



ПОСТМОДЕРНА ТЕЛЕВИЗИЈСКА ДРАМА

Постмодерна телевизијска драма је скоро антитеза натурализму. Док натуралистичка телевизијска драма покушава да понуди аутентичан утисак друштвених дешавања користећи стил који као да показује неизбежне последице одређених догађаја, постмодерна телевизијска драма прихвата Лиотарову сумњу у „велике наративе“, због чега такви закључци делују неизбежно. Постмодерни мислиоци, који не верују у „неупитне истине“, одбијају званичне погледе на свет као што су марксизам и хришћанство, који нуде исцрпна објашњења друштвених промена, и уместо тога сматрају да је стварност бескрајно отворена за даље интерпретације. Стога постмодерна телевизијска драма одбија историјску аутентичност, меша стилове и жанрове телевизије користећи технику *бриколажа*, и скреће пажњу на сопствену конструктивност као брехтовско позориште, у намери да спречи искушење да се значење изведе из самог текста.

Постмодернизам се заснива на веровању да су знакови арбитарни и да се њихова устаљена значења могу увек напустити и заменити. Жанрови отуд више нису стабилни и могу се изнова и изнова реинтерпретирати. Стога је вредност постмодерне драме предмет жустре дебате. За Бодријара (1988), постмодерни феномени попут драме постали су утицаји симулакрума, или знакови који имитирају стварност и не носе дубинско значење, али за друге, међу којима је и Линда Хачион (1989), постмодерно разређивање устаљених значења је политички напредан гест. Хачион говори да се деконструкцијом устаљене мудрости, што се препознаје у натурализму, митологије разоткривају, а њихов утицај се превазилази. У постмодерној драми, међутим, чин деконструкције тражи значајан напор гледалаца који морају да пронађу значења у текстовима који су замишљени као недокучиви.

Прва генерација телевизијских драматурга која би се могла означити као постмодерна били су писци који су припадали „театру апсурда“. У традицији апсурда, драма показује да су у свету нестале поуздане вредности и стога се тражи оно мало утехе која се може пронаћи. Семјуел Бекет, чији се комад *Чекајући Гогоа* (1952) понекад истиче као круцијални текст постмодернизма, писао је, током 1960-их и 1970-их, сценарије за телевизију попут *Реџи, Џо* (*Eh, Joe*, 1966) и *Трио духова* (*Ghost Trio*, 1977). Ове карактеристично мрачне и тешке драме приказују узалудност људских очекивања у свету који не може да обећа никакво коначно испуњење.

Традицију апсурда преузела је серија *Зашвореник* (*The Prisoner*, ITV, 1967–1968), култна телевизијска серија из 1960-их Патрика Макгуана. У њој се ради о тајном агенту који планира да да оставку када постаје жртва отмице и заточеник у тајновитом селу где се сви труде да га наговоре да се опрости од своје независности и приклони се. Серија испитује идеју да се људски дух може одупрети футуристичком сценарију у којем је контрола друштва стигла до крајњег технолошког савршенства. Сваки покушај

затвореника да открије идентитет Броја Један, врховног управника Села, неуспешан је, све док најзад не открије да је, изгледа, управо он Број Један. Питање да ли контролом друштва управља присила или наша сопствена свест остаје отворено и релевантно у последњој епизоди. Крис Грегори (1997) проналази снажне везе између ових раних драма, *Затвореник* и *Твин Пикс* (*Twin Peaks*).

Таква интерпретација *Затвореника*, међутим, може да звучи више као модернистичко читање серије, пошто још увек као да подржава перспективу разумевања света који ми познајемо. Да би била заиста постмодерна, телевизијска драма мора да сугерише многострука иронијска разумевања која подривају стабилност свих савремених истина. Стога, уместо да категоризујемо одређен број драма као постмодерне, било би прикладније да испитамо постмодерне тенденције познатих жанрова да призову алтернативна читања. Џон Кохи (2000: 164) каже да се вид ироније коју он назива „неизвесна“ проналази у постмодерној драми у којој „радикална визија многострукости, насумичности, случаја, па чак и апсурда, у потпуности одбацује потрагу за рајем“.

Постмодернизам такође брише разлику између „популарних“ и „префињених“ жанрова. Конкретно, постмодерна телевизијска драма често укључује потрагу главног јунака за истином у свету који је засићен „семиотичким вишком“ (Collins, 1992: 331). У серији *Живоћ на северу* (*Northern Exposure*, CBS, 1990–1995), на пример, алузије на „високу“ уметност, књижевност и филозофију се често мешају са свакодневним референцама на телевизију, холивудске филмове и поп музику. Џоел Флајшман (Роб Морору) можда сања о пропалој љубавној вези у контексту „црно-белих холивудских филмова“ (Collins, 1992: 332), али он такође „среће“ значајне личности 21. века као што је утемељивач модерне психоанализе Сигмунд Фројд. У једној жучној дебати, Фројд чак одбацује критике својих доктрина ироничном реченицом: „То је само теорија.“ На овај начин, *Живоћ на северу* ствара комедију из парадокса до којих стиже потрага за аутентичношћу у постмодерном окружењу. Као што истиче Џим Колинс, постмодерни знак је „увек већ изречен“ (1992: 333). Знак који се поново употребљава мора се зналачки цитирати не би ли се обогатио додатним значењем.

Ипак, *Живоћ на северу* такође може бити пример асимилације постмодернизма капитализмом. Бескрајна питања која се постављају могу да представе ништа друго до „производ“ који се шири до бесконачности и чији недостатак завршетка једноставно обезбеђује непрекидну публику и све већи приход. Филип Хејвард (1990) истиче да би ово могло бити нарочито тачно у случају серија као што су *Случајни њаршнери* (*Moonlighting*, ABC, 1985–1989) (Hayward 1990: 226):

Уместо снова о радикалној и аналијички деконструктивној телевизији, мултицији медија 1980-их је снажно испратила пророчанство теорије и сведочила еклејичном њљачкању некада езојеричних формалних средстава, ујискујући их у форме културној бриколажа без икакве брије о истанчаностима радикалних школа или јурисјичких дебата. Снаја, оријиналност и изазови асјекајша аванјардне медијске њраксе од сјране серије Случајни партнери се налазе у њоме шјо су њене суйшлне инјершексјуалност и формална средства ѡрављена за јублику јојуларних шјелевизијских серија, унушар њјихових ѡпарадијми, без обзирања на аванјарду и без ѡприклањања иједном друјом јо-крешју или ѡракси сем јојулизму.

Уколико уопште постоји, позитивна страна овога би се могла наћи у томе што гледалац може да се помири са начином на који медијска култура формира сопствене субјективности, или пак у томе што постмодернизам једноставно подстиче уживање у задовољствима слободе од надређених категорија.

Литература:

Linda Hutcheon. *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge, 1989.

Jim Collins. "Postmodernism and Television". *Channels of Discourse, Reassembled*. Robert Allen (yp.). London & New York: Routledge, 1992.

Phillip Hayward. "How ABC Capitalised on Cultural Logic – The Moonlight in Story". *The Media Reader*. John Thompson (yp.). London: BFI, 1990.

John Caughie. *Television Drama: Realism, Modernism, and British Culture*. Oxford University Press, 2000.

Изворник: Adrian Page. *Postmodern Drama*. The Television Genre Book. Glen Creeber (yp.). London: Bloomsbury Academic, 2015, стр. 54–59.

(С енглеској превео **Драјан Бабић**)