



Džori Lagervej, Džulija Lejda i Dajana Negra

## TELEVIZIJA U ŽENSKOM KLJUČU U DOBA NEIZVESNOSTI

Tokom poslednjih dvadeset godina određena vrsta programa uglavnom označena kao „kvalitetna televizija“ i oličena serijama kao što su *Ljudi sa Menhetna* (*Mad Men*, 2007–15), *Doušnici* (*The Wire*, 2002–08), *Porodica Soprano* (*The Sopranos*, 1999–2007), *Čista hemija* (*Breaking Bad*, 2008–13) i *Sinovi anarhije* (*Sons of Anarchy*, 2008–14) stekla je visoku kulturnu vrednost što se tiče kreativnog osoblja okupljenog oko nje i razborite publike naklonjene toj formi. Pohvale za ovaj ciklus kvalitetne televizije (KTV) često otpočinju pozitivnim po-ređenjem ovih serija i njima sličnih sa kulturnim oblicima višeg statusa, nazivajući njihovu estetiku „filmskom“, a njihovu složenost „romanesknom“, time ih udaljavajući od istorijski feminizovanih (i feminističkih) diskursa televizijskih studija (Doherty, 2013; McCabe i Akass, 2007; Mittell, 2015; Smith, 2013). Kako su ove serije počele da obrazuju ukus srednje klase i kulturnu pismenost, pripisane su im određene prepostavke o umetnosti i rodu, uključujući onu koja nas prvenstveno zanima – doskora relativno nekontroverznu prepostavku da je središnje mesto muških likova jedan od zaštitnih znakova takozvane kvalitetne televizije. Ta perspektiva, koja se zagovara u knjigama poput *Teški muškarci* Breta Martina, koja razmatra psihologiju genijalnih izvršnih producenata, a dovodi se u vezu s mnogim od gorenavedenih serija, takođe je bila zastupljena u akademskim prikazima na manje očigledan način (2013).

Tek smo pred drugu deceniju dvadeset prvog veka videli rasprostranjenu pojavu niza serija koje su zavredile pohvale kritike, s naglašenim fokusom na ženske likove, a koje opovrgavaju (beli) maskulinitet takozvane KTV koji se i dalje uzima zdravo za gotovo.<sup>1</sup> Upečatljivi primeri uključuju serije kao što su *Dobra žena* (*The Good Wife*, 2009–2016), *Domovina* (*Homeland*, 2011–2020), *Narandžasta je nova crna* (*Orange is the New Black*, 2013–2019), *Devojke* (*Girls*, 2012–2017), *Bolničarka Džeki* (*Nurse Jackie*, 2009–2015), *Časna žena* (*The Honourable Woman*, 2014), *Potpredsednica* (*Veep*, 2012–2019), *Skandal* (*Scandal*, 2012–2018) i druge. Ove serije se donekle uklapaju u prihvачene definije KTV, ali u glavnim ulogama su žene i imaju veliku žensku publiku; takođe uživaju kulturni značaj i kritičku pažnju koji se znatno razlikuju od televizije u ženskom ključu iz prethodnih razdoblja.

<sup>1</sup> Od najranijih rasprava o definicijama kvalitetne televizije, rod je faktor koji stvara komplikacije. Kao što ističe Ešli Sajo, budući da su mnoge gledane emisije u ženskom ključu proteklih godina bile komedije (*Šou Meri Tajler Mur, Marfi Braun, Seks i grad*), često nisu uspevale da privuku onu kritičku pažnju kojom su obasipane dramske serije s muškim antijunacima u fokusu. Trivijalizacija serije *Seks i grad* proširila je ovu tendenciju čak i na sveti kanon HBO-a.

Kad se taj proces posmatra sa feminističkog stanovišta, jasno je da su serije KTV najpre bile okićene lovorkama prestiža na grbačama muških glavnih glumaca i izvršnih producenta, pa su se tek onda proširile i obuhvatile emisije u ženskom ključu kao što su gorepo-menute. Bez uplitanja u debate o prirodi televizijskog kvaliteta, naš zadatak je da ispitamo osobenosti ovde pomenutih serija i da obrazložimo kako ih kulturni kontekst posle 2008. godine tematski i ideološki ujedinjuje. Kritična masa televizije u ženskom ključu naročito se obrazuje oko 2008. godine, u godinama neposredno posle globalne finansijske krize, čije su posledice dobro dokumentovane u medijskim studijama (Negra i Tasker, 2014; Bramall, 2013; Leyda, 2016. i 2014). U pokušaju da jasnije izrazimo uslove pod kojim je ovaj novi pravac moguć, iznosimo tvrdnju da međusobno zavisne afektivne ekologije nemaštine, neizvesnosti i finansijalizacije izrazito moduliraju angloameričku televiziju u ženskom ključu.

Ovaj članak se bavi nizom televizijskih serija u ženskom ključu koje su nastale u vreme masovnog nezadovoljstva kapitalizmom udruženim sa osećajem sistemske nepopustljivosti. Istovremena pojava ovih serija prilično se precizno poklapa s periodom posle globalne finansijske krize kad se neizvesnost ušunjala u srednje slojeve društva, kad su načini ekonomskog subjektivnosti čiju su protivtežu nekad predstavljale druge forme sopstva zadobili superioran položaj, a tržišna logika odlučno zamenila druge, prethodno istaknute, sisteme vrednosti i poglede na svet. Stoga ovu grupu tekstova karakterišu važne odlike kao što je svest o novom ekonomskom i kulturnom režimu, tendencija da se uzima zdravo za gotovo činjenica da radni život žena podrazumeva borbu s otvoreno korumpiranim i struktorno rasističkim kapitalističkim praksama, i istovremeno predstavljanje afirmacije položaja žene i pristanka na strukturalni *status quo*.

Mi imamo osećaj da je skorašnja rekalibracija mesta feminizma u popularnoj kulturi proizvod istih sila koje deluju u operativnoj logici ovih televizijskih serija. U manjoj meri njihove belkinje u glavnoj ulozi odražavaju deo klasnih i rasnih privilegija koje izrazito ispoljavaju poznate feministkinje. Njihova postignuća osmišljena su kao inspirativne priče o ženskim uspesima, mada njihov uspeh obično omogućuju pomoćni likovi koji su, uznemirujuće često, ljudi drugih rasa. Na primer, u prvoj sezoni serije *Trava* (*Weeds*, 2005–2012), preduzetnički uspeh Nensi Botvin delimično je omogućen emocionalnom podrškom i poslovnom stručnošću koju joj pružaju dobavljač trave i Afroamerikanac s kojim na kraju stupa u romantičnu vezu, Konrad Šepard. Uprkos ogromnom doprinosu rastu njenog posla, sam Konrad nikad ne ubire ni približnu dobit. Slična dinamika oblikuje odnos između Ališe Florik i istražiteljke Kalinde Šarme u njenoj advokatskoj kancelariji u seriji *Dobra žena*, gde Kalinda obično stupa u kontakt s marginalnim i zloglasnim likovima, često pohodi kriminalno podzemlje Čikaga i obavlja druge radnje kako bi Ališa ostala „čista“.

### **Preoblikovanje i korigovanje postfeminizma**

Mnogi kritičari su okarakterisali period između 1990. i 2008. godine kao suštinski postfeministički po orijentaciji. Postfeministički kulturni život obeležen je poštovanjem korpo-

rativnih i tehnokratskih načina procene i vrednovanja u okviru šireg konteksta bujanja finansijalizovanih subjektivnosti.<sup>2</sup> Omogućena pojmom naizgled značajnog i trajnog prospexiteta, nastajući usred širokog kulturnog preokreta ka konzervativnom usvajanju porodičnih vrednosti i uloga, neoliberalne ekonomije i rasprostranjenog kulturnog prezira prema političkim ciljevima feminizma, ovaj postfeministički senzibilitet, kako primećuje Rozalinda Džil, bio je kako razliven tako i veoma efikasan u regulisanju rodnih pravila (2007). Stoga je u okrilju postfeminizma feminizam izuzetno stigmatizovan (ponekad čak i paradoxalno pod krinkom slavljenja).

Serijske koje ovde analiziramo nude dokaz da neki utvrđeni protokoli postfeminističkog načina predstavljanja gube na važnosti. Savremene televizijske serije kao što su *Sudija Ejmi* (*Judging Amy*, 1999–2005) i *Gradić Providens* (*Providence*, 1999–2002) favorizovale su nartivnu strategiju koju je Dajana Negra označila kao „strategija povlačenja“ u kojoj se glavna glumica u ulozi urbane poslovne žene vraća u rodni grad, počinje da živi sa svojom porodicom i smanjuje ambicije, te time rešava dilemu „posao ili život“ jednostrano i krajnje konzervativno (2008). Nova televizija u ženskom ključu jeste zaokupljena „ravnotežom između posla i života“ kao ranije serije, ali teži da varira ovu dinamiku na nove načine vredne pažnje. Porodični život ženskih likova u novijim serijama neprestano zadire u njihove poslovne živote i obrnuto; na primer, u *Dobroj ženi* Ališina deca Zak i Grejs se neprekidno pozivaju u pomoć da reše njene poslovne dileme i Ališin posao često ulazi u porodični dom, pošto ona preduzima političku kampanju i obrazovanje nove advokatske kancelarije iz svoje dnevne sobe. U serijama kao što su *Časna žena*, *Domovina* i *Skandal*, jednostavno razdvajanje poslovnog i porodičnog života postaje nemoguće; lični i porodični životi ovih žena su potpuno isprepletani.

Osetljivost na ekonomsku napetost nakon finansijskog kraha izgleda da je umanjila kredibilitet radnje zasnovane na povlačenju: za razliku od izuzetno romantizovanog materinstva koje često karakteriše postfeminističku popularnu kulturu, ove serije ispoljavaju manji stepen sentimentalne emocionalne logike. Često neko drugi brine o deci žena u glavnim ulogama dok one ulažu svu svoju energiju u zahteve posla i drugih stvari ključnih za njihov opstanak. Ališa Florik iz *Dobre žene* oslanja se na svekrvu kad treba da joj se pričuva dete onda kad se ona vraća na posao, dok Keri Matison iz *Domovine* ostavlja sestri novorođenu bebu i prihvata položaj šefa preookeanske stanice u Karačiju. U *Časnoj ženi*, Nesa Stajn javno se odriče materinstva i dopušta priateljici zaposlenoj u porodičnoj firmi Atiki da odgaja njeno dete kako bi sačuvala Nesin autoritet kao šefa porodične kompanije. U seriji *Potpredsednica*, lakoća s kojom potpredsednica Selina Majer koristi svoju čerku kao politički kapital svedoči o novom pragmatizmu u pogledu ravnoteže između posla i privatnog života i o novoj moralnoj fleksibilnosti koja ruši postfeministički kredo da majčinstvo odnosi prevagu nad svim drugim oblicima ženskog identiteta (još jedan primer je politička drama *Gospođa sekretarka* [*Madam*

<sup>2</sup> Od devedesetih godina dvadesetog veka, finansijalizacija je prodirala u privatnu sferu, u vidu sve rasprostranjenijih profesija usredsređenih na finansije i rizične prakse sekuritizacije privatnih nekretnina, te stoga i prebacivanja rizika i strepnji s tržišta u porodični dom (Martin, 46).

*Secretary*, 2014–2019]). Upečatljivo je to što na ove izbore niko ne gleda blagonaklono niti ih oštro kritikuje.

Kako proces finansijalizacije nastavlja da eskalira nakon finansijske krize, već izraženo preklapanje finansijskog jezika i tržišne logike s privatnim životom postaje još intenzivnije. Sad se uočava da neizvesnost kao uslov ekonomске egzistencije naročito definiše život žena čije uloge rutinski obuhvataju prilagodljive odgovore na zahteve recesije. Ovaj naglasak na prilagodljivosti i sposobnosti uprkos neizvesnosti i dokazu da je neoliberalizam zamenio posleratne sociodemokratske fantazije o „dobrom životu“ jeste ono što Loren Berlan naziva „surovim optimizmom“ (2011). Kako su primetile Džuli En Vilson i Emili Čajvers Jokim, „privatizovan rizik stvara od lične odgovornosti novo sredstvo socijalnog osiguranja; sledstveno tome, prakse svakodnevnog života poistovećuju se sa upravljanjem rizikom“ (2015, 673).

U sličnom teoretskom smislu, jedna odlika nove neizvesnosti jeste rasprostranjena upotreba ideje o „rezilijentnosti“, koja vodi poreklo iz društvenih nauka, a označava sposobnost zajednice da se oporavi nakon neke katastrofe, koja je prešla put „prilično brzo od razmišljanja o dinamici sistema do naglašavanja individualne odgovornosti, prilagodljivosti i pripravnosti“ (Joseph, 2013, 40). U sve izraženije neoliberalnim primenama, rezilijentnost očigledno može da služi kao potpora slici slavnih feministkinja kao individualističkih junakinja koje su prevazišle rodno ugnjetavanje zahvaljujući vlastitoj snazi i odlučnosti, te sto-ga mogu da postanu slavni uzori. Prema rečima Robin Dzejms, „diskurs rezilijentnosti normalizuje seksističku, rasističku štetu koju je tradicionalni beli superiorni patrijarhat naneo belkinjama i ženama drugih rasa kao krajnje bezazlenu štetu za čije su prevazilaženje same odgovorne“ (2015, 7 i poglavlje 3). Nove afektivne ekonomije stoga zahtevaju određenu žensku rezilijentnost koja ima privatne i javne dimenzije, obično isprepletane na složen način. Stoga ne iznenađuje to što su teme rezilijentnosti ključne za narativno funkcionisanje serija koje ovde analiziramo. Na primer, salva kojom otpočinje *Dobra žena* ima za cilj naglo i hitro destabilizovanje života majke i domaćice Ališe Florik kad se seksualne afere njenog muža političara iznesu na videlo na spektakularan način. U činu preokreta postfeminističkog narativa povlačenja, Ališa je potom primorana da proda veliku kuću u predgrađu, da se vrati advokatskoj karijeri i odseli s dva tinejdžera u stan u centru Čikaga.

Sasvim suprotno ovoj seriji, kulturna serija u ženskom ključu *Seks i grad* (*Sex and the City*, 1998–2004) spojila je afirmaciju položaja žena (bele rase, srednje klase) s nepokolebljivom ekonomskog sigurnošću; u njoj fantazije o konzumerizmu i nepobitnoj ženstvenosti ne-prestano ublažavaju eventualne naznake ideoloških tenzija. Hiperženstvene i potrošačke zemlje snova serija *Seks i grad* i *Očajne domaćice* (*Desperate Housewives*, 2004–2012) znatno odstupaju od ekonomskih pritisaka i ideoloških nedaća prikazanih u skorijem nizu televizijskih serija, ali mogu se pronaći i neki tranzicioni tekstovi. Na primer, u seriji *Trava* preduzetništvo zasnovano na uzgajanju trave otvara prostor za domaćicu i udovicu koja se trudi da održi porodični životni standard u distopijskom kalifornijskom predgrađu. Druge serije u izrazito ženskom ključu nastale pre recesije, kao što je *Alijas* (*Alias*, 2001–2006), nastojale su da obrade geopolitičke tenzije i, dok su ispoljavale nepoverenje prema vladinim

agencijama i vlasti SAD, napisetku su ponovo okupile ideje o porodici i vladu, prikazavši ih u velikoj meri strukturno istovetnim.

### **Televizijska ženstvenost i institucionalna normativnost**

Tipična premla u novijem nizu serija naglašava (pogrešno postavljen) idealizam i svrshodnost žene u glavnoj ulozi koja radi u nekom vidu institucionalnog konteksta. Ove emisije se odlikuju figurom u fokusu koja se sve više pridržava institucionalnih normi, a spektar tumačenja ovog razvoja ide od moralne tragedije do pragmatične neophodnosti. Na primer, kroz doživljaje nasilja i porodične izdaje, Nesa Stajn iz *Časne žene* spoznaje nemogućnost bekstva od dinamike korupcije. Ona najpre insistira na absolutnoj transparentnosti i nepristrasnosti u porodičnom poslovanju na Bliskom istoku; iako se gnuša toga što njen brat (Endru Bakan) pristaje na korupciju, ona preokreće poziciju moralnog autoriteta kako bi zaštitila njega i druge članove porodice, žrtvujući snažnu posvećenost korporativnoj i ličnoj etici. Do četvrte sezone *Domovine*, Keri je nazvana „Kraljicom dronova“ zbog spremnosti da upotrebi tu tehnologiju u svojstvu šefa stanice u Karačiju. U narednoj sezoni, kad se uveri da neko pokušava da je ubije, Keri sastavlja dugačak spisak ljudi bi mogli da imaju neki motiv (delimično zbog broja ciljanih ubistava Cije za koja je izdala ovlašćenje), što navodi njenog dečka Džonasa da izjavи: „Ne znam kako živiš sama sa sobom“, a ova opaska je smatrana dovoljno važnom da je dodata špici serije (S5E3 „Supermoći“). U zatvorskoj drami *Narandžasta je nova crna*, neočekivano stavljanje u zatvor pripadnice srednje klase Pajper Čapman zbog davnašnje uloge dostavljača droge radikalno preispituje pogled na svet koji je prijatan i stabilan na početku serije. Ova dinamika kulminira na kraju prve sezone kad Pajper postaje svesna koliko može da bude nasilna kako bi se odbranila u zatvoru, kad brutalno prebija zatvorenika Pensatakija, očigledno nasmrt.

Pridržavanje institucionalnih normi zahteva stalnu situacionu moralnost za žene u glavnim ulogama ovih serija; ne postoji očekivanje da su organizacije koje imaju istaknutu ulogu u njihovim (poslovnim) životima poštene ili funkcionalne. Na različite načine ove serije se bave onim što Dejvid Grejber označava kao izuzetan rast birokratije i pad njene (organizovane) opozicije. Svetovi njihovih priča živopisno odražavaju finansijalizovanu transformaciju koja ima za posledicu, prema Grejberovim rečima, „ubedivanje većeg dela srednje klase da su imali nekakvog udela u kapitalizmu koji pokreću finansije“ (2015: 20). Uspešne žene u mnogim od ovih serija napisetku zaključuju da moraju da odlože etička pitanja sa strane i da se povicaju konvencijama svojih profesija, obično u potrazi za moći i/ili profitom, čak i kad su svesne ljudske cene takvog pristanka.

U ovom kontekstu vredno je spomenuti da ove serije obično naglašavaju idealizam belinja kao da je u velikoj meri proizvod rasnih i klasnih privilegija, najčešće pojačanih fizičkim radom i emocionalnom podrškom likova drugih rasa, što smo videli gore u slučaju Konrada Šeparda i Nensi Botvin u seriji *Trava*. U *Časnoj ženi* Nesa je upletena u složenu vezu nastalu iz zajedničke traume i neprekidnog poređenja s Atikom, palestinskom prevođiteljkom i kasnije kućnom pomoćnicom angažovanom na porodičnom poslu Stajnovih;

Atikina sposobnost i cinična svest o političkoj stvarnosti na terenu na Bliskom istoku osuđuju Nesin neiskusni optimizam. Dok je prva sezona serije *Narandžasta je nova crna zauzela* središnje mesto u raspravama o rasi i rodu, pošto je u fokusu centralni lik bele rase i srednje klase koji živi usred grupe žena drugih rasa, što je izazvalo srdžbu interseksionalnih feministkinja u medijima i akademskim krugovima (Mustakeem, 2015; Pramaggiore, 2014), može se reći da su naredne sezone ovo zakomplikovalo tako što su se češće fokusirale na druge članove glumačke ekipe, uključujući popularni lik transrodne Sofije druge rase.

U svim ovim serijama dostojanstvo i moralna utemeljenost institucija poput zakona i vlasti odbačeni su zarad stalnih prikaza moralne neizvesnosti. Profesionalne kazne koje se iznova pripisuju Keri u *Domovini* zbog istražiteljske efikasnosti ukazuju na potpuno birokratski disfunkcionalnu i moralno propalu Ciju. Razočaranje u političke institucije u seriji sastavni je deo njenog misaonog procesa tako da, kad nekadašnji ratni zarobljenik Nikolas Brodi bude izabran u Kongres, serija tretira njegov izbor i političku karijeru kao plitke trikove koji jedino ilustruju naivno biračko telo i politički poredak u kom se konstantno manipuliše simboličkom vrednošću. U sličnoj karakterizaciji Ališe Florik u *Dobroj ženi*, Emili Nusbaum zapaža da „što Ališa više napreduje – ostaje na poziciji dve godine, postaje partner, odlazi kako bi pokrenula novu firmu – sve se više izlaže riziku i sa sve većom lakoćom to prihvata“ (2014, 110). U nastavku kaže: „Godine 2009. serija je mogla da izgleda sasvim kao proceduralna drama za afirmaciju položaja žena, bajka u maniru knjige *Korak napred* o jakoj ženi koja će pronaći svoj put. Umesto toga, pokazalo se da je ona prikrivena osuda gotovo svake institucije pod kapitalizmom“ (112). Naročito je tokom sadašnjih sedam sezona serije Ališa postala oličenje načina na koji se tradicionalni atributi žene kao žrtve preinaju u popularnoj kulturi u ženskom ključu. Kao što primećuje Suzan Leonard, u većem obimu „u postklintonovskoj eri promenjena je percepcija žene kojoj je učinjena nepravda i ona se posmatra kao figura veoma drugačije vrste; ona ima vlastite ambicije i ciljeve, a njena implicitna viktimizacija ne izražava složenost i proračunatost njene pozicije“. Dedalijski, ponekad paradoksalni, položaj žena u glavnim ulogama u ovim serijama nastaje iz njihovog krajnje hotimičnog upravljanja ženskim afektima, što takođe deluje kao dodatni odraz novih strepnji oko ekonomskog položaja i institucionalne moći.

### **Moduliranje ženskog afekta**

Vilijam Dejvis zapaža da su „od šezdesetih godina dvadesetog veka zapadne ekonomije pogodjene ozbiljnim problemom pri kom sve više zavise od našeg psihološkog i emocijonalnog angažovanja (bilo da je reč o poslu, brendovima, vlastitom zdravlju ili dobrostanju), dok im je istovremeno sve teže da ovo održe“ (2015, 6). Afektivna kontrola čini jedan ljudski odgovor na nove pretnje ekonomskoj sigurnosti i društvenom zdravlju; između ostalog, ona predstavlja odbijanje da se predaju sopstveni emocionalni resursi u institucionalnim kontekstima obeleženim korupcijom i izrabljivanjem. Dok se kreću po radnim mestima ispunjenim jakom konkurenčijom i stresom, žene prikazane u serijama u ženskom ključu moraju da pokažu sposobnost da odglume staloženost. Njihov pažljivo moduliran afekat

svedoči o njihovoj posvećenosti održavanju ženske emocionalne pristojnosti u javnosti. Ove serije povećavaju ulog čvrsto uspostavljene postfeminističke dinamike o kojoj je pisala Dajana Negra, koja tvrdi da je „afektivno obeležje postfeminizma staloženost“ (2008, 139). Obično se oslanjaju na intenzivnu vizuelnu ekonomičnost čestih gro-planova koje daju prednost suptilnim izrazima lica kao reakcijama žena i skreću našu pažnju na lepu, nedokučiva lica. Facialne reakcije žena u glavnim ulogama kao što su Ališa Florik i Stela Gibson u seriji *Pad* (*The Fall*, 2013–2016) pokazuju izostanak emocija i shodno tome nam stavlju do znanja njihovu potrebu da upravljaju i, u nekim slučajevima, potiskuju „tradicionalnu“ žensku emotivnost. U mnogim od ovih serija, elegantno skrojena odeća funkcioniše kao upadljiv simbolički korelativ kontrolisanom afektu. Za razliku od raskošne i preterane mode i afekata u serijama *Seks i grad* i *Očajne domaćice*, savršeno skrojena ali relativno svedena poslovna garderoba u serijama *Dobra žena*, *Časna žena*, *Pad* i drugima označava ovaj novi istaknuti oblik ženske glume i ograničenog afekta. U seriji *Pad* svilene bluze krem boje detektivke Gibson i njena ledenoplava kosa u sprezi sa njenim odmerenim izrazima lica ispoljavaju selektivnu upotrebu seksualnosti u obazrivoj ravnoteži sa čeličnim profesionalizmom. Jačina i kontrola ženskih afekata stoga odgovara svesti da su profesionalne pozicije ovih žena izuzetne i, u neku ruku, krhke.

Ove serije takođe umanjuju značaj ili na drugi način marginalizuju tradicionalna „ženska“ emocionalna pitanja kao što su prisni porodični odnosi; pre svega, izrazito profesionalno sposobne žene bez partnera ili s problematičnim partnerima nastanjuju nove televizijske serije u ženskom ključu. Zaista, najdublja prisnost u ovim serijama obično se ostvaruje na radnom mestu, u vidu veoma složenih i dubokih prijateljstava i nepromišljenim ili zlosrećnim seksualnim odnosima s kolegama. Međutim, ove veze neizbežno predstavljaju niže prioritete za žene u ovim serijama, budući da, prema rečima Melise Greg, „ako se naše sposobnosti za prisnost posve redovno koriste u nemilosrdnoj potrazi za profesionalnom dobiti, suočavamo se s mogućom nesposobnošću da uvidimo prednosti prisnosti u neprofitabilne svrhe“ (2011, 18). Primer za ovo jesu četiri prilično slična niza zavađenih parova čije su razvojne putanje u žži interesovanja i zauzimaju središnje mesto u emocionalnom smislu: Nesa Stajn iz *Časne žene* i njen postojani telohranitelj Nataniel Blum, Ališa iz *Dobre žene* i njen stariji kolega Vil Gardner, i Keri i potencijalni terorista Nikolas Brodi iz serije *Domovina*. Uprkos važnosti ovih veza za zaplete datih serija, naposletku profesionalni prioriteti žene u glavnoj ulozi odnose prevagu nad ulaganjem u ljubav i žrtvovanjem zarad nje. Na primer, pred kraj treće sezone *Domovine*, Keri tera Brodija na misiju za koju oboje izgleda znaju da će dovesti do njegove smrti. U ovom slučaju, politički prioriteti jasno odnose prevagu nad ličnim pitanjima budući da Keri, koja nosi njegovo dete, prisustvuje Brodijevom dramatičnom pogubljenju javnim vešanjem.

Čak i posve duge veze u ovim serijama ne završavaju se trajnim romantičnim partnerskim odnosima i mnoge žene u glavnim ulogama ispoljavaju tvrdoglave sklonosti prema vezama za jednu noć i neobaveznom seksu, a ne prema romantičnoj emotivnoj prisnosti. Za razliku od sigurnih ljubavnih odluka u ranijim serijama kao što su *Seks i grad*, koja se završava dugo odlaganom odanošću Zverke Keri i Aljas, u kojoj se Sidni i Von raduju zajed-

no sa svojom decom u idealizovanoj budućnosti, ove serije ne gledaju na romantiku kao na rešenje svih problema. Upečatljiv primer je Stela Gibson iz serije *Pad* koja koristi profesionalni staž na mestu zločina kako bi se seksualno nabacivala mlađem policajcu i njih dvoje kasnije uživaju u hotelskoj sobi. U seriji *Potpredsednica*, potpredsednica Selina Majer je dugo razvedena žena čija se seksualna veza s bivšim mužem povremeno obnavlja; u trećoj sezoni serije njeno osobljje tajno unajmljuje ličnog trenera kao predmet njenog povremenog romantičnog interesovanja.

Dok su romantične veze manje izražene odlike novih serija u ženskom ključu, porodične veze takođe često zadobijaju negativne prizvuke. Očevi ili očinske figure u ovim serijama ne funkcionišu u običnim otrcanim kvazifrojdovskim ulogama, već su sasvim ugrađeni u poslovne i lične živote ovih žena. U *Časnoj ženi*, otac Nesi Stajn, istaknuti izraelski proizvođač oružja, ubijen je pred njom i njenim bratom kad su oboje bili deca. Kasnije ona definiše životnu misiju u suprotnosti s karijerom svog oca cioniste, zalažući se za mirna rešenja palestinske krize, u čemu se vidi njegov trajni uticaj na njen vrednosni sistem. Podjednako ilustrujući stalnu petlju povratne sprege profesionalnih i ličnih pitanja, u osmoj epi-zodi prve sezone *Domovine* Keri razgovara o napretku svog slučaja s mentorom, višim operativcem Cije Solom, kad razgovor doživi nagli ali rečiti obrt:

*Sol: Prvi novinski izveštaji o [potpredsedniku] Vokeru pušteni su u etar pre manje od pet sati.*

*Već smo imali skoro dve hiljade dojava, od kojih verovatno nijedna nije prava. Da sam ja Voker, sad bih se krio u mišoj rupi. [Kad njegova štićenica ne odgovara] Keri? Do jutra ćemo biti zatrpani dojavama. Teško ćemo se iskobeljati. Moraćemo da odredimo prioritete.*

*Keri: Danas sam doživelu nekakvu epifaniju.*

*Sol: O Vokeru?*

*Keri: Kamo sreće. Ne, o sebi. Ostaću sama celog života, zar ne?*

Ovaj trenutak, mada uticajan, ne ostavlja utisak tragične procene kao u otvoreno post-feminističkoj narativnoj sredini. Umesto toga, deluje kao moćno odbacivanje pojednostavljene i možda zastarele binarne opozicije „posao–život”, što ukazuje na potpunu neodvodljivost ove dve sfere za Keri i druge žene u glavnim ulogama. Teoretičući o zastarelosti takve binarne opozicije, koncept Melise Greg „curenje prisustva“ opisuje „savremenu kancelarijsku kulturu gde čvrste granice između ličnog i profesionalnog identiteta više ne važe“ (2011, 2). Olivija, Keri i Nesa, kao i druge poslovne žene, prikazane su tako da vode živote obeležene curenjem prisustva kao simptomom neizvesnosti; čak i na nivou njihovih misaonih procesa, lični i profesionalni plan potpuno su sjedinjeni.

## Literatura:

- Akass, Kim, i 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. september 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*. ur. Wibke Schniedermann i 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, ur. 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, i Yvonne Tasker, ur. 2014. *Gendering the Recession: Media and Culture in an Age of Austerity*. Durham, NC: Duke University Press.
- Nussbaum, Emily. 13. oktober 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", u: *The Routledge Companion to Global Popular Culture*, ur. Toby Miller, 187–96. New York i London: Routledge.

- Sayeau, Ashley. 2007. "As Seen on TV: Women's Rights and Quality Television", u: 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, i Emily Chivers Yochim. 2015. "Mothering Through Precarity: Becoming Mamapreneurial", *Cultural Studies* 29 (5–6): 669–86.

**Izvornik:** *Genders on line Magazine*, Universitiy of Colorado. Issue 1.1, 2016. (uređena verzija teksta) <https://www.colorado.edu/genders/2016/05/19/female-centered-tv-age-precarity>

(Engleskog prevela **Nataša Srdić**)