварности. *Кејни и Лејси (Cagney and Lacey)*, серија о две одлучне полицијске инспекторке

која је истраживала широк дијапазон женских тема, укључујући абортус, насиље у породици и сексуално злостављање, 1980-их је била добродошла утеха у ударном термину. Али, упркос високој гледаности, серија је непрестано била под притиском мушкараца који су управљали мрежом да ублажи свој тон (Faludi, 1991: 152). Један од њих је за *TB водич* изјавио да су јунакиње серије „била више посвећене борби против система него свом послу. Ми смо на њих гледали као да су лезбијке“ (према: Faludi, 1991: 152).

Опет смо видели жене, као и 1950-их и 1960-их, како су потиснуте са телевизије, али су се овај пут вратиле уз борбу. Када је CBS 1983. престао да снима серију *Кејни и Лејси*, упркос високим рејтинзима, гневни фанови су упутили десетине хиљада писама (Faludi, 1991: 152). Било их је толико да је мрежа наставила са емитовањем серије. Нису само гледаоци заузели овакав заштитнички став, већ и неколицина сценаристкиња и продуценткиња. Серија *Дизајнерке (Designing Women)*, чије су креаторски и сценаристички тим махом чиниле жене, још је једна од ретких серија које су током 1980-их браниле феминистичке ставове. [...] У серијама као што су *Дизајнерке*, те све више у серијама *Роузен (Roseanne)*, *Grace Under Fire* и *Елен (Ellen)*, можемо видети жене које телевизију сматрају простором отпора против доминантно конзервативне културне климе. [...]

Ниједна телевизијска серија тог времена није имала директнијег утицаја на политику од серије *Марфи Браун (Murphy Brown)*. Са Кендис Берген у главној улози Марфи, слободне и моћне *телевизијске* водитељке, серија је покренула лавину контроверзи када Марфи добија ванбрачно дете. Најпознатија је реакција тадашњег америчког потпредседника, републиканца Дена Квејла, који је у говору о повратку породичним вредностима у мају 1992. године изјавио: „Не иде нам на руку то што у ударном термину на телевизији гледамо Марфи Браун – јунакињу која би требало да представља интелигентну, добро плаћену и професионалну жену данашњице – како се руга важности очева тиме што сама одгаја дете и то на просто назива другачијим животним стилем“ (према Fiske, 1996: 69).

Иако серија *Марфи Браун* није желела да ступи у ову борбу, она није ни бежала од ње. Дајана Инглиш, креаторка и продуценткиња серије, изјавила је за *Њујорк ѿајмс* да би боље било да се Ден Квејл, ако је већ тако заинтересован за самохране мајке, потруди да абортус остане безбедан и легалан (Fiske, 1996: 21–23). А два месеца пре но што је Бил Клинтон победио Џорџа Буша старијег на председничким изборима 1992. године, серија је приказала председничку дебату и тако додатно избрисала границу између телевизије и стварности (двострука епизода „Није шија него врат“ [“You Say Potatoe, I Say Potatoe”], прва и друга епизода пете сезоне). У епизоди се чују коментари Дена Квејла, а Марфи одговара на њих у својој информативној емисији:

Сумњам да је мој сѿаѿтус самохране мајке имао ѿревеликоу уѿицаја на ѿројасѿи Зайаг-не цивилизације... У земљи у којој милиони деце одрасѿају у неѿтрадиционалним ѿпородицама... време је да ѿѿѿредседник ѿрошири своју дефиницију и схваѿи да, било да се ради о избору или сѿлеѿу околносѿи, ѿосѿѿоје различѿије врсѿиѿе ѿпородица. (према: Fiske, 1996: 73)

[...] Квејлов напад на фиктивну јунакињу открива да многе конзервативце и даље једнако узнемирава способност телевизије да мења културу, нарочито женску културу, као што их је узнемиравало и 1950-их. А то јесте била истина. Можда зато што није

имала другу политичку платформу, телевизија је често стварала алтернативни простор у којем су жене разговарале о темама које их се највише тичу. То је било више но очигледно 1970-их, када су ситкоми постали један од начина за напредне људе да промовишу своје циљеве. Као што је истакла Сузан Даглас, ситкоми су неретко директно прихватили платформу медијских кућа, чиме су се чешће ругали женском покрету но што нису. Марфи Браун је победила Дена Квејла на више нивоа, појавивши се на насловној страници магазина *Тајм* са беџом на којем је писало „Марфи Браун за председника“. Чинило се да су многе жене сматрале да их телевизијска јунакиња боље разуме од њихових надређених или политичких представника.

Наравно, пред телевизијом је и данас још увек дуг пут – могу да наведем само пример емисије *Нежења (The Bachelor)* у којој се двадесет и пет слободних девојака међусобно боре за једног лепог идиота. Али, као што смо видели, проблеми жена су се често најделикатније и најубедљивије обрађивали управо путем телевизије – нарочито ситкома. С тим у вези, могли бисмо да размотримо на који начин фраза „квалитетан телевизијски садржај“ у себи крије родни аспект. Чак и у мојим напредним, полуинтелектуалним круговима није лако убедити људе да је серија *Секс и њаг (Sex and the City)* у истом рангу са серијама *Порогица Соџрано (The Sopranos)* и *Два метрa њог земљом (Six Feet Under)*. Чињеница да је у питању комедија о четири жене које уживају у више секса и новца него „праве жене“, како су неки критичари истакли, често спречава људе да поверују да ова серија носи неке политичке конотације. Али, као и многе комедије које смо анализирали, и серија *Секс и њаг* је проговарала о политичким темама као што су абортус, јачање апстинентског покрета и шта урадити када ваш напредни момак не може да поднесе ваш професионални успех. Може се поставити и критички настројеније питање – зашто је друштву, од времена када су се емитовале серије *Мери Тајлер Мур* и *Мог до Секса и њага*, дозвољено да гледа жене које сазревају само док може да им се смеје?

То не значи, међутим, да бих ја желела да видим како се хумор, претпостављени „мањак стварности“, одстрањује из популарне женске културе. Учинити то значило би поставити погрешну претпоставку да често духовит или фантастичан живот на телевизији никада не може да буде инспиративан, нарочито када се пореди са „досадним“ животом код куће. [...] Чак и серије о којима смо причали користе хумор и слике идеалног живота у бунтовничке сврхе; вибратор под именом „Зеџ“, који користи Шарлот Јорк у серији *Секс и њаг*, битнији је него што се то на први поглед чини. Како је *ТВ водич* сугерисао још 1953, подсмевати се мушкарцима – нарочито мушкарцима на позицијама моћи – никако није смешно. Али женама које се смеју својим партнерима, друштвеним очекивањима, те својим сопственим неуспесима, као и онима које их гледају док то раде, то може да буде ослобађајуће. Телевизија омогућује ту субверзију. То раде чак и најбоље серије, укључујући *Секс и њаг*: у шестој сезони, врхунска адвокатица Миранда Хобс проналази новог љубавника, уређај TiVo (епизода „Велика сексчекивања“ [„Great Sexpectations“], друга епизода шесте сезоне). За разлику од већине веза у којима је била, веза са овим уређајем јој даје комплетну контролу, могућност паузирања, премотавања и снимања садржаја недељама унапред. У серији видимо Миранду са својим „момком“ – уређајем TiVo – како сама гледа своју омиљену

серију *Џулс и Мими (Jules and Mimi)*, што знамо да је ретка и бунтовна појава на телевизији. Она разуме да ми мислимо да је то смешно или блесаво са њене стране, али паметни гледаоци знају да је у питању нешто више од тога. Сетите се да су једне ствари које њена претерано радознала кућна помоћница Магда икада поквари управо њен TiVo и њен други драги *уређај* – као да телевизија и вибратори на једнак начин угрожавају друштвени поредак. Наравно, Миранда се касније враћа у стваран свет и пронађе своју праву љубав, Стива Брејдија. Али мислим да је важно то што она схвати да је он дефинитивно прави тек након што јој поправи TiVo, као да је порука да, ако заиста волите жену, морате да волите и њен телевизор.

Библиографија:

Lynn Spigel. "Installing the Television Set: Popular Discourses on Television and Domestic Space, 1948–1955". Lynn Spigel и Denise Mann (ур.). *Private Screenings: Television and the Female Consumer*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992, стр. 3–40.

Susan J. Douglas. *Where the Girls Are: Growing Up Female with the Mass Media*. New York: Three Rivers Press, 1994.

Susan Faludi. *Backlash: The Undeclared War Against American Women*. New York: Anchor Books, 1991.

John Fiske. *Media Matters: Race and Gender in U.S. Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

Изворник: Ashley Sayeau. "As Seen on TV: Women's Rights and Quality Television". Janet McCabe и Kim Akass (ур.). *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London/New York: I. B. Tauris, 2007, стр. 52–61.

(С енглеској превео **Драјан Бабић**)