

Lidija Prišing<sup>1</sup>  
Nezavisni istraživač

## FILMSKI MORAL I MORAL TELEVIZIJE NOVOG DOBA

791.41.621.397

316.774

COBISS.SR-ID 281284876

### **Apstrakt**

*Po jednom vrlo rasprostranjenom shvatanju, televizija novog doba ne samo da dostiže vrhunac potencijala, već čak uveliko po kvalitetu nadmašuje film. Zadatak ovog rada je da se, uprkos ovoj doxi, postave pitanja, prvo, o tehničkim sličnostima i razlikama koje važe za oba ova medija. Zatim se prelazi na plan ideja i postavlja pitanje o navodnoj neutralnosti medija, odnosno skiciraju osnovne pozicije i ideje na kojima ova dva medija počivaju (ukoliko ne važi hipoteza po kojoj su mediji naprosto oruđa, koja su „po sebi” neutralna).*

### **Ključne reči**

*film, televizija, događaj, subjekt, moral*

Postalo je vrlo rasprostranjeno – te je počelo da važi za neupitno – ono opšte mesto po kom televizija u svom novom dobu razvoja prolazi kroz svoje „zlatno doba”<sup>2</sup>, dok, istovremeno, film s televizijom – po mnogim osnovama – gubi trku sve više i više. Glasovi kritičara paralelno se oglašavaju – kako o ovom opštem mestu, tako i o samom stanju u kom se film i televizija trenutno nalaze – a među njima Stiven Spilberg (Steven Spielberg), koji odlučno, te u više navrata, ustaje protiv izjednačavanja Netfliksovih (Netflix) i klasičnih filmova kad su u pitanju nagrade koje se dodeljuju za najbolje filmsko ostvarenje (Lang 2019). Nedugo posle, oglasiće se i Alehandro Injaritu (Alejandro González Iñárritu), i reći kako „pravi” bioskopski film treba da bude pripovedanje koje je „ipak malo kontemplativnije, s malo više strpljenja, misterioznije, neprozirnije, poetičnije, duhovnije” (Meza 2019). Istovremeno, platforma

1 lidija.prishing@gmail.com

2 I u akademskim krugovima, ovaj stav se često uzima kao polazište za naučne studije, te tako imamo čitave zbornike radova, kao što su, na primer, *The Age of Netflix: Critical Essays on Streaming Media, Digital Delivery and Instant Access* (Barker, Wiatrowski 2017) ili *The Netflix Effect* (McDonald, Smith-Rowsey 2016).

Amazon (Amazon Prime) naprosto je zarobila i „bunkerisala” najnoviji film Vudija Alena (Woody Allen) (Maddaus 2019), dok je Netfliks vagao, a zatim u bioskopu prikazao najnoviji Skorsezeov (Martin Scorsese) film, koji je sada dostupan u njihovom digitalnom katalogu (McClintock i Keegan 2019). Zbog ovakvog današnjeg stanja, odnos filma i televizije novog doba, zatim, njihove specifične odlike, te, na kraju, širi društveni i istorijski kontekst u okviru kog se ovi mediji pojavljuju, traže da budu nanovo preispitani.

### „Zlatno doba”, odnosno „kraj istorije”

Za početak, da se prisetimo one stare medijske mudrosti koja kaže da smo mi „gosti u bioskopu, dok, kad je u pitanju televizija, ista jeste „gost u našoj kući”. Da li ova mudrost još uvek važi danas, kada sve vrste ekrana postaju sve veće i sve oštrije rezolucije, a ozvučenje koje ih prati sve glasnije i izniansiranijeg zvuka, dok su, s druge strane, bioskopi prestali da budu hramovi savremene umetnosti i, umesto toga, postali usputno stajalište u šoping-centrima? Pobornici privatnog, koji su istovremeno isti oni koju su i borci protiv kolektivnog, mogli bi danas da kažu da je prisustvo ekrana konačno našlo način da nas učini strancima u sopstvenoj kući, jer ko još može da zamisli porodicu kako okupljena za vreme večere čavrlja ispred ekrana veličine 75 inča (190 cm), sa 5.1 ili 7.1 zvučnicima? S druge strane, bioskopi kao stajališta u šoping-turi sve više su na strani privatnog: oni više nisu ni izbliza toliko poprište javnog dešavanja koliko su tek usputna razbibriga.

Zatim, nisu li spektakularni prizori, svojevremeno tipični isključivo za veliki ekran, danas postali potpuno odomaćeni na „malom ekranu” (kako ga još uvek iz navike, te možda sve pogrešnije zovemo)?

Dalje, nisu li filmovi – oni koji su namenjeni za prikazivanje u bioskopu – tokom protekle decenije postali sve politizovaniji, pa s tim u vezi, iako se svakako značajno razlikuju od televizijskih vesti, nisu li oni postali u velikoj meri podređeni dnevnoj politici, te dnevnim dešavanjima? Nije li, zatim, baš zbog toga pokret kao što je „*Mi-tu*” („*Me Too*”) uzeo za shodno da šakom i kapom deli – ne tek savete, već čak – ultimatumе (!) filmovima po pitanju toga koji glumac, kog rasnog, seksualnog itd. profila uopšte *sme* da igra koju ulogu?

Pa onda, nisu li na blagajnama danas najuspešniji oni filmovi koji predstavljaju nastavke nastavaka nastavaka (bazirani na strip-predlošku, za koji je upravo serijalnost tipična) – dakle, filmovi koji nisu ništa drugo do epizode u serijalu?

Tu su onda još i prenosi na velikom ekranu: direktni prenosi pozorišnih predstava, koncerata, te sportskih dešavanja.

Ne svedoči li – i to sasvim konkluzivno – sve što je do sada ovde rečeno u prilog tome da su film i televizija danas postali toliko međusobno isprepleteni da ni ne vredi da neko uopšte i pokušava da taj čvor raspetlja? Jer, na kraju krajeva, ispada da je ekran – ekran, da je stolica iz koje neko gleda u ekran – stolica, te da je sve to što odlikuje, s jedne strane, bioskop i, s druge strane, gledanje televizije, naprosto, jedno te isto – pa bilo da se radi o dnevnoj sobi ili o bioskopskoj sali! A što se one mudrosti od koje smo ovde krenuli tiče, nije li njena poruka danas sasvim prevaziđena, budući da je čovek danas svugde „kao kod kuće”, svugde je „svoj na svome”, ali je istovremeno i sasvim dovoljno civilizovan da u sopstvenoj kući ipak značajno posvećuje pažnju nečemu što se dešava van njegovog najličnijeg prostora? Da odmah na ovom mestu kažemo da ovakvi, te ovakvima srodni ishitreni odgovori obično dolaze od strane upravo nekog ko bi hteo da na brzu ruku završi ovu tekuću debatu i ovo ispitivanje. Efektivno, takvi odgovori pre svega puno toga sakrivaju dok tek prividno čine da nam se bilo šta pojavi kao jasno.

Očigledno je da se već u ovoj sintezi javlja neka *dualnost*: s jedne strane individualno, privatno, lično, intimno, a s druge kolektivno, javno. U tom smislu, sama ova sinteza, sam ovaj odgovor do kog se ovde stiglo, već nas upućuju ka sopstvenoj neistinitosti. Čim se kaže tako nešto kao što je ovo, naime, da je čisto putem tehničkog spoja između televizije novog doba i filma došlo do preplitanja intimnog i javnog, tu već vidimo da zapravo od početka imamo posla s nečim puno širim i većim nego što je to debata koja bi mogla da funkcioniše samo na ravni na kojoj se raspravlja o tehničkim odlikama, te na kojoj se utvrđuju tek tehničke odlike.

Pri pružanju odgovora ovog tipa, kao što je ovaj o navodnoj sintezi, onome koji ih pruža stalo je samo do toga da nam preko portretisanja ove tek navodne sinteze televizije novog doba i filma, odnosno preko ukazivanja na navodni „kraj istorije” televizije i filma, zapravo pruži sliku o jednom u realnosti nemogućem savršeno izbalansiranom stanju u društvu, u kom je, opet navodno, došlo do uravnoteženja tasova na strani privatnog i kolektivnog.<sup>3</sup> Tokom istorije pak mnogi politički režimi pokušali su da pruže odgovor baš na to – na strukturno nužno razmimoilaženje individualnog i kolektivnog. Najdalje što su stigli bili su tek privremeno zadovoljavajući odgovori, odno-

3 Ravan na kojoj se odvija sameravanje, razlikovanje i eventualno mirenje privatnog i kolektivnog ne može da bude ništa drugo do polje morala kao ispravnog, pravednog postupanja prema ova dva.

sno odgovori koji su tek neko određeno vreme bili u stanju da stvore nešto što je bilo nalik na ravnotežu među privatnim i kolektivnim. Odgovori na rascep između ta dva obavezno su, dakle, tek strateški, što će reći: isti su bili zadovoljavajući samo u odnosu na jedno i temporalno i spacijalno ograničeno stanje u društvu. I to će biti tako dok god bude pojedinačne svesti, odnosno dok ne postane moguće nešto što će da nalikuje na *Borg*, kolektivnu svest iz TV-serije *Zvezdane staze (Star Trek)*. Razrešenje ovog spora i ovog problema u značajnoj meri znači i oslobođenje od života samog, budući da s razrešenjem tog pitanja dolazimo do razrešenja pitanja subjekta<sup>4</sup>, te do transformisanja subjekta u puki objekat. Ova napetost mora da nastavi da bude napetost.

Ako je podjednako neprihvatljivo koliko je i neubedljivo da su navodno film i televizija postali svodivi jedno na drugo, onda nam ostaje samo da se vratimo na originalnu ideju koja stoji u začetku prvo jednog, a onda i drugog medija, te da onda u odnosu na tu ideju vidimo o čemu se radi u situaciji kakvu imamo danas pred sobom kada razmatramo televiziju i film.

## Medij kontinuiteta i medij izuzetka

Televizija je u samom startu bila naslednik, s jedne strane, filmskih vesti, a s druge, filmskih serijala. Vesti, po svojim imanentnim odlikama, jesu slanje podataka nekom ko ih prima, te ko na taj način postaje obavešten. Serijali,

4 Termin i koncept „subjekt” koji je ovde u pitanju nema veze sa subjektivnim kao ličnim (individualnim kao onim što se tiče nekog specifičnog ega). Umesto toga, u pitanju je psihoanalitički i filozofski koncept koji pronalazimo, na primer, kod Frojda (Sigmund Freud), Lakana (Jacques Lacan), Žižeka, Zupančič, Dolara itd. Upravo zato, kad smo malo ranije u tekstu pomenuli kolektivno i privatno, subjekt o kom se ovde radi pre je na strani kolektivnog ukoliko je kolektivno nešto što stoji za opštost, nego privatnog. Najkraća definicija subjekta u ovom smislu bila bi ona negativna, po kojoj subjekt nije objekt. Dakle, dok je objekt mrtva stvar, koja se uvek nalazi na mestu koje mu je dodeljeno od strane nečeg njemu spoljašnjeg, subjekt je živ, te je po definiciji izmešten, odnosno u nekoj određenoj strukturi ne koincidira sa mestom koje mu je dodeljeno. Ego pak, nasuprot subjektu, ima svoju „tačnu adresu”; ego je objekt, a nije subjekt. Budući da se radi o jednom od temeljnih koncepata u filozofiji i psihoanalizi, jasno je da ovde nema ni mesta ni potrebe da se bavimo definisanjem ovog koncepta. Umesto toga, upućujem na radove malopre pomenutih autora. Druga bitna stvar, kad je ovaj koncept u pitanju, jeste to da, u skladu s tim što je u pitanju, kao psihoanalitički i filozofski termin, subjekt je, kao takav, u nužnoj, neraskidivoj vezi sa pojmom, odnosno, kategorijom *subjektivnosti*. Subjekt je obavezno nosilac, zastupnik ove kategorije; njegova aktivnost sasvim se iscrpljuje u stvaranju ne-mesta (izmeštenog mesta) koje je preduslov za nastajanje/postojanje subjekta – subjekta koji po definiciji nije isto što i objekat. Kako se ne radi o nekoj individui niti egu, već baš o subjektu, subjekt ne može a da ne bude aktivan na opštem planu – stvaranjem ne-mesta on obezbeđuje prostor na kom se pojavljuje kategorija subjektivnosti kao takva.

s druge strane, uvek su se ticali likova koji su seriju spajali u celinu svojim prisustvom. Ti likovi bili su skrojeni po uzoru na ono za šta se pretpostavljalo da publika hoće da vidi – drugim rečima, bili su u pitanju odgovori na zahteve, odgovori na ispoljene želje (želje za romantičnim avanturama, neograničenom snagom itd.). Nije slučajno to što je jedan od prvih televizijskih projekata bio i prenos olimpijskih igara u Berlinu 1936. godine, program čiji je cilj bio da obavesti ostatak sveta o „zdravom” i „progesivnom” stanju u Nemačkoj tada. Ono što je zajedničko svim navedenim primerima jeste to da je gledalac uvek u ovim slučajevima obavezno i primalac poruke. Poruka televizije sasvim nedvosmisleno ima svog adresanta, kom se nešto poručuje, kom se prenose vesti, prizori, ili mu se pak obezbeđuje neki lik (ili neki skup likova među kojima može da bira nekog) s kim može da se identifikuje (tako, u ovom slučaju, televizija obaveštava gledaoca o tome da je „čula” gledaočeve zahteve).

Televizija *komunicira* sa svojim gledaocima, a kao nužni proizvod komunikacije pojavljuje se sam pojam onih koji su komunikacijom zahvaćeni. U tom smislu, televizija stvara ego, stvara identitet, stvara privatno lice, individu. Naprosto, sam sklop u kom neko šalje poruku nekom čini da se neko određen, ko poruku šalje, te ko poruku prima, pojavi. Televizija je domen radnje *obraćanja*, što je radnja u kojoj se neko nužno prepoznaje kao *onaj kome se neko obraća*. Televizija je stvorena da bude viđena i čuta. U altiserovskom (Louis Althusser) smislu (Althusser 1971), ona konstituiše gledaoca putem toga što je viđena i čuta (malo kasnije videćemo da stvari stoje nešto drukčije kad je u pitanju film). Među starijim generacijama nije uopšte bilo neuobičajeno da, kada TV-spiker pozdravi gledaoce, oni odgovaraju, kao da ovaj jeste u stanju da ih čuje: „Dobro več, poštovani gledaoci.” „Dobro več!”

Nije – dalje – čudno ni to što Lakan (Jacques Lacan) bira upravo televiziju kao medij putem kog želi da obavesti širu publiku o psihoanalizi: jedan od ključnih fenomena za psihoanalizu jeste fenomen transfera, prenosa (Lacan 1990). U psihoanalitičkom smislu, transfer se dešava kad analizant projektuje svoje neuslišene želje na analitičara, od kog zahteva da ga čuje i prizna.

No, za razliku od psihoanalize, u kojoj je bitan kraj, poremećaj toka analize i sl., televizija, koja sopstvenom prirodom uslovljava postojanje ega gledaoca, ne samo da ne sme, već ni ne može da proizvede tako nešto kao što bi bio rez, nesklad, otuđenje u egu gledoca. Umesto toga, televizija ego proizvodi i onda ga održava (psihoanaliza pak zalazi ispod ega, do samog subjekta, do nesvesnog). Kad su vesti u pitanju, danas imamo specijalne TV-kanale na kojima

možemo da pratimo vesti 24 časa dnevno. No, poenta je kod takvih kanala i emisija na njima obavezno uvek ista i nalikuje na onaj čuveni Dekartov (René Descartes) zaključak po kom čak i ako me neki demon obmanjuje, svejedno, ja imam na raspolaganju onu izvesnost da ja postojim, budući da dok god me obmanjuje, dok god ja mislim da je tako kako nije, svejedno, ja mislim, dakle ja jesam – a u slučaju televizije isti argument glasi: dok god se nešto dešava, a ja sam obavešten o tome da se nešto dešava, *sa mnom se ništa ne dešava*. „Ja” je konstanta koju televizija nameće i održava je.

Umirujući odgovor u debati o prirodi televizije i filma, onaj odgovor koji tvrdi da je nastupio „kraj istorije” televizije i filma, zato što su se ovi tobože spojili u jedno, pokazuje se sasvim na strani televizije novog doba, odnosno ega koji izbegava to da bude u stanju anksioznosti (a anksioznost je izazvana prekidima u kontinuitetu). Što se same istorije televizije tiče, ukoliko se pogleda nekoliko decenija unazad, videćemo da su, na primer, igrane serije bile podeljene na dečje i na serije za odrasle, a serije za odrasle razlikovale su se po tome da li se u njima pratio lik muškog ili ženskog pola itd. Danas na televiziji prevlađuju serijali u kojima je čitava porodica u pitanju, pa o jednom trošku pravi se proizvod za sve, podesan za svakog člana porodice da pronađe lika sa kojim će moći da se identifikuje.

Takođe, nešto više od nekoliko decenija unazad, mogle su se zamisliti TV-drame, te serijali kakav je bio *Alfred Hičkok predstavlja* (*Alfred Hitchcock Presents*, 1955–1962) koji su bili eksperimentalnog karaktera. U njima se eksperimentisalo i sa formom i sa sadržajima. Ništa nije unapred bilo naprosto zacrtano, pa su onda rezultati tih eksperimenata bili kasnije upotrebljavani na filmu. Nekoliko epizoda iz pomenute Hičkokove serije odlikuje se elementima koje je ovaj legendarni autor kasnije upotrebio u svom remek-delu *Psyho* (*Psycho*, 1960). U današnje vreme, čak i kad imamo nešto slično – na primer, munjevito brzu montažu, podeljen ekran i sl. u TV-seriji *24 sata* (*24*, Robert Cochran, Joel Surnow, 2001–2010), opet je sve to tek dopadljiva ambalaža u koju je upakovana storija o porodici, o svim članovima porodice, o susedima koji su reprezentacije onih grupa kojima porodica koja se nalazi u primarnom fokusu ne pripada. Nikom od njih ne dešava se ništa što bi poremetilo osećanje kontinuiteta koji televizijska serija pruža i održava. Zbog toga, možemo čak da predložimo na osnovu do sada ovde iznesenih argumenata da televizija ne samo da danas nije u bilo kakvom svom „zlatnom dobu”, već da je ona čak danas izgubila neke od svojih najvrednijih osobina, koje su je, istina, „prljale” u prošlosti (prljale – u smislu da nisu sasvim odgovarale ideji televizije, što je ideja koja se svodi na podržavanje ega), no, koje su je

činile znatno zanimljivijom nego što je ona to sada. Danas televizija – sasvim u skladu sa vrednostima predstavničke demokratije, što je pak univerzalno propisan politički režim – pre svega se iscrpljuje u nizanju reprezentacija, dok je sve ostalo od sekundarne, tercijarne, itd. važnosti.

Sve ovo o čemu je reč postaće pak još jasnije kad ovakvom portretu televizije suprotstavimo profil filma, i kažemo da, dok je televizija medij ega, koji garantuje, proizvodi i konzervira stanje u kom ego ostaje nepotresen, film, nasuprot televiziji, jeste medij događaja. U krajnjoj instanci, film se gleda kako bismo svedočili o nekom događaju, a ne kako bismo se identifikovali s nekim. Zbog toga sasvim uspešno i dan-danas funkcionišu, s jedne strane, filmovi kao što su oni Ejzenštajnovi (Sergei Eisenstein), u kojima nema glavnog junaka, te filmovi poput Lancmanovih (Claude Lanzmann), u čijem slučaju bi, pre svega, bilo sasvim nemoralno da se poistovetimo s tim likovima (u pitanju su intervjui s retkim individuama koje je smrt slučajno zaobišla uprkos tome što su bili zatočeni u logorima smrti tokom Drugog svetskog rata; očigledno, nemoralno bi bilo da se pretvaramo da smo mi na njihovom mestu). Istovremeno, sasvim je nemoguće poistovetiti se s Lancmanovim akterima, budući da se radi o individuama, subjektima, koji su toliko raskidani iznutra i, s jedne strane, sećanjima i, s druge strane, pokušajima da izbegavaju da se sećaju određenih događaja, da su naprosto pre u pitanju živi *ostaci individuuma* koji imaju moć govora, nego ono što se inače naziva „individua”. U oba slučaja pre vazilazi bilo čiji ego, a o kom ipak, naprosto, ne može a da se ne svedoči – zato što su tu u pitanju događaji značajni za samu civilizaciju, istoriju, kulturu, a na kraju krajeva, značajni i po tome što nas upućuju na preispitivanje samog postojanja, samog bića (u slučaju Lancmanovih filmova, dolazimo do toga da se kao Hana Arent (Hannah Arendt) pitamo o onome što jeste, iako nije smelo da bude).

Tek kad s Lancmanovim filmovima uporedimo mnogobrojne televizijske drame o Ani Frank (Anne Frank) ili pak televizijsku seriju *Holokaust* (*Holocaust*, Gerald Green, 1978), vidimo koliko su ovi TV-projekti samom svojom prirodom ograničeni, odnosno vidimo koliko isti, umesto da nam nešto kažu o događaju, ostaju fokusirani na likove i na pravolinijsku priču oko njih, zbog čega onda normalizuju događaj, koji, kad se normalizuje, prestaje da bude događaj. Sa televizijom dolazimo do toga da je Šoa – sistematsko uništenje šest miliona evropskih Jevreja – događaj nepojmljivih proporcija i nepredvidljivih trajnih kulturnih i civilizacijskih posledica, tek „tragična priča” ovog ili onog lika, te, u najboljem slučaju, „tragedija” jedne male grupe.



Televizija, kao medij kontinuiteta, nije medij koji je sposoban da se suoči s pravim rizikom. Pravi događaj<sup>5</sup> se *događa* nekome; ne ostavlja ego netaknutim. Pri tom, ne radi se o nekim uobičajenim, predvidivim, pravolinijskim, logičnim transformacijama ega, već se radi o radikalnim transformacijama – a ništa nije radikalnije od transformacije živog u mrtvo, budući da, zbog finalnosti smrti, zbog toga što iz smrti nema povratka, događaj koji je smrtonosan jeste istovremeno i apsolutni događaj, neizbrisiv, neupitan. Televizija pak kao pravi gost, pristojan, taktičan, ne usuđuje se da pred nas ispostavi istinu o finalnosti života. Dakako, postoje mnogobrojni televizijski projekti posvećeni baš sistematičnom uništenju evropskih Jevreja koje je bilo sprovedeno četrdesetih godina dvadesetog veka; no, atmosferska muzika, duboki glas voditelja, montaža, arhivski snimci – sve to zajedno konstruiše jednu bezbednu distancu, putem koje se ukida događajnost samog tog događaja – on prestaje da bude traumatičan jer se ovim putem smešta u istoriju.

Baš kad je u pitanju smrt, ne može da se zaobiđe jedna od najpopularnijih televizijskih serija danas, ujedno i jedan od najperverznijih TV-projekata svih vremena, naime *Igra prestola* (*Game of Thrones*, David Benioff, D. B. Weiss, 2011–2019), gde malo-malo pa neki od glavnih likova umre, odnosno bude ubijen. Kad kažemo da je serija perverzna, ne mislimo na sadržaje koji se tiču prizora seksa, pa čak ni nasilja, već je u pitanju perverzija zbog toga što se sa svakom od mnogobrojnih smrti likova u ovoj seriji ništa bitno ne menja. Desetine likova biva ubijeno na najgori mogući način, no – sve ide dalje. A „sve ide dalje”, odnosno „šou mora da se nastavi” – jedna je od onih „mudrosti” koje su u istoriji bez izuzetka koristili saradnici okupatora kako bi opravdali to što su okupatore uveseljavali.

5 Ovde se razilazimo sa Badjuom (Alain Badiou), teoretičarem događaja, jer njegova koncepcija događaja jeste nešto sasvim drugo. Time se nećemo baviti ovde, ali ćemo samo da napomenemo da se u njegovim radovima kao događaj označava samo nešto što, iz našeg ugla, isuviše nalikuje na ispunjenje želja da bismo mu stvarno priznali status događaja. Pri tom, ovde upućujemo na Žan-Kloda Milnera (Jean-Claude Milner), čija koncepcija događaja jeste različita u odnosu na Badjuovu, te je u pitanju koncepcija koja jeste u stanju da misli rizik i smrt. Događaj kod Badjua je posebna tema i ne može se ukratko rezimirati, dok se ovde prosto upućuje na njegova dva ključna dela: *Being and Event* (2005) i *Logics of Worlds* (2009). Milnerov koncept događaja, koji dobrim delom usvajamo u našoj analizi, može se čuti u predavanju „Re-reading Revolutions” o Francuskoj revoluciji, održanom na Birkbek univerzitetu u Londonu 26.04.2017. i dostupnom na YouTube-u: <https://www.youtube.com/watch?v=NmMEM1FAkjY>.



## Priča o dva ekrana

Kao ilustraciju ove teze, po kojoj je televizija nesposobna za to da se bavi diskontinuitetom, fokusiraćemo se na dva filma – jedan klasični, drugi Netflix-ov – vrlo slične tematike. Prvi je *Mrtav čovek hoda* (*Dead Man Walking*, 1995) Tima Robinsa (Tim Robbins); drugi je („bravurozno” kod nas prevedenog naslova<sup>6</sup>) *Krajnje poremećen, šokantno okrutan i zao* (*Extremely Wicked, Shockingly Evil, and Vile*, 2019) Džoa Berlindžera (Joe Berlinger).

Potonji, iako je u njemu jedan od glavnih likova Ted Bandi (Ted Bundy), notorni severnoamerički serijski ubica, zapravo nije film o ovom serijskom ubici: u ovom filmu ne vidimo zlu stranu Teda Bandija (Zac Efron), ne vidimo scene ubistava, prikrivanja tragova ili bilo šta tome slično. Umesto toga, u filmu Bandija vidimo samo kao nekog ko je osumnjičen da je počinio nekolicinu užasnih zločina. Međutim, za ovaj film je sasvim dostatno i opravdano, čak iako je Bandi prikazan isključivo kao osumnjičeni, da to bude povod da drugi lik, naime devojka koja je u vezi s njim, krene da traži izlaz iz te veze – i to, uz pomoć države. U formalnom smislu, prikazan nam je par koji nije toliko različit u odnosu na Rolfa (Daniel Truhitte) i Lizl (Charmian Carr) iz filma *Moje pesme moji snovi* (*The Sound of Music*, Robert Wise, 1965), samo što su u ovom filmu uloge dodeljene akteru suprotnog pola u odnosu na original: žena je u ovom filmu ta koja je ekvivalent braonkošuljaša iz filma *Moje pesme moji snovi*. *Krajnje poremećen, šokantno okrutan i zao* je film koji svojim gledaocima poručuje da, dok je ljubav svakako komplikovana, polna razlika (što je ono što sprečava ljudskog subjekta da bude savršeno biće, besmrtni hermafrodit iz antičkog grčkog mita) može da bude razrešena putem intervencije državnih mehanizama.

Zamislimo, inspirisani ovim filmom, verziju filmskog Drakule ili vukodlaka kao priču u kojoj se zaplet koji obuhvata tragični ljubavni odnos razrešava tako što Drakulina nevesta telefonom zove neku nevladinu organizaciju iz doba „*Mi-tu*” pokreta. Birokratski, *par excellence* etastički mehanizmi, u

---

6 Na stranu to što su prevodioci englesko „evil” preveli sa „okrutan”, da bi onda preveli „vile” kao „zao”, što je, naravno, besmisleno, budući da je „evil” zapravo „zlo” ili pridev „zao”, dok je „vile” nešto čemu bi odgovaralo „nisko”, „podlo”. Na snazi je itekako jedna reakcionarna ideologija – one vrste koja naprosto deli svet na „normalne” i „nenormalne”, odnosno „poremećene”, kao da se zna šta je „ne-poremećeno” – pri prevodu „wicked” kao „poremećen”. Englesko „wicked” ne znači poremećen (to bi bilo „disturbed”); „wicked” je „zloćudno” ili pre „opako”. „Krajnje opak, šokantno zao i podao” ili „Krajnje opak, šokantno zao i nizak” („nizak” u moralnom smislu) bio bi znatno ispravniji, te ideologijom „normalnosti” nezahvaćen prevod. Prevodiocu i distributeru služi na čast promocija ideologije „normalnosti”.

ovim slučajevima nude potpuno izbegavanje odgovornosti za ljubav. Država u ovim primerima ispunjava istu ulogu koju je prethodno popunjavala crkva: ona daje oprost, odnosno, preciznije, apsolutiju, razrešenje. Sad, dok ni u kom slučaju ovde ne podržavamo to da neko čuti kad su u pitanju slučajevi nasilja u porodici, te dok ni u kom slučaju ne želimo da kažemo kako je, navodno, „i žrtva delom odgovorna” za nasilje koje je nad njom počinjeno, ono što mora da se konstatuje jeste to da su u takvim situacijama u pitanju prilično kompleksni zapleti – u najmanju ruku toliko kompleksni da puka spoljašnja intervencija nikako nije u stanju da jednu takvu situaciju uspešno razreši. Štaviše, spoljašnja intervencija – makar kad je u pitanju nivo simboličkog, dakle nivo jezika na osnovu kog su misli jedino i moguće – može samo da spreči da se subjekt uspešno suoči s vlastitom traumom. Pri svemu ovome treba imati na umu da pričamo o filmu, te da film funkcioniše upravo na ravni simbola. Film nije i ne može da bude TV-reklama, a pogotovo ne TV-reklama koja promovise neku državnu službu ili ono što se danas zove „nevladina organizacija”. Policijski rezon naprosto jeste nedostatan kad je film u pitanju: pukim hapšenjem ništa se ne razrešuje. Zbog toga, na primer, jedan veliki film kakav je *Kad jaganjci utihnu* (*The Silence of the Lambs*, Jonathan Demme, 1991) ima centralnu epizodu u kojoj protagonistkinja, Klaris Starling (Jodie Foster), Hanibalu „kanibalu” Lektoru (Anthony Hopkins) ispostavlja uvid u svoju istoriju, pričajući mu o nečemu zbog čega oseća krivicu. Tek tada ovaj lik za nas postaje subjekt u pravom smislu i prestaje da bude tek neka stvar koja nalikuje na ženu. Protagonistkinja iz *Krajnje poremećen, šokantno okrutan i zao*, nažalost, nije imala tu sreću, što je pogotovo bizarno ako se u obzir uzme to da je film zasnovan na istorijskim ličnostima i događajima. Protagonistkinja tu ostaje na nivou objekta, za koji se ispostavlja da je *objekat državnih mehanizama*. Sticanje sigurnosti, izvesnosti, mira, ovaj lik plaća vlastitom subjektivacijom to jest gubljenjem iste. Najpovršnija verzija Lusi iz priče o Drakuli – a Lusi iz Stokerovog (Bram Stoker) romana je prototip svake druge Drakuline neveste – više je lik, više je subjekt nego što je to ovaj lik iz *Krajnje poremećen, šokantno okrutan i zao*.

Potpuno suprotan primer ovome imamo u filmu *Mrtav čovek hoda*.<sup>7</sup> Isto kao i u filmu o kom je prvo bilo reči, radi se o jednom muškarcu koji je čudovište (ubica, rasista, šta sve ne), te o jednoj ženi koja pokušava da postupa moralno. On je osuđen na smrt, a ona dolazi da ga poseti kako bi mu pomogla

7 Tim Robins i njegova bivša supruga Sjuzan Sarandon (Susan Sarandon), koja igra jednu od glavnih uloga u ovom filmu, bili su i ostali aktivni na severnoameričkoj političkoj sceni. Oni su pravi levičari, za razliku od „naručenih” kakvi stoje iza filma *Krajnje poremećen, šokantno okrutan i zao*.

da dođe do nekog unutrašnjeg razrešenja, unutrašnjeg mira uprkos njegovoj lošoj savesti. To što je država njega osudila, označila kao otpadnika, što je spremna da ga sasvim uništi, njoj ne znači ništa. Država iz njene perspektive nije sinonim za pravdu, država nije slepa kao pravda, država je naprosto reaktivni mehanizam koji na neke akcije odgovara nekim reakcijama. Na sopstvenu štetu, ona staje uz njega, iako joj to donosi noćne more, ogovaranje iza leđa u društvu, čak javno prozivanje u medijima. Svejedno, kao pravi subjekt, nesvodiv na puki sled akcija i reakcija, ona izdržava pritisak, ostaje uz njega sve do samog kraja. Sa ovim likom u pitanju je pravi moral, odnosno ono kantovsko (Immanuel Kant) postupanje „iz Zakona” (nasuprot mehaničkom postupanju o kom se radi u postupanju „u skladu sa Zakonom”). Moral je, tako, dimenzija u kojoj subjekt može da izrazi ono što je u njemu čisto subjektivno, subjektivo.

\*\*\*

U prvom slučaju, u filmu *Krajnje poremećen, šokantno okrutan i zao*, sve je po inerciji rešeno i zato se nije zbio nikakav događaj. Za to su glavni likovi platili time što nisu uspeli da dostignu dimenziju subjektivnosti. U drugom slučaju, događaj se desio: suptilan, subjektivan, ali svejedno razdirući. Protagonistkinja nije spasla protagonistu od smrtne kazne – na objektivnom planu jedva da se išta desilo. No to što se desilo neporecivo je promenilo oboje. U pitanju je ovde jedan od najboljih primera za pravi filmski događaj, u kom čak nije bitno ni to što on nema nikakvu objektivnu dimenziju – štaviše, upravo to mu daje čistoću događaja. Subjekt je ustao za nešto, usprotivio se objektom, objektivnom, i time potvrdio svoju subjektivnost – šta više od toga i treba i može?

Televizijski ekran nam poručuje da se svašta dešava, ali da smo baš zbog toga mi, gledaoci televizije, konstanta u svetu u kom se odvijaju promene; filmski ekran u stanju je da nam predstavi događaj kao nešto što objektivno nije ništa, ili jeste baš ništa, ali zato mi, zajedno sa likovima ili sa stanjem predstavljenim u filmu, nismo više isti – nešto je negde ispalo iz ležišta, nešto se promenilo, nešto je puklo. Što znači da tu ima nečeg živog. A kad je sve po planu, kad je sve u kontinuitetu, tu onda i ako ima nekog pomeranja, ono je mehaničko – pomeranje mrtvog.

## Literatura

- Althusser, Louis. 1971. "Ideology and Ideological State Apparatuses", *Lenin and Philosophy and Other Essays*. New York: Monthly Review Press, dostupno na: <https://www.marxists.org/reference/archive/althusser/1970/ideology.htm> [Pristupljeno 30.08.2019].
- Badiou, Alain. 2005. *Being and Event*. London: Continuum.
- Badiou, Alain. 2009. *Logics of Worlds*. London: Continuum.
- Barker, Cory, Wiatrowski, Myc (ed.) 2017. *The Age of Netflix: Critical Essays on Streaming Media, Digital Delivery and Instant Access*. North Carolina: McFarland & Company.
- Lacan, Jacques. 1990. *Television: a challenge to the establishment*. New York: W. W. Norton & Company.
- Lang, Brent. 2019. "Steven Spielberg vs. Netflix: How Oscars Voters Are Reacting", *Variety*, dostupno na: <https://variety.com/2019/film/awards/steven-spielberg-oscars-netflix-1203155528/> [Pristupljeno 30.08.2019].
- Maddaus, Gene. 2019. "Woody Allen Files \$68 Million Suit Against Amazon for Film Deal Breach", *Variety*, dostupno na: <https://variety.com/2019/biz/news/woody-allen-amazon-lawsuit-1203131466/>, [Pristupljeno 30.08.2019].
- McClintock, Pamela, Keegan, Rebecca. 2019. "Netflix Forgoes Wide Release for Martin Scorsese's 'The Irishman'", *The Hollywood Reporter*, dostupno na: [https://www.hollywoodreporter.com/news/netflix-forgoes-wide-release-martin-scorseses-irishman-1234382?utm\\_source=Sailthru&utm\\_medium=email&utm\\_campaign=THR%20Breaking%20News\\_2019-08-27%2007:00:00\\_Arahman&utm\\_term=hollywoodreporter\\_breakingnews](https://www.hollywoodreporter.com/news/netflix-forgoes-wide-release-martin-scorseses-irishman-1234382?utm_source=Sailthru&utm_medium=email&utm_campaign=THR%20Breaking%20News_2019-08-27%2007:00:00_Arahman&utm_term=hollywoodreporter_breakingnews) [Pristupljeno 30.08.2019].
- McDonald, Kevin, Smith-Rowsey, Daniel (eds.). 2016. *The Netflix Effect: Technology and Entertainment in the 21st Century*, Bloomsbury: Bloomsbury Academic.
- Meza, Ed. 2019. "Alejandro G. Inarritu on the Need to Preserve Poetry in Cinema", *Variety*, dostupno na: <https://variety.com/2019/film/global/alejandro-g-inarritu-on-the-need-to-preserve-poetry-in-cinema-1203305924/> [Pristupljeno 30.08.2019].
- Milner, Jean-Claude. 2017. "Re-reading the French Revolution", *Youtube*, dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=NmMEM1FAkjY> [Pristupljeno 30.08.2019].

## NEW AGE TELEVISION AND FILM MORALITY

### ***Abstract***

*It has become commonplace today to say that we live in a “golden age” of TV, and that TV has surpassed film. At the same time, technological differences between the two are becoming ever murkier. Still, even if we become unable to distinguish between them (based on their respective technologies), we nevertheless need to preserve the different ideas lying at the core of their identities. Namely, television has always been about continuity, about the ego – one can see this clearly in the case of TV-news, which is sending a message that everything around us is changing while we, who are sitting in the comfort of our homes, stay unchanged. In its basic idea television is in a formal way very close to Descartes’ maxim according to which it doesn’t matter if a demon is deceiving us, because as long as we think, and even if we think about lies and illusions not knowing they are lies and illusions, it is nevertheless certain that we think and therefore we are. Film, on the other hand, is not about continuity and not about the ego; instead it is about event: we go to see a film in order to become witnesses of an event which has the potential to shake the very foundations of our own identities. While television offers comfort, films offer anxiety and uncertainty. As such, they remind us, that we are not independent of the world. They are, in a proper sense, about what is public, while television is entirely about the private. According to basic lessons of (Freudian and Lacanian) psychoanalysis, a proper subject is only that which is in itself split: a whole living thing is always only half-alive (and half-dead, since that which is alive is always already in the process of moving towards death) while, seemingly paradoxically, that which is wholly alive is actually wholly dead, since if it is not moving towards death, it has to be an object, a thing, and not anything that is alive in a proper sense of the term. In this sense, the conformity of the ego is the conformity of the dead thing, while the anxiety in the face of an event is something which characterizes that which is alive.*

### ***Key words***

*film, television, event, subjectivity, morality*

