



МОРАЛНА ОСЕЋАЊА, АНТИЈУНАЦИ И ГРАНИЦЕ НАКЛОНОСТИ

Многе савремене серије – нарочито на кабловској телевизији – пуне су ликова које волимо, упркос бројним неделима која су починили: Тони Сопрано, Ненси Ботвин, Дон Дрејпер, Џеки Пејтон и Ал Сверенцен. Пораст популарности антијунака као протагониста, што је једна од главних тенденција савременог златног доба ТВ фикције, и актуелна тема телевизијских студија, као што показују недавно објављене књиге (Lotz; Vaage). Ослањајући се на тековине когнитивне теорије медија, ово поглавље обрађује тезу да је ТВ фикција, с обзиром на њену серијализовану природу, погоднија за развој „структуре саосећања“ (Smith, 1995) која нам омогућава да се идентификујемо са морално дефектним ликовима који, упркос неким видним врлинама, чине недела, злостављају и варају друге људе; ликовима који би нам у стварном животу били одбојни. Могућност развоја приче током много сати дозвољава конструкцију емоционалне структуре која нас „нагони“ да саосећамо са протагонистима који су не само драмски комплексни већ и морално контрадикторни. Уз то, потребна су нам одређена контрадикторна морална осећања да бисмо нашли право задовољство у овим ТВ серијама. Другим речима, предмет нашег истраживања јесте да утврдимо како помеху морална контрадикторност утиче на наративну машину већине најгледанијих савремених телевизијских серија и при томе откријемо какве се емоционалне реакције очекују од гледалаца и где су границе ове „структуре саосећања“ коју непрестано треба подупирати.

Појава антијунака на савременој телевизији

Постоји више разлога – идеолошких, индустријских и наративних – којима се може објаснити актуелна склоност ка антијунацима у улози протагониста на савременој телевизији. (...) Тип антијунака који се однедавно најчешће среће ближи је бајроновском јунаку или „јунаку отпаднику“. Некада просечни туђавац, антијунак данас представља спој позитивног и негативног лика којег карактерише морална неодређеност; лик антијунака испољава и макијавелистичку црту у постизању одређених циљева, као и противречност између идеала (ако их јунак уопште има) и дела. У глобалу, антијунаци су „преступници, али са простором за искупљење. Премда се јасно упуштају у недозвољене радње из (понекад) лоших побуда, антијунаци у многим наративима ипак функционишу као „силе добра““ (Shafer and Raney, 2012). Као што ћемо видети, то што представљају „силе добра“ игра кључну улогу у идентификацији са ликовима, али лик се може променити у току приче и постати „сила зла“. Да бисмо објаснили бујицу анти-

јунака на данашњој телевизији, прво морамо размотрити једно идеолошко становиште: постмодернизам подстиче појаву антијунака. „Проблем је у томе што се кохерентна, установљива схватања о томе шта чини тешке моралне прекршаје ослањају на постојање општеприхваћених друштвених норми и вредности које се крше“ (McCaw, 2009). Будући да је фрагментација савремених друштвених заједница на Западу после 1968. године изазвала крах општеприхваћених моралних и политичких ставова, јавила се нова интелектуална подструја руковођена моралним релативизмом који је изнедрио идеју да се добро и зло – главне теме класичног јунаштва – замене цинизмом и противречјем. Друштвом је завладала песимистичка и дефетистичка интелектуална атмосфера, а то је утицало на телевизијску фикцију. Као друго, ту је природа саме индустрије забаве: сетите се да је кабловска телевизија одувек настојала да се разликује од традиционалних мрежа; тим настојањем је успостављена позитивна динамика у којој конкуренција подстиче уметничку и естетску виталност. Кад је НВО повео напад са *Породицом Сојрано* (*The Sopranos*, 1999–2007), Showtime је кренуо за њима, истражујући могућности лика допадљивог антијунака у серијама *Трава* (*Weeds*, 2005–2012) и *Декстер* (*Dexter*, 2006–2013). Кад је FX у серији *Прљава значка* (*The Shield*, 2002–2008) показао да корумпирани полицајци који крше закон могу заслужити аплауз публике, АМС је учинио исто са Дрејпером, Вајтом и њима сличнима. Чак су и канали на традиционалним мрежама „узвратили паљбу“ понудивши истакнуте примере антијунака, као што је Џек Бауер у *24* (Фох, 2001–2010), Бенџамин Лајнус у *Изгубљенима* (*Lost*, ABC, 2004–2010) или Грегори Хаус у *Доктору Хаусу* (*House M.D.*, Фох, 2004–2012). Антијунак је уздигнут на ниво парадигме квалитетне телевизије, што је остварено комбинацијом идеолошких и предузетничких елемената с циљем генерисања константне теме коју је могуће успешно развијати у серијском наративу. Трећи разлог који објашњава актуелни тренд телевизијских антијунака везан је за појам опсежног, дуготрајног наратива типичног за већину кабловских програма. Такве серије (серије које су се одлучиле за квазироманескни приступ) редефинисале су појам квалитетне телевизијске драме. Сложена мрежа ликова, односа, политичких савеза, родбинских односа и разноразних сукоба који постоје у серијама као што су *Дегвуд* (*Deadwood*, НВО, 2004–2006), *Дошници* (*The Wire*, НВО, 2002–2008) и *Игра пресјола* (*Game of Thrones*, НВО, 2011–2019), пре неколико деценија не би се могли наћи у серији. Ове серије великих уметничких амбиција могу развити и преко десет линија заплета у једној епизоди, користећи се неисцрпним наративним током који нас подсећа на писце из 19. века. Осим тога, већа количина снимљеног материјала утрошена за развој заплета – без непотребног губљења времена на подсећање на заплет и мотиве, као што је то био случај у некадашњим серијама или данашњим заокруженим наративима – омогућава умножавање конфликта и дилема, што обогаћује моралну, емоционалну и политичку разноврсност приче. Та „комплексна ТВ“ (Mittell, 2012–13), нарочито је допринела нашем емоционалном везивању за сумњиве ликове попут многих „лоших момака“. Сада је неопходно поближе размотрити на којим се све нивоима гледаоци ангажују, што ће нам омогућити да разумемо место и улогу моралних осећања при гледању телевизијске фикције.

Морална осећања и везивање за телевизијске ликове

Попут биоскопске, телевизијске фикција је експлицитно и имплицитно емоционална. Казивати причу значи изазивати осећања. (...) Карол истиче емоционални детерминизам комерцијалне аудио-визуелне фикције која је осмишљена тако да изазове специфичне емоције: „Све догађаје у играним филмовима су за нас претходно емоционално сварили редитељи (...) Редитељи су одабрали појединости из сцене или секвенце које сматрају емотивно значајним и такорећи нам их сервирали на тацни“ (Carroll, 2003). У складу с тим, серије које овде разматрамо су „за нас претходно емоционално сварене“ тако да саосећамо и идентификујемо се са антијунацима који спајају особине достојне дивљења (као што су професионалност, интелигенција, храброст) са мање пожељним карактеристикама (као што су насилност, подлост, лукавство, окрутност).

На овом месту потребно је направити значењску разлику између појмова „саосећање“ и „емпатија“. Као што истиче Нил: „Кад реагујемо саосећањем, жао нам је других, али наша реакција не опонаша њихова осећања нити зависи од тога да ли они уопште нешто осећају.“ С друге стране, „кад реагујемо емпатијом према другом човеку, делимо његова осећања, осећамо исто што и он; ако се он налази у неком емоционалном стању, емпатијом и ми доживљавамо исту емоцију или емоције као он“ (Neill, 1996). У сваком случају, саосећање или емпатија према лику из серије су мање ризични него у стварном животу јер као гледаоци можемо да пројектујемо „сигурносну мрежу“ која нам допушта да толеришемо неке особине у фикцији које не бисмо толерисали у стварном животу (Vaage, 2013).

На први поглед се чини да идентификацији са ликом из серије доприносе одређени елементи, међу којима су професионална ефикасност протагонисте (Омар Литл, Франсис Андервуд), храброст у тешким ситуацијама, (Тони Сопрано), оштроумност (Волтер Вајт, Грегори Хаус) или харизма глумца који тумачи лик, као и харизма самог лика (Дон Дрејпер/Џон Хам, Том Кејн/Келси Грамер): „Шарм и полет којим одишу и који чине да уживате у њиховом друштву упркос њиховим моралним недостацима и лошем владању.“ (Mittell, 2012–13). Даља анализа, међутим, открива да су ови елементи подређени ономе што Мари Смит (Smith, 1995) назива „нивоима ангажованости“. Смит прави разлику која нам помаже да разумемо како гледаоци доносе моралне судове о ликовима и како заузимају ставове према њима. Он истиче да се „препознавање“ темељи на два наративна/драмска процеса, *йоравнању* и *наклоносџи*, од којих први означава филмску технику, а други се односи на гледалачку реакцију изазвану аудио-визуелним делом.

С једне стране, *йоравнање* (концепт сличан Женетовој „фокализацији“) „тиче се начина на који нам филм даје приступ поступцима, мислима и осећањима ликова“ (Smith, 1995). У складу с тим, *йоравнавамо* се, долазимо у једнаку раван са ликом путем „просторно-темпоралног односа“ (што ће рећи, прича приказује шта лик ради у свом окружењу), као и путем „приступа субјективном свету“ (прича открива како се лик осећа и шта жели). Са изузетком *Доушника* и *Дедвуда*, који имају ансамблску поделу улога, у већини серија, о којима и говоримо у овом тексту, јасно се издваја протаго-

ниста, којег пратимо и са којим се, следствено томе, *поравнавамо*, добијамо приступ његовом или њеном приватном и професионалном животу.

С друге стране, *наклонос* „се тиче начина на који филм покушава да управља нашим симпатијама према различитим ликовима у свету фикције“ (Smith, 1995). Овим процесом лик изазива позитивне реакције гледалаца и ствара се саучесништво које је, како описује Плантинга „укорењено у гледалачкој процени моралних особина лика. Гледалачке симпатије задобиће лик који по њиховом мишљењу поседује пожељне моралне особине, а те симпатије ће, затим, делимично одредити какве ће бити емоционалне реакције гледалаца на наративне ситуације у филму“ (Plantinga, 2010). То не значи да је наша *наклонос* безусловна. Наше саосећање није безгранично и може бити помешано са осудом неморалних или насилних поступака, а може доћи и до драматичног преокрета у нашем ставу према таквим ликовима.

Плантинга установљава да: „У поређењу са наклоношћу, симпатије су флексибилније и промењивије, а њихови узрочници разгранати и мање предвидиви. Можемо рећи да је наклоност – када станемо на страну одређеног лика, сву пажњу усмеримо на њега и навијамо за њега – однос који се успоставља тек пошто се у довољној мери развију радња и ликови“ (Plantinga, 2010). Отуд „наклоност“ подразумева дугорочно улагање у лик, а серијски програми су у идеалној позицији да то омогуће. У таквим околностима лакше нам је да се помиримо са њиховим лошим поступцима него да ликове одгурнемо од себе у емоционалном смислу.

С тим у вези, такође је важно узети у обзир да постоји разлика између тога како се вежемо за телевизијске ликове и тога како се вежемо за филмске ликове. Као што тврде Бланшет и Воге, ТВ наратив „активира исте менталне механизме као и пријатељство у стварном животу“ (Blanchet и Vaage, 2012). Из тога следи да се „телевизијске серије налазе у бољој позицији него филмови да омогуће гледаоцима да се спријатеље са фиктивним ликовима. То је зато што телевизијске серије успешније стварају утисак да имамо заједничку прошлост с ликовима: прво, зато што серије дуже трају, и друго, зато што се и наш живот одвија упоредо са серијом.“ То значи да поравнање (упознатост с поступцима неког лика) доводи до наклоности (пристрасности при доношењу моралних судова о поступцима тог лика). Очигледан пример за то био би лик Декстера Моргана и његова обилна употреба гласа приповедача у првом лицу, што нас наводи да се априорно вежемо за један презира вредан лик само зато што нам дозвољава да му се приближимо. Он вербализује своје сумње, смеје се самом себи, објашњава свој начин рада, наводи која су оправдања и које су границе његових крвавих недела (Харијев кодекс). Тако су злочини серијског убице стављени у контекст који је много бенигнији, разумљивији и ближи гледаоцу. Серијски убица (*Декстер*) и префињени канибал као што је доктор Лектор могу у нама изазвати „изопачену приврженост“ (M. Smith, 1999). Као што објашњава Карол, морални судови који настају као реакција на аудио-визуелну фикцију у великој су мери под утицајем емоционалних реакција, те се стога њима може манипулисати: „Обично се сматра да се морални судови доносе после дугог размишљања. Морални судови су, међутим, резултат брзе, аутоматске, интуитивне процене; краће речено, они су емоције“ (Carroll, 2010). То ћемо илустровати једним примером: током чувене гастрономско-музичке секвенце у епизоди

„Sorbet“, седмој у првој сезони серије *Ханибал* (*Hannibal*, NBC, 2013–2015), оперски тонови стварају свечану атмосферу и наглашавају страст доктора Лектора према кувању. Осим тога, заједно са дискретним окружењем и стилизованим, стерилизованим простором, музика канибалистичком Лектору „опрашта грехе“ тако што нагони гледаоце да се диве гастрономској симфонији и уживању с којим елегантни психијатар бескрајно нежно припрема „састојке“. Мелодија затим престаје, а динамика зла се преокреће: уместо пријатног и породичног угођаја, сцена поприма чудне, језиве нијансе и открива се права природа ритмичке секвенце: припрема људских органа изведена као деликатни кућни посао.

Драмске стратегије

Наведени пример из серије *Ханибал* демонстрира огромну емоционалну моћ покретних слика и спуњених „емоционалним маркерима“ (Vaage, 2015). Емоционална идентификација/морални суд којим се овде бавимо не ствара се искључиво под утицајем заплета, већ и мизансцене коју чине музичка позадина, продужени крупни кадрови, епски успорени снимци, симболична расвета, необични углови снимања, магичне изведбе и интимни приповедачки глас. Ови формални, естетски ресурси нису, међутим, довољни да станемо на страну амбивалентног протагонисте и почнемо да навијамо за њега. Пре него да створи, мизансцена може да појача тако снажну наклоност. Телевизијска драма, стога, уколико жели да њени гледаоци задрже позитиван емотивни став према протагонисти, мора да посегне за неким драмским стратегијама: да убаци изопачене антагонисте, да прикаже породицу, да предочи примере покајања, као и примере виктимизације лика. Ово су четири драмске стратегије које омогућавају наративу да „критеријски преусмери“ наше емоционалне реакције тако да се појача наша наклоност према одређеном лику и избегне негативна морална евалуацију која би се појавила у стварном животу.

1. Морални компаратизам и мање зло

У трећој епизоди *Правој гејшкџива* (*True Detective*, HBO, 2014–), инспектор за убиства Мартин Харт пита свог ћутљивог и загонетног партнера: „Запиташ ли се икад да ли си лош човек?“ Раст Коле хладно одговара: „Не, никад, Марти. Свету су потребни лоши људи. Ми чувамо свет од других лоших људи.“

Овај разговор сажима прву драмску стратегију која се употребљава да би се антијунаци допали гледаоцима: увек постоји неко гори од њих. Па тако, стајемо на страну Декстера Моргана, Ника Бродија или Тома Кејна у *Газгу* (*Boss*, Starz, 2011–12) јер их понекад несвесно поредимо са другим ликовима и закључујемо да су наши протагонисти, без обзира на њихове насилне методе, неморална дела и кривичне преступе, ипак „добри момци“. У томе се састоји амбивалентност која је удахнула живот савременој ТВ драми: нагони вас да изаберете „мање зло“ и у све већој мери саосећате са протагонистом.

Свакако, наша емоционална и морална веза са тим ликовима се наставља јер је то ствар „драмске равнотеже“; протагонисти треба антагониста. Пилот епизода серије

Прљава значка (The Shield) визуелно разоткрива такав морални макијавелизам. Вик Маки је можда презира вредан полицајац, али је сјајан агент који је такође приказан и у улози оца двоје аутистичне деце која захтевају посебну негу. Један подзаплет пилот епизоде бави се случајем педофилије. Како време пролази, само Макијеве нерегуларне методе могу спасити отету девојчицу. Завршна сцена пилот епизоде визуелно наглашава ту етичку амбивалентност која обележава серију: треба нам Маки да обавља прљаве послове да бисмо ми уживали у миру свог дома. Није случајно да се у свакој сезони чланови Ударне јединице (Макијев *Strike Team*) – зарад драмске равнотеже коју су добро испланирали сценаристи – упркос насилним и незаконитим методама, суочавају са далеко суровијим и немилосрднијим негативцима и увек их на крају победе.

Ако обратимо пажњу на „моралну структуру“ фиктивног света серије *Прљава значка*, увидећемо да је Вик Маки, као и Тони Сопрано, „далеко од тога да буде најгори лик“ (Carroll, 2004). И док то сазнање не може избрисати његова недела, оно ипак значи да гледаоци, руководећи се емоционалном идентификацијом са ликовима и тешким околностима у којима су приказани, напослетку доносе позитиван морални суд о њима након што су одгледали догађаје који су „за нас претходно емоционално сварени“.

2. Породица као извор емоционалне и моралне подршке

При разматрању односа између драмске идентификације и емоција, мора се узети у обзир кључни елемент који функционише као моћна потпора: породица. Крвне везе дестабилизују унутрашњи и спољни морални оквир антијунака. С једне стране, приказ породице служи као оправдање за многе ружне поступке; с друге стране, међутим, породично окружење побуђује оно најбоље у тим ликовима – романтичну, алтруистичку или несебичну страну личности. Отуд се у серијама које се значајно разликују по жанру и теми породица користи као оправдање за непочинства, док нам у исти мах дозвољава да видимо ликове и у другачијем светлу, у окружењу у коме не постоји сумња у моралну исправност и озбиљност њихових намера. Стога, иако ликови скрену с правог пута да би обезбедили добробит своје породице, склони смо да осећамо емпатију према њима и да прихватимо сва њихова самооправдања јер, на крају крајева, све што раде, раде да би нахранили децу (*Трава*), сачували породичне тековине (*Синови анархије*) или обезбедили опстанак своје династије (*Игра њресцола*).

Зашто породица има тако јак утицај у овом типу серија?

Углавном зато што прича у наставцима, по својој природи, подстиче мешање јавног и приватног живота протагониста, што ће рећи, професионалног живота – који је обично нешто аморалнији – и личног живота, помоћу којег поново успостављамо емоционалну везу с ликовима док гледамо како се, на пример, у улози родитеља искупљују за почињене преступе. Упростили бисмо њихову драмску комплексност ако бисмо рекли да многим антијунацима породице и деца служе једноставно као изговор и оправдање за криминалистичке нагоне. Пре се може рећи да важно место које породица заузима у тим ТВ серијама служи као богат извор моралне и емоционалне тензије, као и спасоносни излаз који води ка бар делимичном моралном искупљењу.

У обе верзије породица „позитивно“ утиче на представу о лику јер приказ породичног окружења делује као морални мелем и моћан окидач сентименталне пристрасности.

Такав механизам је употребљен у серији *Царсџиво ѿорока* (*Boardwalk Empire*, НВО, 2010–2014) да се хуманизује садистички мегаломанијачки лик Ала Капонеа: Капонеова благост према глумом сину „редукује“ мафијашев злочиначки карактер у очима посматрача, чиме се онемогућава да се лик претвори у карикатуру негативца. Та стратегија „ублажавања“ почињених злодела приказом породичне интима ликова није својствена искључиво телевизијској фикцији, али обухвата неке елементе својствене искључиво причи у наставцима – што значи, не заокруженим причама већ оним са снажном и опширном контекстуализацијом – која фаворизује одређену амбивалентност у животу ликова са којима се поравнавамо.

3. Примери покајања

Смит је написао текст у коме разматра како излив насиља у епизоди „Mr. And Mrs. John Sacrimoni Request“ утиче на моралну идентификацију гледалаца са Тонијем Сопраном. У тој епизоди, Тони, без икаквог видног разлога, испребија једног помоћника. После се осећа лоше због тога, те одлази у купатило да поврати: „Осећај кривице показује да је Сопрано морално биће иако га исти осећај нагони на још више ружних поступака“ (Smith, 2011). Слична ситуација се јавља у епизоди „Martial Eagle“ серије *Американци* (*The Americans*): пошто је био приморан да убије невиног камионџију, Филип Џенингс, мучен кривицом, бесциљно тумара до краја епизоде. У оба случаја, због кривице коју ликови осећају, доживљавамо их као „морално одговорна“ бића, те их због тога, упркос злочинима, сматрамо „једним од нас“ (Smith, 2011). Преузимајући део кривице на себе, многи антијунаци добијају опрост греха од публике, поново задобијају моралне симпатије и верност публике. Откривајући да имају моралне скрупуле, поново постају морално и емоционално пожељни, што им омогућава да употребе последњу стратегију која повећава нашу наклоност према њима као антијунацима: стратегију виктимизације.

4. Виктимизација лика

Након извињења и/или испољеног осећања кривице, претпостављамо да су ликови учинили нешто лоше: Шејн Вендрел да би заштитио своју породицу у *Прљавој значки*; Филип Џенингс због оданости застарелом политичком систему у *Американцима*; и Наки Томпсон због неопростивог младалачког греха у *Царсџиво ѿорока*. У њима видимо жртве стицаја околности, људе који трпе последице лоших одлука донетих у прошлости. Према мишљењу Плантинге: „Са ликовима саосећамо кад верујемо да су у опасности и да их треба заштитити, када пате или су ожалашћени, или кад верујемо да се према неком поступа неправедно“ (Plantinga, 2010). Култне серије попут *Чисте хемије* и *Породице Сојрано* управо тако позиционирају своје ликове на почетку приче. Пилот епизоде настоје да протагонисте представе као жртве: у *Чистој хемији*, Волтер и Џеси су приказани као рођени губитници, док *Породица Сојрано* приказује човека

који пати под теретом пословних и породичних обавеза, са комплексом кривице који му је наметнула рођена мајка и чије је ментално здравље до те мере угрожено да му треба стручна помоћ. Као резултат тога, од самог почетка представљена нам је ситуација која ствара *наклоности* и гради „структуру саосећања“ (Smith, 1995) која нас емоционално, а следствено томе, и морално придобија на страну свих ових ликова. Без обзира на разлике, исти „морални расцеп“ можемо применити и на *Декстера*. Декстеров „нагон за убијањем“ настао као последица крвавог и трауматичног догађаја из прошлости кад му је мајка убијена пред његовим очима. Зато га не можемо кривити за његове злочине јер они нису настали као резултат његових свесних одлука.

У свим овим случајевима, осећај безизлазности игра улогу у виктимизацији протагониста; они морају да врше дела која заслужују моралну осуду јер у датој ситуацији немају другог избора. Многе од ових ТВ серија стварају осећај да је насиље неизбежно последње прибежиште, чиме се умањује одговорност протагониста који се тумаче као жртве околности.

Тај опрост, међутим, има границе. Формат приче у наставцима помаже гледаоцима да се идентификују са протагонистом, чак и ако то понекад значи губитак и поновну изградњу поверења из почетка. Протагонисти понекад учине нешто неопростиво, што наведе гледаоце да озбиљно преиспитају – или чак изгубе – саосећање и *наклоности* према протагонисти.

ГРАНИЦЕ НАКЛОНОСТИ

Новина америчких кабловских ТВ серија, у поређењу са филмом, лежи у томе што преиспитају нашу наклоност према протагонистима и на тај начин непрестано обнављају интересовање за причу. Омогућава писцима да развијају заплет, граде напетост и обнављају драмске конфликте, онако како налаже опширна наративна структура. Протагонисти морају циклично да обнављају саосећање које имамо према њима, упркос њиховим сагрешењима, како би конфликти постајали бројнији, а драмски оквири приче се ширили током неколико сезона без потребе да се понављају. Антијунак богатог драмског потенцијала може вршити добротинства, сумњива дела, па чак и непочинства. Кључ савезничког односа између гледалаца и лика јесте у томе што суд о протагонистима-антијунацима доносимо са дозом добре воље. Стварамо сопствене систем вредности с којим приступамо фиктивној причи. Укратко, склапамо специфичан „морални споразум“, адаптирајући своје моралне судове према ликовима које волимо. Као што је већ речено, саосећање према лику не јавља се искључиво због примерног владања; напротив, као што тврди Смит, „у центру наклоности налази се морална процена“, чинећи „својеврсно тежиште из којег нас аморални фактори могу мало померити, али нас не могу сасвим избацити“ (Smith, 2011). Као што се види на примеру многих протагониста о којима је било речи у овом тексту, сви су починили страшна недела, али ми остајемо њихова верна публика, са осећајем емоционалне блискости. Но, колико дуго? Постоје ли границе наклоности према симпатичним протагонистима. Ако постоје, да ли је могуће касније повратити наклоност? Ако је могуће, како?

1. Циклично обнављање наклоности

У склопу наративне и драмске изградње лика телевизијског антијунака његова мрачна страна током радње избија у први план. То се види на примеру Рика Грајмса (током сукоба библијских размера са Шејном у серији *Окружен мртвима / The Walking Dead*, АМС, 2010–/), Накија Томпсона (који пуца у свог некадашњег следбеника и по-синка) и Филипа и Елизабет Џенингс у *Американцима* (који убијају невинне људе током извршења тајних мисија), да наведемо само неке. У разматрању граница „структуре саосећања“ која се ствара око телевизијских антијунака, Смит анализира сцену у којој Тони Сопрано пребија свог помоћника. У свом раду, Смит уводи термин „делимична наклоност“ да прошири првобитну структуру саосећања: „Слажемо се са неким поступцима, али не са свим; штавише, неки његови поступци изазивају антипатију пре него симпатију“ (Smith, 2011). Ова подељена, амбивалентна наклоност управо је оно што потпирује заплет ексклузивних телевизијских серија које овде анализирамо. Слично томе, сложена и често контрадикторна осећања која поступци Валтера Вајта изазивају у гледаоцима, Мител назива „оперативном наклоношћу“.

Смит, Мител и Воге се слажу са аргументима о границама „наклоности“ и тврде да наклоност може повремено бити пољуљана, али да у глобалу остаје неоштећена. Моја намера овде је да доведем у питање њихову тврдњу и да покажем како управо дужина приче у наставцима и памћење гледалаца омогућава да се из недеља у недељу зло акумулира до те мере да престанемо да саосећамо са ликом. Из тог разлога, помену-те стратегије постају неопходне да би се „обновила наклоност“ гледалаца према лику. То значи да се наклоност мора неговати да би деловала; „структура саосећања“ није неуништива након што се изгради на почетку приче. Зато би Смитову „делимичну наклоност“ прецизније било назвати „цикличном наклоношћу“; то значи да прича константно мора настојати да драмским средствима обнови нашу наклоност. Као што објашњава Воге: „Постајемо пристрасни према лику којег најбоље упознамо“, и то до те мере да смо због познавања приче која се дешава у распону од неколико година „заслепљени“ кад оцењујемо њихове поступке: „Као гледаоци фикције, више се ослањамо на моралне емоције него на морално резоновање“ (Vaage, 2014). Воге истиче уметничко задовољство које настаје кад се јави контрадикција у причама за које се гледаоци емоционално вежу, као и тензија која се ствара кад гледаоци хладне главе размишљају о моралности приказаних поступака. Воге каже: „Кад нас наратив експлицитно подсети на последице њихових поступака, може се десити да тренутно престанемо да осећамо наклоност, али, чим се прича настави, склони смо да се вратимо првобитној наклоности.“ Моја поента је да прича мора да се „настави“ експлицитним чином обнављања наклоности.

Зато је, без оповргавања валидности аргументације Вогеове, неопходно додати још један обрт: приче не само да редовно тестирају наше саосећање са антијунаком већ постоји могућност да због њиховог понашања оно мало помало потпуно нестане. Да се то не би десило, након сваког примера насилног или неморалног понашања, потребно је увести једну од претходно поменутих стратегија како би се „поново успоставило“ саосећање гледалаца према лику. То се дешава у нежној сцени *Чисће хемије*,

у епизоди „Full Measures“ где Волтер, са родитељском нежношћу, храни своју малу Холи са бочицом млека, као и кад Тони Сопрано повраћа пошто је нанео повреде свом помоћнику. Потребно је то стално чинити; у супротном, може се изгубити наклоност гледалаца, као што се дешава у неким случајевима, јер акумулација зла и памћење гледалаца, упркос емоционалном балансирању које смо описали, могу пољуљати морално саосећање до те мере да „осцилирајућа структура саосећања у серији“ (Vaage, 2014) доведе до аверзије или ненаклоности према лику.

У *Чистџој хемији*, на пример, долази до колебања у нашем савезничком односу са Волтером у првој половини пете сезоне кад видимо како терорише Скајлер, убија Мајка и равнодушно реагује на погинуће дечака на бициклу. Осим тога, после ликвидације Гаса Фринца, он постаје главни негативац у причи; нема противтеже. Питање је, стога, да ли ће наше симпатије према Волтеру, које су до тог момента у причи трајале целу календарску годину, остати непромењене. Наравно, као гледаоци, нестрпљиви смо да сазнамо како ће се завршити путовање Волтера Вајта (углавном због сцене у епизоди „Live Free or Die“ која приказује будуће догађаје и наговештава Волтеров трагичан и насилан крај), али са становишта емоционалне идентификације, критичка дискусија о серији делимично је указала и на то да гледаоци мање „навијају за Волта“. Управо зато што је наша наклоност веома проблематична након епизоде „Gliding Over All“, главни драмски циљ последњих осам епизода *Чистџе хемије* јесте поновна хуманизација Волтеровог лика, обнављање наше емоционалне идентификације са њим и, коначно, обнављање наше наклоности. То се у серији постиже употребом четири поменуте стратегије: као прво, појављује се група нових бездушних негативаца (Тодови познати неонацисти) у поређењу са којима чак и Волтер, упркос бројним недељима, изгледа „морално исправнији“. Као друго, његов рак се враћа и због физичке слабости Волтер опет постаје жртва у нашим очима, само слаб и немоћан човек („Granite State“ кључна је епизода у којој се тај ефекат постиже последњи пут). Као треће, Волтеров недостатак скрупула сукобљава се са јасним моралним опредељењем: породицу нико не сме да такне. То опредељење се види не само у томе што искрено жали због Хенкове смрти већ и у томе што враћа Холи њеној мајци (и тиме добробит девојчице ставља испред своје себичности). Управо се са Хенковом смрћу, као што је то случај са многим смртима које Волт изазива, појављује последња стратегија „обнављања наклоности“: јак осећај кривице, али као и обично Волтер опет заварават самог себе јер жели да верује у сопствену невиност. Нешто слично се дешава на крају епизоде „Ozymandias“ током телефонског разговора између Волта и Скајлер, где се сузе мешају са прекором. Гледаоци саосећају са Волтером који пати јер је све упропастио. Ипак, Волтерово извињење Скајлер у последњој епизоди сезоне представља прави чин покајања којим се затвара наш круг емоционалне идентификације (као што ћемо видети у објашњењу „постхумне обнове наклоности“).

У дугачким се наративима форсира емоционално искупљење и „обнављање наклоности“ према ликовима након што нам се предочи њихова породична, сентиментална и пријатељска страна. То се дешава и са Доном Дрејпером – у школском примеру „цикличног обнављања наклоности“ – након његовог силаска у пакао у шестој сезони *Људи са Менхенџна (Mad Men)*. На крају, Дон се искупљује путем Сали, своје ћерке, и

у завршници се са своје троје деце налази испред куће у којој је проживео тешко детињство. Тако да на крају видимо породичног човека, брижног оца након чина покајања (као у емотивној сцени презентације чоколаде Херши), али нас сцена истовремено подсећа да је он некад био жртва, јер се приказује кућа у којој је провео детињство у сиромаштву и без пријатеља.

Природа серије омогућава гледаоцима да завире у најскривеније делове личности протагониста, чиме се ствара натуралистичка, свеобухватна прича која има за циљ да прикаже све ране које је живот нанео ликовима. Користећи шездесет сати уместо два сата за развој конфликта, сама природа приче дозвољава нам да прилагођавамо степен љутње коју осећамо према лику терористе Ника Бродија у *Домовини (Homeland)*: помоћу приказа тоглог дома откривамо колику је трауму (виктимизацију) преживео и колико обожава своју децу. Укратко, изгубљене симпатије према лику можемо циклично обнављати управо због специфичног формата, трајања и драмских потреба телевизијског наратива.

2. Промена наклоности и накнадно стицање наклоности

Друга половина завршне сезоне *Чисте хемије* илуструје како специфична природа серијског наратива, осим што омогућава циклично обнављање наклоности после сваког недела, неизоставно доводи и до наративног и драмског покушаја поновне изградње „структуре саосећања“ неопходне ради моралне идентификације са протагонистом која нас нагони да „схватимо“ њихову слојевитост и да их посматрамо благонаклоно или изналазимо оправдања за њихова непочинства. Но, може се десити да у току дугачке приче у наставцима, наша наклоност пређе на неки други лик. Формат дугачке приче исто тако дозвољава заокрет за 180 степени: да почнемо осећати наклоност према лику којег смо на почетку презирали. То ћемо илустровати примером из *Ире Џресџола*, премда је теже задобити наклоност у серијама које имају ансамбалску поделу улога: после двадесет и пет епизода Џејми Ланистер, који нам је на почетку серије представљен путем два одвратна поступка, инцестом и покушајем убиства детета, бива хуманизован у трећој сезони кад доживи понижење, ампутацију и кад својој заробитељки (Бријени од Тарта) открије мучну тајну.

Кад смо сведоци тешких и дубоко личних момената у животу лика, долази до драстичног заокрета у нашим осећањима према њему. Отуд приче у наставцима омогућавају унутрашњим и спољашњим конфликтима да се умножавају, при чему се усложњава лик антијунака који су насилници, али у исто време и породични људи, жртве, па стога имају осећај „моралне одговорности“. Из тога следи да нисмо заслепљени само зато што имамо прилику да добро упознамо лик, као што тврди Вогеова; у случају Џејмија Ланистера потребне су и све раније поменуте стратегије да би се успоставила морална наклоност према досадашњем негативцу. Супротан пример таквој моралној оцени и реакцији на лик може бити Бен Шерман из серије *Саутленд (Southland, NBC/TNT, 2009–13)*: од моралне звезде водиле – беспрекорног јунака – током прве три сезоне, његови поступци постају све страшнији и гледалац постепено губи почетну наклоност према њему.

Но, поред „промене наклоности“ која се огледа у лику Џејмија Ланистера или Бена Шермана, постоји још једна могућност: ту могућност можемо назвати „накнадним стицањем наклоности“. То је драмски најризицијна опција, као и опција која изазива више сумње у исправност „структуре саосећања“ која је изграђена током приче. То је врста наклоности која, како се прича ближи крају, прелази са главног лика, који је до тада имао наклоност, на други, споредни лик. Један пример на коме се најбоље види ова „накнадно стечена наклоност“ јесте *Прљава значка*, која почиње једним недопустивим чином (убиством у пилот епизоди које ће прогонити ликове током седам сезона) који лежи у срцу наше контрадикторне емоционалне идентификације са Виком Макијем. Као и у случају *Чисте хемије*, на крају презиремо Вика Макија, чију смо негативну и позитивну страну личности током серије научили да балансирамо у корист позитивне стране. Без упрошћавања моралне сложености заплета и проблематичног емоционалног односа који успостављамо са протагонистом, тешко је задржати наклоност према Вику Макију у последњој сезони *Прљаве значке*, нарочито током каснијих епизода. Његово признање агенткињи Мареј у „Possible Kill Screen“ и њено пренеражено лице након што схвата каквом је „чудовишту“ издејствовала имунитет, представљају метареференце за гледаоце који су се током серије идентификовали са Макијем и који одједном постају свесни акумулираног зла које је лик нанео другима. Шејн Вендрел је екстремни пример како се може развити „накнадна наклоност“ захваљујући могућностима које нуди прича у наставцима. Шеста и, нарочито, седма сезона серије чине много да наша наклоност пређе са Макија на Шејна. И опет, поменуте четири драмске стратегије су на делу: у светлу Шејновог очајничког покушаја бег са трудном супругом и двогодишњим сином доживљавамо га као жртву која сноси последице Макијевих злодела, као што и сам Шејн наводи у последњем писаном признању. То последње писмо, незавршено јер пуца себи у главу пре но што га заврши, савршен је пример покајања; у ствари, тај чин открива да је Шејн свестан зла које је починио и цене коју мора да плати, за разлику од Макија који и даље настоји да нађе оправдање за своје поступке. Шејн нас, изнад свега, придобија покушајем да заштити породицу, те упркос страшним неделима успева да стекне наше морално саосећање до те мере да његова смрт изазива снажан емоционални потрес.

Промена и накнадно стицање наклоности у *Прљавој значки* истиче промену у природи наклоности у наративима телевизијских серија. Тај процес је повезан са оним што Мител назива „серијском артикулацијом“ која „зависи од праксе реитерације, где понављање и преформулација помажу да се искристалише које везе треба одржати а које прекинути током серије“. Као да се свака прича ослања на постојан ток саосећања којим творци серије нападају драмске конфликте, те ако ток према једном лику пресуши, саосећање мора да потекне према другом лику. То значи да је морална противтежа коју обезбеђују други ликови битна и неопходна за одржавање емоционалног и моралног интересовања за причу, па ако Вик Маки и Волтер Вајт изгубе нашу наклоност, други ликови преузимају штафету и гледаоци почињу да навијају за њих (на пример, Клодет или Шејн; Хенк или Џеси).

3. Постхумно обнављање наклоности

Пре но што закључим ово поглавље о границама наклоности, треба испитати још једну могућност: како се наша наклоност у потпуности поново успоставља пошто смо до краја испратили заплет телевизијске серије. Да парафразирам Кермодову класичну студију (*Прегосећај краја / The Sense of an Ending*): наратив тек на крају добија пуну смисао јер, као гледаоци, причу у њеној укупности „тумачимо“ пошто одгледамо њен крај. (...)

У складу с тим, премда веома специфична фрагментираност телевизијског наратива ствара више прилика да се зауставимо, да добијемо одговоре на нека питања и поставимо нова, као и да наша верност успут буде награђена (на крају сваке епизоде и сезоне, као и између њих), не можемо у потпуности разумети причу све док се почетни конфликт који покреће причу и структурише наратив дефинитивно не разреши. На телевизијској сцени где прича постаје све софистициранија, велики напредак „комплексне телевизије“ тиче се „умећа умирања“ (Harrington, 2013): све израженије је настојање да се на завршетку серије постигне заокруженост, емоционални врхунац, разумно изненађење и унутрашња наративна кохерентност. То значи да у серијама у којима је антијунак пао у немилост публике, завршница серије игра кључну улогу у поновном задобијању наклоности гледаоца апостериорно, а у неким случајевима чак и постхумно. Та могућност постхумног обнављања гледалачке наклоности у телевизијској фикцији има додатни значај: подразумева да текст који је годинама дозвољавао промену осећања и интерпретација одлучи да јасно постави границу, то јест, покуша да стабилизује „структуру саосећања“ која је до тада осцилирала. Пре но што издахне, док са осмехом замишља лабораторију где је стварао своје „уметничко дело“ – плави метамфетамин – бегунац Волтер Вајт опрашта се од Скајлер и њихове деце: „Радио сам то због себе. Уживао сам у томе. Добро ми је ишло и осећао сам се тако... тако живим“, признаје с мешавином поноса и туге. Његово извињење у епизоди „Felina“ неопходан је први корак ка потпуном повраћају наше наклоности. Заједно са том сценом, и без оспоравања моралне сложености последњег разговора са Скајлер и са сценом у којој мази уснулу ћеркицу Холи, Волтер признаје да је био себичан и да су његови греси дошли на наплату док тражи опроштај од оних којима је нанео највише штете; коначни расплет у коме је Џеси пуштен на слободу, а нацисти ликвидирани, на чудан начин представља срећан крај, усклађен са моралним саосећањем гледалаца. Волтер плаћа за своја недела не само зато што је изгубио породицу коју је намеравао да спаси већ и зато што је изгубио и сопствени живот. Ипак, било је и оних који су критиковали коначни исход јер Волтер није довољно кажњен, што потврђује колико је крхка гледалачка наклоност према Волтеру Вајту. Другим речима, било је много гледалаца који су желели не само да Волтер умре насилном смрћу, као што се и дешава, већ и да не реализује своју жељу за осветом и успостављањем реда након хаоса изазваног својим поступцима.

Завршница серије *Прљава значка*, која се истиче као једна од најбољих последњих епизода у историји телевизије, почива на сличној недоумици. Док Вик Маки с једне стране добија битку, с друге губи све што оправдава његове поступке: породицу и полицијску значку. Његов пораз наглашавају мук и низ беживотних кадрова у затвореном простору, који стоје у оштром контрасту са енергичним кадровима обично

кориштеним током серије. У хладном, механичком и монотоном прегратку, за канцеларијским столом и у јефтином оделу у коме изгледа као марионета, свемогући и жестоки Вик Маки као да је осуђен на живот у смрти, након све патње коју је нанео онима које највише воли.

У обе серије, међутим, тужна судбина протагониста – чиста поетска правда – омогућава апостериорни повраћај изгубљене *наклоности* према њима; видимо како плаћају за своја недела, за сву несрећу коју су изазвали, што изнова успоставља свеопшти морални оквир који смо са њима успоставили током серије, а, у исти мах, и огроман део наше моралне наклоности према њима. Видимо их у другачијем светлу кад прилагодимо поруку класичног филма ноар да се „злочин не исплати“ и схватимо да у сивом, мрачном простору у коме се одигравају ови наративи амбивалентно добро побеђује донекле разумљиво зло и растрзани грешници плаћају за своје понекад оправдане грехе.

Литература:

- Lotz, Amanda. *Cable Guys: Television and Masculinities in the 21st Century*. New York: NYU Press, 2014.
- Vaage, Margrethe Bruun. *The Antihero in American Television*. Routledge. 2015.
- . 'Fictional Reliefs and Reality Checks.' *Screen* 54.2 (2013): 218–37.
- . 'Blinded by Familiarity: Partiality, Morality and Engagement in Television Series.' *yp*. Ted Nannicelli и Paul Taberham. *Cognitive Media Theory*. New York: Routledge, 2014. 268–84.
- Smith, Murray. *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press, 1995.
- . 'Gangsters, Cannibals, Aesthetes, or Apparently Perverse Allegiances.' *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*. *yp*. Carl R. Plantinga, Greg. M. Smith. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1999. 217–38.
- . 'Just What is it That Makes Tony Soprano such an Appealing, Attractive Murderer?' *Ethics at the Cinema*. *yp*. Ward E. Jones и Samantha Vice. Oxford: Oxford UP, 2011. 66–90.
- Shafer, Daniel M., Arthur A. Raney. 'Exploring how we Enjoy Antihero Narratives.' *Journal of Communication* 62.6 (2012): 1028–46.
- McCaw, Neil. 'The Ambiguity of Evil in TV Detective Fiction.' *Inside & Outside of the Law: Perspectives on Evil, Law & the State*. *yp*. Shubhankar Dam и Johathan Hall. Oxford: Inter-Disciplinary Press, 2009. 21–9.
- Mittell, Jason. *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling (prepublication edition)*. 2012–13. Web. <http://mcpres.media-commons.org/complextelevision/>.
- Carroll, Noël. *Engaging the Moving Image*. New Haven: Yale UP, 2003.
- . 'Movies, the Moral Emotions, and Sympathy.' *Midwest Studies In Philosophy* 34.1 (2010): 1–19.
- . 'Sympathy for the Devil.' *The Sopranos and Philosophy: I Kill Therefore I Am*. *yp*. Richard Greene и Peter Vernezze. Chicago: Open Court, 2004. 121–36.
- Neill, Alex. 'Empathy and (Film) Fiction.' *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. *yp*. Noël Carroll и David Bordwell. Madison: University of Wisconsin Press, 1996. 175–94.
- Plantinga, Carl R. "'I Followed the Rules, and they all Loved You More": Moral Judgment and Attitudes Toward Fictional Characters in Film.' *Midwest Studies in Philosophy* 34.1 (2010): 34–51.
- Blanchet, Robert, Margrethe Bruun Vaage. 'Don, Peggy, and Other Fictional Friends? Engaging with Characters in Television Series.' *Projections: The Journal for Movies and Mind* 6.2 (2012): 18–41.
- Harrington, C. L. 'The Ars Moriendi of US Serial Television: Towards a Good Textual Death.' *International Journal of Cultural Studies* 16.6 (2013): 579–95.

Изворник: *Emotions in Contemporary TV Series*. 2016, *yp*. Alberto N. García. Palgrave MacMillian.

(С енілеској иривела **Наїшаша Камїмарк**)