



POSTMODERNA TELEVIZIJSKA DRAMA

Postmoderna televizijska drama je skoro antiteza naturalizmu. Dok naturalistička televizijska drama pokušava da ponudi autentičan utisak društvenih dešavanja koristeći stil koji kao da pokazuje neizbežne posledice određenih događaja, postmoderna televizijska drama prihvata Liotarovo sumnju u „velike narative“, zbog čega takvi zaključci deluju neizbežno. Postmoderni mislioci, koji ne veruju u „neupitne istine“, odbijaju zvanične poglede na svet kao što su marksizam i hrišćanstvo, koji nude iscrpna objašnjenja društvenih promena, i umesto toga smatraju da je stvarnost beskrajno otvorena za dalje interpretacije. Stoga postmoderna televizijska drama odbija istorijsku autentičnost, meša stilove i žanrove televizije koristeći tehniku *brikolaža*, i skreće pažnju na sopstvenu konstruktivnost kao brehtovsko pozorište, u nameri da spreči iskušenje da se značenje izvede iz samog teksta.

Postmodernizam se zasniva na verovanju da su znakovi arbitrarni i da se njihova ustaljena značenja mogu uvek napustiti i zameniti. Žanrovi otud više nisu stabilni i mogu se iznova i iznova reinterpretirati. Stoga je vrednost postmoderne drame predmet žustre debate. Za Bodrijara (1988), postmoderni fenomeni poput drame postali su uticaji simularumâ, ili znakovi koji imitiraju stvarnost i ne nose dubinsko značenje, ali za druge, među kojima je i Linda Haćion (1989), postmodern razređivanje ustaljenih značenja je politički napredan gest. Haćion govori da se dekonstrukcijom ustaljene mudrosti, što se prepoznaće u naturalizmu, mitologije razotkrivaju, a njihov uticaj se prevazilazi. U postmodernoj drami, međutim, čin dekonstrukcije traži značajan napor gledalaca koji moraju da pronađu značenja u tekstovima koji su zamišljeni kao nedokučivi.

Prva generacija televizijskih dramaturga koja bi se mogla označiti kao postmoderna bili su pisci koji su pripadali „teatru apsurda“. U tradiciji apsurda, drama pokazuje da su u svetu nestale pouzdane vrednosti i stoga se traži ono malo utehe koja se može pronaći. Semjuel Beket, čiji se komad *Čekajući Godoa* (1952) ponekad ističe kao krucijalni tekst postmodernizma, pisao je, tokom 1960-ih i 1970-ih, scenarije za televiziju poput *Reci, Džo* (*Eh, Joe*, 1966) i *Trio duhova* (*Ghost Trio*, 1977). Ove karakteristično mračne i teške drame prikazuju uzaludnost ljudskih očekivanja u svetu koji ne može da obeća nikakvo konačno ispunjenje.

Tradiciju apsurda preuzeala je serija *Zatvorenik* (*The Prisoner*, ITV, 1967–1968), kultna televizijska serija iz 1960-ih Patrika Makguana. U njoj se radi o tajnom agentu koji planira da dâ ostavku kada postaje žrtva otmice i zatočenik u tajnovitom selu gde se svi trude da ga nagovore da se oprosti od svoje nezavisnosti i prikloni se. Serija ispituje ideju da se ljudski duh može odupreti futurističkom scenaru u kojem je kontrola društva stigla do krajnjeg tehnološkog savršenstva. Svaki pokušaj zatvorenika da otkrije identitet Broja Jedan, vrhov-

nog upravnika Sela, neuspešan je, sve dok najzad ne otkrije da je, izgleda, upravo on Broj Jedan. Pitanje da li kontrolom društva upravlja prisila ili naša sopstvena svest ostaje otvoreno i relevantno u poslednjoj epizodi. Kris Gregori (1997) pronalazi snažne veze između ovih ranih drama, *Zatvorenik* i *Twin Piks* (*Twin Peaks*).

Takva interpretacija *Zatvorenika*, međutim, može da zvuči više kao modernističko čitanje serije, pošto još uvek kao da podržava perspektivu razumevanja sveta koji mi poznaјemo. Da bi bila zaista postmoderna, televizijska drama mora da sugerira mnogostruka ironijska razumevanja koja podrivaju stabilnost svih savremenih istina. Stoga, umesto da kategorizujemo određen broj drama kao postmoderne, bilo bi prikladnije da ispitamo postmoderne tendencije poznatih žanrova da prizovu alternativna čitanja. Džon Kohi (2000: 164) kaže da se vid ironije koju on naziva „neizvesna“ pronalazi u postmodernoj drami u kojoj „radikalna vizija mnogostrukosti, nasumičnosti, slučaja, pa čak i apsurda, u potpunosti odbacuje potragu za rajem“.

Postmodernizam takođe briše razliku između „popularnih“ i „prefinjenih“ žanrova. Konkretno, postmoderna televizijska drama često uključuje potragu glavnog junaka za istinom u svetu koji je zasićen „semiotičkim viškom“ (Collins, 1992: 331). U seriji *Život na severu* (*Northern Exposure*, CBS, 1990–1995), na primer, aluzije na „visoku“ umetnost, književnost i filozofiju se često mešaju sa svakodnevnim referencama na televiziju, holivudske filmove i pop muziku. Džoel Flajšman (Rob Morou) možda sanja o propaloj ljubavnoj vezi u kontekstu „crno-belih holivudskih filmova“ (Collins, 1992: 332), ali on takođe „sreće“ značajne ličnosti 21. veka kao što je utemeljivač moderne psihanalize Sigmund Frojd. U jednoj žučnoj debati, Frojd čak odbacuje kritike svojih doktrina ironičnom rečenicom: „To je samo teorija.“ Na ovaj način, *Život na severu* stvara komediju iz paradoksa do kojih stiže potraga za autentičnošću u postmodernom okruženju. Kao što ističe Džim Kolins, postmoderni znak je „uvek već izrečen“ (1992: 333). Znak koji se ponovo upotrebljava mora se znalački citirati ne bi li se obogatio dodatnim značenjem.

Ipak, *Život na severu* takođe može biti primer asimilacije postmodernizma kapitalizmom. Beskrajna pitanja koja se postavljaju mogu da predstave ništa drugo do „proizvod“ koji se širi do beskonačnosti i čiji nedostatak završetka jednostavno obezbeđuje neprekidnu publiku i sve veći prihod. Filip Hejvard (1990) ističe da bi ovo moglo biti naročito tačno u slučaju serija kao što su *Slučajni partneri* (*Moonlighting*, ABC, 1985–1989) (Hayward 1990: 226):

Uместо snova o radikalnoj i analitički dekonstruktivnoj televiziji, mutacija medija 1980-ih je snažno ispratila proročanstvo teorije i svedočila eklektičnom pljačkanju nekada ezoteričnih formalnih sredstava, utiskujući ih u forme kulturnog brikolaža bez ikakve brige o istančanostima radikalnih škola ili purističkih debata. Snaga, originalnost i izazovi aspekata avangardne medij-ske prakse od strane serije Slučajni partneri se nalaze u tome što su njene suptilne intertekstualnosti i formalna sredstva pravljena za publiku popularnih televizijskih serija, unutar njihovih paradigmi, bez obaziranja na avanguardu i bez priklanjanja ijednom drugom pokretu ili praksi sem populizmu.

Ukoliko uopšte postoji, pozitivna strana ovoga bi se mogla naći u tome što gledalac može da se pomiri sa načinom na koji medijska kultura formira sopstvene subjektivnosti, ili pak u tome što postmodernizam jednostavno podstiče uživanje u zadovoljstvima slobode od nadređenih kategorija.

Literatura:

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

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

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

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

Izvornik: Adrian Page. *Postmodern Drama*. The Television Genre Book. Glen Creeber (ur.). London: Bloomsbury Academic, 2015, str. 54–59.

(S engleskog preveo **Dragan Babić**)