



### MORALNA OSEĆANJA, ANTIJUNACI I GRANICE NAKLONOSTI

Mnoge savremene serije – naročito na kablovskoj televiziji – pune su likova koje volimo, uprkos brojnim nedelima koja su počinili: Toni Soprano, Nensi Botvin, Don Drejper, Džeki Pejton i Al Sverendžen. Porast popularnosti antijunaka kao protagonista, što je jedna od glavnih tendencija savremenog zlatnog doba TV fikcije, i aktuelna tema televizijskih studija, kao što pokazuju nedavno objavljene knjige (Lotz; Vaage). Oslanjajući se na tekovine kognitivne teorije medija, ovo poglavje obrazlaže tezu da je TV fikcija, s obzirom na njenu serijalizovanu prirodu, pogodnija za razvoj „strukture saosećanja“ (Smith, 1995) koja nam omogućava da se identifikujemo sa moralno defektnim likovima koji, uprkos nekim vidnim vrlinama, čine nedela, zlostavljuju i varaju druge ljude; likovima koji bi nam u stvarnom životu bili odbojni. Mogućnost razvoja priče tokom mnogo sati dozvoljava konstrukciju emocionalne strukture koja nas „nagoni“ da saosećamo sa protagonistima koji su ne samo dramski kompleksni već i moralno kontradiktorni. Uz to, potrebna su nam određena kontradiktorna moralna osećanja da bismo našli pravo zadovoljstvo u ovim TV serijama. Drugim rečima, predmet našeg istraživanja jeste da utvrđimo kako pomenuta moralna kontradiktornost utiče na narativnu mašinu većine najgledanijih savremenih televizijskih serija i pri tome otkrijemo kakve se emocionalne reakcije očekuju od gledalaca i gde su granice ove „strukture saosećanja“ koju neprestano treba podupirati.

#### Pojava antijunaka na savremenoj televiziji

Postoji više razloga – ideoloških, industrijskih i narativnih – kojima se može objasniti aktuelna sklonost ka antijunacima u ulozi protagonista na savremenoj televiziji. (...) Tip antijunaka koji se odnedavno najčešće sreće bliži je bajronovskom junaku ili „junaku otpadniku“. Nekada prosečni tunjavac, antijunak danas predstavlja spoj pozitivnog i negativnog lika kojeg karakteriše moralna neodređenost; lik antijunaka ispoljava i makijavelističku crtu u postizanju određenih ciljeva, kao i protivrečnost između idealja (ako ih junak uopšte ima) i dela. U globalu, antijunaci su „prestupnici, ali sa prostorom za iskupljenje. Premda se jasno upuštaju u nedozvoljene radnje iz (ponekad) loših pobuda, antijunaci u mnogim narativima ipak funkcionišu kao ‘sile dobra’“ (Shafer i Raney, 2012). Kao što ćemo videti, to što predstavljaju „sile dobra“ igra ključnu ulogu u identifikaciji sa likovima, ali lik se može promeniti u toku priče i postati „sila zla“. Da bismo objasnili bujicu antijunaka na današnjoj televiziji, prvo moramo razmotriti jedno ideološko stanovište: postmodernizam podstiče pojavu antijunaka. „Problem je u tome što se koherentna, ustanovljiva shvatanja

o tome šta čini teške moralne prekršaje oslanjaju na postojanje opšteprihvaćenih društvenih normi i vrednosti koje se krše” (McCaw, 2009). Budući da je fragmentacija savremenih društvenih zajednica na Zapadu posle 1968. godine izazvala krah opšteprihvaćenih moralnih i političkih stavova, javila se nova intelektualna podstruga rukovođena moralnim relativizmom koji je iznedrio ideju da se dobro i zlo – glavne teme klasičnog junaštva – zamene cinizmom i protivrećjem. Društvo je zavladala pesimistička i defetištička intelektualna atmosfera, a to je uticalo na televizijsku fikciju. Kao drugo, tu je priroda same industrije zabave: setite se da je kablovska televizija oduvek nastojala da se razlikuje od tradicionalnih mreža; tim nastojanjem je uspostavljena pozitivna dinamika u kojoj konkurenčija podstiče umetničku i estetsku vitalnost. Kad je HBO poveo napad sa *Porodicom Soprano* (*The Sopranos*, 1999–2007), Showtime je krenuo za njima, istražujući mogućnosti lika dopadljivog antijunaka u serijama *Trava* (*Weeds*, 2005–2012) i *Dekster* (*Dexter*, 2006–2013). Kad je FX u seriji *PrJAVA značka* (*The Shield*, 2002–2008) pokazao da korumpirani policajci koji krše zakon mogu zaslužiti aplauz publike, AMC je učinio isto sa Drejperom, Vajtom i njima sličima. Čak su i kanali na tradicionalnim mrežama „uzvratili paljbu“ ponudivši istaknute primere antijunaka, kao što je Džek Bauer u *24* (Fox, 2001–2010), Bendžamin Lajnus u *Izblijenima* (*Lost*, ABC, 2004–2010) ili Gregori Haus u *Doktoru Hause* (*House M.D.*, Fox, 2004–2012). Antijunak je uzdignut na nivo paradigmе kvalitetne televizije, što je ostvareno kombinacijom ideooloških i preduzetničkih elemenata s ciljem generisanja konstantne teme koju je moguće uspešno razvijati u serijskom narativu. Treći razlog koji objašnjava aktuelni trend televizijskih antijunaka vezan je za pojam opsežnog, dugotrajnog narativa tipičnog za većinu kablovskih programa. Takve serije (serije koje su se odlučile za kvaziromaneski pristup) redefinisale su pojam kvalitetne televizijske drame. Složena mreža likova, odnosa, političkih saveza, rodbinskih odnosa i raznoraznih sukoba koji postoje u serijama kao što su *Dedvud* (*Deadwood*, HBO, 2004–2006), *Doušnici* (*The Wire*, HBO, 2002–2008) i *Igra prestola* (*Game of Thrones*, HBO, 2011–2019), pre nekoliko decenija ne bi se mogli naći u seriji. Ove serije velikih umetničkih ambicija mogu razviti i preko deset linija zapleta u jednoj epizodi, koristeći se neiscrpnim narativnim tokom koji nas podseća na pisce iz 19. veka. Osim toga, veća količina snimljenog materijala utrošena za razvoj zapleta – bez nepotrebnog gubljenja vremena na podsećanje na zaplet i motive, kao što je to bio slučaj u nekadašnjim serijama ili današnjim zaokruženim narativima – omogućava umnožavanje konflikata i dilema, što obogaćuje moralnu, emocionalnu i političku raznovrsnost priče. Ta „kompleksna TV“ (Mittell, 2012–13), naročito je doprinela našem emocionalnom vezivanju za sumnjive likove poput mnogih „loših momaka“. Sada je neophodno pobliže razmotriti na kojim se sve nivoima gledaoci angažuju, što će nam omogućiti da razumemo mesto i ulogu moralnih osećanja pri gledanju televizijske fikcije.

### **Moralna osećanja i vezivanje za televizijske likove**

Poput bioskopske, televizijska fikcija je eksplisitno i implicitno emocionalna. Kazivati priču znači izazivati osećanja. (...) Karol ističe emocionalni determinizam komercijalne au-

dio-vizuelne fikcije koja je osmišljena tako da izazove specifične emocije: „Sve događaje u igranim filmovima su za nas prethodno emocionalno svarili reditelji (...) Reditelji su odbrali pojedinosti iz scene ili sekvence koje smatraju emotivno značajnim i takoreći nam ih servirali na tacni“ (Carroll, 2003). U skladu s tim, serije koje ovde razmatramo su „za nas prethodno emocionalno svarene“ tako da saosećamo i identifikujemo se sa antijunacima koji spajaju osobine dostojećih divljenja (kao što su profesionalnost, inteligencija, hrabrost) sa manje poželjnim karakteristikama (kao što su nasilnost, podlost, lukavstvo, okrutnost).

Na ovom mestu potrebno je napraviti značenjsku razliku između pojmova „saosećanje“ i „empatija“. Kao što ističe Nil: „Kad reagujemo saosećanjem, žao nam je drugih, ali naša reakcija ne oponaša njihova osećanja niti zavisi od toga da li oni uopšte nešto osećaju.“ S druge strane, „kad reagujemo empatijom prema drugom čoveku, delimo njegova osećanja, osećamo isto što i on; ako se on nalazi u nekom emocionalnom stanju, empatijom i mi doživljavamo istu emociju ili emocije kao on“ (Neill, 1996). U svakom slučaju, saosećanje ili empatija prema liku iz serije su manje rizični nego u stvarnom životu jer kao gledaoci možemo da projektujemo „sigurnosnu mrežu“ koja nam dopušta da tolerišemo neke osobine u fikciji koje ne bismo tolerisali u stvarnom životu (Vaage, 2013).

Na prvi pogled se čini da identifikaciji sa likom iz serije doprinose određeni elementi, među kojima su profesionalna efikasnost protagonisti (Omar Litl, Fransis Andervud), hrabrost u teškim situacijama, (Toni Soprano), oštromost (Volter Vajt, Gregori Haus) ili harizma glumca koji tumači lik, kao i harizma samog lika (Don Dreyper/Džon Ham, Tom Kejn/Kelsi Gramer): „Šarm i polet kojim odišu i koji čine da uživate u njihovom društvu uprkos njihovim moralnim nedostacima i lošem vladanju.“ (Mittell, 2012–13). Dalja analiza, međutim, otkriva da su ovi elementi podređeni onome što Mari Smit (Smith, 1995) naziva „nivoima angažovanosti“. Smit pravi razliku koja nam pomaže da razumemo kako gledaoci donose moralne sudove o likovima i kako zauzimaju stavove prema njima. On ističe da se „prepoznavanje“ temelji na dva narativna/dramska procesa, *poravnanju* i *naklonosti*, od kojih prvi označava filmsku tehniku, a drugi se odnosi na gledalačku reakciju izazvanu audio-vizuelnim delom.

S jedne strane, *poravnanje* (koncept sličan Ženetovoj „fokalizaciji“) „tiče se načina na koji nam film daje pristup postupcima, mislima i osećanjima likova“ (Smith, 1995). U skladu s tim, *poravnavamo* se, dolazimo u jednak ravan sa likom putem „prostorno-temporalnog odnosa“ (što će reći, priča prikazuje šta lik radi u svom okruženju), kao i putem „pristupa subjektivnom svetu“ (priča otkriva kako se lik oseća i šta želi). Sa izuzetkom *Doušnika* i *Devuda*, koji imaju ansamblsku podelu uloga, u većini serija, o kojima i govorimo u ovom tekstu, jasno se izdvaja protagonista, kojeg pratimo i sa kojim se, sledstveno tome, *poravnavamo*, dobijamo pristup njegovom ili njenom privatnom i profesionalnom životu.

S druge strane, *naklonost*, „se tiče načina na koji film pokušava da upravlja našim simpatijama prema različitim likovima u svetu fikcije“ (Smith, 1995). Ovim procesom lik izaziva pozitivne reakcije gledalaca i stvara se saučesništvo koje je, kako opisuje Plantinga „ukorenjeno u gledalačkoj proceni moralnih osobina lika. Gledalačke simpatije zadobiće lik koji po njihovom mišljenju poseduje poželjne moralne osobine, a te simpatije će, zatim,

delimično odrediti kakve će biti emocionalne reakcije gledalaca na narativne situacije u filmu” (Plantinga, 2010). To ne znači da je naša *naklonost* bezuslovna. Naše saosećanje nije bezgranično i može biti pomešano sa osudom nemoralnih ili nasilnih postupaka, a može doći i do dramatičnog preokreta u našem stavu prema takvim likovima.

Plantinga ustanavljava da: „U poređenju sa naklonošću, simpatije su fleksibilnije i promenljivije, a njihovi uzročnici razgranati i manje predvidivi. Možemo reći da je naklonost – kada stanemo na stranu određenog lika, svu pažnju usmerimo na njega i navijamo za njega – odnos koji se uspostavlja tek pošto se u dovoljnoj meri razviju radnja i likovi” (Plantinga, 2010). Otud „naklonost” podrazumeva dugoročno ulaganje u lik, a serijski programi su u idealnoj poziciji da to omoguće. U takvim okolnostima lakše nam je da se pomirimo sa njihovim lošim postupcima nego da likove odgurnemo od sebe u emocionalnom smislu.

S tim u vezi, takođe je važno uzeti u obzir da postoji razlika između toga kako se vežemo za televizijske likove i toga kako se vežemo za filmske likove. Kao što tvrde Blanšet i Voge, TV narativ „aktivira iste mentalne mehanizme kao i prijateljstvo u stvarnom životu” (Blanchet i Vaage, 2012). Iz toga sledi da se „televizijske serije nalaze u boljoj poziciji nego filmovi da omoguće gledaocima da se sprijatelje sa fiktivnim likovima. To je zato što televizijske serije uspešnije stvaraju utisak da imamo zajedničku prošlost s likovima: prvo, zato što serije duže traju, i drugo, zato što se i naš život odvija uporedo sa serijom.” To znači da poravnanje (upoznatost s postupcima nekog lika) dovodi do naklonosti (pristrasnosti pri donošenju moralnih sudova o postupcima tog lika). Očigledan primer za to bio bi lik Dekstera Morgana i njegova obilna upotreba glasa pripovedača u prvom licu, što nas navodi da se apriorno vežemo za jedan prezira vredan lik samo zato što nam dozvoljava da mu se približimo. On verbalizuje svoje sumnje, smeje se samom sebi, objašnjava svoj način rada, navodi koja su opravdanja i koje su granice njegovih krvavih nedela (Harijev kodeks). Tako su zločini serijskog ubice stavljeni u kontekst koji je mnogo benigniji, razumljiviji i bliži gledaocu. Serijski ubica (Dekster) i prefinjeni kanibal kao što je doktor Lektor mogu u nama izazvati „izopačenu privrženost” (M. Smith, 1999). Kao što objašnjava Karol, moralni sudovi koji nastaju kao reakcija na audio-vizuelnu fikciju u velikoj su meri pod uticajem emocionalnih reakcija, te se stoga njima može manipulisati: „Obično se smatra da se moralni sudovi donose posle dugog razmišljanja. Moralni sudovi su, međutim, rezultat brze, automatske, intuitivne procene; kraće rečeno, oni su emocije” (Carroll, 2010). To ćemo ilustrovati jednim primerom: tokom čuvene gastronomsko-muzičke sekvene u epizodi „Sorbet”, sedmoj u prvoj sezoni serije *Hanibal* (*Hannibal*, NBC, 2013–2015), operski tonovi stvaraju svečanu atmosferu i naglašavaju strast doktora Lektora prema kuvanju. Osim toga, zajedno sa diskretnim okruženjem i stilizovanim, sterilizovanim prostorom, muzika kanibalističkom Lektoru „oprašta grehe“ tako što nagoni gledaoce da se dive gastronomskoj simfoniji i uživanju s kojim elegantni psihijatar beskrajno nežno priprema „sastojke“. Melodija zatim prestaje, a dinamika zla se preokreće: umesto prijatnog i porodičnog ugođaja, scena poprima čudne, jezive nijanse i otkriva se prava priroda ritmičke sekvene: priprema ljudskih organa izvedena kao delikatni kućni posao.

## Dramske strategije

Navedeni primer iz serije *Hanibal* demonstrira ogromnu emocionalnu moć pokretnih slike i spunjenih „emocionalnim markerima“ (Vaage, 2015). Emocionalna identifikacija/moralni sud kojim se ovde bavimo ne stvara se isključivo pod uticajem zapleta, već i mizanscene koju čine muzička pozadina, produženi krupni kadrovi, epski usporeni snimci, simbolična rasveta, neobični uglovi snimanja, magične izvedbe i intimni pripovedački glas. Ovi formalni, estetski resursi nisu, međutim, dovoljni da stanemo na stranu ambivalentnog protagoniste i počnemo da navijamo za njega. Pre nego da stvari, mizanscena može da pojača tako snažnu naklonost. Televizijska drama, stoga, ukoliko želi da njeni gledaoci zadrže pozitivan emotivni stav prema protagonisti, mora da posegne za nekim dramskim strategijama: da ubaci izopačene antagoniste, da prikaže porodicu, da predovi primere pokajanja, kao i primere viktimizacije lika. Ovo su četiri dramske strategije koje omogućavaju narativu da „kriterijski preusmeri“ naše emocionalne reakcije tako da se pojača naša naklonost prema određenom liku i izbegne negativna moralna evaluaciju koja bi se pojavila u stvarnom životu.

### 1. Moralni komparatizam i manje zlo

U trećoj epizodi *Pravog detektiva* (*True Detective*, HBO, 2014–), inspektor za ubistva Martin Hart pita svog čutljivog i zagonetnog partnera: „Zapitaš li se ikad da li si loš čovek?“ Rast Kole hladno odgovara: „Ne, nikad, Marti. Svetu su potrebni loši ljudi. Mi čuvamo svet od drugih loših ljudi.“

Ovaj razgovor sažima prvu dramsku strategiju koja se upotrebljava da bi se antijunaci dopali gledaocima: uvek postoji neko gori od njih. Pa tako, stajemo na stranu Dekstera Morgana, Nika Brodija ili Toma Kejna u *Gazdi* (*Boss*, Starz, 2011–12) jer ih ponekad nesvesno poredimos sa drugim likovima i zaključujemo da su naši protagonisti, bez obzira na njihove nasilne metode, nemoralna dela i krivične prestupe, ipak „dobri momci“. U tome se sastoje ambivalentnost koja je udahnula život savremenoj TV drami: nagoni vas da izaberete „manje zlo“ i u sve većoj meri saosećate sa protagonistom.

Svakako, naša emocionalna i moralna veza sa tim likovima se nastavlja jer je to stvar „dramske ravnoteže“; protagonisti treba antagonista. Pilot epizoda serije *Prljava značka* (*The Shield*) vizuelno razotkriva takav moralni makijavelizam. Vik Maki je možda prezira vredan policajac, ali je sjajan agent koji je takođe prikazan i u ulozi oca dvoje autistične dece koja zahtevaju posebnu negu. Jedan podzaplet pilot epizode bavi se slučajem pedofilije. Kako vreme prolazi, samo Makijeve neregularne metode mogu spasiti otetu devojčicu. Završna scena pilot epizode vizuelno naglašava tu etičku ambivalentnost koja obeležava seriju: treba nam Maki da obavlja prljave poslove da bismo mi uživali u miru svog doma. Nije slučajno da se u svakoj sezoni članovi Udarne jedinice (*Makijev Strike Team*) – zarad dramske ravnoteže koju su dobro isplanirali scenaristi – uprkos nasilnim i nezakonitim metodama, suočavaju sa daleko surovijim i nemilosrdnjim negativcima i uvek ih na kraju pobede.

Ako obratimo pažnju na „moralnu strukturu“ fiktivnog sveta serije *Prjava značka*, uviđećemo da je Vik Maki, kao i Toni Soprano, „daleko od toga da bude najgori lik“ (Carroll, 2004). I dok to saznanje ne može izbrisati njegova nedela, ono ipak znači da gledaoci, rukovodeći se emocionalnom identifikacijom sa likovima i teškim okolnostima u kojima su prikazani, naposletku donose pozitivan moralni sud o njima nakon što su odgledali događaje koji su „za nas prethodno emocionalno svareni“.

## 2. Porodica kao izvor emocionalne i moralne podrške

Pri razmatranju odnosa između dramske identifikacije i emocija, mora se uzeti u obzir ključni elemenat koji funkcioniše kao moćna potpora: porodica. Krvne veze destabilizuju unutrašnji i spoljni moralni okvir antijunaka. S jedne strane, prikaz porodice služi kao opravdanje za mnoge ružne postupke; s druge strane, međutim, porodično okruženje pobuduće ono najbolje u tim likovima – romantičnu, altruističku ili nesebičnu stranu ličnosti. Otud se u serijama koje se značajno razlikuju po žanru i temi porodica koristi kao opravdanje za nepočinstva, dok nam u isti mah dozvoljava da vidimo likove i u drugačijem svetlu, u okruženju u kome ne postoji sumnja u moralnu ispravnost i ozbiljnost njihovih namera. Stoga, iako likovi skrenu s pravog puta da bi obezbedili dobrobit svoje porodice, skloni smo da osećamo empatiju prema njima i da prihvatimo sva njihova samoopravdanja jer, na kraju krajeva, sve što rade, rade da bi nahranili decu (*Trava*), sačuvali porodične tekovine (*Sinovi anarhije*) ili obezbedili opstanak svoje dinastije (*Igra prestola*).

Zašto porodica ima tako jak uticaj u ovom tipu serija?

Uglavnom zato što priča u nastavcima, po svojoj prirodi, podstiče mešanje javnog i privatnog života protagonista, što će reći, profesionalnog života – koji je obično nešto amoralniji – i ličnog života, pomoću kojeg ponovo uspostavljamo emocionalnu vezu s likovima dok gledamo kako se, na primer, u ulozi roditelja iskupljuju za počinjene prestupe. Uprostili bismo njihovu dramsku kompleksnost ako bismo rekli da mnogim antijunacima porodice i deca služe jednostavno kao izgovor i opravdanje za kriminalističke nagone. Pre se može reći da važno mesto koje porodica zauzima u tim TV serijama služi kao bogat izvor moralne i emocionalne tenzije, kao i spasonosni izlaz koji vodi ka bar delimičnom moralnom iskupljenju. U obe verzije porodica „pozitivno“ utiče na predstavu o liku jer prikaz porodičnog okruženja deluje kao moralni melem i moćan okidač sentimentalne pristrasnosti.

Takov mehanizam je upotrebljen u seriji *Carstvo poroka* (*Boardwalk Empire*, HBO, 2010–2014) da se humanizuje sadistički megalomanijački lik Ala Kaponea: Kaponeova blagost prema glurom sinu „redukuje“ mafijašev zločinački karakter u očima posmatrača, čime se onemogućava da se lik pretvori u karikaturu negativca. Ta strategija „ublažavanja“ počinjenih zlodela prikazom porodične intime likova nije svojstvena isključivo televizijskoj fikciji, ali obuhvata neke elemente svojstvene isključivo priči u nastavcima – što znači, ne zaokruženim pričama već onim sa snažnom i opširnom kontekstualizacijom – koja favorizuje određenu ambivalentnost u životu likova sa kojima se poravnavamo.

### **3. Primeri pokajanja**

Smit je napisao tekst u kome razmatra kako izliv nasilja u epizodi „Mr. And Mrs. John Sacrimoni Request“ utiče na moralnu identifikaciju gledalaca sa Tonijem Sopranom. U toj epizodi, Toni, bez ikakvog vidnog razloga, isprebija jednog pomoćnika. Posle se oseća loše zbog toga, te odlazi u kupatilo da povrati: „Osećaj krivice pokazuje da je Soprano moralno biće iako ga isti osećaj nagoni na još više ružnih postupaka“ (Smith, 2011). Slična situacija se javlja u epizodi „Martial Eagle“ serije *Amerikanci (The Americans)*: pošto je bio primoran da ubije nevinog kamiondžiju, Filip Dženings, mučen krivicom, besciljno tumara do kraja epizode. U oba slučaja, zbog krivice koju likovi osećaju, doživljavamo ih kao „moralno odgovorna“ bića, te ih zbog toga, uprkos zločinima, smatramo „jednim od nas“ (Smith, 2011). Preuzimajući deo krivice na sebe, mnogi antijunaci dobijaju oprost greha od publike, ponovo zadobijaju moralne simpatije i vernost publike. Otkrivajući da imaju moralne skrupule, ponovo postaju moralno i emocionalno poželjni, što im omogućava da upotrebe poslednju strategiju koja povećava našu naklonost prema njima kao antijunacima: strategiju viktimizacije.

### **4. Viktimizacija lika**

Nakon izvinjenja i/ili ispoljenog osećanja krivice, prepostavljamo da su likovi učinili nešto loše: Šejn Vendrel da bi zaštitio svoju porodicu u *Prljavoj znački*; Filip Dženings zbog odanosti zastareлом političkom sistemu u *Amerikancima*; i Naki Tompson zbog neoprostivog mladalačkog greha u *Carstvu poroka*. U njima vidimo žrtve sticaja okolnosti, ljudi koji trpe posledice loših odluka donetih u prošlosti. Prema mišljenju Plantinge: „Sa likovima saosećamo kad verujemo da su u opasnosti i da ih treba zaštiti, kada pate ili su ozalošćeni, ili kad verujemo da se prema nekom postupa nepravedno“ (Plantinga, 2010). Kultne serije poput *Čiste hemije* i *Porodice Soprano* upravo tako pozicioniraju svoje likove na početku priče. Pilot epizode nastoje da protagonisti predstave kao žrtve: u *Čistoj hemiji*, Volter i Džesi su prikazani kao rođeni gubitnici, dok *Porodica Soprano* prikazuje čoveka koji pati pod teretom poslovnih i porodičnih obaveza, sa kompleksom krivice koji mu je nametnula rođena majka i čije je mentalno zdravlje do te mere ugroženo da mu treba stručna pomoć. Kao rezultat toga, od samog početka predstavljena nam je situacija koja stvara *naklonost* i gradi „strukturu saosećanja“ (Smith, 1995) koja nas emocionalno, a sledstveno tome, i moralno pridobija na stranu svih ovih likova. Bez obzira na razlike, isti „moralni rascep“ možemo primeniti i na *Dekster*. Deksterov „nagon za ubijanjem“ nastao kao posledica krvavog i traumatičnog događaja iz prošlosti kad mu je majka ubijena pred njegovim očima. Zato ga ne možemo kriviti za njegove zločine jer oni nisu nastali kao rezultat njegovih svesnih odluka.

U svim ovim slučajevima, osećaj bezizlaznosti igra ulogu u viktimizaciji protagonista; oni moraju da vrše dela koja zaslužuju moralnu osudu jer u datoј situaciji nemaju drugog

izbora. Mnoge od ovih TV serija stvaraju osećaj da je nasilje neizbežno poslednje pribežište, čime se umanjuje odgovornost protagonista koji se tumače kao žrtve okolnosti.

Taj oprost, međutim, ima granice. Format priče u nastavcima pomaže gledaocima da se identifikuju sa protagonistom, čak i ako to ponekad znači gubitak i ponovnu izgradnju poverenja iz početka. Protagonisti ponekad učine nešto neoprostivo, što navede gledaoce da ozbiljno preispitaju – ili čak izgube – saosećanje i *naklonost* prema protagonisti.

## GRANICE NAKLONOSTI

Novina američkih kablovskih TV serija, u poređenju sa filmom, leži u tome što preispisuju našu naklonost prema protagonistima i na taj način neprestano obnavljaju interesovanje za priču. Omogućava piscima da razvijaju zaplet, grade napetost i obnavljaju dramske konflikte, onako kako nalaže opširna narativna struktura. Protagonisti moraju ciklično da obnavljaju saosećanje koje imamo prema njima, uprkos njihovim sagrešenjima, kako bi konflikti postajali brojniji, a dramski okviri priče se širili tokom nekoliko sezona bez potrebe da se ponavljaju. Antijunak bogatog dramskog potencijala može vršiti dobročinstva, sumnjiva dela, pa čak i nepočinstva. Ključ savezničkog odnosa između gledalaca i lika jeste u tome što sud o protagonistima-antijunacima donosimo sa dozom dobre volje. Stvaramo sopstveni sistem vrednosti s kojim pristupamo fiktivnoj priči. Ukratko, sklapamo specifičan „moralni sporazum“, adaptirajući svoje moralne sudove prema likovima koje volimo. Kao što je već rečeno, saosećanje prema liku ne javlja se isključivo zbog primernog vladanja; naprotiv, kao što tvrdi Smit, „u centru naklonosti nalazi se moralna procena“, čineći „svoje-vrsno težište iz kojeg nas amoralni faktori mogu malo pomeriti, ali nas ne mogu sasvim izbaciti“ (Smith, 2011). Kao što se vidi na primeru mnogih protagonisti o kojima je bilo reči u ovom tekstu, svi su počinili strašna nedela, ali mi ostajemo njihova verna publika, sa osećajem emocionalne bliskosti. No, koliko dugo? Postoje li granice naklonosti prema simpatičnim protagonistima. Ako postoje, da li je moguće kasnije povratiti naklonost? Ako je moguće, kako?

### 1. Ciklično obnavljanje naklonosti

U sklopu narativne i dramske izgradnje lika televizijskog antijunaka njegova mračna strana tokom radnje izbjiga u prvi plan. To se vidi na primeru Rika Grajmsa (tokom sukoba biblijskih razmara sa Šejnom u seriji *Okružen mrtvima / The Walking Dead*, AMC, 2010–/), Nakija Tompsona (koji puca u svog nekadašnjeg sledbenika i posinka) i Filipa i Elizabet Dženings u *Amerikancima* (koji ubijaju nevine ljude tokom izvršenja tajnih misija), da navedemo samo neke. U razmatranju granica „strukture saosećanja“ koja se stvara oko televizijskih antijunaka, Smit analizira scenu u kojoj Toni Soprano prebija svog pomoćnika. U svom radu, Smit uvodi termin „delimična naklonost“ da proširi prvobitnu strukturu saosećanja: „Slažemo se sa nekim postupcima, ali ne sa svim; štaviše, neki njegovi postupci izazivaju antipatiju pre nego simpatiju“ (Smith, 2011). Ova podeljena, ambivalentna naklo-

nost upravo je ono što potpiruje zaplet ekskluzivnih televizijskih serija koje ovde analiziramo. Slično tome, složena i često kontradiktorna osećanja koja postupci Valtera Vajta izazivaju u gledaocima, Mitel naziva „operativnom naklonošću“.

Smit, Mitel i Voge se slažu sa argumentima o granicama „naklonosti“ i tvrde da naklonost može povremeno biti poljuljana, ali da u globalu ostaje neoštećena. Moja nameća ovde je da dovedem u pitanje njihovu tvrdnju i da pokažem kako upravo dužina priče u nastavcima i pamćenje gledalaca omogućava da se iz nedela u nedelo zlo akumulira do te mere da prestanemo da saosećamo sa likom. Iz tog razloga, pomenute strategije postaju neophodne da bi se „obnovila naklonost“ gledalaca prema liku. To znači da se naklonost mora negovati da bi delovala; „struktura saosećanja“ nije neuništiva nakon što se izgradi na početku priče. Zato bi Smitovu „delimičnu naklonost“ preciznije bilo nazvati „cikličnom naklonošću“; to znači da priča konstantno mora nastojati da dramskim sredstvima obnovi našu naklonost. Kao što objašnjava Voge: „Postajemo pristrasni prema liku kojeg najbolje upoznamo“, i to do te mere da smo zbog poznavanja priče koja se dešava u rasponu od nekoliko godina „zaslepljeni“ kad ocenjujemo njihove postupke: „Kao gledaoci fikcije, više se oslanjam na moralne emocije nego na moralno rezonovanje“ (Vaage, 2014). Voge ističe umetničko zadovoljstvo koje nastaje kad se javi kontradikcija u pričama za koje se gledaoci emocionalno vežu, kao i tenzija koja se stvara kad gledaoci hladne glave razmišljaju o moralnosti prikazanih postupaka. Voge kaže: „Kad nas narativ eksplisitno podseti na posledice njihovih postupaka, može se desiti da trenutno prestanemo da saosećamo naklonost, ali, čim se priča nastavi, skloni smo da se vratimo prvobitnoj naklonosti.“ Moja poenta je da priča mora da se „nastavi“ eksplisitnim činom obnavljanja naklonosti.

Zato je, bez opovrgavanja validnosti argumentacije Vogeove, neophodno dodati još jedan obrt: priče ne samo da redovno testiraju naše saosećanje sa antijunakom već postoji mogućnost da zbog njihovog ponašanja ono malo pomalo potpuno nestane. Da se to ne bi desilo, nakon svakog primera nasilnog ili nemoralnog ponašanja, potrebno je uvesti jednu od prethodno pomenutih strategija kako bi se „ponovo uspostavilo“ saosećanje gledalaca prema liku. To se dešava u nežnoj sceni *Čiste hemije*, u epizodi „Full Measures“ gde Volter, sa roditeljskom nežnošću, hrani svoju malu Holi sa boćicom mleka, kao i kad Toni Soprano povraća pošto je naneo povrede svom pomoćniku. Potrebno je to stalno činiti; u suprotnom, može se izgubiti naklonost gledalaca, kao što se dešava u nekim slučajevima, jer akumulacija zla i pamćenje gledalaca, uprkos emocionalnom balansiranju koje smo opisali, mogu poljuljati moralno saosećanje do te mere da „oscilirajuća struktura saosećanja u seriji“ (Vaage, 2014) dovede do averzije ili nenaklonosti prema liku.

U *Čistoj hemiji*, na primer, dolazi do kolebanja u našem savezničkom odnosu sa Volterom u prvoj polovini pete sezone kad vidimo kako teroriše Skajler, ubija Majku i ravnodušno reaguje na pogibiju dečaka na biciklu. Osim toga, posle likvidacije Gasa Frindža, on postaje glavni negativac u prići; nema protivteže. Pitanje je, stoga, da li će naše simpatije prema Volteru, koje su do tog momenta u priči trajale celu kalendarsku godinu,

ostati nepromjenjene. Naravno, kao gledaoci, nestrpljivi smo da saznamo kako će se završiti putovanje Voltera Vajta (uglavnom zbog scene u epizodi „Live Free or Die“ koja prikazuje buduće događaje i nagoveštava Volterov tragičan i nasilan kraj), ali sa stanovišta emocionalne identifikacije, kritička diskusija o seriji delimično je ukazala i na to da gledaoci manje „navijaju za Volta“. Upravo zato što je naša naklonost veoma problematična nakon epizode „Gliding Over All“, glavni dramski cilj poslednjih osam epizoda *Čiste hemije* jeste ponovna humanizacija Volterovog lika, obnavljanje naše emocionalne identifikacije sa njim i, konačno, obnavljanje naše naklonosti. To se u seriji postiže upotrebom četiri pomenute strategije: kao prvo, pojavljuje se grupa novih bezdušnih negativaca (Todovi poznati neonacisti) u poređenju sa kojima čak i Volter, uprkos brojnim nedelima, izgleda „moralno ispravniji“. Kao drugo, njegov rak se vraća i zbog fizičke slabosti Volter opet postaje žrtva u našim očima, samo slab i nemoćan čovek („Granite State“ ključna je epizoda u kojoj se taj efekat postiže poslednji put). Kao treće, Volterov nedostatak skrupula sukobljava se sa jasnim moralnim opredeljenjem: porodicu niko ne sme da takne. To opredeljenje se vidi ne samo u tome što iskreno žali zbog Henkove smrti već i u tome što vraća Holi njenoj majci (i time dobrobit devojčice stavlja ispred svoje sebičnosti). Upravo se sa Henkovom smrću, kao što je to slučaj sa mnogim smrtima koje Volt izaziva, pojavljuje poslednja strategija „obnavljanja naklonosti“: jak osećaj krivice, ali kao i obično Volter opet zavarava samog sebe jer želi da veruje u sopstvenu nevinost. Nešto slično se dešava na kraju epizode „Ozymandias“ tokom telefonskog razgovora između Volta i Skajler, gde se suze mešaju sa prekorom. Gledaoci saosećaju sa Volterom koji pati jer je sve upropastio. Ipak, Volterovo izvinjenje Skajler u poslednjoj epizodi sezone predstavlja pravi čin pokajanja kojim se zatvara naš krug emocionalne identifikacije (kao što ćemo videti u objašnjenju „posthumne obnove naklonosti“).

U dugačkim se narativima forsira emocionalno iskupljenje i „obnavljanje naklonosti“ prema likovima nakon što nam se predoči njihova porodična, sentimentalna i prijateljska strana. To se dešava i sa Donom Drejperom – u školskom primeru „cikličnog obnavljanja naklonosti“ – nakon njegovog silaska u pakao u šestoj sezoni *Ljudi sa Menhentna (Mad Men)*. Na kraju, Don se iskupljuje putem Sali, svoje čerke, i u završnici se sa svoje troje dece nalazi ispred kuće u kojoj je proživeo teško detinjstvo. Tako da na kraju vidimo porodičnog čoveka, brižnog oca nakon čina pokajanja (kao u emotivnoj sceni prezentacije čokolade Herši), ali nas scena istovremeno podseća da je on nekad bio žrtva, jer se prikazuje kuća u kojoj je proveo detinjstvo u siromaštvu i bez prijatelja.

Priroda serije omogućava gledaocima da zavire u najskrivenije delove ličnosti protagonista, čime se stvara naturalistička, sveobuhvatna priča koja ima za cilj da prikaže sve rane koje je život naneo likovima. Koristeći šezdeset sati umesto dva sata za razvoj konflikata, sama priroda priče dozvoljava nam da prilagođavamo stepen ljuntnje koju osećamo prema liku teroriste Nika Brodija u *Domovini (Homeland)*: pomoću prikaza toplog doma otkrivamo koliku je traumu (viktimizaciju) preživeo i koliko obožava svoju decu. Ukratko, izgubljene simpatije prema liku možemo ciklično obnavljati upravo zbog specifičnog formata, trajanja i dramskih potreba televizijskog narativa.

## 2. Promena naklonosti i naknadno sticanje naklonosti

Druga polovina završne sezone *Čiste hemije* ilustruje kako specifična priroda serijskog narativa, osim što omogućava ciklično obnavljanje naklonosti posle svakog nedela, neizostavno dovodi i do narativnog i dramskog pokušaja ponovne izgradnje „strukture saosećanja“ neophodne radi moralne identifikacije sa protagonistom koja nas nagoni da „shvatimo“ njihovu slojevitost i da ih posmatramo blagonaklono ili iznalazimo opravdanja za njihova nepočinstva. No, može se desiti da u toku dugačke priče u nastavcima, naša naklonost pređe na neki drugi lik. Format dugačke priče isto tako dozvoljava zaokret za 180 stepeni: da počnemo osećati naklonost prema liku kojeg smo na početku prezirali. To ćemo ilustrovati primerom iz *Igre prestola*, premda je teže zadobiti naklonost u serijama koje imaju ansambalsku podelu uloga: posle dvadeset i pet epizoda Džejmi Lanister, koji nam je na početku serije predstavljen putem dva odvratna postupka, incestom i pokušajem ubistva deteta, biva humanizovan u trećoj sezoni kad doživi poniženje, amputaciju i kad svojoj zarobiteljki (Brijeni od Tarta) otkrije mučnu tajnu.

Kad smo svedoci teških i duboko ličnih momenata u životu lika, dolazi do drastičnog zaokreta u našim osećanjima prema njemu. Otud priče u nastavcima omogućavaju unutrašnjim i spoljašnjim konfliktima da se umnožavaju, pri čemu se usložnjava lik antijunaka koji su nasilnici, ali u isto vreme i porodični ljudi, žrtve, pa stoga imaju osećaj „moralne odgovornosti“. Iz toga sledi da nismo zaslepljeni samo zato što imamo priliku da dobro upoznamo lik, kao što tvrdi Vogeova; u slučaju Djejmija Lanistera potrebne su i sve ranije pomenute strategije da bi se uspostavila moralna naklonost prema dosadašnjem negativcu. Suprotan primer takvoj moralnoj oceni i reakciji na lik može biti Ben Šerman iz serije *Saultend (SouthLand)*, NBC/TNT, 2009–13): od moralne zvezde vodilje – besprekornog junaka – tokom prve tri sezone, njegovi postupci postaju sve strašniji i gledalac postepeno gubi početnu naklonost prema njemu.

No, pored „promene naklonosti“ koja se ogleda u liku Djejmija Lanistera ili Bena Šermana, postoji još jedna mogućnost: tu mogućnost možemo nazvati „naknadnim sticanjem naklonosti“. To je dramski najrizičnija opcija, kao i opcija koja izaziva više sumnje u ispravnost „strukture saosećanja“ koja je izgrađena tokom priče. To je vrsta naklonosti koja, kako se priča bliži kraju, prelazi sa glavnog lika, koji je do tada imao naklonost, na drugi, sporedni lik. Jedan primer na kome se najbolje vidi ova „naknadno staćena naklonost“ jeste *Prljave značka*, koja počinje jednim nedopustivim činom (ubistvom u pilot epizodi koje će progoniti likove tokom sedam sezona) koji leži u srcu naše kontradiktorne emocionalne identifikacije sa Vikom Makijem. Kao i u slučaju *Čiste hemije*, na kraju preziremo Vika Makija, čiju smo negativnu i pozitivnu stranu ličnosti tokom serije naučili da balansiramo u korist pozitivne strane. Bez uprošćavanja moralne složenosti zapleta i problematičnog emocionalnog odnosa koji uspostavljamo sa protagonistom, teško je zadržati naklonost prema Viku Makiju u poslednjoj sezoni *Prljave značke*, naročito tokom kasnijih epizoda. Njegovo priznanje agentkinji Marej u „Possible Kill Screen“ i njeno preneraženo lice nakon što shvata kakvom je „čudovištu“ izdejstvovala imunitet, predstavljaju metareference za gledaoce koji su se tokom serije identifikovali sa Makijem i koji odjednom postaju svesni akumulira-

nog zla koje je lik naneo drugima. Šejn Vendrel je ekstremni primer kako se može razviti „naknadna naklonost“ zahvaljujući mogućnostima koje nudi priča u nastavcima. Šesta i, naročito, sedma sezona serije čine mnogo da naša naklonost pređe sa Makija na Šejna. I opet, pomenute četiri dramske strategije su na delu: u svetu Šejnovog očajničkog pokušaja bega sa trudnom suprugom i dvogodišnjim sinom doživljavamo ga kao žrtvu koja snosi posledice Makijevih zlodela, kao što i sam Šejn navodi u poslednjem pisanim priznavanju. To poslednje pismo, nezavršeno jer puca sebi u glavu pre no što ga završi, savršen je primer pokajanja; u stvari, taj čin otkriva da je Šejn svestan zla koje je počinio i cene koju mora da plati, za razliku od Makija koji i dalje nastoji da nađe opravdanje za svoje postupke. Šejn nas, iznad svega, pridobija pokušajem da zaštiti porodicu, te uprkos strašnim nedelima uspeva da stekne naše moralno saosećanje do te mere da njegova smrt izaziva snažan emocionalni potres.

Promena i naknadno sticanje naklonosti u *Prljavoj* znački ističe promenu u prirodi naklonosti u narativima televizijskih serija. Taj proces je povezan sa onim što Mitel naziva „serijskom artikulacijom“ koja „zavisi od prakse reiteracije, gde ponavljanje i preformulacija pomažu da se iskristališe koje veze treba održati a koje prekinuti tokom serije“. Kao da se svaka priča oslanja na postojan tok saosećanja kojim tvorci serije napajaju dramske konflikte, te ako tok prema jednom liku presuši, saosećanje mora da potekne prema drugom liku. To znači da je moralna protivteža koju obezbeđuju drugi likovi bitna i neophodna za održavanje emocionalnog i moralnog interesovanja za priču, pa ako Vik Maki i Volter Vajt izgube našu naklonost, drugi likovi preuzimaju štafetu i gledaoci počinju da navijaju za njih (na primer, Klodet ili Šejn; Henk ili Džesi).

### 3. Posthumno obnavljanje naklonosti

Pre no što zaključim ovo poglavlje o granicama naklonosti, treba ispitati još jednu mogućnost: kako se naša naklonost u potpunosti ponovo uspostavlja pošto smo do kraja ispratili zaplet televizijske serije. Da parafraziram Kermodovu klasičnu studiju (*Predosećaj kraja / The Sense of an Ending*): narativ tek na kraju dobija puni smisao jer, kao gledaoci, priču u njenoj ukupnosti „tumačimo“ pošto odgledamo njen kraj. (...)

U skladu s tim, premda veoma specifična fragmentiranost televizijskog narativa stvara više prilika da se zaustavimo, da dobijemo odgovore na neka pitanja i postavimo nova, kao i da naša vernost usput bude nagrađena (na kraju svake epizode i sezone, kao i između njih), ne možemo u potpunosti razumeti priču sve dok se početni konflikt koji pokreće priču i strukturiše narativ definitivno ne razreši. Na televizijskoj sceni gde priča postaje sve sofisticiranija, veliki napredak „kompleksne televizije“ tiče se „umeća umiranja“ (Harrington, 2013): sve izraženje je nastojanje da se na završetku serije postigne zaokruženost, emocionalni vrhunac, razumno iznenađenje i unutrašnja narativna koherentnost. To znači da u serijama u kojima je antijunak pao u nemilost publike, završnica serije igra ključnu ulogu u ponovnom zadobijanju naklonosti gledaoca aposteriorno, a u nekim slučajevima čak i posthumno. Ta mogućnost posthumnog obnavljanja gledalačke naklonosti u televizijskoj fikciji ima dodatni značaj: podrazumeva da tekst koji je godinama dozvoljavao promenu

osećanja i interpretacija odluči da jasno postavi granicu, to jest, pokuša da stabilizuje „strukturu saosećanja“ koja je do tada oscilirala. Pre no što izdahne, dok sa osmehom zamišlja laboratoriju gde je stvarao svoje „umetničko delo“ – plavi metamfetamin – begunac Volter Vajt opršta se od Skajler i njihove dece: „Radio sam to zbog sebe. Uživao sam u tome. Dobra mi je išlo i osećao sam se tako... tako živim“, priznaje s mešavinom ponosa i tuge. Njegovo izvinjenje u epizodi „Felina“ neophodan je prvi korak ka potpunom povraćaju naše naklonosti. Zajedno sa tom scenom, i bez osporavanja moralne složenosti poslednjeg razgovora sa Skajler i sa scenom u kojoj mazi usnulu čerkicu Holi, Volter priznaje da je bio sebičan i da su njegovi gresi došli na naplatu dok traži oproštaj od onih kojima je naneo najviše štete; konačni rasplet u kome je Džesi pušten na slobodu, a nacisti likvidirani, na čudan način predstavlja srećan kraj, usklađen sa moralnim saosećanjem gledalaca. Volter plača za svoja nedela ne samo zato što je izgubio porodicu koju je nameravao da spasi već i zato što je izgubio i sopstveni život. Ipak, bilo je i onih koji su kritikovali konačni ishod jer Volter nije dovoljno kažnjen, što potvrđuje koliko je krhkog gledalačka naklonost prema Volteru Vajtu. Drugim rečima, bilo je mnogo gledalaca koji su želeli ne samo da Volter umre nasilnom smrću, kao što se i dešava, već i da ne realizuje svoju želju za osvetom i uspostavljanjem reda nakon haosa izazvanog svojim postupcima.

Završnica serije *PrJAVA značka*, koja se ističe kao jedna od najboljih poslednjih epizoda u istoriji televizije, počiva na sličnoj nedoumici. Dok Vik Maki s jedne strane dobija bitku, s druge gubi sve što opravdava njegove postupke: porodicu i policijsku značku. Njegov poraz naglašavaju muk i niz beživotnih kadrova u zatvorenom prostoru, koji stoje u oštem kontrastu sa energičnim kadrovima obično korištenim tokom serije. U hladnom, mehaničkom i monotonom pregratku, za kancelarijskim stolom i u jeftinom odelu u kome izgleda kao marioneta, svemogući i žestoki Vik Maki kao da je osuđen na život u smrti, nakon sve patnje koju je naneo onima koje najviše voli.

U obe serije, međutim, tužna sudbina protagonista – čista poetska pravda – omogućava aposteriorni povraćaj izgubljene *naklonosti* prema njima; vidimo kako plačaju za svoja nedela, za svu nesreću koju su izazvali, što iznova uspostavlja sveopšti moralni okvir koji smo sa njima uspostavili tokom serije, a, u isti mah, i ogroman deo naše moralne naklonosti prema njima. Vidimo ih u drugačijem svetlu kad prilagodimo poruku klasičnog filma noar da se „zločin ne isplati“ i shvatimo da u sivom, mračnom prostoru u kome se odigravaju ovi narativi ambivalentno dobro pobeđuje donekle razumljivo zlo i rastrzani grešnici plačaju za svoje ponekad opravdane grehe.

## Literatura:

- 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.’ ur. Ted Nannicelli  
i 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*. ur. 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*. ur. Ward E. Jones i 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*. ur. Shubhankar Dam i 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://mcpress.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*. ur. Richard Greene i Peter Vernezze. Chicago: Open Court, 2004. 121–36.
- Neill, Alex. 'Empathy and (Film) Fiction.' *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. ur. Noël Carroll i 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.

**Izvornik:** *Emotions in Contemporary TV Series*. 2016, ur. Alberto N. García. Palgrave MacMillian.

(Engleskog prevela **Nataša Kampmark**)