

NASLEDSTVO

IVANA NOVAK

Večno vračanje očeta

O prestižni tv-nadaljevanke Nasledstvo

V zadnjem času se je precej razširilo mnenje, da je prestižna televizija izčrpala zaloge kreativnosti, zaradi katere je v novem tisočletju postala »popularnejša od filma«, in da trenutno na pretočnih platformah prevladuje vprašljiva kakovost del, ki sledijo zgolj že poznanim formulam in trendom (čeprav se predstavljajo kot nekaj izvirnega in subverzivnega). Morda pa je treba izraz »kakovostna televizija« nasloniti le na presežke, ki jih je v vsaki umetnosti in obrti pričakovano manj kot drugih, povprečnih in nezadostnih del. Morda je treba za občutek, da narašča število slabih serij, okriviti prevelike zahteve trga in visoka pričakovanja, ki jim producenti odgovarjajo z neselektivno hiperprodukcijo vsebin. Če je eden izmed idealov kakovostne televizije konceptualna novost (serija naj ne bi smela biti podobna nobeni drugi), lahko sklenemo, da je kvalitetna televizija tako ali tako vezana le na peščico paradnih naslovov. Za povrnitev ugleda je potreben le en, ki razprši dvome v celoten fenomen. V letošnjem in lanskem letu pa je to brez vsakršnega dvoma politična saga o moderni dinastiji **Nasledstvo** (Succession, 2018–, HBO), ki izkazuje odličnost v praktično vseh kategorijah kakovostne televizije.

Nadaljevanka se na prvi pogled posmehuje dekadenci najbogatejšega odstotka in se na površju gleda kot presenetljivo duhovit, prodoren, jezikovno in slogovno radodaren *homage* srhljivo slabemu menedžerskemu upravljanju, ki je postalo signatura modernega kapitalizma. Toda reči, da nadaljevanka meče *komično* ali *satirično* luč na vulgarno rodbino desničarske provenience, ki obvladuje enega največjih medijskih imperijev v Ameriki, je še premalo.¹

Gledalci smo povabljeni, da nas je zanje sram in da se (ne le smejejo, marveč tudi) zgražamo nad (vulgarnimi, oportunističnimi, nesposobnimi, arogantnimi, neizobraženimi ...) lumpen-kapitalisti, ki kljub temu, da bolj kot katerikoli drug segment človeške populacije škodijo družbi, upravljajo z neverjetno močjo in kapitalom.

Ker »komično« ne zajame posebnega prijema in tipa obravnave, naj v opis atmosfere nadaljevanke vpokličemo novo, na spletu nadvse popularno besedo: *cringey*. Pod tem izrazom razumemo poseben občutek skoraj fizične zadrege spričo zadrege nekoga drugega (ki se svoje zadrege ne zaveda, ampak je lahko na svoje početje tudi ponosen); ta občutek, vsaj v popularni kulturi, nujno spremlja ironični posmeh fiktivnim in resničnim osebam, ki se znajdejo v tej življenjski zadregi. Izraz izvira, vsaj po slovarju sodeč, iz zadrege, ki jo v nas vzbuja dejanje klečeplazenja. Početje anti-junakov v HBO-jevi nadaljevanke vzbuja soroden splet občutkov: šok, majčkeno gnusa in zadrego, skoraj sram, da se človek spusti tako nizko. Toda to je samo za uvod. Nadaljevanka je namreč, kot vsi presežki kakovostne televizije, kompleksna.

Zgodba *Nasledstva* temelji na enem samem začetnem preobratu. Prva epizoda razkrije, da potomstvo ostarelega mogotca Logana Roya (Brian Cox) od svojega očeta že nekaj časa nestrpno pričakuje upokojitev, saj vsi vedo, da patriarhu pešajo moči. Imperij, v katerem se med drugim bohotoje televizijska mreža (podobna Fox News), tematski park in filmski studio, neuspešno konkurira modernim trendom v medijski industriji. Loganov sin Kendall Roy (Jeremy Strong), ki ga je oče očitno pooblastil kot svojega naslednika, se v nasprotju s konservativnim očetom zaveda urgentnosti strukturnih sprememb in si prizadeva za digitalizacijo, prevzem obetavnega *start-up* podjetja ter selitev novičarskih branž na splet (medtem ko premaguje svojo hudo odvisnost od drog). Nato pa Logan Roy oznani, da konca njegove vladavine še ni na obzoru in naslednika kastrira. Družina se znajde v krču. Kdo, če ne Kendall, je ustrezen naslednik? Nihče se ne zdi prav idealen kandidat, med štirimi odraslimi otroki ni najti primerno karizmatičnih in sposobnih vladarjev. Že v prvi epizodi je jasno, da bo nadaljevanka govorila o ponižujočem boju naslednikov za pozicije moči v družini in korporaciji, ki tega sicer ni vredna, saj je prestreljena s škandali, od spolnih nadlegovanj do pedofilije in neonacizma v vodstvenih vrstah.

Toda obstaja še zlahtnejši predmet obravnave, ki je odločno zanimivejši od zgolj tekme za oblast ali bogataških

¹ Jesse Armstrong, ustvarjalec nadaljevanke, je dejal: »Če bi izpustili komično snov – oportunistične odločitve, slabo korporacijsko strukturo, oduren okus za umetnost, vulgarne žaljivke – potem bi zanje delali reklamo. Komedija je nujen del portreta teh ljudi.« »It's Really Not The Murdochs«, Jim Waterson, *Guardian*, 29. 7. 2018, dostop: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2018/jul/29/succession-comedy-drama-tv-media-barons-jesse-armstrong>.



eksczesov (denar kot vsem resnično bogatim tudi Royevim nič ne pomeni²).

V jedru *Nasledstva* odmeva prvobitni motiv očetomora v klanu, ki je organiziran okrog osrednje patriarhalne figure (Logana Roya) – tako kot Freudov praoče tudi Logan Roy med družinskimi člani vzbuja ambivalentne občutke zavisti, strahu in spoštovanja. *Nasledstvo* združuje dva tradicionalna aspekta očetomora: (1) otroke, ki želijo »ubiti« oziroma izpodriniti očeta z njegovega osrednjega položaja v klanu, in (2) očeta, ki hiti pokončati svoje otroke, za katere je bilo prerokovano, da ga bodo uničili. Eden prvih očetomorov se nahaja v starogrškem mitu o Kronosu, požrešnem bogu časa, ki je najprej kastriral očeta Urana, boga neba in veselja, nato pa v strahu pred uresničenjem prerokbe, da ga bo naslednik vrgel s prestola, požrl tudi svoje otroke. Kronosovemu apetitu je z materino pomočjo ušel Zevs, ki je nato uresničil prerokbo, rešil sorojence iz očetovega trebuha ter zavladal Olimpu. Drugi pa je seveda mit o Ojdipu, ki mu je bilo prerokovano, da bo ubil očeta, kralja Laja, ki je sina zaradi prerokbe dal ubiti, a ga je rešil pastir. Ojdip je v odraslosti pobegnil od doma, da bi preprečil prerokbo o uboju očeta, v spopadu je moral ubiti neznanca, da je preživel, ob prihodu v tujo kraljevino pa se je poročil z ovdovelo kraljico. Ko je izvedel, da je

bil neznanec, ki ga je ubil, njegov oče, kraljica, ki jo je poročil, pa njegova mati, si je prebodel oči in oslepel.

Nasledstvo bi bilo pol manj sočno brez odkritih, pogosto že zavestno ironičnih zgodovinskih citatov vseh teh in drugih antičnih in klasičnih mojstrov, predvsem tistih o problematičnih vladarjih, ki svojim ljudstvom delajo več škode kot koristi.³ V mojstrsko izdelanem liku mogotca Logana Roya odmevajo Shakespearovi patriarhi: nerazumni Kralj Lear, krvoločni in maščevalni Tit Andronik in Julij Cezar kot žrtev zahrbtnih zarot oblastiželjnih zaveznikov. Pomemben vir navdiha se nahaja tudi v vrstah razbrzdanih starorimskih cesarjev, ki so zaslužni za komično olajšanje v nekaterih prav dionizično navdahnjenih sekvencah *Nasledstva*. Če je del družine bolj starogrški, svečan in tragiški – prav nič smešni Logan Roy vzbuja srh kot Kronos, ki želi pokončati otroke, preden ga ti požrejo –, ima nadaljevanka tudi svoj lahkotnejši starorimski podmladek. Najmlajši sin Roman Roy (Kieran Culkin) je že po imenu stari Rimljan. Njegov lik je destilat starorimskih vragolij. Ti so kot Roman gojili umetnost stranišnega humorja, sadistične krutosti in izpričanega samoljublja. Romanov lik je tudi zbir potez destruktivnih rimskih cesarjev, ki so ogrozili in uničili svoj imperij. V Romanu so povzeti njihova grandioznost, razsipnost, vesoljni prezir, nihilizem in kapriciozno ter neodgovorno politično vladanje.

² Royevi dvajsetdolarske taksi vožnje brez slabe vesti naprtijo svojim revnim uslužbencem, saj v svojih denarnicah nikoli ne nosijo gotovine. V nekem trenutku eden od Royevih izjavi, da je strateško najslabše imeti le 3 milijone: z njimi menda ni mogoče početi nič, samo da veste, kajti to ni dovolj za upokojeve in je veliko premalo za tvegane investicije. Šele ob desetih, stotih milijonih začnejo kazati znake življenja in vznemirjenja. *Running joke* serije je, da drage stvari nič ne štejejo. V nedavno predvajani zadnji epizodi druge sezone imajo na voljo jahto in zasebni zaliv nekje pri Korčuli – pa jim hrvaški paradiž pride do srca? Kje pa; paradiž je redundanten, le scenografija. Royevim do srca pridejo le megalomanski posli in njihov oči.

Kralju odsekati glavo

Čeprav je nadaljevanka prejela vrsto nagrad v kategoriji komedije, v njej odločno vztraja tragična razsežnost zgodbe o otroku, ki spodleti v uboju očeta. Prva sezona ima številne sekvence, ki komično prikazujejo bogataške ekscese, a njena dolgoročna agenda pripada žanru tragedije. Osredotoča se

³ Tudi zapeljiva melodija v špici, ki gre hitro v uho, nagrajeno delo Nicholasa Britella, ima strukturo, zven in aranžma klasičnega dela.

na Kendallov poskus prevrata in izdaje očeta, pri čemer gre Kendall Royu predvsem za obče dobro oziroma za korist podjetja. Postopoma dobi podporo bratov in sestre ter nekaterih bližnjih sodelavcev, vendar mu v trenutku, ko bi moral izpeljati odločilno dejanje in izdati očeta, klavrno spodleti zaradi banalne neumnosti: obtiči v prometnem zamašku, zaradi katerega se ne more v živo spopasti z očetovo avtoriteto, ki s svojo navzočnostjo v pisarni ustrahuje odbor izdajalcev.

Nikakor se ne moremo smejati Kendall Royu, ki namesto očeta sam pade v boj, namenjenemu odstranitvi patriarha. Ko se Kendall na svoj neuspeh odzove s pobegom nazaj k drogam in zagreši še neumnostjo napako, ga Logan Roy zreducira na nebogljenega otroka, ki za preživetje v rodbini potrebuje očetovsko avtoriteto, v celoti si ga prisvoji in zaslužni. Nič komičnega ni v požrešnem očetu, ki bi svoje otroke drugega za drugim raje požrl, kot pa jim dal priložnost za razcvet onkraj njegove avtoritete in vpliva. *Cringey* vedenje Kendalla Roya tu in tam izzove naš ironični smeh, a njegova regresija v otroško pozicijo je v kontekstu racionalne družbene organizacije, kjer morajo otroci doseči avtonomijo proč od staršev, težko sprejemljiva.

Nasledstvo je sijajna študija instance Očeta, v katerem je skoncentrirana neizmerljiva moč, ki je ne more odpraviti še tako dodelana strategija prevzema oblasti. Disfunkcije Logana Roya, ki mu pešajo fizične in intelektualne moči, ne vplivajo na kondicijo avtoritete kot take. Kot da ima avtoriteta življenje onstran konkretnih dejstev in se poživlja na fizikalne zakonitosti, bolezen in končno tudi na smrt. Kaznovalni oče računa na svojo absolutno karizmatično premoč in neskončno zaupa v svojo oblastniško pozicijo: zaveda se, da ga ljubezen do otrok ne bo odvrnila od njegove glavne naloge, ostati na vrhu klana za vsako ceno. Družino drži v stalnem suspenzu: priložnostno jim izkazuje nežnost in sočutje, drugič pa jih žali, trpinči in spravlja v duševne stiske, vse dozdevno zato, da bi jim pomagal utrditi plenilsko kondicijo (ki je steber lumpen-kapitalistične vzgoje: s pomočjo ponižanj najhitreje najdeš najmočnejšega tekmeča, najspodobnejšega naslednika).

Usodna anomalija otrok po drugi strani je, da so ljubeči sinovi in hčere, ki mislijo z otroško glavo in si želijo očetovega odobravanja in ljubezni. Ko Kendall Roy v 1. epizodi vstopi na očetovo rojstnodnevno praznovanje, da bi mu ugodil, namesto da bi ostal v pisarni in se pogajal za prevzem drugega podjetja, ga Logan Roy pogleda s čisto grozo na obrazu: Sin, kaj delaš *tukaj*? – To je že začetek Kendallovega konca, bitka je vnaprej izgubljena. Morda

najboljša lekcija *Nasledstva* je, da moraš na neki točki prenehati ugajati in začeti brusiti svoje kopje.

Loganovi otroci se zdijo za večno podjarmljeni očetovski instanci, toda pravo vprašanje je – ali si očeta res želijo ubiti? Osnovni kleč nemočnih članov klana zadeva ambivalenten odnos do patriarhalne figure: hkrati z njegovo smrtjo si želijo tudi njegovega odobravanja, celo ljubezni. Njihova naloga je dvorezna. V vsakem primeru, najsi izvedejo upor in sprevrnejo očetovo oblast ali pa sprejmejo vlogo ubogljivega otroka, izgubijo nekaj dragocenega, v prvem primeru očetovo pripoznanje in v drugem svojo avtonomijo. Še več: tudi avtonomija, kot jo uživa Loganov najstarejši sin Connor, ki se je »odločil« za udobno nevtrarno mesto v boju za nasledstvo, je le podeljena pravica, ki jo je »dobri« oče v »dobrohotni« gesti »podaril« otroku brez pričakovanja protiuslug, a jo v resnici lahko v kateremkoli trenutku vzame nazaj ali jo uporabi kot orožje. Gospodovalna, zaslužnjevna gesta *par excellence*. Kako torej izstopiti iz blodnjaka, v katerem na vsaki poti, ki jo izberemo, naletimo na očetovo zapreko? Odgovor se seveda glasi: očeta je treba ubiti brez slabe vesti. Kralju je treba odsekati glavo.

Se nadaljuje

Ker *Nasledstva* še ni konec, lahko zgolj navedemo nekaj interpretacij Loganovih kompleksnih, protislovnih, blaznih oblastniških operacij:

1) Le kaj Loganu Royu brani, da bi prihodnost svojega imperija zaščitil z delegiranjem nasledstva na osebo zunaj družinskega kroga? Prvo protislovje njegove oblasti je, da njegove odločitve ne usmerja racionalni, temveč očetovski um, ki mora naslednika iskati izključno med svojimi biološkimi potomci v skladu s tradicionalnimi načeli dedovanja, ki jih je tako sijajno analiziral Friedrich Engels v *Izvoru družine, privatne lastnine in države*.⁴ To pa ni vedno optimalno, kot se izkaže v primeru Loganovih potomcev, ki so nesposobni prevzeti krmilo.

2) Druga zanimivost njegovega vladanja je, da v ključnih trenutkih navidezno deluje proti sebi. V primeru, ko Logan Roy žrtvuje Logana Roya in ponudi svoj odstop, s čimer zgolj utrdi pozicijo moči (eden od vrhuncev druge sezone), se njegova ekipa izkaže za popolnoma histerično. Tudi ko jim vladar podari svobodo, se izkaže, da nikomur ni do nje. Vsi so še stokrat manj sposobni od Logana Roya. Logan Roy v vsakem primeru zmaga.

⁴ Friedrich Engels, *Izvor družine, privatne lastnine in države*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1963.

3) Še hujša (in bolj komična) interpretacija je prav tako legitimna: tudi sam Logan Roy nima pojma o vladanju, ker je že davno tega izgubil um. Vse »manipulacije« in »spletke«, ki mu jih pripisujemo, so en velik blef. Gola sreča je, da je tako dolgo preživel na prestolu. To pomeni, da je vsa nadaljevanka satira blaznežev, ki vladajo blaznežem.

4) Četrto pravo protislovje ravnanja Logana Roya pa je, da tudi nezavedno deluje proti sebi. Teorija je, da sta Loganovi tendenci, da (1) najde naslednika, in da (2) sabotira kogarkoli, ki nastopi kot potencialni naslednik, enako močni in se nenehno borita druga proti drugi. Logan Roy se tako bori proti svojim interesom. To odpira vrata naslednji interpretaciji: je prav Logan Roy omogočil, da ga eden od otrok potencialno vrže z oblasti? Logan Roy se namreč rahlo (komajda opazno) nasmehe, ko Kendall Roy ob koncu zanj skrajno mučne druge sezone spet deklarira vojno proti očetu. Je Logan Roy orkestriral okoliščine svojega propada? Še pomembnejše: ali so gledalci pripravljeni nasesti teorijam, h katerim napeljuje nasmešek? Njegov nasmešek namreč pomeni, da (1) Logan Roy orkestrira sabotažo Logana Roya, ali (2) da odobrava sinov upor, ali (3) da ga preprosto veseli nova sezona, v kateri se bo lahko tolkel s sinom. V vsakem primeru nasmešek ne pomeni nič dobrega za Kendalla Roya, čigar upor ne more biti čista revolucionarna gesta: na njej je madež očetovega nasmeška in s tem njegovega večnega vračanja na vrhovno pozicijo moči.

EVFORIJA

OSKAR BAN BREJC

Kako zaznati kliše

V enem začetnih prizorov **Evforije** (Euphoria, 2019–, Sam Levinson) se rodi protagonistka serije Rue. Ko vidimo malega dojenčka, povsem preplavljenega od podob padca dvojčkov na televiziji v porodnišnični sobi (Rue se rodi tri dni po napadu), se zazdi, da poleg dobesednega opazujemo tudi metaforično rojstvo. To je rojstvo novega gledalca, gledalca, ki bo – neprestano obkrožen z vizualnimi mediji in medijskimi reprezentacijami sveta – ponesel pojem »digitalne pismenosti« do še nepredstavljivih višav in bo konec drugega

desetletja tega tisočletja – z osemnajstimi ali devetnajstimi leti – verjetno glavno ciljno občinstvo prav te serije.

Tako filmska teorija kot posamezni filmi so že dolgo pred *Evforijo* od gledalca zahtevali poznavanje žanrskih konvencij in klišejev. Jim Collins je v svoji analizi ene ključnih sekvenc filma **Nazaj v prihodnost 3** (Back to the Future 3, 1990, Robert Zemeckis) pokazal, da njena komičnost izvira prav iz subverzije naših pričakovanj o ikonografiji in dogajanju v vesternu, kot smo si jih ustvarili skozi leta obkroženosti z reprezentacijami kavbojskega Divjega zahoda: »Pripoved zdaj deluje na dveh ravneh istočasno – v odnosu do avanture lika in v odnosu do avanture teksta v množici sodobne kulturne produkcije.«⁵ Z drugimi besedami: sodobni gledalci so zaradi medijske nasičenosti tako večji prepoznavanja klišejskih pripovedi in situacij, da film le stežka gledajo kot posamezno umetnino, ampak jo vedno umeščajo v kontekst ostalih avdiovizualnih del, med podobne in različne reprezentacije neke teme, situacije ... Pri obravnavi klišeja pa je *Evforija* nekaj posebnega. Medtem ko se večina postmoderno usmerjenih avdiovizualnih stvaritev⁶ klišejske reprezentacije poslužuje predvsem za doseganje komičnega ali tragičnega učinka posamezne scene, postane v *Evforiji* kliše ne le način opomnjanja posameznih situacij, ampak tudi način doživljanja zunanjega sveta s strani likov serije, obenem pa so klišeji ključni še za dojemanje ter interpretacijo, ki jo serija sproža pri gledalcih. To pomeni, da skozi vso serijo srečujemo klišejske situacije, ki so ali uprizorjene popolno (naše pričakovanje je skozi upoštevanje klišeja potrjeno) ali pa le delno (pričakovanje gledalca se vzpostavi v skladu s klišejem, na katerega prizor sicer namiguje, ampak ga v nadaljevanju – s ciljem doseči nov, nepričakovan pomen – spreobrne).

Zapleten odnos med klišejem, filmom in resničnostjo nam lahko pomaga nekoliko pojasniti Mark Poster s svojo analizo vpliva elektronskih medijev na jezik in komunikacijo. V knjigi *Information Subject* se Poster osredotoča predvsem na novo vrsto subjekta, ki ga proliferacija elektronske komunikacije v življenju zahodnega sveta ustvarja (za svet filma je tu pomembna predvsem proliferacija medijskih reprezentacij, kamor spada vse od filma, predvajanega v kinu, do večernih poročili na televiziji). Za tovrsten subjekt Poster

5 Collins, Jim. 1993: »Genericity in the Nineties: Eclectic Irony and the New Sincerity« v: Collins Jim, et al.: »Film Theory Goes to the Movies«, str. 254.

6 Poimenovanje film in serija bi bilo preozko in nenatančno, saj veliko intertekstualnih in postmodernističnih del ni na ogled v kinu ali na televiziji, ampak so stihijsko objavljena na platformah, kot sta Vimeo in YouTube.