

Robert Kuret



High, Ki se ne poleže

EVFORIJA | 2019–

Primož Krašovec v svoji *Tujosti kapitala* omenja **Evforijo** (*Euphoria*, 2019–) kot primer spremembe načina naše percepcije, ki se dogaja v nekaterih nadaljevankah 21. stoletja: vizualna sofisticiranost, kot pravi, ni le forma, iz katere bi lahko dekodirali neko ideološko sporočilo, ampak je – rečeno z Marshallom McLuhanom – sporočilo sam medij. To spremembo artikulira kot premik od diskurza k afektom, kar se odraža predvsem v formi serije, ki jo zaznamuje povečan delež videospotskih pasaž in hiperstilizirana uporaba barv in svetlobe, tako da je gledalec med gledanjem **Evforije** stalno pod čutnim udarom.

Prav v tem smislu lahko razumemo tudi **Evforijino** seksualnost: ne le kot vsebinsko-tematsko obravnavo, ampak kot razširitev področja seksualnosti onkraj erogenih con in genitalnih referenc v samo formo serije. Te pojave je Mark Fisher imenoval postseksualnost, antiseksualnost, hiperseksualnost – gledalec v tem smislu postane Fisherjevo gotsko telo, za katerega je značilno, da v postmoderni dobi postane odprto prekomerni stimulaciji, neskončnim količinam stimulov, ki prihajajo od vsepovsod.

S tem se zgodi tudi premestitev seksualnosti: dekodiranje seksa v dražljaje, ki (»sami po sebi«) niso seksualni. Marshall McLuhan je to imenoval lakota, da bi vse izkušali seksualno, Baudrillard pa se je začel poslavljati od erogenih con, ker erogena cona postane celotno telo. Kot recimo Maxu Rennu v **Videodromu** (1983, David Cronenberg) na trebuhu zraste vaginalna odprtina, kamor je vstavljena kasetna. Pod povečano količino stimulov, pod vse drznejšimi, nasilnimi podobami se začne tresti in odpirati vse telo. Zato Mark Fisher tudi uporablja oznako gotsko: značilnost gotske fikcije naj bi bilo prav vzbujanje srha (*spinn-chilling*, kurja polt), torej čutno stimuliranje telesa (kar je morda najbolj jasno občutno pri telesnih odzivih na horor). V skladu s tem lahko opazimo, da v **Evforiji** – kljub očitni prisotnosti seksa in golote – seksualnost pobegne v sam slog.

Evforija po eni strani tematizira odvisnost protagonistke Rue (in odvisnost – predvsem odvisnost kot nujnost po takojšnji zadovoljitvi – lahko opazimo kot vodilno temo serije), po drugi strani pa s svojo avdiovizualno podobo dela odvisnega tudi samega gledalca.

To lahko razumemo tudi v kontekstu Krašovčevega razumevanja pogojev kapitala, ki ga vzdržujeta in razvijata dva osrednja dejavnika, konkurenca in tehnološki razvoj. Če je **Evforija** ena od tisočih serij, dostopnih na pretočnih platformah, ki tekmujejo za našo pozornost, in če vemo, da so serije le eno od področij, ki lahko zaposlujejo naš čas, da je torej konkurenca drugih serij, *news feedov*, memov, YouTube videov in ostalih stvari, ki čakajo le zavihek stran, praktično neskončna, potem ta udar na gledalca postane v kontekstu konkurence toliko bolj razumljiv: gledalca se bo zadržalo, pritegnilo le tako, da bo izveden popoln napad na njegove čute, da bo zasut s stimuli, hitrim tempom, šokom. Omemba tega je pomembna zato, ker **Evforija** v svoji prvi sezoni ne potuji, zlomi svojega jezika, ampak ga prej potencira.

Vse to producira stalen *high*. In ravno v prvi sezoni lahko opazimo, da iz tega *higha* ne izstopi zares, da gledalca stalno mami s svojim jezikom, ne da bi mu sam ta jezik razkrila s potujitvijo. Kot recimo reče Krašovec: serija nima špice, ker je sama serija že špica. Preboj iz te podobe se zgodi šele v drugi sezoni, in sicer v trenutku, ko se Rue znajde brez drog, v stanju odtegnitve (kjer serija odlično upodobi mučne prizore njenega divjanja in blaznosti, kar nepovratno zaznamuje večino njenih bližnjih odnosov).

Prav v tem delu se zgodi opazna sprememba: fokus epizode je le Rue, ni preklapljanja med različnimi zgodbami in liki, ki vzdržujejo nabit tempo, ampak se pripoved kot da ustavlja, tudi podoba naenkrat ni več atraktivna kot prej. Znajdemo se v prostoru, za katerega v prvi sezoni sploh ni bilo prostora: v sprani realnosti, brez videospotskih *high* elementov, brez nabitih ultrasenzoričnih barv, divjega tempa preklapljanja med različnimi liki. Skratka, znajdemo se v sivini. Kot da je serija naenkrat slečena svoje atraktivnosti, estetiziranja drog, kot da nekdo z nje zbriše vso šminko in jo vrže v naturalizem, kjer se gledalec morda prvič radikalno zave: aha, saj res, glavna junakinja je pravzaprav mladoletna odvisnica.

Ravno zaradi tega dela postane siceršnji jezik **Evforije**, ki je tu odsoten, še toliko bolj očit. In – kot rečeno – za njeno avdiovizualno atraktivnost so pomembni predvsem videospotski elementi. Zato je na mestu vprašanje, kaj je pri **Evforiji** značilno videospotskega in kako to deluje.

Videospotski deli namreč ključno spremenijo dinamiko in način podajanja zgodbe: v osnovi gre predvsem za drugačno upodabljanje prostorsko-časovnih razmerij, kot smo jih recimo vajeni iz ostalih, bolj pripovednih prizorov. Če se sicer neki film lahko dogaja v različnih prostorih in časih, med katerimi preklaplja montažni rezi, ki ločujejo prizore, lahko pri videospotskih pa-

Prav v tem smislu lahko razumemo tudi *Evforijino* seksualnost: ne le kot vsebinsko-tematsko obravnavo, ampak kot razširitev področja seksualnosti onkraj erogenih con in genitalnih referenc v samo formo serije.

sažah opazimo, da je to preklapljanje veliko hitrejše. Tako hitro pravzaprav, da prizor niti ne more več postati mesto, kjer bi se odigrala neka (mikro)drama, mesto, ki je ločeno od naslednjega prizora, ampak da čas postane bolj splošen, lirski, atmosferski, ki torej bolj prikazuje neka stanja kot dramatiziranje konflikta.

Morda lahko to ilustriramo z očitnim primerom: za romantične komedije (pa tudi za veliko komedij) je značilen »videospotski« moment, ko se za nekaj minut zavrti komad, pri tem pa film kaže odnos para v nekem idealnem stanju, ki je lahko idealno ravno zaradi tega, ker v teh prizorih ni dramatizirano (recimo: skupni sprehodi, risanje, večerja itd.). Gre torej za *zoom-out* – ko opazujemo stvari dovolj od daleč, se morebitni konflikti, ki stalno spreminjajo razmerja situacije, pokažejo kot del nekega vsesplošnega stanja.

S tem se je recimo poigral tudi film **Obetavna mladenka** (*Promising Young Woman*, 2020, Emerald Fennell), ko se v videospotski sekvenci izmenjujejo prizori s Carey Mulligan in Bojem Burnhamom med njunim plesom in hecanjem v trgovini (prvi prostor) ter ležanjem v postelji (drugi prostor), vse to pa povezuje komad »Stars Are Blind« Paris Hilton. Videospotski deli torej funkcionirajo kot nek *high*; izklopijo čas, s čimer tudi dramatizacijo, prikazujejo emotivno enotna stanja, delujejo kot refren komada, ki predstavlja njegov vrhunec in ki se v pesmi strukturno ponavlja, s čimer kaže na neko stanje, vračanje istega.

Pri tem lahko tudi špekuliramo, ali ni struktura **Evforije** podobna komadu z opaznim ponavljanjem refrena, pri čemer kot refren delujejo ravno videospotske pasaže. Odličen primer takšnega videospotskega poigravanja z odsotnostjo dramatizacije najdemo tudi v filmu **Prestar, da bi umrl mlad** (*Too Old to Die Young*, 2019, Nicholas Winding Refn), ki ga Krašovec prav tako navaja kot eno od serij nove afektivne senzibilitete: ko se v sedmi epizodi dogaja avtomobilski pregon, so iz njega odsotni vsa hitrost, dramatizacija, šibanje, medsebojno prehitevanje, živčnost za volanom itd. – pregon postane eteričen spot v slogu '80, kjer smo kot da iztaknjeni iz »realnega« dogajanja, ki naj bi bila frenetičnost pregona.

V **Evforiji** iz pripovednih (nevideospotskih) prizorov stalno prehajamo v videospot in nazaj, stalno smo v komadu ali v obdobju med dvema komadoma. In prva sezona to tudi podčrta, saj se konča povsem videospotsko. »Realni pripovedni prostor«, ki poteka v okviru logike »verjetnega in nujnega«, se transformira v videospotski prostor, po katerem hodi performer, v tem primeru Rue, kot da ni del realnosti tega prostora, ampak je v njem neki tuj element (podobno kot bi se človek sprehajal med izložbenimi lutkami ali med elementi scenografije): na ozadju **Evforijinega** vodilnega komada »All For Us« izvajalca Labrinth, ki ga ravno v zadnji epizodi prvič slišimo v celoti, se Rue opoteka po kuhinji, kjer sta mama in sestra zaposleni s telefoni in je sploh ne opazita, kjer jo od nikoder zgrabi roka pokojnega očeta in povleče v neko drugo, bolj sončno atmosfero dnevne sobe, nato pa Rue karnevalsko nadaljuje po nočni ulici: leži na stotinah rok, ki jo podpirajo, kamera pa jo snema s ptičje perspektive, pri čemer se zdi, da Rue celo poje komad in – kot recimo z nagovori gledalca v sami seriji, kjer se znajdejo tudi vmesni »predavateljski« vložki, ki naj gledalca na kratko podučijo o nekih za sodobne najstnike že povsem samoumevnih fenomenih, kot je recimo *dick pic* – prebija četrto steno. To v konkretnem primeru počne v povsem videospotski maniri, ko pevec ali pevka v koreografiranim šovu pojeta v kamero (najbolj opazno je pri nas videospot v film vpe-ljala Tijana Zinajić v **Prasici, slabšalnem izrazu za žensko** [2021]). Prisotni so tudi prizori, ki bi v nevideospotski pripovedi učinkovali simbolno, recimo plezanje po gori ljudi, znotraj videospotskega jezika pa so taki poetični momenti veliko manj potujitveni, so skoraj del neke skupinske koreografije.

Drugi tak opazen primer je videospotska pasaža iz sedmega dela prve sezone, podložena s komadom »My Body Is a Cage« Arcade Fire, ki v treh minutah preklaplja med različnimi lokacijami in tudi različnimi časi. Dogodki v spotu se znotraj diegeze ne dogajajo hkrati, čeprav nas ravno videospotska montaža navaja na to, da se, da so del ene celote, ene zgodbe: Rue in Jules se pogovarjata in prvič poljubita, Nate nekemu starcu grozi s pištolo, Cassie ravno opravlja splav, priča pa smo tudi bolj poetičnemu oz. nenarativnemu insertu, kjer v abstraktnem črnem prostoru spremljamo drsalko, ki izvaja razne trike; montaža nakazuje, da bi to lahko bila Cassie.

Deli z drsalko so zanimivi ravno zaradi tega, ker se sami po sebi ne pripenjajo neposredno na nobeno narativo, ki bi jo poznali od prej (recimo odnos Rue in Jules, Natova in Cassiejina zgod-bena linija), ampak so – v narativnem smislu! – povsem nepovezani, ločeni od vsega, kar smo videli prej. Če lahko vse ostale prizore hipotetično vzamemo iz spota, jih razvežemo v narativno formo, ki je tu povedana na videospotski način, pa tega z deli

z drsalko ne moremo narediti: ne kažejo na nobeno narativo, v njej ni nobene zgodbe, je le čista estetika/simbolika/atmosfera, so torej najbolj »čisti« videospotski element.

Zdi se, kot da forma spota ne le preplete tri zgodbene linije, ki jih poznamo od prej, ampak izvrže še četrto, potekajočo v nekem abstraktno-simbolno-poetskem prostoru, ki nima povezave s pripovedjo ali zgodbo, ampak učinkuje kot čisti atmosferski preblisk, kot osvoboditev forme (in tu je treba razmisliti Krašov-čevo tezo o osamosvajanju forme: osvobajanje forme v **Evforiji** ne pomeni neke formalne osvoboditve, kjer bi prišli do neke čiste forme, ki ne bi več imela naracije, ampak je osvobajanje forme ravno moment dialektike forme in vsebine, forme in zgodbe, kjer forma ravno v svojem – videospotskem – načinu rokovanja z zgodbo proizvede čisti formalni moment, kjer se osvobodi narative, kjer zaživi v nekem abstraktnem, od pripovedi ločenem prostoru). Morda lahko podobno ugotovimo za Ruejino plezanje po gori ljudi: naenkrat nismo več v njenem bivalnem prostoru, kjer liki, ki se pojavljajo – mama, sestra, oče – takoj evocirajo zgodbo in narativo, povezano z njo. Ko se videospotski del znajde na ulici, se iztrga iz narative, gre v simboliko, proti abstrakciji, kjer to, kar gledamo, ni več vezano na narativni pomen, ampak se znajdemo v nekakšni živi, pulzirajoči metafori, v izkušnji nekega stanja, v koreografiji/simbolnem, ki je osvobojeno naracije, ki torej deluje tudi zunajčasovno, poetično-lirično.

Osvoboditev forme od naracije se torej dogaja ravno v borbi forme z naracijo, v utelešanju naracije skozi določeno formo, kjer naracija pride v stanje blaznosti, neprištevnosti, vrhunca, *higha*, ko se tudi forma za trenutek osvobodi – in ena od verzij osvobajanja forme od naracije ima v **Evforiji** obliko videospota (in to je konec koncev tisto, kar najbrž misli Krašovec, ko govori o osamosvajanju form).

S tem se zgodi tudi premestitev seksualnosti: dekodiranje seksa v dražljaje, ki (»sami po sebi«) niso seksualni. Marshall McLuhan je to imenoval lakota, da bi vse izkušali seksualno, Baudrillard pa se je začel poslavljati od erogenih con, ker erogena cona postane celotno telo.



To samo po sebi seveda ni nič novega, videospotskih pasaž smo v filmih vajeni praktično od nekdaj. Nepozabna je recimo tista iz **40-letnega devičnika** (*The 40 Year Old Virgin*, 2005, Judd Apatow), ko v zaključni špici Steve Carell, potem ko je končno izgubil nedolžnost, skorajda ni več del diegetske realnosti – kjer z novopečeno ženo ležita v postelji –, ampak se znajde v mitično-poganskem svetu spojenega komada (*medley*) »Aquarius/Let the Sunshine In«, ki ga odpoje s sodelavci. Tu komaj še obstajajo namigi na poprejšnjo pripoved, saj povsem prevladata koreografija in petje, skratka videospotski jezik.

Če v **40-letnem devičniku** videospotska pasaža sledi vrhuncu izgube nedolžnosti – je nekakšna artikulacija tega vrhunca, nemogoča v narativni formi – se videospot konca prve sezone **Evforije** napaja iz Ruejine izgubljene ljubezni in njene vrnitve k drogam, kjer ima njen *high* – ki se spet napaja iz robnega izkustva – bolj destruktiven podton. **Evforija** torej ne izstopa samo zaradi vpeljave videospotskih pasaž, ampak zaradi njihove pogostosti, ki izredno sovpadе s tematiko serije: odvisnostjo, potrebo po takojšnji zadovoljitvi, razdraženosti od stimulansov in zahtevi po še več stimulansih.

Forma serije tej vsebini ne le sledi, ampak jo ravno s pogostostjo videospotskih pasaž, avdiovizualnega *higha*, tudi upoveduje. Prav v tem smislu je forma **Evforije** seksualna oz. – po

Fisherju – postseksualna: ker gledalcu upove to, kar doživljajo njeni liki, tudi njega udari na čute, jih prekomerno stimulira, s stalnimi komadi, videospotskimi pasažami, basi, nasičenimi barvami. Po teh izkušnjah je vse težje – natančneje: manj zabavno, manj senzorno stimulatивно – gledati filme ali serije preteklih dob (in to je najbrž tudi razlog, da so številni kritiki zavrnilo drugo sezono serije, ker naj bi šla v preočitno in burkaško pretiravanje z drogami, goloto in seksom. Morda je dober izraz tega meme, ki je nastal na podlagi Ruejinega drogiranja, kjer neki človek z ogromnim tulcem, velikim za vsaj dva žleba, »snifa« kupe snega. Nekateri kritiki, recimo v *Guardianu*, so seriji v povezavi s tem očitali prav pretiravanje s slogom na račun substance, pretirano zanašanje na šok in s tem povezano izgubo senzibilnosti prve sezone).

Če se strinjamo, da videospotske pasaže v filmih/serijah delujejo kot *high*, potem **Evforija** z množenjem teh pasaž ta *high* stalno tudi vzdržuje: to ni *high*, ki bi ga gledalec doživel le v vrhuncu sezone ali na ključnem mestu nekega posameznega dela, ampak je *high*, ki ga gledalec v eni sami epizodi doživi večkrat. Forma serije ga torej stalno stimulira, saj vanj stalno buta neki popularen komad, ki ga spremlja mutacija narativne forme v videospotsko montažo in poudarjene vizualije. Ravno zaradi te forme, ki privzema obliko afektivno-estetskega zapeljevanja, nas **Evforija** – kot opaža tudi Krašovec – afektivno preoblikuje.