



ПОЈАВА „АФЕКТА“ У САВРЕМЕНОЈ ТЕЛЕВИЗИЈСКОЈ ПРОДУКЦИЈИ

Ово поглавље се наставља на прилику за нова размишљања које су се наметнуле на симпозијуму на Универзитету Навара под насловом „Идентитет и осећања у савременим телевизијским серијама“. Како бележи Ана Марта Гонзалес, „медијска култура постала је моћан чинилац емоционалне друштвености, рађајући нову врсту сопства чији однос према стварном животу као да је више усмерен наративима и фиктивним јунацима“. Намера овде јесте да истакне одређујуће гледалачко искуство у односу на оне дуговечне телевизијске серије које су средишње за концепт Џејсона Митела о „комплексности телевизије“ (2012–2013), новој врсти телевизијске текстуалности. Изнети комплексност те обавезе и уткати мисли унутар осећања представља одређене методолошке изазове.

[...] Радна претпоставка овог поглавља је да различити облици телевизијских програма нуде лепезу различитих значења и ужитака, без сумње изазивајући различита осећања. Ипак, у времену академског повратка естетичком потенцијалу телевизије (Jacobs and Peacock), ово поглавље истражује идеју одређеног „афективног“ гледалачког искуства које омогућава комплексна телевизија у облику „врхунских“, усмерено рекламираних серија и серијала који нуди TV3. Заиста, настављам несигурно напред и нудим идеју по којој секвенце онога што називам „треници афекта“ сачињавају битан структурални принцип који одржава укљученост гледалаца у серије дугог формата и ширећи линеарне наративне заплете. Међусобни однос принципа грађења телевизијских серија другог формата и „трениака афекта“ не мора се узети као рекурзивна петља између потврђених успеха телевизијских серија грађених на овај начин и прављења нових серија дугог формата.

[...] Под „афектом“¹ у гледању телевизијске серије дугог формата означавам неочигледно интензиван сусрет у процесу динамичког међусобног утицаја између осећања и спознаје које покреће текстуална комплексност и брига о животу у свету, како у контексту фикције, тако и у контексту гледања. [...]

Развој телевизије и „трениака афекта“

Док је телевизија у прошлости одбацивана као форма ниске уметности која је „махом усмерена на задовољење осећања“, како то описује Постман (88–89), комплексна теле-

¹ Концепт „афекта“ се у овом тексту наставља на истоимени концепт из текстова Баруха де Спинозе, Анрија Бергсона, те Жила Делеза и Феликса Гатарија, те ће се користити термин тих аутора. Видети: Жил Делез, Феликс Гатари. „Перцепт, афект и појам“. *Шта је филозофија?*, превела с француског Славица Милетић. Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1995, стр. 205–253. (Прим. њерв.)

визија захтева нова размишљања на тему свог потенцијала. Данашње серије дугог формата захтевају висок ниво посвећености током дугих часова свог серијског приказивања (серија *Породица Сојрано* [*The Sopranos*] траје више од осамдесет сати, а *Изгубљени* [*Lost*] више од сто двадесет). Њихови многоструки текстуални палимпсести такође захтевају пажњу, тражећи од гледалаца да све време буду свесни одјека значења. У Студијама телевизије, „поглед“, који је раније описивао доминантно гледалачко одређење телевизије, доведен је у питање ангажовањем које је сличније биоскопском „буљењу“, али са сопственим специфичностима и без текстуалног детерминизма. Продужени временски оквир поседује сопствене ритмове и капацитет за одлазак у прошлост и будућности, као и за промену перспективе, како је Мител, између осталих, детаљно показао.

Делимично због процеса провизије који је присутан код серија дужег формата, афективни утицај је на почетку приметнији од телеолошког наратива јер креатори серија не могу да знају да ли снимати једну или седам сезона. У складу са тиме, наративне структуре морају да буду флексибилне, а средства морају да се пронађу да се, уколико продукција крене, наративни оквир прошири новим обртима и преокретима. Због тог разлога касније предлажем идеју да су традиционални наративни лукови мање важни у овом облику телевизије. С временом се, међутим, верни и пажљиви гледаоци награђују могућностима да разумеју уметнуте алузије и унутрашње референце које извештавају о „треницима афекта“. Да би задржали укљученост гледалаца током дужег временског периода, „треници афекта“ су присутни у савременим телевизијским серијама попут структуралног принципа. Штавише, процес самоспознаје, повезан у традиционалној аристотеловској драми са јунаком, у овом виду телевизије ближи је гледаоцу. Често су вишеструке неприлике јунака те које препуштају гледаоцима прилику да сами стекну увид у текст, а у тим приликама камера се успорава ради потпуније спознаје.

[...] Међутим, густо проткани примери телевизијских серија о којима ће бити речи показују потенцијал који „треници афекта“ имају када не зависе од покретача нарације. Афективни треници који се проналазе унутар савремених серија могу да послуже различитим облицима гледања који се појављују у дигиталним условима.

Илуструјући „културу присуства“, младе генерације су се навикле на интернет, и не само да гледају телевизију преко интернета уместо на уобичајеном ТВ апарату, већ и истовремено разговарају виртуелно са својим пријатељима о садржају који прате путем других уређаја – или других програма на уређајима који подржавају више платформи. Када је неколико прозора отворено и постављено једно поред другог на екрану дигиталног уређаја, то захтева одређен ментални капацитет за праћење више извора информација одједном. Осцилирајући покрет између различитих екрана намеће комплексну динамику, чиме се покреће капацитет гледаоца да прати низ фрагментарних слика на подељеном екрану, истовремено удаљен и присутан. Могуће је да млађе генерације развијају вештији капацитет перцепције, далеко од идеје „погледа“.

Рад неуронаучника Семира Зекија потврђује да се сигнали слика преносе до мозга, а да их потом мозак претвара у значење. У том процесу, мозак тражи да „елиминира све што је непотребно како би идентификовао предмете и ситуације у складу са њиховим битним и непроменљивим одликама“ (245). Но, Зеки препознаје да више екрана у оквиру дигиталних околности шири – а с временом може и да повећа – перцептивну функцију мозга. Да сумирамо и применимо његова запажања: када је избор мозга

једноставан, као што је у епизодичној наративи линеарних серија, већ је постигнуто откриће непознанице. Када је мозак стављен у комплекснију ситуацију, као што је у дужим формама телевизијских серија, он пролази кроз процес у којем се свако могуће решење/одговор представља као једнако тачно. Мозак барата многострукостима тако што препознаје могућност постојања више од једног начина да се разуме нека ситуација. Историјски гледано, модел линеарне наративе: заплет–разрешење изгледа да потврђује владајућу тезу да је људски мозак програмиран тако да разуме ствари. Међутим, Зекијев закључак да мозгу не треба једно тачно решење за било који проблем отвара могућност другачије врсте перцептивног мапирања која је применљива на постмодерне облике фрагментарних и нелинеарних постнаратаива.

У свом кључном делу *Постдрамско позориште* (*Postdramatisches Theater*), Ханс-Тис Леман (Hans-Thies Lehmann)² наводи неколико карактеристика тенденције из 1960-их, померања од „драмског позоришта“ ка „постдрамском позоришту“, међу којима је и „темељни помак с дјела на догађај“ (77), потенцирање визуелне представе над вербалним текстом и нелинеарним наротивом без кадрова који творе смисао. [...]

Међутим, Леман говори да је на телевизији „важна *story*, већ зато што се ништа не треба двапут гледати, него се може конзумирати неки други производ“ (97). Одјек застарелих погледа на медије који се емитују на екрану доказују ове ставове. Једнократно гледање више није случај код телевизијских серија дугог формата код којих је циркулација DVD дискова, као и могућност дигиталних технологија да се изнова гледају, променила навике гледалаца и распоред гледања на горе наведени начин. Објашњавајући појаву „трнутака афекта“, предлажем да је, премда линеаран наротив никако није одбачен из телевизијских серија, мање битан у телевизијским серијама дугог формата. Примењује се Леманова конструкција „стања“ или „сценске динамике“ из постмодерног позоришта. Заиста, ово за собом повлачи посвећивање гледању које привлачи и одржава низ „трнутака афекта“, пре него могућност праћења наротивног погона. [...]

Премијерка

У десетој епизоди друге сезоне серије *Премијерка* (*Borgen*, DR1, 2010–2013) под насловом „Ванредна опаска“ („Enbemærkningafsærligkarakter“), кључни „трнутак афекта“ у овом контексту долази на крају епизоде и целе сезоне, када премијерка Биргите Ниборг расписује опште изборе у Данској. Међутим, на много начина, ово је трнутак наротивне кулминације: непознат исход предложених избора и познат наставак серије *Премијерка* у трећој сезони спречавају било какав коначан осећај краја. Уместо тога, наглашавају се двосмисленост и тензије у две укоренење наротивне нити.

Илуструјући још једну одлику „квалитетних“ телевизијских серија – унакрсно упућивање на јавно и приватно искуство – примарни лук ове епизоде укључује важну одлуку премијерке Ниборг да се привремено повуче не би ли могла боље да се брине

² Видети: Ханс-Тхис Лехманн. *Постдрамско позориште*, с немачког превео Кирил Миладинов. Загреб: Центар за драмску уметност; Београд: ТХХ– Центар за теорију и праксу извођачких уметности, 2004. Цитати из овог дела дати су из наведеног превода, а бројеви у заградама уз цитате означаваће бројеве у преводу. (Прим. прев.)

о својој проблематичној ћерци, тинејџерки Лори. Секундарни лук епизоде прати потрагу за новим станом двоје будућих сустанара, Каспера Јула, једног од премијеркиних најближих саветника, и Катрине Фонсмарк, фриленсерке која ради као репортерка за Данску телевизију. Сваки од ових наратива је постављен у контекст савремених друштвених питања и многобројне паралеле између њих доприносе густој и слојевитој текстуалности која дочарава „тренутак афекта“. Ти аспекти дозивају живот у савременом свету.

Интелектуално-емотивни конфликти се проналазе у одлуци премијерке Ниборг и њеног отуђеног супруга Филипа да сместе Лору на психијатријско лечење у приватну клинику у истом тренутку када премијерка покушава да „преиспита систем социјалне помоћи у Данској“ и „оснажи систем социјалне помоћи чинећи га независним од приватног осигурања“. Политички став премијерке о здравственој и социјалној помоћи је антитеза политици британске конзервативне владе да побољша приватну здравствену заштиту и смањи историјски важан систем Националне здравствене заштите пружајући бесплатну негу свима којима је то неопходно. Из тог разлога постоји одређен одјек свакодневног живота код британских гледалаца. То што Нибор гради против своје сопствене политике и убеђења не би ли искористила приватне установе у сврху онога што се чини као најбоље за њену ћерку додатно истиче интелектуално-емотивне тензије, како за јунаке у свету телевизијске фикције, тако и за гледаоце у стварном свету који су укључени у преговоре приватне и јавне сфере.

Паралелне тензије су очигледне и у секундарном наративном луку. Ситне, али непрекидне несугласице између Каспера и Катрин поводом куповине превеликог и прескупог стана испливавају на површину као показатељи дубљег проблема. За Катрин, сврха озбиљне везе је добијање деце, док је Каспер, услед неразјашњене трауме из детињства и могућег злостављања од стране оца, стриктно против деце.

Посетивши мајку, која је затворена у старачком дому јер пати од деменције, Каспер ипак осећа да се помирио са њом и схвата да никада неће сазнати истину о свом оцу. Одлучује да настави и, гестом пуним значења, склања Катринине пилуле за контрацепцију. Ситуација је потцртана додатном иронијском чињеницом да је она управо добила понуду за сталан посао коју је дуго чекала од шефа телевизијске станице са којим је одувек била у свађи, али са којим је постигла договор – муњевит договор са његове стране – да га неће изневерити оставши у другом стању. Стога, иако се фраза „ванредна опаска“ из наслова епизоде примарно односи на званичну објаву расписивања избора у скупштини, она има и више других одјека. Још једна обична опаска, „престаћемо да користимо пилуле“, која се односи на Лорине антидепресиве, испоставља се као иронична суштина другог тока бављења друштвеним односима у овој епизоди.

Однос приватног и професионалног живота, са посебном пажњом на положај жена, кључна је брига целе серије *Премијерка*, а овде се очитује у обе главне приче. Хеселбо, вођа опозиционе партије, користи прилику да у телевизијском интервјуу, у којем премијерка Ниборг одбија да учествује, профитира на њеним дилемама. Он их представља као непогодност жена да обављају високе политичке функције. Слично томе, упркос својим жустрим новинарским ставовима, Катринине амбиције бивају осујећене од стране мушкараца у ситуацијама које она не може да контролише. Сва та комплексност – а ради се о ставовима, као и о осећањима – појачава „тренутак афекта“.

Овај тренутак долази када премијерка Ниборг, након што оствари тесну победу за крајњи стадијум својих реформи социјалне заштите, неочекивано моли председника председништва да изнесе ванредну опаску. Скупштина је затечена, а посланици који су кренули да излазе, као и присутни новинари, журе да се врате на своја места. Када се сви сместе, Ниборг, у говору дугом минут и педесет секунди, прво подсећа на прве четири жене које су постале посланице у данској скупштини 1918. године. Она наставља и расписује изборе који не треба да одлуче да ли су жене погодне да обављају високе политичке функције, већ ко ће најбоље водити Данску у будућности.

„Тренуци афекта“, како је раније истакнуто, позивају гледаоце да читају реакције различитих јунака фиктивног света као што то чине и протагонисти. Промена углава из којих се посматра премијерка Ниборг у току кадра се комбинују са кадровима реакција мушкараца и жена у скупштини и ван ње, укључујући Каспера и Катрин који чекају у холу. Хеселбо је намргођен, али многе жене из његове странке скривају осмехе или се отворено смеше. Премда је Катрин дошла да се сретне са Каспером, она је, уз тужан израз лица, приморана да се врати свом послу и истрчава из кадра пошто је обавештење премијерке Ниборг ударна вест. Приметан је и „победнички кадар“ премијерке са карактеристичним осмехом који јој набора нос, али камера прелази преко целе сцене тако да се сви наведени слојеви доприносе тренутку.

Мој аргумент поводом гледалаца у овом контексту је тај што њима није допуштено једноставно гледиште, без обзира на њихове личне ставове или веровања, јер су све присутне перспективе веродостојне и релативно саосећајне. Одбијање семиотских и наративних крајева искључује било какву једноставну идентификацију са ставовима протагониста као што је то могуће у мејнстрим телевизијским серијама (на пример, *Инспектор Морс* [*Inspector Morse*] и *Поаро* [*Poirot*]). Стога гледаоци имају позив да се ухвате укоштац са мешавином ставова и осећања који би можда могли да уздрмају њихово постојање у свету.

У мом личном случају, афективни тренутак дозива конфузију коју осећам поводом равнотеже између посла и породице (укључујући и улогу деце) коју осећам читавог живота, улогу жене у модерном времену, угњетавање патријархата са којим се не слажем, али чије суделовање (као старији управник и мушкарац) нисам одбијао. На метанивоу, афективни тренутак укључује преиспитивање учешћа у структурама, не само мог, већ и других људи, нарочито жена.

[...] Моја намера овде је била да покренем ново вредновање потенцијала одређених телевизијских серија маркирањем њихових текстуалних одредница и културолошких прилика које омогућавају „тренутке афекта“ као одлике модела савремених телевизијских серија. Неопходно је подржати успех и потенцијал телевизијског медија у којем се налазе преостале предрасуде. Ако се, према застарелом карикирању, филм бави сновима и снажним емоцијама, а позориште идејама и дебатама, телевизијске серије дугог формата би могле да црпе снагу из оба.

Изворник: Robin Nelson, “The Emergence of ‘Affect’ in Contemporary TV Fictions”, *Emotions in Contemporary TV Series*, ур. Alberto N. García (Palgrave MacMillian, 2016), стр. 26–51.

(С енглеској превео **Драјан Бабић**)