



POJAVA „AFEKTA“ U SAVREMENOJ TELEVIZIJSKOJ PRODUKCIJI

Ovo poglavlje se nastavlja na priliku za nova razmišljanja koje su se nametnule na simpozijumu na Univerzitetu Navara pod naslovom „Identitet i osećanja u savremenim televizijskim serijama“. Kako beleži Ana Marta Gonzales, „medijska kultura postala je moćan činilac emocionalne društvenosti, rađajući novu vrstu sopstva čiji odnos prema stvarnom životu kao da je više usmeren narativima i fiktivnim junacima“. Namera ovde jeste da istakne određujuće gledalačko iskustvo u odnosu na one dugovečne televizijske serije koje su središnje za koncept Džejsona Mitela o „kompleksnosti televizije“ (2012–2013), novoj vrsti televizijske tekstualnosti. Izneti kompleksnost te obaveze i utkati misli unutar osećanja predstavlja određene metodološke izazove.

[...] Radna prepostavka ovog poglavlja je da različiti oblici televizijskih programa nude lepezu različitih značenja i užitaka, bez sumnje izazivajući različita osećanja. Ipak, u vremenu akademskog povratka estetičkom potencijalu televizije (Jacobs and Peacock), ovo poglavlje istražuje ideju određenog „afektivnog“ gledalačkog iskustva koje omogućava kompleksna televizija u obliku „vrhunskih“, usmereno reklamiranih serija i serijala koji nudi TV3. Zaista, nastavljam nesigurno napred i nudim ideju po kojoj sekvence onoga što nazivam „trenuci afekta“ sačinjavaju bitan strukturalni princip koji održava uključenost gledalaca u serije dugog formata i šireći linearne narativne zaplete. Međusobni odnos principa građenja televizijskih serija drugog formata i „trenutaka afekta“ ne mora se uzeti kao rekurzivna petlja između potvrđenih uspeha televizijskih serija građenih na ovaj način i pravljenja novih serija dugog formata.

[...] Pod „afektom“¹ u gledanju televizijske serije dugog formata označavam neobično intenzivan susret u procesu dinamičkog međusobnog uticaja između osećanja i spoznaje koje pokreće tekstualna kompleksnost i briga o životu u svetu, kako u kontekstu fikcije, tako i u kontekstu gledanja. [...]

Razvoj televizije i „trenutaka afekta“

Dok je televizija u prošlosti odbacivana kao forma niske umetnosti koja je „mahom usmerena na zadovoljenje osećanja“, kako to opisuje Postman (88–89), kompleksna televizija zahteva nova razmišljanja na temu svog potencijala. Današnje serije dugog formata

¹ Koncept „afekta“ se u ovom tekstu nastavlja na istoimeni koncept iz tekstova Baruha de Spinoze, Anrija Bergsona, te Žila Deleza i Feliksa Gatarija, te će se koristiti termin tih autora. Videti: Žil Delez, Feliks Gatar. „Percept, afekt i pojam“. *Šta je filozofija?*, prevela s francuskog Slavica Miletić. Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1995, str. 205–253. (Prim. prev.)

zahtevaju visok nivo posvećenosti tokom dugih časova svog serijskog prikazivanja (serija *Porodica Soprano* [*The Sopranos*] traje više od osamdeset sati, a *Izgubljeni* [*Lost*] više od sto dvadeset). Njihovi mnogostruki tekstualni palimpsesti takođe zahtevaju pažnju, tražeći od gledalaca da sve vreme budu svesni odjeka značenja. U Studijama televizije, „pogled“, koji je ranije opisivao dominantno gledalačko određenje televizije, doveden je u pitanje angažovanjem koje je sličnije bioskopskom „buljenju“, ali sa sopstvenim specifičnostima i bez tekstualnog determinizma. Produceni vremenski okvir poseduje sopstvene ritmove i kapacitet za odlazak u prošlost i budućnosti, kao i za promenu perspektive, kako je Mitel, između ostalih, detaljno pokazao.

Delimično zbog procesa provizije koji je prisutan kod serija dužeg formata, afektivni uticaj je na početku primetniji od teleološkog narativa jer kreatori serija ne mogu da znaju da li snimati jednu ili sedam sezona. U skladu sa time, narativne strukture moraju da budu fleksibilne, a sredstva moraju da se pronađu da se, ukoliko produkcija kreće, narativni okvir proširi novim obrtima i preokretima. Zbog tog razloga kasnije predlažem ideju da su tradicionalni narativni lukovi manje važni u ovom obliku televizije. S vremenom se, međutim, verni i pažljivi gledaoci nagrađuju mogućnostima da razumeju umetnute aluzije i unutrašnje reference koje izveštavaju o „trenucima afekta“. Da bi zadržali uključenost gledalaca tokom dužeg vremenskog perioda, „trenuci afekta“ su prisutni u savremenim televizijskim serijama poput strukturalnog principa. Štaviše, proces samospoznaje, povezan u tradicionalnoj aristotelovskoj drami sa junakom, u ovom vidu televizije bliži je gledaocu. Često su višestruke neprilike junakâ te koje prepuštaju gledaocima priliku da sami steknu uvid u tekst, a u tim prilikama kamera se usporava radi potpunije spoznaje.

[...] Međutim, gusto protkani primeri televizijskih serija o kojima će biti reči pokazaće potencijal koji „trenuci afekta“ imaju kada ne zavise od pokretača naracije. Afektivni trenuci koji se pronalaze unutar savremenih serija mogu da posluže različitim oblicima gledanja koji se pojavljuju u digitalnim uslovima.

Ilustrujući „kulturu prisustva“, mlade generacije su se navikle na internet, i ne samo da gledaju televiziju preko interneta umesto na uobičajenom TV aparatu, već i istovremeno razgovaraju virtuelno sa svojim prijateljima o sadržaju koji prate putem drugih uređaja – ili drugih programa na uređajima koji podržavaju više platformi. Kada je nekoliko prozora otvoreno i postavljeno jedno pored drugog na ekranu digitalnog uređaja, to zahteva određen mentalni kapacitet za praćenje više izvora informacija odjednom. Oscilirajući pokret između različitih ekrana nameće kompleksnu dinamiku, čime se pokreće kapacitet gledaoca da prati niz fragmentarnih slika na podeljenom ekranu, istovremeno udaljen i prisutan. Moguće je da mlađe generacije razvijaju veštiji kapacitet percepcije, daleko od ideje „pogleda“.

Rad neuronaučnika Semira Zekija potvrđuje da se signali slika prenose do mozga, a da ih potom možak pretvara u značenje. U tom procesu, možak traži da „eliminiše sve što je nepotrebno kako bi identifikovao predmete i situacije u skladu sa njihovim bitnim i nepomenljivim odlikama“ (245). No, Zeki prepoznaje da više ekrana u okviru digitalnih okolnosti širi – a s vremenom može i da poveća – perceptivnu funkciju mozga. Da sumiramo i primenimo njegova zapažanja: kada je izbor mozga jednostavan, kao što je u epizodičnoj

naraciji linearnih serija, već je postignuto otkriće nepoznanice. Kada je mozak stavljen u kompleksniju situaciju, kao što je u dužim formama televizijskih serija, on prolazi kroz proces u kojem se svako moguće rešenje/odgovor predstavlja kao jednako tačno. Mozak barata mnogostrukostima tako što prepoznaće mogućnost postojanja više od jednog načina da se razume neka situacija. Istoriski gledano, model linearne naracije: zaplet–razrešenje izgleda da potvrđuje vladajuću tezu da je ljudski mozak programiran tako da razume stvari. Međutim, Zekijev zaključak da mozgu ne treba jedno tačno rešenje za bilo koji problem otvara mogućnost drugačije vrste perceptivnog mapiranja koja je primenljiva na postmoderne oblike fragmentarnih i nelinearnih postnarativa.

U svom ključnom delu *Postdramsko pozorište* (*Postdramatisches Theater*), Hans-Tis Leman (Hans-Thies Lehmann)² navodi nekoliko karakteristika tendencije iz 1960-ih, pomeranja od „dramskog pozorišta“ ka „postdramskom pozorištu“, među kojima je i „temeljni pomak s djela na događaj“ (77), potenciranje vizuelne predstave nad verbalnim tekstom i nelinearnim narativom bez kadrova koji tvore smisao. [...]

Međutim, Leman govori da je na televiziji „važna story, već zato što se ništa ne treba dvaput gledati, nego se može konzumirati neki drugi proizvod“ (97). Odjek zastarelih pogleda na medije koji se emituju na ekranu dokazuju ove stavove. Jednokratno gledanje više nije slučaj kod televizijskih serija dugog formata kod kojih je cirkulacija DVD diskova, kao i mogućnost digitalnih tehnologija da se iznova gledaju, promenila navike gledalaca i raspored gledanja na gore navedeni način. Objasnjavajući pojavu „trenutaka afekta“, predlažem da je, premda linearan narativ nikako nije odbačen iz televizijskih serija, manje bitan u televizijskim serijama dugog formata. Primjenjuje se Lemanova konstrukcija „stanja“ ili „scenske dinamike“ iz postmodernog pozorišta. Zaista, ovo za sobom povlači posvećivanje gledanju koje privlači i održava niz „trenutaka afekta“, pre nego mogućnost praćenja narativnog pogona. [...]

Premjerka

U desetoj epizodi druge sezone serije *Premjerka* (*Borgen*, DR1, 2010–2013) pod naslovom „Vanredna opaska“ (“Enbemærkning afsærlig karakter”), ključni „trenutak afekta“ u ovom kontekstu dolazi na kraju epizode i cele sezone, kada premjerka Birgite Niborg raspisuje opšte izbore u Danskoj. Međutim, na mnogo načina, ovo je trenutak narativne kulminacije: nepoznat ishod predloženih izbora i poznat nastavak serije *Premjerka* u trećoj sezoni sprečavaju bilo kakav konačan osećaj kraja. Umesto toga, naglašavaju se dvostrislenost i tensije u dve ukorenjene narativne niti.

Ilustrujući još jednu odliku „kvalitetnih“ televizijskih serija – unakrsno upućivanje na javno i privatno iskustvo – primarni luk ove epizode uključuje važnu odluku premjerke Niborg da se privremeno povuče ne bi li mogla bolje da se brine o svojoj problematičnoj

² Videti: Hans-Thies Lehmann. *Postdramsko kazalište*, s nemačkog preveo Kiril Miladinov. Zagreb: Centar za dramsku umjetnost; Beograd: TkH– Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, 2004. Citati iz ovog dela dati su iz navedenog prevoda, a brojevi u zagradama uz citate označavaće brojeve u prevedenu. (Prim. prev.)

ćerci, tinejdžerki Lori. Sekundarni luk epizode prati potragu za novim stanom dvoje budućih sustanara, Kaspera Jula, jednog od premijerkinih najbližih savetnika, i Katrine Fonsmark, frilenserke koja radi kao reporterka za Dansku televiziju. Svaki od ovih narativa je postavljen u kontekst savremenih društvenih pitanja i mnogobrojne paralele između njih doprinose gustoj i slojevitoj tekstualnosti koja dočarava „trenutak afekta“. Ti aspekti dozivaju život u savremenom svetu.

Intelektualno-emotivni konflikti se pronalaze u odluci premijerke Niborg i njenog otuđenog supruga Filipa da smeste Loru na psihijatrijsko lečenje u privatnu kliniku u istom trenutku kada premijerka pokušava da „preispita sistem socijalne pomoći u Danskoj“ i „osnaži sistem socijalne pomoći čineći ga nezavisnim od privatnog osiguranja“. Politički stav premijerke o zdravstvenoj i socijalnoj pomoći je antiteza politici britanske konzervativne vlade da poboljša privatnu zdravstvenu zaštitu i smanji istorijski važan sistem Nacionalne zdravstvene zaštite pružajući besplatnu negu svima kojima je to neophodno. Iz tog razloga postoji određen odjek svakodnevnog života kod britanskih gledalaca. To što Nibor gradi protiv svoje sopstvene politike i ubeđenja ne bi li iskoristila privatne ustanove u svrhu onoga što se čini kao najbolje za njenu čerku dodatno ističe intelektualno-emotivne tenzije, kako za junake u svetu televizijske fikcije, tako i za gledaoce u stvarnom svetu koji su uključeni u pregovore privatne i javne sfere.

Paralelne tenzije su očigledne i u sekundarnom narativnom luku. Sitne, ali neprekidne resuglasice između Kaspera i Katrin povodom kupovine prevelikog i preskupog stana isplivavaju na površinu kao pokazatelji dubljeg problema. Za Katrin, svrha ozbiljne veze je dobijanje dece, dok je Kasper, usled nerazjašnjene traume iz detinjstva i mogućeg zlostavljanja od strane oca, striktno protiv dece.

Posetivši majku, koja je zatvorena u staračkom domu jer pati od demencije, Kasper ipak oseća da se pomirio sa njom i shvata da nikada neće saznati istinu o svom ocu. Odlučuje da nastavi i, gestom punim značenja, sklanja Katrinine pilule za kontracepciju. Situacija je potcrtnata dodatnom ironijskom činjenicom da je ona upravo dobila ponudu za stalni posao koju je dugo čekala od šefa televizijske stanice sa kojim je oduvek bila u svađi, ali sa kojim je postigla dogovor – munjevit dogovor sa njegove strane – da ga neće izneveriti ostavši u drugom stanju. Stoga, iako se fraza „vanredna opaska“ iz naslova epizode primarno odnosi na zvaničnu objavu raspisivanja izbora u skupštini, ona ima i više drugih odjeka. Još jedna obična opaska, „prestaćemo da koristimo pilule“, koja se odnosi na Lorine anti-depresive, ispostavlja se kao ironična suština drugog toka bavljenja društvenim odnosima u ovoj epizodi.

Odnos privatnog i profesionalnog života, sa posebnom pažnjom na položaj žena, ključna je briga cele serije *Premijerka*, a ovde se očituje u obe glavne priče. Heselbo, vođa opozicione partije, koristi priliku da u televizijskom intervjuu, u kojem premijerka Niborg odjava da učestvuje, profitira na njenim dilemama. On ih predstavlja kao nepogodnost žena da obavljaju visoke političke funkcije. Slično tome, uprkos svojim žustrim novinarskim stavovima, Katrinine ambicije bivaju osujećene od strane muškaraca u situacijama koje ona ne može da kontroliše. Sva ta kompleksnost – a radi se o stavovima, kao i o osećanjima – pojačava „trenutak afekta“.

Ovaj trenutak dolazi kada premijerka Niborg, nakon što ostvari tesnu pobedu za krajnji stadijum svojih reformi socijalne zaštite, neočekivano moli predsednika predsedništva da iznese vanrednu opasku. Skupština je zatećena, a poslanici koji su krenuli da izlaze, kao i prisutni novinari, žure da se vrate na svoja mesta. Kada se svi smeste, Niborg, u govoru dugom minut i pedeset sekundi, prvo podseća na prve četiri žene koje su postale poslanice u danskoj skupštini 1918. godine. Ona nastavlja i raspisuje izbore koji ne treba da odluče da li su žene pogodne da obavljaju visoke političke funkcije, već ko će najbolje voditi Dansku u budućnosti.

„Trenuci afekta“, kako je ranije istaknuto, pozivaju gledaoce da čitaju reakcije različitih junaka fiktivnog sveta kao što to čine i protagonisti. Promena uglova iz kojih se posmatra premijerka Niborg u toku kadra se kombinuju sa kadrovima reakcija muškaraca i žena u skupštini i van nje, uključujući Kaspera i Katrin koji čekaju u holu. Heselbo je namrgođen, ali mnoge žene iz njegove stranke skrivaju osmehe ili se otvoreno sмеše. Premda je Katrin došla da se sretne sa Kasperom, ona je, uz tužan izraz lica, primorana da se vrati svom poslu i istrčava iz kadra pošto je obaveštenje premijerke Niborg udarna vest. Primetan je i „pobednički kadar“ premijerke sa karakterističnim osmehom koji joj nabora nos, ali kamera prelazi preko cele scene tako da se svi navedeni slojevi doprinose trenutku.

Moj argument povodom gledalaca u ovom kontekstu je taj što njima nije dopušteno jednostavno gledište, bez obzira na njihove lične stavove ili verovanja, jer su sve prisutne perspektive verodostojne i relativno saosećajne. Odbijanje semiotskih i narativnih krajeva isključuje bilo kakvu jednostavnu identifikaciju sa stavovima protagonista kao što je to moguće u međnstrim televizijskim serijama (na primer, *Inspektor Mors* [*Inspector Morse*] i *Poaro* [*Poirot*]). Stoga gledaoci imaju poziv da se uhvate ukoštac sa mešavinom stavova i osećanja koji bi možda mogli da uzdrmaju njihovo postojanje u svetu.

U mom ličnom slučaju, afektivni trenutak doziva konfuziju koju osećam povodom ravnoteže između posla i porodice (uključujući i ulogu dece) koju osećam čitavog života, ulogu žene u modernom vremenu, ugnjetavanje patrijarhata sa kojim se ne slažem, ali čije sudelovanje (kao stariji upravnik i muškarac) nisam odbijao. Na metanivou, afektivni trenutak uključuje preispitivanje učešća u strukturama, ne samo mog, već i drugih ljudi, naročito žena.

[...] Moja namera ovde je bila da pokrenem novo vrednovanje potencijala određenih televizijskih serija markiranjem njihovih tekstualnih odrednica i kulturoloških prilika koje omogućavaju „trenutke afekta“ kao odlike modela savremenih televizijskih serija. Neophodno je podržati uspeh i potencijal televizijskog medija u kojem se nalaze preostale predrasude. Ako se, prema zastareлом karikiranju, film bavi snovima i snažnim emocijama, a pozorište idejama i debatama, televizijske serije dugog formata bi mogle da crpe snagu iz oba.

Izvornik: Robin Nelson, "The Emergence of 'Affect' in Contemporary TV Fictions", *Emotions in Contemporary TV Series*, ur. Alberto N. García (Palgrave MacMillian, 2016), str. 26–51.

(*Engleskog preveo Dragan Babić*)